

LA MUSICA ..y la Evolución Humana

Cirill Scott

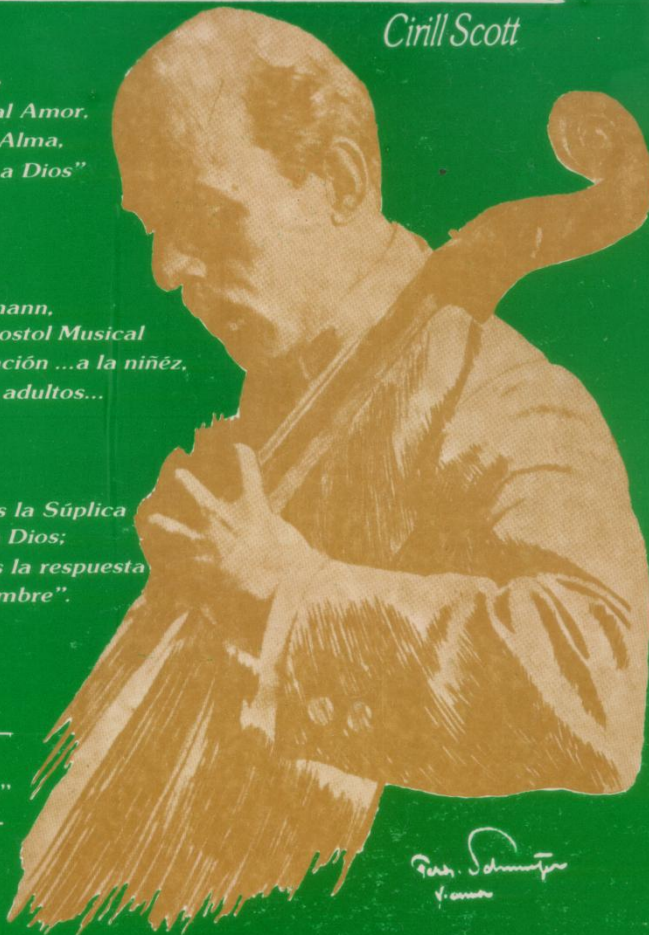
*"Nos conduce
del Egoísmo al Amor,
del Mundo al Alma,
... y del Alma a Dios"*

*Robert Schumann,
llamado el Apostol Musical
asoció su creación ...a la niñez,
más que a los adultos...*

*"la Melodía es la Súplica
del Hombre a Dios;
la Armonía es la respuesta
de Dios al Hombre".*

COLECCION:
"Un Buen Libro"

L.E.U.-Caracas
E.U.B.-Miami



*Robert Schumann
Caracas*

En la época en que la música está buscando nuevos caminos de expresión y superación, nos llega el libro de C. SCOTT y el momento no puede ser más oportuno, pues nos ofrece nuevos y sorprendentes pensamientos e ideas, tan atrevidas como bellas, tan profundas como inspiradoras. Al buscador verdadero por la esencia y razón más profunda de la música no existe otro ensayo más acertado que haya podido traspasar el límite del *por qué Aristoteliano* y el *cómo Newtoniano*, penetrando en los reinos de pensamiento poco frecuentados, hasta irreales desde el punto de vista de la breve y aparentemente material vida humana.

Sus ideas llegan como una pequeña revolución. Relegados a importancia secundaria quedan muchos conceptos del pasado sobre la música y los músicos mismos para dar paso a nuevas explicaciones y comprensión y, quizás, la esencia de su libro es la idea central que todo tiene su razón de ser —desde la *chanson* más sencilla hasta la *sinfonía* más completa. En todo, el ser humano trata de expresar lo que las palabras no le alcanzan para decir.

El Autor no es un soñador: tiene un mensaje para los amantes de la música y la humanidad en general y lo vierte en ideas precisas y concluyentes ...:

...será la música la que, creando armonía dentro de los cuerpos más sutiles del hombre, preparará y facilitará su evolución ... alcanzando el límite de sus potencialidades ... cuándo nos será dado gozar de la Gran Sinfonía Cósmica. Ese inimaginable Canto-Unidad que es la Síntesis del Amor, Sabiduría, Conocimiento y Alegría, y cuando el Hombre en esta tierra lo haya oído y se haya saturado de su divina influencia, alcanzará la eterna conciencia de todos estos atributos ...Toca a nosotros digerirlas y luego aceptar o rechazarlas.

Para concluir con el mensaje del Maestro K.H. inspirador de este libro: *«Hoy, entrando en esta nueva Edad, busquemos, principalmente a través de la música "inspirada" difundir el espíritu de unificación y fraternidad para así acelerar la vibración de este planeta».*

Cirill Scott

Maestro

LA MUSICA

...y

la Evolución Humana

de nuestra Colección:
"Un buen Libro"



Este libro está dedicado
con agradecimiento al
Maestro KOOT HOOMI LAL SINGH
y a la memoria de su discípulo
NELSA CHAPLIN

PREAMBULO

El título de este libro debe ser indicación suficiente de que no se trata aquí con la parte técnica de la música, sino de un aspecto de aquel arte tan ampliamente diseminado, hasta el presente insospechado no solamente por los lectores sino también por los propios músicos. Esto no es reparo a los últimos, quienes indudablemente, son especialistas en su campo. Sin embargo, la especialización no siempre es el mejor método para llegar a la verdad, la cual a veces, puede estar fuera del círculo en el cual trabaja el especialista. En otras palabras, cuando los campos de la actividad humana, aparentemente distanciados entre sí, se juntan, pueden aparecer hechos que contribuyen a la suma total del conocimiento, alternando materialmente al mismo tiempo los conceptos previos.

Al poner en las manos de los lectores este libro que trata de tales hechos, deseo agradecer a mi esposa por la múltiple ayuda literaria.

Janis y Binka Roze



...nuestro patrimonio se acordam de qual...
...que nos detra despertado con una angustia inexplicable...
...que está en nuestro caso...
...la oscuridad...
...que existen en...
...los...
...los...

INTRODUCCION

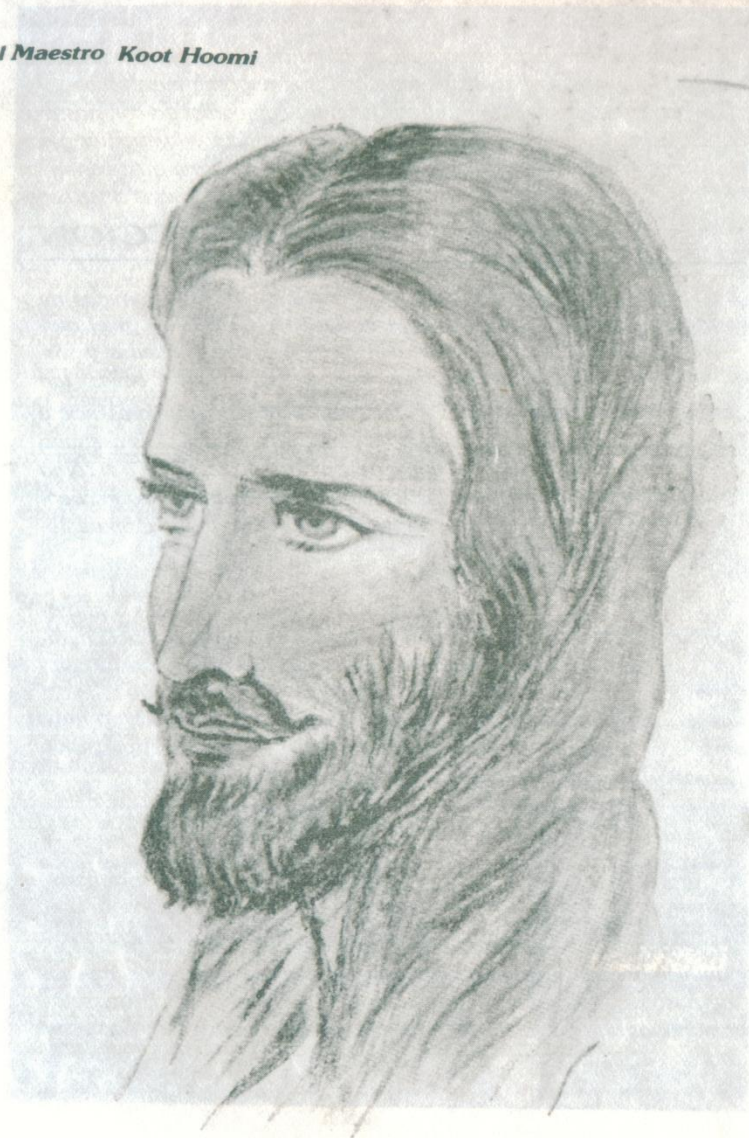
En la época en que la música está buscando nuevos caminos de expresión y superación, nos llega el libro de C. SCOTT y el momento no puede ser más oportuno, pues nos ofrece nuevos y sorprendentes pensamientos e ideas, tan atrevidas como bellas, tan profundas como inspiradoras. Al buscador verdadero por la esencia y razón más profunda de la música no existe otro ensayo más acertado que haya podido traspasar el límite del por qué Aristoteliano y el cómo Newtoniano, penetrando en los reinos de pensamiento poco frecuentados, hasta irreales desde el punto de vista de la breve y aparentemente material vida humana.

Sus ideas llegan como una pequeña revolución. Relegados a importancia secundaria quedan muchos conceptos del pasado sobre la música y los músicos mismos para dar paso a nuevas explicaciones y comprensión y, quizás, la esencia de su libro es la idea central que todo tiene su razón de ser —desde la chanson más sencilla hasta la sinfonía más completa. En todo el ser humano trata de expresar lo que las palabras no le alcanzan para decir.

El autor no es un soñador: tiene un mensaje para los amantes de la música y la humanidad en general y lo vierte en ideas precisas. Toca a nosotros digerirlas y luego aceptar o rechazarlas.

Leyendo las ideas, nuestra atención y curiosidad viene despertándose también hacia las fuentes e ideas esotéricas aquí expresadas, y muchos de nosotros —enfrentados sin poder escapar o posponer la decisión— tendremos que preguntarnos ¿qué pienso yo de todo eso?, ¿cuál es mi opinión al respecto?

El Maestro Koot Hoomi



Quizás, nuestro pensamiento se acordará de alguna noche desvelada en la que nos hemos despertado con una angustia inexplicable, sintiendo que "algo" está en nuestro cuarto, compartiendo con nosotros la oscuridad; "algo" que no está, pero es muy real, y lo estamos percibiendo a través de nuestra angustia solitaria nocturna que existen en la vida cosas y seres que no podemos percibir con nuestros cinco sentidos.

O acordaremos de alguna mañana en que nos hemos levantado, descubriendo repentinamente que hemos sido llenados por un elixir divino que nos ha hecho exclamar: "¿Qué pasa conmigo esta mañana? Me siento tan inmensamente feliz que quisiera acariciar a todo el mundo —mis amigos y también a mis enemigos, los cuales yo quiero por igual. Quisiera hacer tan sólo el bien y hacer felices a todos. ¡No puedo creer que en este mundo tan lleno de luz y felicidad, puedan existir cosas infelices!" Parecería que algún ser divino o ángel haya pasado por nuestro ser y nos haya tocado con su ala mágica, llenándonos con esta dicha tan incomprensible.

Tales acontecimientos casuales en nuestra vida abren caminos hacia realidades y mundos invisibles que invitan al hombre inquieto en busca de la superación y sabiduría. Desde hace milenios, el hombre ha tratado penetrar "detrás del velo de la materia", y aquellos audaces y persistentes que han sacrificado su comodidad personal por el estudio y búsqueda, han logrado descifrar algo del gran misterio de la existencia. Los récords de sus verdades, frecuentemente en lengua simbólica, llevan poco sentido al superficial, pero señalan caminos para aquellos que indagan y preguntan por la realidad y esencia profunda de la vida.

Nos hablan de eso numerosas filosofías, religiones y aún ciencias en una gama desde el extremo mental hasta lo más emocional, y la gran tragedia de la humanidad en el presente no es la falta de enseñanzas, filosofías o religiones que armonizan o pueden ser adaptadas a las diversas estructuras psicológicas de los seres humanos, sino que la trágica apatía hacia lo espiritual y lo divino en que se han sumido tantos de nosotros. Desde dos mil años suena, la gran oferta simbólica que

sigue de pie todavía: ¡Tocad y le será abierto!, pero nosotros no queremos tocar y seguimos quejándonos y lloramos sobre las desgracias de las guerras, calientes o frías, de Hiroshimas, del materialismo humano, del egoísmo de las naciones, etc.

Tan importante como el camino que llevamos, la pregunta que elevamos al Creador, es que estamos en ACCION DE MOVERNOS a través de la ciencia, de la filosofía o el arte hacia el mejor hombre; hacia el hombre armonioso y superior.

Y, el Sr. SCOTT, siendo él mismo un compositor y hombre creativo, nos muestra que también la música trae un mensaje sutil y mucho más importante y trascendental de lo que hemos sospechado, deleitándonos escuchando nuestras piezas o compositores predilectos. Parece ser que la música tiene un puesto honorable entre las diferentes disciplinas humanas, todas las cuales, aunque aparentemente separadas, o aún antagónicas entre sí, forman un conjunto cuya apreciación global nos acercará a la comprensión de la unidad de vida —la Existencia Una.

El problema de la musicalidad. Este es el problema que se plantea al intentar comprender y apreciar la música. El problema de la musicalidad es el problema de la comprensión de la música. El problema de la musicalidad es el problema de la comprensión de la música. El problema de la musicalidad es el problema de la comprensión de la música.

PRELIMINARES

El problema de la musicalidad es el problema de la comprensión de la música. El problema de la musicalidad es el problema de la comprensión de la música. El problema de la musicalidad es el problema de la comprensión de la música. El problema de la musicalidad es el problema de la comprensión de la música. El problema de la musicalidad es el problema de la comprensión de la música.

El Problema de la Musicalidad

Existen en la actividad humana ciertas fases cuyo aspecto superficial, puede parecer simple y recto, pero escrutadas cuidadosamente, nos enfrentan con diversidad de problemas, complicaciones y paradojas. Cuanto menos pensamos en ellas, más nos imaginamos conocerlas, y cuanto más pensamos en ellas, tanto menos las conocemos. La costumbre ha incitado al ser humano a considerar la música como un arte y un medio de proporcionar goce a través del sonido a todos aquellos que responden a sus encantos, pero somos peculiarmente ignorantes de su exacta naturaleza y del alcance de su influencia. Nosotros aceptamos la música, discutimos música y asuntos musicales similarmente a como aceptamos y discutimos la vida y todo lo referente a ella. No obstante, nadie ha revelado todavía **qué** es la vida. La vida es un misterio para aquellos que se ocupan de pensar sobre ella pero es un mero hecho para los que no lo hacen; lo mismo puede decirse de

la música. Ella no es simplemente una combinación y sucesión de sonidos, sino algo misterioso que, como trataremos de demostrar, ha ejercido una influencia poderosa a través de las edades.

PRELIMINARES

Sin embargo, al tratar de ampliar nuestro concepto de la música, debemos desde el principio deshacernos de ciertos conceptos erróneos sobre la naturaleza de la musicalidad. Es aconsejable conocer hasta cierto grado nuestra posición en relación con este discutido problema porque, debido parcialmente a la poca precisión de nuestro idioma, el adjetivo "**musical**" es utilizado con marcado desprecio hacia su verdadero significado, siendo esta palabra sometida a una gran variedad de interpretaciones. A pesar de una serie de filósofos, a quienes debemos el haber enriquecido el idioma, la lengua alemana similarmente está limitada por un solo adjetivo "**musikalisch**" que lleva exactamente el mismo significado, y su misma vaguedad, que el término inglés "**musical**". Con respecto a los franceses, ellos están obligados a utilizar una frase que no es gramaticalmente reproducible en nuestro propio idioma. Ellos dicen de un hombre: "**Il est très musicien**", que sería "**El es muy músico**". En italiano se tiene la misma expresión y las dos frases significan más bien un pronunciamiento complementario que una verdad lógica. Un hombre es un músico o no lo es, así, que, estar obligado a decir que el hombre es músico, aún cuando se piensa en realidad que él es un músico profesional sino más bien se le asemeja, ello denota una pobreza del idioma que puede causar confusión. Pero todavía más confusa es la ambigüedad con que han sido revestidos los términos "**musical**" y "**no musical**". Investigaciones han demostrado, dejando de lado expresiones poéticas, que existen no menos de 25 interpretaciones de estos términos.

Así un hombre puede ser llamado "**musical**" por tener una marcada preferencia hacia la música popular por: (a) una persona sobre la que la música no ejerce ninguna atracción; (b) por una persona que le guste el mismo

tipo de música y que por lo tanto se considera "**musical**" a sí mismo. También puede llamarse "**musical**" a un hombre que le guste la música "**seria**" pero que no sabe cantar ni tocar un instrumento; o que sabe tocar y cantar un poco pero no le gusta la música clásica; que se ocupa mucho de su equipo de radio pero, en el fondo, está más interesado en el largo de honda que en la música.

En lo que se refiere al término "**no musical**", un hombre al que sólo le interesa "**música barata**", o por cortesía, "**música de orden inmediatamente fascinante**", es a menudo calificado de "**no musical**" por un hombre que goza de la música moderna; un hombre que simplemente "**sabe lo que le gusta**" es invariablemente llamado "**no musical**" por el músico profesional y hasta por el lego; la gente que gusta de la música vocal, es a menudo calificada de "**no musical**" por músicos no cantantes; los cantantes son frecuentemente llamados "**una raza no musical**" por críticos de los diarios porque no siempre siguen las notas y, a veces, están más preocupados con la simple producción de la voz que con la interpretación; a los virtuosos muchas veces se les aplica el término de "**no musical**" porque algunos de ellos están más preocupados por lo que es efectivo que por lo que es arte elevado.

De lo que antecede se verá que sería en vano buscar la definición exacta de un vocablo que en castellano podemos circunscribir con las palabras: "**de tendencia musical**" y su significado tendría que ser tan elástico — como en la palabra inglesa "**musical**" — que su interpretación dependería antes de la opinión personal que de un standard específico. Por lo tanto, a los fines de este libro excluirémos el aspecto negativo del problema y consideraremos a todas las personas como de tendencia musicales en mayor o menor grado influenciadas por la música en una u otra forma.

Hay, desde luego, mucha gente que tiene su idea propia y muy definida, de lo que es y no es la música, pero este tipo de gente no debe detenernos. Apartar todas las

composiciones que le resultan incomprensibles o feas, bajo el calificativo: "no es música", podrá serles solución satisfactoria, pero actitud tan dogmática no es de interés especial para otros. Desde el punto de vista de estas páginas, todas las formas de composición, desde la más primitiva canción popular, hasta los ejemplos más complejos y discordantes, deben ser consideradas como música. No obstante, es de interés especulativo saber si ciertas fases de la música evocan reacciones musicales o si involucran otros factores, fuera de la conciencia del oyente. Algunas reflexiones sobre la naturaleza pura y la psicología del "soloismo" podrán servir para arrojar alguna luz sobre el tema.

Los Problemas de Música Pura y "Soloismo"

Con el término "música pura", naturalmente, no nos referimos a un tipo que pudiera ser de interés especial para los moralistas, sino aquella forma que produce un deleite exclusivamente musical, descrito en el lenguaje común como "música pura y simple". No nos servirían términos: música absoluta y abstracta porque son empleados para expresar lo opuesto a la música de programa, y, aunque la música vocal es una forma de la última, como demostraremos más adelante, sería incorrecto agregar también el soloismo instrumental como una forma de ella. Nuestro objetivo inmediato es mostrar que aún la llamada música abstracta puede derivar algo en su estructura de las cosas externas, de manera que no es completamente pura. Ahora, si nos aventuramos a expresar duda de si el "soloismo", cualquiera que sea su forma, constituye música pura, deseamos señalar desde ahora que no lanzamos sobre los solistas como tales ninguna difamación. Si, por ejemplo, podemos decir de una mujer que es no solamen-

te inteligente, sino también hermosa, no diremos nada que no sea una galantería sino que más bien lo es doblemente —implicamos que posee un doble atractivo. De manera similar, el soloismo posee un doble atractivo que se manifiesta a todos los que han meditado sobre este tópico. Dejando aparte todas las demás consideraciones, hay dos puntos que llaman la atención del público. Uno se relaciona con el tema y el otro con la presentación. A ciertos tipos de público no le importa lo que el solista toca, sino cómo toca. En otras palabras, el público no va a escuchar la composición sino al solista.

Es obvio señalar que los solistas de primera magnitud atraen público más numeroso y más mezclado, pero los individuos que lo componen en su mayoría no advierten la causa de este fenómeno, es decir, que el goce que ellos obtienen no es enteramente musical, porque deriva en parte de estar viendo a una persona dada a hacer un esfuerzo exitoso.

Esta admiración del proceso de hacer esfuerzo por parte de otros, parece ser latente en toda la raza humana. Ella explica la popularidad de los acróbatas, danzarines, jugadores de balompié, pugilistas y similares, y explica por qué la gente se detiene para observar caballos tirando una pesada carreta por una subida casi imposible de vencer. También explica la admiración que provoca toda virtuosidad. El aplauso atronador que sigue a una pieza de difícil ejecución no es provocado por haber sido la pieza más excelente del programa, sino porque el pianista realizó un tremendo esfuerzo para tocarla. El "do" agudo con que el tenor termina una canción es saludado con aplausos ensordecedores no porque un "do" alto sea más bello que un "do" bajo, —es, generalmente, menos bello— sino que el tenor está haciendo el máximo esfuerzo para producirlo, disimulando o no. Por otra parte, la música ruidosa intrínsecamente no es más bella que la suave. Sin embargo, la primera provoca casi siempre más aplausos que la última; en parte porque requiere un esfuerzo mayor. Lo mismo

vale para la música floreada en comparación con la lenta y ayuda a explicar el éxito clamoroso de la virtuosidad.

Todo esto contribuye a demostrar por qué el solista ejerce atracción múltiple y, si es famoso, congrega al público más numeroso. Como el hacer un esfuerzo exitoso es considerado sinónimo de ser experto, las personas no especialmente interesadas en la música como tal, pueden ser atraídas por la experticia. Ellos son como ciertos hombres que, siendo muy poco atraídos por la belleza femenina, pueden sin embargo gozar la presencia de una bella mujer, si ella es inteligente. No obstante —y esto es innecesario decirlo— tales hombres no alcanzan a gozar la plena belleza del encanto, porque son víctimas de sus propias limitaciones.

El soloismo vocal —de los varios tipos de soloismo— es, en cierta manera, el más alejado de la música pura, debido a que el canto deriva una parte de su interés de algo externo, como lo sugerimos antes. Aunque existen realmente canciones sin letra, ellas constituyen la excepción y por esto, al considerar la música vocal, se debe tomar en cuenta todo lo que ella representa y no solamente la letra.

Así, el cantante que es un gran artista es doblemente artista, pues él (o ella), posee tanto la habilidad musical como histriónica. Un canto impresionante es una forma de oratoria, de igual manera que una oratoria impresionante es una forma de música. Un gran orador debe ser no solamente actor; también debe poseer oído para el ritmo y una pronunciación melódica de las palabras. Un gran cantante debe ser, al mismo tiempo, orador, actor y músico. Sin embargo, se acepta la conjunción de la música con las palabras como una cosa natural hasta tal punto que la gente generalmente considera las canciones como música pura y nada más. Por lo tanto, nuestra tesis de que la composición e interpretación de la música vocal constituye una especie de música programática puede parecer extravagante tanto al profesional como al aficionado.

Sin embargo, ¿se puede sostener que el encanto producido por una canción como **"Hogar, dulce hogar"** es un encanto puramente musical? Obviamente, ella evoca una impresión doméstico sentimental en quienes todavía no produce fastidio. Era cantada por vocalistas a quienes apenas quedaba voz para cantarla, y a pesar de ello hicieron aparecer lágrimas en los ojos de los inclinados al llanto. **"Hogar, dulce hogar"** no es un éxito musical sino sentimental, además de ser un ejemplo extraordinario de perfecta síntesis entre las cualidades de la música y de la letra. Ninguna de las dos posee valor alguno si se juzga en términos de arte elevado, pero interpretada por vocalistas con ingenuidad histriónica, juntas conmovieron al público por más de medio siglo.

De todas maneras, algunas canciones son más programáticas que otras. Las hay que relatan historias con palabras reales y música imitativa, y además, aquellas que pintan solamente emoción y ambiente. Estos dos tipos son bien conocidos. Un tercer tipo de canción, muy en boga por la era victoriana, se extinguió. Su característica principal era la tautología y, por consiguiente, de naturaleza artificial, como se puede notar en las arias de Haëndel, Meyerbeer y otros. Sería exagerado decir que no existía conexión alguna entre la letra y la música, pero la relación ciertamente era muy vaga. La razón obvia por la cual los compositores antes mencionados produjeron tal efecto artificial con sus repeticiones verbales a lo largo de la escala era que, por una parte intentaron lo imposible: tratar de transformar la música vocal en música pura y sólo consiguieron parcialmente y de un modo artificial transformar la música pura en música vocal.

Este intento no se presenta más en nuestros días, porque vivimos en una edad menos ficticia, en la cual ya no se toleran tan aparentes anomalías de ficción, por lo menos en el arte serio, a pesar de que sobreviven en entretenimientos tales como las comedias musicales.

Aunque soy quizá el primer escritor en señalar que toda música vocal es una forma de música programática o música descriptiva, hay muchos indicios de que este hecho ha sido reconocido subconscientemente —de ahí las dos clases de canciones sobrevivientes que he mencionado. La música vocal, al volverse más y más imitativa y así más congruente, las canciones con floreos y cadencias se componen (aunque pueden haber excepciones) cuando tienen cierta razón de ser: imitación del canto de los pájaros u otros sonidos floridos de la naturaleza. De las canciones sin floreos ni cadencias, las del mejor tipo son predominantemente aquellas que producen ambiente (también una forma de imitación), donde la parte cantada tiende a ser más y más declamatoria, como lo atestiguan las logradas en relación con las ideas musicales. Expresado por canciones de **Debussy, Ravel** y otros.

Existen dos formas de imitación en la música vocal: imitación de la modulación e imitación de cualquier sonido a que el poema alude. Por imitación de la modulación en la música se entiende el esfuerzo de reproducir la inflexión de la voz como si un poema dado fuese declamado o hablado. Con respecto a esto, aún compositores renombrados han mostrado falta de gusto, sea porque no han poseído instinto dramático o porque este instinto ha sido imperfecto e ilógico. La modulación, y no la imitación, produce efectos dramáticos verdaderos. Por lo tanto, el compositor que es un verdadero artista se esfuerza para que su melodía realce el valor de la modulación y no se detrae del efecto producido por adición de la imitativa melodramática en el acompañamiento. Para escribir música imitativa digna de ser considerada como arte, es esencial ser imitativo de una nueva manera —cosa muy difícil— y también armonioso y consistente. Además, una sugestión juiciosa es usualmente más artística que el realismo. Los buenos compositores de canciones, como **Debussy** y **Ravel** adoptaron este método: emplearon sus acompañamientos para crear una especie de escenario sobre el cual se va a cantar.

Hasta el florecimiento de la realización armoniosa los compositores de canciones dependían exclusivamente de sus cantares para la reproducción de las variadas emociones que los poemas exigían. Como habían comparativamente pocas discordancias, una concordancia frecuentemente tenía que imitar el papel de una emoción fea o violenta. En las baladas, por ejemplo, el mismo acompañamiento era utilizado para cualquier número de versos, aunque el contenido emocional de éstos era muy divergente. Así, la parte del acompañamiento de una canción no ofrecía ninguna ayuda dramática a su intérprete vocal. Hoy día, un compositor inspirado empleará una variedad de recursos armónicos para expresar la variedad correspondiente de emociones, alternando o no la melodía. Para dar expresión adicional a una emoción áspera o repugnante, escribirá una discordancia o, hablando relativamente, repugnante; para realzar la expresión de una emoción suave, escribirá una armonía de sonidos suaves, y así sucesivamente. Otro recurso es quizás alterar una sola nota en la melodía para adaptarlo a la modulación requerida por alguna palabra particular que aparezca en cualquier otro verso que no sea el primero.

Es innecesario proseguir estas ideas. Aceptando que las canciones son un tipo de música programática y que los oyentes pueden ser atraídos hacia las salas de concierto por razones no totalmente asociadas a la música pura, existe el hecho que ellos están influenciados por esa música en mayor o menor grado. El cómo y porqué serán explicados más adelante.

Los Problemas de la Inspiración y de la Invención

Esto nos lleva a uno de los aspectos más importantes de la música: su concepción y todo lo que ella denota y encierra. Y aquí, de acuerdo con algunos compositores más escrupulosos, pisaremos terrenos más delicados o sa-

grados; así por lo menos parece si consideramos las opiniones o aún el silencio de algunos compositores a quienes se les ha solicitado definir la naturaleza de la inspiración. Para citar palabras concretas: **“la gran dificultad de las investigaciones de tal naturaleza reside en el hecho que algunos, muy naturalmente, consideran tales investigaciones como una curiosidad impertinente, o como un intento de desgarrar el velo que cubre el Sancta Sanctorum de su arte”**. Pero, ¿porqué ellos lo venían así? La inspiración puede que sea misteriosa en un sentido pero, eso no lo hace tan sagrada como para no poder ser analizada, hasta donde esto sea posible. De todos modos la inspiración generalmente está asociada con la belleza, y todo lo que es bello merece ser comprendido por difícil que sea la tarea.

El Sr. James Branch Cabell en su obra **“Straws and Prayer-Books” (Pajas y Libros de Oraciones)** expresa tan perfectamente el **“rationale”** de la pluma creadora que, aunque sus expresiones se refieren a la literatura, con algunos ajustes menores pueden ser aplicadas también a la composición musical... **“El Novelista”**, sostiene **“escribirá en una forma que él personalmente considera atractiva; sus ritmos serán de configuración tal que acariciarán sus oídos personales y la extensión de sus escritos será establecida por lo que él mismo encuentra interesante o no. Porque el escritor serio de prosa escribirá primordialmente para divertirse a sí mismo, aunque con un pensamiento subyacente parcial por lo económico; pero su idea principal será entregar ... los juguetes... que él inventa para divertir a aquellos que poseen un gusto similar en anodinos. Y hacerlo así le encantará”**. El Sr. Cabell prosigue diciendo que existe en él un hambre irresistible por escapar de las costumbres y hábitos; que él parece estar más resuelto que sus compañeros a no aburrirse y de ahí su esfuerzo de evitar el tedio de las cosas familiares.

Ahora, si transferimos todas estas observaciones del plano de las composiciones literarias a las de la música comprenderemos, seguramente, la razón inmediata **aparente** del por qué un compositor compone. Lisa y llanamente dicho —le agrada componer. Si él es mal compositor, el resultado es divertirse a sí mismo solamente; si es buen compositor conseguirá agradar a otros, sea inmediatamente o con el tiempo. Se podría hasta medir la grandeza de un compositor por su capacidad de estar insatisfecho con lo familiar. Los compositores mediocres están insatisfechos con ideas de segunda mano, mientras que los grandes compositores solamente están contentos con ideas originales y su grandeza consistente depende en parte de su esfuerzo para llegar a esas ideas. Por lo tanto, decir que el genio es la capacidad infinita de realizar esfuerzo, es decir solamente la segunda mitad de la verdad, siendo la primera que el genio es la capacidad infinita de estar insatisfecho. Admito que estas dos proposiciones deben ser tomadas **cum grano salis**, más, considerando que, aparte de su trabajo, los genios son frecuentemente muy impacientes, la segunda parte de la verdad, como dije, es aproximadamente tan correcta como la primera. Una comparación entre compositores malos e inexpertos¹ sirva para subrayar este hecho. Una mujer joven que descubre que puede en cierto modo componer, tomará la canción, o lo que sea que resulte más serio y se deleitará más que un genio con su más reciente obra maestra. Tal seriedad y gozo pueden

deberse, en pequeña medida, a la vanidad, pero en la mayoría de las veces derivarán de la sensación de satisfacción, demasiado fácil lograda en relación con las ideas musicales. Expresado de otra manera, implica simplemente una incapacidad proporcional de sentirse aburrido. Pero aún así la causa de aquella satisfacción es cierta atracción hacia un tipo de novedad. Escribir de vez en cuando una canción le proporciona a nuestra hipotética joven una **nueva** sensación, y eso es lo que le encanta. Pero desde el

1. * Ver todas las NOTAS al final del libro.

punto de vista artístico su esfuerzo carece de valor, porque coincide con un aspecto de novedad que aburre a todos, menos a ella. En realidad, tipifica la diferencia entre el **músico-maestro** y el **músico-inútil**. El músico-maestro compone para complacerse y logra agradar a otros; el músico-inútil compone para complacerse a sí mismo, sin lograr agradar a otros, o por lo menos a aquellos cuya opinión vale. Sin embargo algunos músicos-inútiles componen con la esperanza de agradar a otros, no tanto por el deseo de proporcionarles gozo sino para cosechar su aprobación. Esto no se origina necesariamente en la vanidad, sino porque temen que sin ese aplauso la flor de su nuevo gozo pueda marchitarse y morir.

Así todo el proceso de componer es tratar de alcanzar lo que personalmente gusta, o sea, pescar ideas para proporcionarse a sí mismo placer o gozo. Requisito previo de este **desideratum** es que las ideas deben ser diferentes, variadas, nuevas, porque para un compositor será tan fastidioso captar repetidamente las mismas ideas como para un pescador pescar siempre un mismo pez, si se me perdona el símil.

¿Cómo pesca ideas un compositor? Improvisa en su cabeza o sobre el piano hasta que da con algo, o algo da con él, que le gusta. Cuando esto ocurre lo anota, y, una vez anotado, reanuda la pesca. Los alemanes tienen una frase expresiva para este proceso de "**dar con algo**"; ellos dicen: "**Est fällt ihm etwas ein...**" que, traducido literalmente, quiere decir: "**algo lo invade**". Pero es razonable suponer que nada lo puede invadir a menos que él se haya mantenido receptivo o haya abierto su mente para captarlo. El proceso de "**pescar**" por lo tanto, es simplemente un proceso de abrir la mente², en realidad, él se prepara para "**pescar**", y si está en buena forma y su mente está despejada, entonces capta o hace contacto con ideas que le son de valor. Pero cuando, por el contrario, no está en buena forma, él "**pescar**" solamente lo trivial que, si posee sentido adecuado de discernimiento, rechaza de inmediato.

Existen varios tipos de ideas que se le pueden ocurrir al compositor mientras pesca: aquellas que, estando completas dentro de sí mismas, no conducen a ninguna parte, y aquellas que conducen a gran número de posibilidades. Así, hay ideas emparentadas con el fraseo, escalas o modos; ideas entroncadas con el esquema, ideas conectadas con estructura o forma-idea relacionadas con la armonía. Por ejemplo, un compositor puede encontrarse con lo que para él es, de cualquier manera, un acorde nuevo y hallar con gran satisfacción que ese acorde se presta a ser utilizado en una variedad de formas hasta entonces insospechadas. Ese acorde le permite construir toda suerte de estructuras melódicas; hasta puede usarlo para formar melodías mismas tal como lo hiciera **Brahms** con su esquema de octava y tercio usando el acorde de éste, ese o aquel modo hasta que llega el momento en que cesa de gustarle; se ha familiarizado con su sentido auditivo, en otras palabras, se cansó de ella y ya ansía algo nuevo otra vez. Consecuentemente, vuelve a la pesca y si tiene suerte, sus esfuerzos son coronados con éxito; de lo contrario, inteligentemente interrumpirá sus tentativas, entrando en un período de inactividad, diciéndose que no está de ánimo propicio para componer.

Y el que posee esta clase de temperamento contento con seguir la línea de menor resistencia mental, aceptará de buen grado el estado de ánimo como causa de productividad e improductividad. Probablemente se nos dirá que estados de ánimo estériles son el resultado de la inercia, indigestión, fatiga mental u otra causa física cualquiera y que los estados de ánimo fértiles son, opuestamente, el resultado de buena salud o de estar en buena forma. Sin embargo, esta hipótesis no es infalible, por la simple razón de que algunas grandes obras han sido escritas en períodos de mala salud y dolor o abatimiento físico o mental. **Beethoven** compuso con notable asiduidad en períodos cuando todo conspiraba para tenerlo preocupado. Por otra parte, **Mendelssohn** sólo pudo componer con efectividad

cuando el río de su vida seguía su cauce apaciblemente. Algunos artistas productivos, musicales o literarios, tuvieron sus mejores inspiraciones durante los sufrimientos, durante un amor desgraciado; no así otros, que en tales circunstancias sólo languidecieron. Amores felices, por el contrario, los estimularon a producir grandes obras de arte.

Algunos han confundido causa y efecto hasta el punto de sostener que la dispepsia es la responsable de la filosofía pesimista, cuando de hecho, la mala digestión sólo puede ser responsabilizada de pesimismo y no de la filosofía misma. Filósofos de la talla de **Carlyle** no se desarrollaron sólo por haber comido alimentos indigeribles, ni poetas como **Dawson** porque su pasión por alguna moza de bar no haya sido correspondida. Todo esto viene a demostrar que la causa primordial de los estados de ánimo, creativos o no-creativos, no pueden ser ni exclusivamente físicos o emocionales que afecten la mente de tal forma que produzcan o impidan la inspiración. En una palabra, las motivaciones físicas o emocionales resultan causas secundarias y la causa verdadera se encuentra más recóndita.

Compositores Inspirados y sin inspiración

Desde que aparecieron las primeras ediciones de este libro, ciertas cosas han salido a la luz que vienen a substanciar mucho lo que más adelante se menciona en estas páginas. Por lo tanto, para no aumentar el presente volúmen a proporciones indebidas, los datos de que disponemos, pueden reemplazar lo que escribí previamente.

Cuatro meses antes de su muerte, **Brahms**, por ejemplo, confesó que cuando componía, se sentía inspirado por un poder fuera de él. Como creía en un espíritu supremo, mantenía que sólo cuando el artista se abría a este espíritu supremo, escribiría y estaría en condiciones de es-

cribir obras inmortales, y no de otra manera. Eso equivaldría a decir que todos los verdaderos artistas cualquiera que sea el campo en que actúan, son médiums, estén o no conscientes de ese hecho. Agregaré de paso, que, cuando **Brahms** hizo su confesión, estipuló que no se la debía publicar hasta 50 años después de su muerte; de ahí que no figura en ninguna biografía.³

No obstante, ha sido ahora revelado, aunque con atraso, que **Brahms** era uno de esos compositores que creían en una inspiración de un tipo más especial que aquellos ascéticos que sólo creen en lo que pueden ver, oír, sentir o gustar. Argumentaron tales personas, y aún algunas otras, que un compositor es el resultado y en cierto modo la expresión y reflexión de la edad en que vive. Sin embargo ésto, conforme a los hechos esotéricos, es sólo una verdad a medias, ya que, hablando a grandes rasgos, hay dos tipos de compositores: los que podemos calificar de inspirados, por poseer cualidades que permiten a los poderes elevados usarlos y, en oposición a ellos, los no inspirados que, careciendo de tales cualidades, no pueden ser usados como médium. Dicho en pocas palabras, el compositor inspirado, tal como se demostrará en el curso de este libro, es el que a través del medio de vibración musical, ayuda a moldear las características del futuro, mientras que el compositor no inspirado en su mayor parte refleja meramente las de su propio tiempo.

Esto explica porqué tanta música de hoy en día y la de años recientes (escribo en 1958) es de la especie ultradiscordante —¿no estamos viviendo una edad altamente discordante y contenciosa? También hay que decir ésto: el compositor no inspirado en contraste con el inspirado es generalmente gobernado por las modas musicales prevalecientes y en lugar de crear su propio idioma, está sujeto a la influencia de una u otra de las “escuelas” ya sea, por ejemplo, el neoclasicismo, el sistema de doce notas o cualquier otro. Por ello, la constatación que un compositor es el resultado de su época no es enteramente incorrecta si se

quiere decir con ello que la mayoría de los compositores son “destacados” o no. Pero es incorrecto; se refiere a todos los compositores, excluyendo aquellos, comparativamente raros, dotados de algo más que habilidad sola y cuya música no es reflejo de las cosas terrenas sino de las “cosas del espíritu”. Estoy consciente que, hablando de ciertos músicos creativos, como “inspirados”, aun cuando el término puede involucrar algo vago para personas de mente religiosa, no dice nada al materialista. Sin embargo el materialista no ofrece explicación convincente para ese encanto misterioso, ese algo elusivo que hace inmortales una cantidad de obras de arte. Ni puede el materialismo o siquiera la religión ortodoxa explicar convincentemente el genio. Sólo el esoterismo puede dar una explicación satisfactoria.

La Fuente Esotérica de este Libro

Cuando, hace algunos años, escribí desde el punto de vista esotérico un libro titulado: “La influencia de la música sobre la historia y la moral”, me enfrenté con muchas dificultades que el tiempo y la corriente de la opinión disminuyeron subsiguientemente. Durante años recientes, las ideas ocultas, en una forma u otra, tuvieron amplia difusión y el escepticismo hacia lo no inmediatamente explicable o perceptible ha dejado de ser la moda entre la clase intelectual. El espiritualismo ha reclutado un número siempre creciente de adherentes; algunas ideas teosóficas han sido adaptadas hasta por no teósofos; la astrología encuentra su lugar en las publicaciones diarias; reencarnación y karma (la ley de causa y efecto) han sido aceptadas como doctrinas lógicas y los tipos más elevados de clarividencia, clariaudiencia y facultades emparentadas ya no son objeto de ridículo y negación pseudo-sapiente. El cristianismo también está sufriendo cambios y el reconocimiento de una faz escondida o esotérica sobre

sus muchas enseñanzas está creciendo de continuo. Hasta la ciencia se vuelve más oculta —aunque los hombres de ciencia pueden objetar el término— pues el reconocimiento de fuerzas ocultas desempeñan una parte importante en las conclusiones científicas modernas.

Al presentar este nuevo libro, incluyo pues, aquellas partes del viejo que considero indispensable para el argumento básico y puedo dispensar muchas de aquellas disertaciones sobre la ciencia oculta misma que apuntaba hacia una ilustración del público en general, pero que sólo podía resultar tedioso para los ocultistas de varias escuelas, por ser demasiado familiares. Por ejemplo, me ví obligado a sostener con énfasis la existencia de hecho de aquella jerarquía de grandes sabios, iniciados, adeptos, conocidos como la Gran Logia Blanca⁴, que ejerce tan poderosamente influencia sobre la evolución de la humanidad. Pero en el interim aparecieron los “Mahatma Letters”⁵ y también un libro notable: “Los Maestros y sus retratos” (Through the eyes of the Maestro) por David Anriás⁶ que atestiguan que estos misteriosos sabios no eran invención de Madame Blavatsky, esa ocultista tratada con tanta malevolencia, sino que fueron aseguibles y pueden establecer contacto con ellos todas aquellas personas dispuestas a desarrollar las cualidades necesarias aunque difícilmente alcanzables. El resultado, directo e indirecto de esos libros y otros de tendencia similar⁷ ha sido disipar ese sentimiento de oposición que tan a menudo nace en las mentes con disposición escéptica cuando es confrontada con ideas o hechos que le son enteramente desconocidos. Esto es, en parte, porque las ideas como quien dice, flotan en la atmósfera mental, y se filtran hasta el subconsciente antes que la mente objetiva las capte. Como explica el psicoanalista, no es el cerebro consciente el que resiste una idea nueva, es el subconsciente —condición que se altera cuando fuerzas del pensamiento han chocado repetidamente contra él y, como remolinos de agua en contacto con una piedra, han desgastado su resistencia. En una palabra, ese ignorante y complaciente antagonismo hacia nuevas revelaciones ha disminuído perceptiblemente, como también la exaltación de la simple creencia frente al

conocimiento. Por consiguiente, el terreno ha sido preparado para lo que se me dio a exponer en este nuevo volumen. Porque, aunque en la "**Influencia de la música sobre la historia y la moral**", dije de manera inequívoca que estaba en deuda con un alto iniciado de ciencia esotérica por toda mi información, respecto a los efectos ocultos de la música no me fue permitido dar su nombre —por no estar maduro el tiempo todavía ni tampoco el del notable vidente que por clariaudiencia recibió esa información y me la pasó para ser explicada y elaborada. Felizmente, sin embargo, esa orden fue ahora anulada y estoy en posición de saldar mi deuda con el maestro **Koot Hoomi**, quien fue mi autoridad para lo que previamente expuse y para más información que seguirá.

Este alto iniciado a quien pude mencionar de paso, reside en Shigatze, y tiene un interés especial en la música occidental, punto que la literatura teosófica no destacó a pesar de ser uno de los dos tutores en sus comienzos, hacia fines del siglo pasado⁸. De hecho El considera como muy recomendable que los estudiantes de ocultismo de todas las escuelas deberían apreciar más plenamente la gran importancia de la música como fuerza en la evolución espiritual, y con este fin. El ha revelado mucho de lo que hasta ahora no ha sido revelado y que no puede dejar de despertar el mismo interés de todos los amantes de la buena música. Con todo, en la época de escribir mi primer libro sobre este tema nada se podía haber hecho sin la intervención de su discípula, **Nelsa Chaplin**, una vidente altamente entrenada, de descomunal sensibilidad quien, desde sus días más tempranos, había estado en estrecho contacto telepático con el maestro **Koot Hoomi**. Esta notable vidente no es menos notable porque no se encuentre su nombre entre los psíquicos que han alcanzado reconocimiento. Su verdadera espiritualidad era tal que daba libremente de sus dones, sin jamás sacar provecho mundano ni explotarlo en ninguna forma, como demostrará nuestro breve esbozo de su historia.

Nacida de padres ya maduros, poseyó desde temprana edad facultades supernormales, entre las cuales estaba el poder de abandonar su cuerpo y transportarse en el espíritu a los planos elevados, como también a lugares del plano físico a miles de millas de distancia. Ella recordaba, por ejemplo, haber sido transportada de niña, frecuentemente a la casa del maestro **Koot Hoomi** en Shigatze, en los **Himalayas**, donde en muchas ocasiones escuchó aquellas improvisaciones en el órgano que forman parte de sus muchas y variadas actividades. Pero, aparte de estas transportaciones espirituales o así llamadas proyecciones astrales, poseía la facultad de sintonizar los pensamientos del Maestro, facultad casi incomprensible a la mente del lego si no fuera porque la radiotelefonía inalámbrica revisiera características tan análogas. Pues el hecho de corrientes de pensamientos invisibles vibrando por el éter y recibidos por cerebros suficientemente sensitivos es, aunque en un plano diferente, en sí ni más ni menos milagroso y misterioso que el hecho que las vibraciones de la sinfonía de **Beethoven** pueden ser llevadas desde Praga a Roma a través del éter y percibidas por los oyentes en aldeas lejanas de Inglaterra. Todo es vibración en grados variantes. En el plano mental, los adeptos que viven en completa reclusión, son capaces de comunicarse con sus iguales, discípulos y pupilos a miles de millas de distancia, siempre que las "**estaciones receptoras**" estén debidamente sintonizadas.

Y el de **Nelsa Chaplin** era uno de los más delicadamente balanceados, sintonizando como ya mencioné. Además, era notable en otras formas. Demostraba una precocidad tal que permitía no solamente leer y comprender a muy corta edad, obras como las de **Dickens** y también tocar el piano e improvisar de la manera más fenomenal. Fenomenal también en su precisión y alcance eran estas facultades **clarividentes y clariaudientes** que hacían de esta chiquilla extraña un enigma para muchos de los que la rodeaban. Su afinidad con los pájaros y las flores, la facilidad con que parecía ponerse en contacto con la esencia misma de la música, hicieron de ella más que una

criatura normal, una hada. Pero, completamente inconsciente de sí misma e incapaz de darse cuenta que otros no podían ver ni oír lo que ella podía, la posesión de sus dones psíquicos eran a menudo causa de malentendidos y celos. No obstante, a pesar de que su naturaleza sensitiva sufría mucho como consecuencia de ello, la influencia conductora de su Maestro la salvó de la ceguera espiritual y psíquica que fue el destino de otros niños perceptivos mal comprendidos por padres faltos de imaginación.

Cuando creció, sus facultades aumentaron y se perfeccionaron. A través de sus improvisaciones comunicaba en términos de música, estados de conciencia anímica o tales armonías percibidas en la contemplación de una hermosa puesta de sol; para un ser tan descomunamente dotado una puesta de sol puede ser tanto audible como visible.

Y algunas veces el maestro Koot Hoomi **tocaba a través de ella** cuando él deseaba conseguir algún efecto especial —generalmente curativo— para aquellas que estaban bajo el cuidado de ella. Debe ser mencionado que, durante un número de años estaba vinculada con una casa de huéspedes, conjuntamente con su esposo y un doctor, la cual funcionaba principalmente para el tratamiento de males extraños y recalcitrantes, muchos de los cuales habían frustrado los esfuerzos médicos. Un sistema de curación con colores había sido desarrollado bajo los Maestros y muy notables fueron algunos de los resultados obtenidos en el tratamiento de esas dolencias cuyos orígenes eran generalmente psíquicos, y que envolvían los cuerpos más sutiles. Aquí fue que las facultades de diagnósticos clarividentes de **Nelsa Chaplin** resultaron de valor incalculable y adicionalmente derramaba sobre todos aquellos que sufrían en cuerpo y alma, simpatía y comprensión que por sí solos eran bálsamo que sanaba a los más solitarios y deshechos. Grande era el solaz y la sabiduría espiritual que dispensaba a los atormentados por la duda, complejos y temores; y cuando alguna vez tenía duda sobre la línea

seguir con un paciente dado, escuchaba la voz de su Maestro como guía y dirección.

Un gran honor era suyo: tanto el maestro **Koot Hoomi**, como el maestro **Jesús** la empleaban frecuentemente como su médium (mencionaremos que el maestro **Jesús** es particularmente interesado en el trabajo de curación). Me contó como un día ella había experimentado por primera vez la sensación maravillosa de ser levantada fuera de su cuerpo por el maestro **Koot Hoomi**, y como, parada a su lado, en su cuerpo espiritual, lo vio dirigiéndola físicamente para hablar a su esposo y al doctor.

Muchos de los pacientes, empero nunca habían oído hablar siquiera de los Maestros, excepto tal vez de manera muy vaga y consideraban a **Mrs. Chaplin** meramente como un personaje bondadoso y merecedora de amor con un maravilloso don de intuición; mientras que algunos de los que eran teósofos, teniendo la idea que toda comunicación con los Maestros es exclusivamente reservada a los conductores de la Sociedad, nunca sospecharon cuán estrecho era en realidad su contacto con ellos.

Podrían preguntarse con derecho por qué un ser tan ricamente dotado no llegó —a pesar de su natural reticencia— a llamar la atención entre los demás iniciados de su tiempo, y la contestación es que no era su destino ser públicamente notada y aclamada en esta encarnación. La intención era más bien que su vida —como de hecho la de la mayoría de iniciados avanzados, salvo que tuvieran alguna misión especial en el mundo de afuera— debían ser de sacrificio de sí misma y hecho en comparativa oscuridad. Y que su sino era el de sufrimiento casi incensante, lo saben todos los que la conocieron de cerca. Todo su ser respondía tan intensamente a las armonías de las altas esferas y a las de este plano físico que su mayor ansiedad era dedicarse por entero a la música para traducir en sonidos

terrenos algún eco de aquellos sonidos celestiales para los cuales estaba tan sutilmente afinada. Sin embargo, había otro trabajo que hacer, menos congenial por el que tuvo que dejar de lado esa ansiedad pudiendo darle expresión sólo en aquellas raras ocasiones que he mencionado. Además, tenía que luchar contra un cuerpo continuamente dolorido, contra la pobreza, preocupación y atormentados problemas de numerosas clases; y hasta contra la envidia y celo que ella, en su modestia y simplicidad, nunca pudo explicarse. Mas, vivió y sufrió heroicamente, sin quejarse, hasta alegremente, porque su conciencia aún cuando luchaba contra las dificultades terrenas, estaba casi permanentemente unida al goce de los más Elevados.

Mi trato con **Nelsa Chaplin** se extendió a través de un período de siete años y durante ese tiempo en muchas ocasiones el maestro **Koot Hoomi** me habló por su intermedio, dando sus perlas de sabiduría e instruyéndome cómo podía servir a la **Gran Logia Blanca** no sólo con mi música, sino también con mi pluma. Era en una de esas ocasiones que **El** me dijo que el tiempo había llegado en que era deseable que la humanidad debía ser informada con relación al efecto esotérico de la música y su influencia sobre casi cada una de las fases de la civilización. Luego me pidió que escribiera un libro sobre el tema, con la ayuda de su discípula, actuando como su medium.

Después de un tiempo, **Nelsa Chaplin** se puso en contacto con el Maestro y mientras escuchaba en **clariaudiencia** los datos que **El** daba, yo tomaba notas, para ser desarrolladas en detalle más tarde. A veces tenía que consultar los **anales acásicos**¹⁰, dado a que ciertas partes del libro trataban de eras prehistóricas. Otras veces contestaba a las muchas preguntas que forzosamente tuve que hacer

sobre uno u otro punto difícil. Cuando yo había completado algunos capítulos se los leía mientras ella escuchaba por si había comentarios o correcciones que el Maestro deseara hacer. De esta manera fue realmente inspirado, escrito y patrocinado por el que en una vida anterior había sido **Pitágoras, el sabio**.

Mi contacto con el maestro **Koot Hoomi** aunque temporalmente interrumpido, no terminó con la muerte de **Nelsa Chaplin**. Los Maestros de Sabiduría poseen el poder de materializar un cuerpo en cualquier parte del mundo para dar instrucciones o mensajes a sus discípulos. Y por estos medios después de que otros habían sido usados en el interim, mi contacto con el Maestro se restableció.

Debo mencionar aquí que cuando los **Maestros de Sabiduría** inspiran que sea escrito un libro determinado, ellos vigilan con sus ojos espirituales su paso por el mundo, de modo que puedan medir el efecto que produce individual y colectivamente. Se enteran así qué partes son aceptadas y cuales son rechazadas, sea porque no despertaban interés o porque la mayoría de los lectores no estaba preparada para comprenderlas. Además deben ser tomados en cuenta el temperamento y las características de la época. La gente de hoy —a diferencia de sus antecesores— pide todo en la forma más condensada posible. Esa “**aceleración**” que se nota en tantos sectores de la vida, no dejó de tener una razón en ciertas ramas de la literatura. Por ello se hicieron algunas correcciones y supresiones en el texto original ya incorporadas a este libro, habiéndose agregado mucho material nuevo conforme a los deseos de los Maestros.

Los Efectos del Sonido y la Música

“La influencia de la música sobre el desarrollo de la religión es un tema cuyo estudio ciudadano sería recompensado”.

FRAZER: La Rama de Oro.

A través de las edades, eruditos de las religiones, filósofos y sabios, reconocieron la suprema importancia del sonido. En los **Vedas**, que se dice son los escritos más antiguos del mundo, se expresa que todo el Cosmos se manifestó a través del sonido. Y más tarde el autor del **“Evangelio de San Juan”** dijo la misma verdad cuando escribió: **“En el principio era el Verbo y el Verbo estaba con Dios, y el Verbo era Dios”**. El que escribió el libro de Josué igualmente debe haber poseído conocimiento del poder del sonido, de otra manera es improbable que pudiera haber escrito la historia de la caída de Jericó.

Se ha comprobado que el sonido puede ser tanto constructivo como destructivo: puede crear formas, como puede destruirlas. Arena dispersada al azar sobre una plancha de vidrio formará dibujos geométricos al pasarse un arco de violín sobre el borde de la plancha, hecho que comprueba el efecto constructivo de las vibraciones del sonido. A la inversa, el sonido de la voz humana puede ser empleado para reducir a átomos un vaso o copa.

Aparte de esto, aparece patente al que ha dedicado un pensamiento a este tema, que debemos al sonido nuestro poder de comunicarnos mutuamente. Este poder, en su forma más elemental, se percibe primero en el animal y alcanza su culminación en el habla del hombre. Del habla a la más elemental forma del canto sólo había un paso y, al darlo, nació la música.

Si el sonido en sí es de tal importancia, ¿qué no podrá decirse de él cuando es combinado y armonizado para formar el arte de la música? Para responder, volvamos hacia uno de los más grandes pensadores de todos los tiempos.

“Entrenamiento musical”, dice **Platón** “es un instrumento más potente que cualquier otro, porque el ritmo y la armonía encuentran su camino hacia lo recóndito del alma, donde prenden poderosamente impartiendo gracia y haciendo atractiva al alma del que es bien educado”. Esa era, así enunciada, la opinión de **Platón** sobre los efectos de la música quien, en otro pasaje de su **“República”**, dice: “La introducción de un nuevo tipo de música (también incluía la poesía y la danza) debe ser eludida como poniendo en peligro al estado entero: ya que los estilos de la música nunca se alteran sin afectar las más importantes instituciones políticas”. No estaba **Platón** sólo en su opinión, pues **Aristóteles** indudablemente la compartía cuando escribió: **“La melodía y el ritmo producen emociones de toda clase”**; por ello un hombre se **acostumbra** (las itálicas son nuestras) a sentir las emociones correctas; **así la música tiene el poder para formar el carácter** y los varios tipos de música, basados en varios modos, pueden ser distinguidos por sus efectos sobre el carácter, actuando uno, por ejemplo, hacia la melancolía, otro hacia la femineidad; uno llamado al abandono, otro al control de sí mismo, otro al entusiasmo y así por toda la gama”.

Tales fueron, entonces, las opiniones de estos filósofos de la antigüedad cuyos escritos han sobrevivido el polvo del tiempo. Empero, a pesar de que se expresaron tan vigorosamente con respecto a la relativamente simple música de su tiempo, parece que muy pocos escritores, sin hablar de los legos de nuestra presente generación, parecen darse cuenta que varios tipos de una música mucho más compleja, mucho más poderosa, poseen otras cualidades que las simplemente artísticas, proporcionando pla-

cer y emocionando por momentos, o al revés, sosegando. Durante años, los amantes de la música han escuchado los oratorios de **Haëndel**, las sinfonías de **Beethoven**, los estudios de **Chopin**, y las operas de **Wagner**, habiendo reconocido que cada uno de estos maestros de música ha creado un estilo especial, individual, y que una sinfonía de **Beethoven** es una obra de arte enteramente diferente de un oratorio de **Haëndel**. No obstante, ni uno de estos amantes de la música parece haber dado crédito a **Haëndel** o **Beethoven** de haber ejercido una definida y general influencia sobre el carácter y la moral; y sin duda, si han leído los puntos de vista de Platón sobre la música y sus efectos, lo habrán considerado víctima de una vieja superstición. Confiamos poder probar en las páginas siguientes que tal noción era errónea.

Nos proponemos demostrar que cada tipo específico de música ha ejercido un efecto definido sobre la historia, la moral y la cultura; que la música —por chocante que esta manifestación pueda parecer al ortodoxo— es una fuerza más potente en el moldeo del carácter que los credos o preceptos religiosos o filosofías morales; pues a pesar de que estas últimas muestran que es deseable poseer ciertas cualidades, es la música que facilita su adquisición.

Un poco de reflexión sobre el particular debe llevarnos a la conclusión que la música actúa sobre la mente y emociones del hombre por medio de la **sugestión**. Parafraseando la enunciación de **Aristóteles**, si oímos repetidamente música melancólica, tenderemos a volvernos melancólicos; oyendo música alegre, experimentaremos tendencia hacia la alegría, etc. Así, la emoción particular que una pieza de música dada refleja, es reproducida dentro de nosotros; actúa a través de la ley de correspondencia. Adicionalmente, nuestras investigaciones nos han probado que no sólo el contenido emocional, sino que la esencia de la forma¹¹ musical tiende a reproducirse en la conducta humana; de ahí que podemos formular justificadamente el siguiente axioma —**como en la música, así en la vida**— y es muy importante que el lector lo tenga presente al considerar todo lo que sigue.

La investigación psicológica demostró que por la repetición de una fórmula sugiriendo cualidades físicas o morales, esas cualidades pueden realmente ser adquiridas. Un ejemplo al caso es la aplicación de la fórmula de M. Coué: “**Día por día estoy mejorando bajo todos los aspectos**” y debiera notarse que cuando más de acuerdo está el paciente, más eficaz será la sugestión, ya que en disposición de conformidad, el espíritu de oposición no puede afirmarse. La música es una especie de fórmula, con la ventaja adicional de no ser expresada en palabras que podrían despertar ese espíritu de oposición; desde luego que no nos referimos a canciones. Es tan sutil que **sugiere**, mientras que el oyente permanece inconsciente del hecho¹². Todo lo que llega a su conciencia que despierta ciertas emociones y que, en mayor o menor grado, esas emociones son siempre despertadas por la misma composición o similares. La música, por lo tanto, constantemente le **sugiere** estados de emoción, reproduciéndolos dentro de él y formando hábitos emocionales con la misma o mayor facilidad que otros hábitos que con el tiempo se convierten en parte de su carácter. Es obvio que **Aristóteles** estaba consciente de ello cuando escribió que “Por la música el hombre se **acostumbra** a sentir las emociones correctas”.

Más no es nuestra intención afirmar que la música actúa sobre las emociones únicamente; hay varios tipos de música que actúan sobre la mente. Así veremos a su tiempo, que la música de **Bach** tenía un efecto muy definido sobre la mentalidad —porque, conforme a nuestro axioma, como el arte de **Bach** es de un tipo intelectual, produce un efecto intelectual.

Pero, la pregunta que puede presentarse es, que si la música, en el pasado, ha tenido la suficiente difusión para llevar tales efectos prodigiosos a la humanidad en general como se pretende en este libro, ¿cómo puede la música influenciar el pensamiento colectivo, salvo que tuviera tan amplia difusión como para operar directamente sobre la mayor parte de la humanidad, habiendo vastas propor-

ciones de gente que rara vez o nunca han escuchado música de carácter serio? No obstante ser relevante la pregunta, es fácilmente contestada. La historia demuestra que los gobernantes y conductores del pensamiento —quienes son los principalmente afectados— casi siempre han estado en contacto con alguna forma de música. Reyes, duques, papas y príncipes tuvieron sus “**músicos de corte**”; lores feudales y barones tuvieron sus bardos, mientras que las masas han tenido también su música popular.

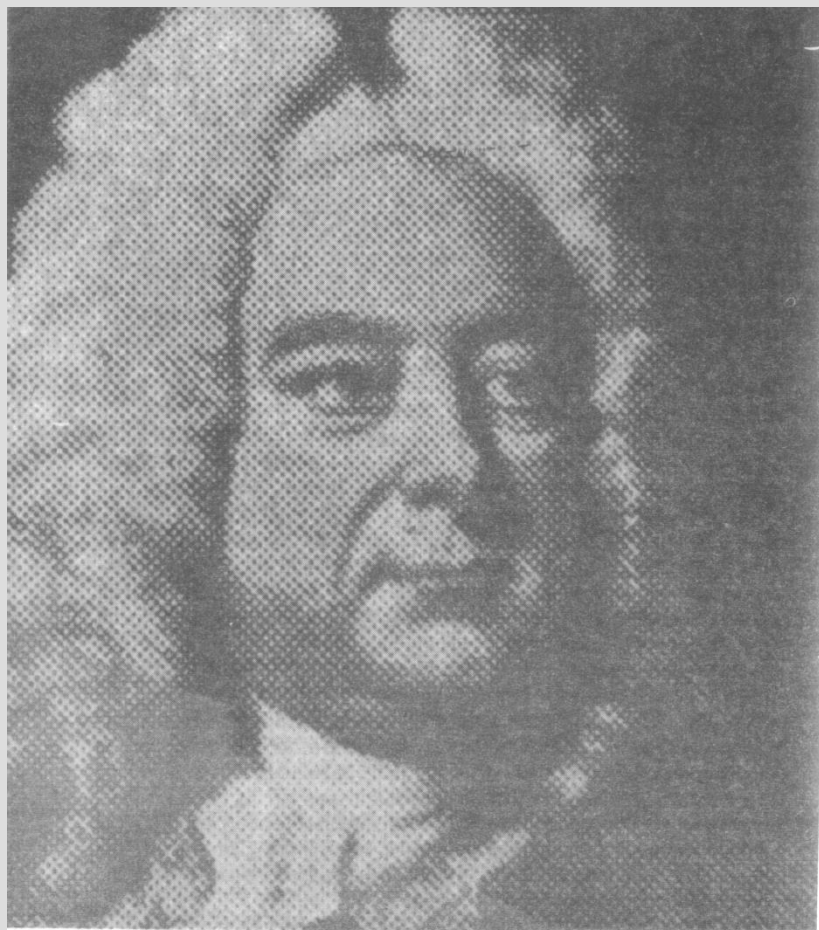
Desde los tiempos más antiguos, dondequiera que haya habido algún grado de civilización, la música ha desempeñado un papel de mayor o menor importancia. El punto siguiente debe ser destacado: que donde se alcanzó mayor variedad de estilos musicales, la adherencia a las tradiciones y costumbres ha sido proporcionalmente menos marcada; y donde los estilos musicales son limitados como por ejemplo, en la China, la adhesión hasta la adoración de la tradición, se desarrolla en grado alto. Somos perfectamente conscientes que, al enunciar esto, pareceríamos inclinarnos hacia la noción prevaleciente que los estilos de música son meramente la expresión y consecuencia de civilizaciones y sentimientos nacionales, es decir, que la civilización viene primero y su tipo característico de música, después. Más, un exámen de la historia comprueba que la verdad es exactamente lo contrario: que una innovación en estilo musical ha sido invariablemente seguida de una innovación en política y costumbres. Y, lo que es más, como demostrarán nuestros capítulos sobre Egipto y Grecia, la declinación de la música en esos dos países fue seguida por la declinación completa de las mismas civilizaciones griega y egipcia.

Debe añadirse un punto más en este capítulo preliminar. Hemos de tener en cuenta ese elemento en las masas que hace que reflejen o absorban las opiniones de otros, sean estas conductores o simplemente caracteres más vigorosos que ellas mismas. Así, hasta en los tiempos en que la música de cualquier clase no se propagaba como

ocurre hoy, suponiendo que un número de gente nunca había escuchado una nota de música —cosa muy inverosímil— fueron, no obstante, **indirectamente** influenciados por ella, y esto es aplicable también al que carece por completo de musicalidad. En consecuencia, una gran parte de este libro se refiere tanto a los efectos indirectos de la música como a los directos. Por ejemplo, la influencia directa de la música de **Haëndel** era, entre otras cosas, para inspirar temor y reverencia, pero los efectos indirectos eran, tal como veremos, engendrar algunas de las características menos agradables de la era Victoriana.

Es nuestra tarea mostrar las varias ramificaciones, excrecencias, productos secundarios de influencias compuestas de la música en general, desde las épocas más remotas hasta el presente. Empero, para ser más expeditivos, nos desviaremos del curso usual de “**empezar por el principio**” y empezaremos, en su lugar, con aquellos comparativamente recientes maestros de la música, posteriores a **Haëndel**. Este procedimiento invertido ha sido adoptado porque, mientras el lector probablemente conoce la música relativamente reciente, con mejores posibilidades de seguir el argumento, es menos probable que conozca la música antigua. No obstante, una vez aceptada la base, no tendrá dificultad en seguir causa y efecto en relación a aquella música con que no está familiarizado. En resumen: la música afecta las mentes y emociones de la raza humana; las afecta conscientemente, subconscientemente o de ambas maneras simultáneamente; las afecta por medio de la sugestión y repetición. Las afecta directa o indirectamente o de ambas maneras a la vez.*

Por lo tanto, **como en la música, así en la vida**. Finalmente debo agregar, que, al describir varios efectos que la música tuvo sobre la humanidad, no quiere decir que cada pieza de las que compusieron, ha sido un instrumento para producir tales efectos; estos fueron producidas por las obras más inspiradas e individuales.



Jorge Federico Haëndel (1685-1759)

Compositor Aleman, vivió gran parte de su vida en Londres por lo cual se naturalizó inglés. Compuso gran cantidad de Obras y Oratorios: (el más famoso y conocido "Mesías", "Judas Macabeo", "Israel en Egipto") y una gran cantidad de creaciones en estilos llenos de nobleza que influenciaron mayormente las características de la Era Victoriana.

BIOGRAFIAS ANALITICAS y ESTETICAS

Jorge Federico Haëndel y la Era Victoriana

En el año 1710, **George Friedrich Haëndel** nacido en Halle, Sajonia, y conocido por los ingleses como **Haëndel**, visitó Londres, pero bajo contrato con el Elector de Hanover —más tarde Jorge I de Inglaterra— su visita fue corta. Sin embargo, regresó en 1712; a partir de ese momento y hasta su muerte vivió en ese país, y a la influencia de su música debemos mayormente las características de la Era Victoriana. De hecho, fue su elevada misión revolucionaria el tipo de conducta moral inglesa. Fue él quien llegó a ser responsable de dar un impulso al péndulo moral desde el extremo de la laxitud al otro de la represión indebida. Que su obra tomó algún tiempo para dar frutos, es debido a que la música del tipo elevado es menos veloz en sus resultados que la del tipo liviano, y porque la primera es tocada con menos frecuencia.

Debemos también tener en cuenta que Haëndel no alcanzó su madurez hasta aproximadamente el año 1739 cuando su "**Israel en Egipto**" fue ejecutado por primera vez. Por lo tanto, no es de sorprenderse que la plena y multilateral influencia de su música no fue diseminada hasta promediar la Era Victoriana.

Los efectos del **Oratorio de Haëndel** —estamos menos interesados en sus otras obras— fue el despertar de la reverencia y el temor con todas sus concordancias y consecuencias. La naturaleza de estas últimas será mejor comprendida si afirmamos que se debe principalmente a **Haëndel**, aunque en forma indirecta, que la Era Victoriana estuviese tan empapada de convencionalismos y costumbres y que gran parte de sus contemporáneos estuvieran llenos de gazmoña meticulosa y de pedantería. Pero estos atributos indeseables deben considerarse como defectos de **cualidades**, como resultado inevitable de la influencia de **Haëndel** sobre ciertos temperamentos. Hay personas que no saben lo que es la moderación de cualquier tipo, y esto debe ser tenido presente al considerar este capítulo.

Al escribir un libro de esta naturaleza, es importante que todas las consideraciones de gusto y preferencia personales sean excluidas; es por esta razón que no nos excusamos por citar opiniones de otros en conexión con los compositores que estamos tratando. Pero tenemos otras razones más: es esencial obtener alguna idea sobre como fueron vistos estos grandes talentos creadores en una época anterior a la en que escribimos, en épocas en que era desconocido el detallismo y complejidad de los compositores más modernos. En otras palabras, ¿cómo influyó **Haëndel** a la gente de aquella era que él contribuyó a moldear? —Para contestar esta pregunta, vamos a hacer citas de una serie de conferencias presentadas por un célebre eclesiástico del período Victoriano.

“**Las Composiciones de Haydn**” —mantiene— “de **Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Spohr** y otros, grandes maestros, son ejecutadas y admiradas, y con justicia, pero ellas no tienen la influencia sobre el gusto y sentimiento (de los ingleses, por lo menos) que tiene **Haëndel**. El es el más grande y el favorito. El está solo. A sus grandes creaciones no las afecta el tiempo. Las vicisitudes causadas por la moda variante, por gustos y escuelas que

cambian, son temporales. No podemos percibir la posibilidad de alguna composición humana que reemplace permanentemente al **Mesías**. En los últimos años ha habido un gran renacimiento del gusto por la música elevada, pero cuanto más se cultiva ésta, tanto más marcada, entre los grandes compositores, es la supremacía de **Haëndel**”.

“Para exponer lo más brevemente posible, las bases generales sobre las cuales yo afirmo los méritos de **Haëndel** como compositor, debo decir que ellas son: primero, las majestuosidad y sublimidad con que él trata sus temas; segundo, su gran poder en lo patético, y, tercero, generalmente en el exquisito paralelismo de su música con las letras que él ha compuesto”¹²

Pero si estos elogios prueban la estimación en que se tenían sus obras, el siguiente encómio, de la pluma de un Doctor en Música contemporánea, es aún más significativo: “**Los coros**”, escribe haciendo comparación favorable a **Haëndel**, “de **Mozart y Beethoven** son frecuentemente **magníficos**, pero rara vez **sublimes**”¹³. En realidad, la sublimidad de la música de **Haëndel** es la que impresiona tan poderosamente a sus muchos admiradores. “**Otros compositores pueden a veces ser grands y poderosos**”, continúa el reverendo conferenciante que citamos anteriormente, “pero ellos carecen de la sencilla grandeza, con que **Haëndel** pone de manifiesto sus ideas... El produce algunos de sus efectos más conmovedores y sublimes con esfuerzos que son maravillosamente simples... Pues... es digno de poder real y de muy elevada capacidad que un compositor produzca lo que es gran arte y al mismo tiempo sencillo”.

Estos elocuentes tributos a la influencia de **Haëndel**, inspiradora de profundo respeto y reverencia pueden ser multiplicados, pero nos conformaremos con dos citas más, una del “**Quarterly Review**” y la otra de la biografía por el Dr. Gregory sobre el Rev. Robert Hall. “**Nosotros sentimos**” dice la primera de ellas, “**al regresar de donde**

oímos el 'Mesias', como si hubiéramos arrojado parte de nuestra suciedad y escoria, como si estuviéramos alejados de este mundo; nuestros corazones están elevados, pero amansados, como si el brillo de alguna acción, o la gracia de algún principio noble hubiera pasado por nosotros. Estamos conscientes de haber experimentado un entusiasmo que no nos puede llevar por un camino equivocado, de ser borear un placer que no es del árbol prohibido, porque el único que nos fue claramente prometido ser transferido con nosotros de la tierra – al cielo”.

Tampoco la segunda cita, a su propia manera, es menos cargada de significación: “El Sr. Hall”, dice, “estaba presente en la Abadía de Westminster en la conmemoración de **Haëndel**. El Rey, Jorge III, y su familia estaban presentes. En un pasaje durante la ejecución del **Mesias** (el coro del **Aleluya**), el Rey se levantó, señal para toda la audiencia de levantarse; él estaba derramando lágrimas. Nada, –dijo Robert Hall–, lo había jamás conmovido tan fuertemente. Eso pareció ser como un gran acto de afirmación nacional a las verdades fundamentales de la religión”.

Hasta aquí sobre la influencia general y esencial sobre la música de **Haëndel**. Trataremos ahora de sus resultados, ya mencionados, y su causa.

Aquellos que han examinado de más cerca la técnica de **Haëndel**, habrá observado que él tuvo fuerte preferencia por la repetición de acordes simples, por dos o tres frases simples, y por las **consecuencias**, o sea, la reiteración de una frase en posiciones diferentes o en grados diferentes de la escala. Así, además de su contenido emocional, la música de **Haëndel** era en su carácter preeminente formal y formal era, en consecuencia, su efecto. Sin embargo, si combinamos sus cualidades emocionales con su formalismo, y a la repetición y cualidad emotiva –agregamos grandeza, el resultado neto es la glorificación de repetición imitación y si trasladamos todo esto del plano de la música

ca al de la conducta humana, obtenemos amor por las ceremonias externas, adhesión al convencionalismo. Porque, ¿qué es al fin el convencionalismo? Es simplemente la glorificación, aunque inconsciente, de la imitatividad. Como la secuencia musical es la imitación de una frase bajo circunstancias musicales ligeramente diferentes, así el convencionalismo es la imitación de pensamientos y acciones de otros, bajo circunstancias **materiales** ligeramente diferentes. Pero a este convencionalismo debemos agregar todavía los sentimientos de profundo respeto y reverencia mencionadas al principio del capítulo, y el resultado neto es la veneración de la tradición, en grado de puritanismo, con todo lo que de él sale –bajo ciertas condiciones: fealdad, depresión, santurronería, observancia exageradamente meticulosa del sábado, etc.

Sin embargo, enumerando estos efectos menos hermosos y directos del genio de **Haëndel**, estas características que en el siglo veinte hemos llegado a mirar con cierto aire de diversión, si no de animosidad, no debemos olvidar cuán necesarias eran en su época. **Haëndel** floreció en Inglaterra durante la era en que Swift, Sterne y Smollett describieron sus obscenidades y cuando la reverencia hasta por las cosas sagradas brillaba casi por su ausencia. A pesar de que la religión se predicaba y formaba parte de la vida nacional, ciertamente no estaba coordinada con espiritualidad. El tipo de sacerdote “**bon vivant**” deportivo, no sólo era tolerado sino que por sus acciones no ofrecía perceptible discrepancia entre religión y mundanidad. Así, tanto Swift como Sterne eran admitidos, pero ello no significó que no fuesen tildados por sus biógrafos como “**licenciosos y de mentalidad cruda**”, ni que, a pesar de lo que por su crudeza, adquiriesen gran fama literaria. Pero, ¿qué cambio debía llegar, cambiando el aspecto entero de las cosas, clericales y otras! El tipo “**bon vivant**” de clérigo –se extinguió y en el correr del tiempo fue suplantado por otro tan compenetrado de actitud reverencial que introdujo la “**nota grave**” en la conversación más trivial, hablando, moviéndose y comportándose como si estuviese oficiando

ciando en lugar de hacer acto de presencia en un "te party". Había también notable diferencia en el comportamiento de la gente en la iglesia y en su actitud hacia su clérigo. Si había sido casi hábito dormirse durante el Servicio Divino, llegó a considerarse irreverente y por lo tanto, de "mala forma". En cuanto al sacerdote, ya no se le miraba como "buen muchacho" pagado para hacer sermones y vigilar las almas de su rebaño; al contrario, se le admiraba y veneraba como un ser superior. En el siglo dieciocho puede haber sido amado —como sin duda ocurría a menudo— por su congregación; en el siglo diecinueve fue reverenciado. Y estaban tan inconscientes del hecho que el típico sacerdote Victoriano de su tiempo eran tan meticulosos como sus abuelos lo habían sido del hecho que el clérigo de su tiempo fue una anomalía religiosa; y como el mismo Haëndel, cuando la escribió, estaba inconsciente que su música engendraría siempre meticulosidad. A pesar de que se cuenta de él que compuso algunas de sus arias con las lágrimas corriéndole por las mejillas, igualmente se dice que era dado a blasfemar en muchísimas ocasiones, que era un hombre de negocios, práctico y taimado, que le gustaba la buena comida, la sociedad aristocrática y que era netamente ambicioso —resumiendo, **no era un meticuloso**. La ironía sin embargo, de que él a otros inducía a meticulosidad, eventualmente inconscientemente, sólo fue sobrepasada por otra aún mayor, de la cual era responsable en gran parte la influencia de su música. Aludimos al veto de muchos sacerdotes y legos a su mismo oratorio por ser irreverente. "Bien se sabe" dijo Dean Hamsa quien se oponía a esta extraña noción, "que se hicieron objeciones a la ejecución de oratorios y a presenciar tales funciones. Hasta fueron considerados como de alguna manera profanos y sacrílegos; y personas de buen instinto y conscientes creyeron que era su deber protestar contra los oratorios, prohibiendo a sus familiares presenciar tales funciones como podrían prohibirlas presenciar escenas de mayor placer terreno, como en ópera y funciones teatrales".

Puede parecer extravagante hablar de reverencia exagerada, sin embargo no sólo justifica tal expresión lo que antecede, sino que también muchas otras cosas de la Era Victoriana. Es verdad que la reverencia y el concepto de lo sagrado son aliados estrechos, más ocurre que una idea exagerada de lo sagrado da lugar a una idea igualmente exagerada del concepto opuesto, es decir de lo sacrílego; es esta última idea la que hizo que muchos victorianos miraran todos los así llamados placeres mundanos como algo pecaminoso. El teatro y la ópera se consideraban como cosas profanas —por lo tanto, derivar alegría de tales lugares era para ellos "entregarse a un entusiasmo que lleva a mal camino, que conduce al gusto de un placer que es del árbol prohibido..." como se podría parafrasear el artículo ya citado de "Quarterly Review". No podemos dejar de ver la misma causa en el fondo de toda la gazmonería, particularmente en lo que al sexo se refiere; la mojigatería no es otra cosa que el resultado de un pervertido sentido de reverencia. Si bien necesario, y disfrutable, era un mal, imaginaban los Victorianos, no oficialmente tratado por Dios, y por ello toda referencia a este tema estaba prohibida en letras de imprenta y en sociedad. Ideas asociadas con el "respeto a las damas" —otra fase de reverencia— también desempeñaba un papel, porque era acto "no de caballero" discutir cosas de sexo con una mujer casada, aún cuando la inocencia de ésta no podía ser puesta en peligro con ello, como era para él discutirlas con una mujer soltera. Los concomitantes y variantes de todo esto son bien conocidos. La "Bowdlerización" de todos los clásicos se volvió costumbre general, aún cuando nadie pensó en "bowdlerizar" la Biblia: a las estatuas clásicas se les agregaban hojas de parra; se usaban sinónimos para velar la supuesta impropiedad de ciertas palabras; las excursiones al latín en los libros científicos se hicieron costumbre, y no creemos necesario abundar en más detalles.

Más aún, volviéndonos de las relaciones más delicadas de la vida a las más prácticas, volvemos encontrar esa asociación de muchas de ellas con la reverencia. Cuan-



Juan Sebastian Bach

Juan Sebastian Bach *(1685-1750)*

BACH, nombre de una célebre familia de músicos alemanes; el más ilustre de sus miembros fue Juan Sebastian, que nació en Eisenach y, fue tan gigantesca su "presencia" que influenció toda su época (1685-1750) a tal punto de eclipsar todos sus contemporáneos.

Recibió desde pequeño una esmerada enseñanza musical, cuando a los nueve años quedó huérfano de padre y madre, fué entonces su tío Johan Christoph quien le cuidó como padre y maestro. A los quince años consiguió su primera oportunidad lejos de casa; fue a Lüneburg donde ya destacándose como Organista vivió algunos años, estudiando y dando clases para ganarse la vida. En 1703 se traslada a Weimar; meses más tarde en Arnstadt y poco después a Mühlhausen donde su fama de virtuoso Organista le precede y su sueldo se eleva a un nivel desacombrado para la época.

En 1707 se casó con su prima Maria Barbara con la cual tuvo 7 hijos. Regresó a Weimar en 1708 y allí inició su verdadera gran tarea; sus obras de música religiosa, vocal e instrumental, admirables por la riqueza y sublimidad de la inspiración y su verdadera y exclusiva "ciencia de la armonía" volcadas en sus Cantatas, Pasiones, Misas y Obras para Organó, el Clave bien temperado, e infinidades de Tocatas y Fugas hacen de El el más prolífico compositor del género.

En 1720 murió su esposa, pero al poco tiempo vuelve a casarse con la joven Anna Magdalena con la cual tuvo 13 hijos. De todos ellos tres alcanzaron la celebridad: Guillermo Friedemann (1710-1784), Carlos Felipe Manuel que fue músico de Felipe II (1714-1788), considerado también el creador de la Sonata moderna y por último Juan Christian (1735-1782) cuya obra precedió el estilo galante que desarrollaría Mozart.

do las mujeres consideraban que ciertas ocupaciones y ciertos pasatiempos eran **Infra Dig.**, era porque se reverenciaban a sí mismas y a su propio sexo exageradamente, mientras que el sexo opuesto las ayudaba e instigaba a ello. Toda preocupación de la gente por su propia dignidad o la de otras estaba siempre inspirada por este sentido de la reverencia. Sólo en una época en la que predominaba tan vigorosamente la reverencia era posible que una reina dijera a su ministro que estaba prácticamente muriendo: "Lo lamento pero no puedo pedirle que se siente..."

Había otro producto de la reverencia, o del sentido de lo sagrado con el agregado de la dignidad, que era una muy marcada característica del punto de vista victoriano, era la glorificación del deber como un incentivo a la acción. Hacer esto, eso o aquello por hacerlo o porque se deseaba hacer, no era suficiente; tales razones eran, de hecho demasiado frívolas, faltas de dignidad para ser consideradas; pero si las acciones podían ser exaltadas de alguna manera por un nimbo de obligación moral, desnudándolas de todo vestigio de asociación con el placer, entonces la mente victoriana estaba en paz y su auto-respeto gratificado. Así nació la idea del deber sagrado.

Con todos sus dones, **Haëndel** no era un revolucionario como **Wagner**, era más un tipo de compositor como **Tschaikowsky** quien elaboraba los estilos musicales de su día y los combinaba con una riqueza de melódica exuberancia.

Comparación entre la Influencia de Haëndel y Bach

Con la muerte de **Juan Sebastian Bach** en 1751—sólo 9 años antes de la de **Haëndel**— el más grande polifonista que la tierra ha conocido, salió del mundo musical. A él, como escribió **Schumann**, "la música debe casi tan

to como una religión a su fundador". Pero **Bach** era aún más que el mayor de los polifónicos, era un inventor de rara belleza melódica y un armonista de notable arrojo. No es de extrañar, por ello, que se le llamara "El padre de toda nuestra música moderna", y que su nombre es símbolo de la "metodicidad y perfección del arte tonal cristiano durante la Edad Media y la Reforma". Aún se le acredita con la liberación total de la música, porque con su creatividad en el terreno de la composición puramente instrumental "se dió al arte tonal para siempre el sello final, entero y completo de la libertad... Ahora podía dar expresión en tonos precisos, inteligibles a los sentimientos más entrañables... No precisaba ya del apoyo de la poesía, textos bíblicos o litúrgicos, servicios eclesiásticos, ceremonias cívicas o representación dramática para ayudarla a hacerse entender. Quedaba suprema en su reino del tono independiente, soberano, único en su mundo de la música instrumental. De vasallo dependiente, **Bach** la elevó al rango de reina, responsable a sí sola y a nadie más."¹⁴

Tales son los raptos de elogio del historiador que citaremos varias veces en este libro. El autor del "Grove's dictionary" se expresa de manera igualmente elogiosa, aunque menos floreada. "**Bach**", sostiene, "creó un estilo vocal enteramente nuevo, basado en principios instrumentales, llevado a la cúspide de la perfección, y ahí lo dejó... Aunque generalmente se habla de su contrapunto magistral como marca especial de su genio... su poder real yace menos en la casi inconcebible facilidad y destreza con que maneja el complicado enredo de partes, que en la formal conformación de los movimientos que resultaron de su manera de escribir; en esto exhibe una consistencia, fertilidad y sentimiento de integridad orgánica verdaderamente inimitables. Su melodía, su armonía y sus períodos parecen todos de un molde, un espíritu indestructible de severa lógica e inalterable conformidad a la ley se percibe a través del todo como de las partes..."¹⁵

Esta maravillosa unidad de idea y construcción formal confiere el sello de la verdadera obra de arte a las composiciones de **Bach** y explica la atracción mágica que ejercen sobre los que se dedican seriamente a su estudio".

Lo que precede no requiere casi elucidación: nos muestra que la nota característica del genio de **Bach** era la **profundidad**, no una profundidad árida, opaca, inatractiva, sólo para el entretenimiento de los técnicos, sino repleta de elevada inspiración e inventiva. Realmente, **Bach** no era meramente un compositor, era, en cierto modo, también matemático; sólo como tal pudo haber llevado el contrapunto a ese estado de perfección. Algo similar a un jugador de ajedrez, tenía una extraordinaria aptitud para inventar combinaciones, y a pesar de que no permitía, por su consumada habilidad que se hiciese demasiado aparente su destreza técnica, la meticulosidad debe haber sido rasgo característico de su **modus operandi**. Resultaría difícil imaginarse a **Bach** "apurando" un oratorio en tres semanas, tal como se dice que hizo **Haendel**; pues la "general predilección de **Bach** por las disonancias, cruzamiento de partes y suspensiones" condujo naturalmente a un estilo de escribir más complicado y que demandaba considerable esfuerzo mental. Mientras que "**Haendel** es algo laxo y despreocupado en su tratamiento de las formas del arte **Bach** siempre es estricto y directo"¹⁶ con el resultado que se requiere menos inteligencia para comprender las composiciones del primero que las del otro; menos intelecto —considerablemente menos— era requerido para escribirlas".

Pero examinemos los efectos de la música de **Bach**. Será evidente para todos los que conocen los principales argumentos de este libro, que ejercieron una marcada influencia sobre la mentalidad. La ingeniosidad matemática de sus fugas solamente contribuyó grandemente a esta influencia. También hizo posible con sus "imitaciones" y sus efectos de **stretto** un más fácil "da y toma" en el reino mental;¹⁷ o mejor fraseado, facilitó el intercambio

y asimilación de ideas; porque, ¿qué otra cosa constituye una fuga que el intercambio de una o más ideas musicales entre partes en movimiento? Desde el día en que la música de **Bach** tuvo difusión en el extranjero data la vastamente incrementada intelectualidad del pueblo alemán y los esfuerzos de sus más grandes pensadores: su música era igualmente responsable de la rica cosecha de subsiguiente alemanes. La razón por la cual Alemania y no Inglaterra era tan prolífica en este respecto se encuentra en la influencia de **Bach** en comparación con la de **Haendel**. Por necesarios y beneficiosos que puedan haber sido, bajo muchas formas, los efectos de la obra de **Haendel**, éstos fueron hostiles al pensamiento original y a la producción de músicos creadores, y es debido a eso que, **después de Purcell, Inglaterra entró en el período más incoloro de su historia musical**. Porque **Haendel**, entre otras cosas, inspiró indirectamente el convencionalismo, los compositores ingleses posteriores a su tiempo fueron convencionales y mediocres, sintieron demasiada reverencia por la tradición y de ahí que eran imitadores, no creadores; sólo cuando su influencia fue disminuyendo y contrabalanceada por otras, la música inglesa revivió una vez más.

Pero esto no implica que la música de **Bach** no inspiraba reverencia; sí que la inspiraba, pero un tipo diferente de reverencia: más mental, más razonadora y por consiguiente de tipo menos puramente emocional. La **ehrfurcht**¹⁷ de los alemanes va hacia los logros de grandes hombres, hacia el arte profundo, hacia la grandiosidad de la naturaleza se manifiesta en una forma diferente de la que hemos estudiado en conexión con Inglaterra; es más filosófica y menos religiosamente convencional. **Bach**, con su lógica musical, despertó un gusto notable por la filosofía en el pueblo teutónico.

Aún hace unos sesenta años, cuando su influencia ya se había amalgamado con la de otros, mientras los jóvenes y hombres de Inglaterra preferían discutir sobre cricket, fútbol o golf, a los jóvenes alemanes les preocupaba seria-

mente el "por qué, de dónde y hacia dónde" de la existencia humana. Aunque, como indicamos en nuestro último capítulo, el siglo XIX tenía en Inglaterra carácter eminentemente serio, esa seriedad era más puritana que intelectual; había un grado de hipocresía inconsciente en muchas de sus características. Por ejemplo, se difundían libros de carácter piadoso en lugar de literatura de alto valor artístico, y ni la heterodoxa y audaz **George Eliot** pudo evitar el dar a sus novelas un tinte liberal de lo que **Nietzsche** llama "ácido moralista" —de ahí una gran parte de su fama. No obstante, porque vivía con un hombre que no era su marido, se consideraba "shocking" (escandaloso) leer sus obras; y muchas son las veces en que la gente sorprendida por alguna visita, los metía debajo de la almohada...

Hemos examinado los efectos generales del genio monumental de **Bach** y ahora nos podemos ocupar de aquellos vinculados con sus obras menores y menos profundas. A pesar de que los elementos integrantes de éstas eran algo menores en secuencias y repeticiones que las empleadas por **Haëndel**, tendían a producir cierto volumen de pensamientos formales. En algunas mentes este resultaba netamente beneficioso, porque llevaba ley y orden a la mentalidad, pero en otros tendía a engendrar cierta rigidez afectada, una característica que era grandemente aumentada cuando caía bajo la influencia de **Haëndel**. El resultado neto de esto puede verse en una especie de convencionalismo intelectual, una pesadez de espíritu que en un tiempo caracterizaba a los alemanes. Coexistente con esa pesadez de espíritu había signos de otro tipo de convencionalismo, el cual puede resumirse mejor en el término "kleinstädtisch"¹⁸. Era una característica de la vida germana del siglo XIX y que se parece más que ninguna otra al victorianismo, debido en cierta medida a un hecho muy curioso relacionado con la fama **post-mortem** de mismo **Bach**.

Durante 100 años exactamente sus obras más profundas y armoniosamente originales fueron puestas de lado y en el interim o, más bien parte de él, tuvieron preferencia las de **Haëndel**, derramando su influencia sobre el pueblo alemán. Si las obras mayores de **Bach**, tales como la **Pasión de San Mateo** y la **Pasión de San Juan**, hubieran predominado enteramente desde su aparición, el siglo XIX en el "Vaterland", hubiera sido menos "kleinstädtisch" de lo que era. Y esto, debido a las disonancias que eran factor prominente en ambas obras. Porque la disonancia tiene un marcado efecto sobre el organismo mental, como explicaremos en un capítulo subsiguiente; lo vuelve más flexible y hace que el pensador sea de mentalidad menos convencional. Pero como consecuencia de la desaparición temporal de las influencias más discordantes de **Bach** y el predominio de las de **Haëndel**, no sólo floreció el elemento "kleinstädtisch", sino que también hizo su aparición esa especie de gente llamada "Kultur philister"¹⁹. **Bach** fue el primero en intelectualizar a los alemanes, luego apareció **Haëndel** y los "kulturphilister" fueron uno de los curiosos subproductos de la música compuesta. No se los puede titular con precisión **snoobs intelectuales**—a pesar de que algunos de ellos huelen a snobismo—sino que son en su mayoría gente cuya particularidad de filisteos se relaciona con las cosas intelectuales en vez de con las crudas y no artísticas.

Hemos señalado que las obras grandes de **Bach** fueron olvidadas por cien años y la mayoría de los amantes de la música saben que debemos su resurrección a **Mendelssohn** en 1829, cuando fue ejecutada de nuevo la **Pasión de San Mateo** en Berlín. Después de este acontecimiento "una poderosa excitación hizo presa al mundo musical"; (en Alemania) la gente empezaba a sentir que una infinita profundidad y plenitud unidas a un consumado y formal poder constructivo yacían escondidos en estas obras abandonadas. En Berlín y en otros lugares se efectuaron ejecuciones de las **Pasiones** y de otra música vocal de **Bach**²⁰; de hecho, su música se difundió por toda Alemania.



Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

«Sería tan maravilloso vivir...» cuando **Beethoven** gritaba estas palabras, acababa de vencer la tentación de suicidarse, por lo trágico que fue para él resignarse a la sordera; en el que se conoce como el Testamento de Heiligenstadt, escribe a sus íntimos: «¡Oh, compañeros que me consideráis antipático, airado y misántropo, qué injustos sois conmigo! Ignoráis la razón secreta que me induce a mostrarme de esta forma... durante seis años me he sentido afligido por una enfermedad incurable... y finalmente, me he visto forzado a aceptar la perspectiva de una **enfermedad permanente**... por causa de mi infortunio, soy mal-comprendido... ni conversaciones delicadas, ni confidencias mutuas... ¡debo vivir solo!... estaba a punto de poner fin a mi vida; lo único que me retuvo fue mi arte...».

Todos los calificativos se agotaron para describir el drama Beethoveniano. **Ludwig van Beethoven**, "El Gran Genio Sordo" que nació en Bonn en 1770 fue hijo de un músico que pretendía hacer de él un "niño prodigio", por ese motivo en su tierna edad fue sometido a estudio forzado impropio por la condición de un menor. Mas tarde es cuando se impone en Ludwig su madurez de "genio musical superior" y su individualidad. La muerte de su madre lo dejó a cargo de su familia y desde 1792 fijó su residencia en Viena. En el entonces gran centro musical del mundo y al conocer al **Maestro Mozart** concibió y desarrolló la mayor obra creativa que músico (ya afectado de sordera) pudiera entonces siquiera pensar en realizar.

Su monumental obra que comprende 32 Sonatas para piano; 17 Cuartetos; 9 Sinfonías; 5 Conciertos para Piano y 1 para Violín y Orquesta; la Opera Fidelio y numerosas Overturas, todas ellas llenas de sentimiento y fuerza de expresión incomparable que situan a su Creador a un nivel artístico incomparable.

Beethoven a decir de Wagner: "... marca el límite de una época nueva en la historia de la música"; "En ella, surge un fenómeno con el que no puede compararse; ni remotamente, el arte de ninguna época en ningún lugar del Universo."

Más, no obstante la difusión de su influencia intelectualizadora —que continúa operando aún hoy— estaba y está amalgamada con tantas otras influencias que resultaría difícil dar la medida exacta de su naturaleza y de su efecto. Basta decir que la intelectualidad en Alemania es más generalizada que en casi cualquier otro país europeo y que sus convencionalismos y filisteísmos están desapareciendo rápidamente. Con relación a Inglaterra, no obstante haber sido escuchadas alrededor de 1840 las obras menores de **Bach**, notablemente las fugas para órgano, la **Pa-sión de San Mateo** no fue ejecutada hasta 1854 en su integridad, exactamente 125 años después de haber sido creada en Alemania. Así, el campo del **Oratorio** fue dominado casi enteramente por **Haëndel** hasta 1846, cuando **Mendelssohn** presentó su "**Elias**" al público inglés. Si **Juan Sebastián Bach** hubiera aparecido antes sobre el escenario, con toda la gama de sus audaces²¹ melodías y su contrapunto magistral, creemos enfáticamente que las características de la era Victoriana hubieran sido, si no enteramente diferentes, por lo menos grandemente modificadas. La seriedad intelectual en vez de la mojigatería hubiera sido más general; la religión no hubiera sido tan estereotipada, pues la gente hubiera aprendido a pensar más independientemente en vez de contentarse con imitar las ideas de otros. Tal como era "**la grandeza simple**" de **Haëndel**, sus armonías completamente eufónicas no fueron de una naturaleza prevista para aumentar la mentalidad o modificar sus tendencias convencionales; esto quedó para que lo hicieran **Bach** y otros músicos en época posterior.

Beethoven, Simpatía y Psicoanálisis

Exactamente veinte años después que **Bach** falleciera —modesto, pobre y, sin embargo contento con la oscura posición que ocupaba— hizo su aparición un alma de naturaleza muy diferente en la pequeña ciudad de Bon-

sobre el Rin. De la extravagancia de su carácter ya habla el hecho —añadimos a **Ludwig van Beethoven**— de que él creía firmemente haber nacido dos años más tarde de lo que realmente fue el caso. Además, no pudo ser convencido cuando fue confrontado en su juventud, con una copia del certificado de bautismo: "**Esto no me parece correcto**" —escribió al dorso del mismo— "**había otro Ludwig antes que yo**". Efectivamente, pero era una niña llamada **Ludwig María**; y además no había nacido dos años antes que **Beethoven**, sino tres. Sin embargo, considerando el trabajo particular para el que estaba destinado es, raro, por decir poco, que su temperamento no exhibiera mayores peculiaridades.

El prefijo "**van**" indujo a algunos a creer que era de descendencia aristocrática, pero en holandés esta palabra no es signo de nobleza y no debe ser confundido con el francés de o el alemán **von**. Su madre era hija de un chef de cocina. Su padre, un hombre de temperamento irascible y costumbres irregulares, vocalista en la capilla de **Clement Augustus**, el Elector de Colonia. Es más que probable que el hijo pudo haber heredado algo del temperamento de su padre pero, por otra parte, también debe haber heredado muchas de las cualidades de su madre, a quien se describió como una mujer de corazón blando y suaves maneras y que mezclanza de lo intensamente agradable y de la violencia de su carácter, sin verdad, fue este raro tacto y de bruscos modales, que resultó tan inexplicable a los biógrafos benevolentes y una decepción para los numerosos adoradores de héroes.

Sin embargo, hay razones más profundas y subyacentes en todas estas peculiaridades —más hondas que la marca de su humilde origen— y aún más profundas que aquellas afecciones sifilíticas²² que se manifestaron en un período temprano de su vida. Si el carácter de **Beethoven** hubiera sido diferente no se concebiría que pudiera haber cumplido su singular misión, que era, **retratar en sonidos cada variedad de la emoción humana**. Como **Bach** había sido el más grande polifonista conocido hasta

entonces, **Beethoven** era el mayor psicólogo. Por esta razón era esencial que naciera para sufrir, que naciera con muchas dificultades contra las que luchar: dificultades de temperamento, de circunstancias externas y corporales. Para expresar la serie entera de emociones en música, tenía que experimentar primero la mayoría de ellas si no todas, el resto lo hizo a través de la imaginación. Por esta misma imaginación colocó su organismo emocional en un remolino de fuerzas conflictivas; se parecía al cuerpo de un médium que permite ser controlado por cualquier clase de espíritu. No es de extrañar que su mente haya sido comparada a su propio diario —una amalgama de las reflexiones más apasionadas y personales, oraciones, aspiraciones, quejas, memoranda de gastos y asuntos de la casa, anotaciones sobre su música, reglas de conducta, citas de libros, etc., etc.

Hemos tratado de explicar la conexión entre la vida y carácter de este hombre notable y su misión igualmente notable —con todo, aún así— sólo hemos descrito en parte esa misión y no nos hemos ocupado de su pleno significado. Porque puede preguntarse: ¿Cuál es el valor de retratar todas las emociones humanas, especialmente las más bajas, en clave musical? ¿no sirve eso más bien para degradar la música, para materializar la más inmaterial de todas las artes? Y las preguntas son perfectamente legítimas y aún pueden en algunos casos, expresar aquella aversión difícil de comprender que muchos experimentan en la época actual hacia la obra de **Beethoven**. No creemos necesario señalar que el valor de una cosa debe ser juzgado, sin embargo, por sus efectos, y es de éstos que nos ocuparemos en este libro y no de cuestiones dogmáticas del arte. La influencia de la Música Beethoveniana puede, pues, ser ubicada bajo dos títulos: 1) Inducía simpatía en un grado hasta entonces desconocido; 2) Hizo posible la introducción, más tarde, de la ciencia del psicoanálisis a un mundo frustrado y horrorizado; resultó ser de hecho, el precursor de esta ciencia terapéutica.

Tratemos primero el aspecto de la obra de **Beethoven** que genera simpatía. El valor descriptivo de la música sobre y por encima de la literatura, el drama, la pintura y la poesía, consiste en su total ausencia de lo restrictivo y en su llamado directo a la intuición o al subconsciente. Como señalamos en nuestro primer capítulo, el público asimila intuitiva y subconscientemente la música, sin estar —a pesar de que hay numerosísimas excepciones— objetivamente consciente del hecho. Así, la gran ventaja de la poesía (tonal es que puede expresar toda y cualquier cosa en una clave que el corazón comprende sin la intervención de la mente consciente. Como la mayoría de la gente debe darse cuenta, en la literatura, es la palabra la que choca y la mente, la chocada, con la tendencia de huir de todo lo que es desagradable; la humanidad, de acuerdo al viejo adagio relativo a la ignorancia, sabiduría y felicidad, cierra las puertas a vastos campos de conocimiento. Pero este es el mismo procedimiento hostil en extremo al desarrollo de la verdadera simpatía; ya que, por trillada que sea la frase, es, sin embargo verdad que sólo cuando comprendemos todo podemos perdonar todo. Por ello se hizo necesario que el mundo tuviera un medio de expresión que obligara a la gente a adquirir esa comprensión, quisiera o no. Este medio era la música de **Beethoven**, pues fue causa de que comprendiera no sólo las dificultades más obvias de los demás, la preocupación, privación, enfermedad, ansia, como también —dentro de ellos mismos como en otros— aquella vasta gama de extrañas emociones, sentimientos, pasiones, de los cuales los hombres estaban avergonzados de hablar. Fue, sin duda, un reconocimiento instintivo de esta fuerza impulsora en el manejo de **Beethoven** que hizo que una de sus sinfonías fuera tildada de “obra corruptora de la moral”.

En nuestra revista de la era victoriana y sus características no se hizo mención de la simpatía. La verdad es que, a pesar de haber filántropos —¿cuándo no ha habido?— el poder de sentir con y no meramente de sentir por, está ausente. Un exceso de reverencia y especialmente de

convencionalismo resultó ser hostil a este "gentil arte", y, consecuentemente, encontramos que mucha gente piadosa de esa era, fue, a pesar de su credo, sorprendentemente intolerante e incapaz de sentir con los demás. Tan ocupados estaban con sus sentimientos hacia Dios que poco o nada les quedaba para sus prójimos. El tipo de simpatía que existía estaba regulado por convención tanto como lo estaban la conducta, el pensamiento y la costumbre. Habían algunas cosas con las cuales se consideraba incorrecto simpatizar; por ejemplo, a una mujer "caída", sin importar cuanto sufriera en consecuencia, se le negaba compasión y la misma actitud se adoptaba hacia malhechores y criminales de todas las descripciones.

No obstante, desde la aparición de **Beethoven**, se ha operado y está operándose una prodigiosa variedad de cambios. La música y otras influencias educativas se permiten en las prisiones; se han escrito libros defendiendo la tesis de que la criminalidad es una forma de insanidad y no meramente el prurito de "hacer el mal", y la pena capital halla más y más oponentes. Las amistades estrechas entre miembros del sexo opuesto ya no provocan escándalos. La actitud de los niños hacia sus padres ya no es de obligación y respeto exagerados sino más bien pareciéndose a la amistad y mutua comprensión. Además, la música de **Beethoven**, con sus efectos inspiradores de tolerancia, dio impulso a los escritos de **Havelock Ellis**, **Forel**, **Krafft-Ebing**, **Bloch** y otros, esos investigadores meticulosos y abnegados de la psicología sexual. Así como el alienista trataba de demostrar que las fechorías de los criminales no siempre eran cometidas "por hacer el mal", de la misma manera esos autores intentan probar que el comportamiento de los sexualmente invertidos y pervertidos no es consecuencia del amor al vicio. El vasto incremento de las organizaciones caritativas, cuya razón de ser es la simpatía, igualmente puede atribuirse a la influencia de **Beethoven**. En el fondo, su música coadyuvó a realizar esa mayor unidad entre el corazón y la mente que es requisito previo de la verdadera comprensión; humanizó a la humanidad.

Podemos pasar ahora a los aspectos más específicamente psicológicos de nuestro tópico. Czerny escribió, refiriéndose a **Beethoven** y sus improvisaciones, que "cualquiera que fuese la compañía en que se encontraba, sabía como engendrar en cada oyente tal efecto que frecuentemente no quedaba ojo sin lágrimas mientras que muchas personas irrumpían en sollozos; pues había algo maravilloso en su expresión, en adición a la belleza y originalidad de sus ideas...". No era que **Beethoven** deseara producir ese efecto embarazoso, ya que a menudo exclamaba indignado: "Nosotros los artistas no queremos lágrimas, queremos aplauso". Mas había en su música un elemento que parecía traer irresistiblemente a la superficie las emociones reprimidas y que sólo podían desahogarse en el llanto. Y, a pesar de que el magnetismo personal puede haber aumentado este elemento hasta cierto grado, mucho después de que **Beethoven** había dejado este plan terrenal, la gente que oía, pero más especialmente que tocaba sus obras estaba consciente de un pronunciado alivio emocional; su música daba expresión a todas esas sensaciones que no podían, aún quizás no osaban, expresarse en cualquier otra forma.

Es un hecho bien conocido que comunicar una pena que roe el corazón sea a un amigo, a un sacerdote ante confesionario, o sobre el papel en forma de verso — significa descargarse y aliviar el alma. Por otra parte, reprimir esa pena, significa poner en peligro la salud y la razón. Por esto, el médico experimentado trata de inducir a aquellos que han sufrido algún choque importante o que están sufriendo algún temor o deseo inexplicable, a hablar libremente de él.

La era Victoriana, con su mojigatería y costumbres hipócritas, era una edad de represiones, y las emociones que debían haber encontrado salida, fueron forzadas hacia dentro, con resultados extremadamente dañinos para

el sistema nervioso. Eso fue particularmente marcado en el caso de mujeres solteras, pues no sólo se consideraba impropio que sintieran emociones de naturaleza sexual y como todo ejercicio físico, tal como el hockey, tennis y otros, se consideraban tabúes, no existía correctivo a esas emociones. Por lo tanto, no debe sorprender, que las mujeres de la temprana era Victoriana se "disolvían en lágrimas", tenían "melancolía" o se desvanecían a la menor provocación. También debe recordarse que eran consideradas como viejas e inactivas, de ahí no elegibles, al haber cumplido los treinta años, de modo que el número de mujeres insatisfechas era muy considerable.

Las consecuencias para la salud nacional hubieran sido desastrosas de no haber sido por la música de **Beethoven**. Cuando las mujeres tocaban sus sonatas, expresivas de una hueste de turbulentas emociones, de violentas pasiones y ansias irreprimidas, de hecho daban desahogo a sus sentimientos, liberando así lo que, de otra manera, hubiera quedado enjaulado. Y fueron más que meras pasiones sexuales lo que pudieron liberar en esa forma, pues **Beethoven** psicólogo musical tan profundo, expresó aquellas emociones menos naturales y más reprecensibles —odio, celos, y todos sus variantes, también expresó remordimiento intenso, desesperación y el abismo de la tristeza. Esto no era todo; con lo aplomada de su música, sondeaba y liberaba un vasto número de emociones que habían sido olvidadas, hundidas en el subconsciente para allí causar estragos en la salud de sus generadores. Es esa potencia escudriñadora en la obra de **Beethoven** que nos hizo decir que era el precursor del psicoanálisis— es que era, en cierto sentido psicoanalista, y ese es el motivo por el cual cuando su música alcanzó mayor difusión y con el progreso de la edad Victoriana, sus mujeres se volvían gradualmente, menos histéricas y menos sujetas a la lacrimosidad.

Puede haber, sin embargo, quien ponga en duda el poder psicoanalítico de la música de **Beethoven**; más, ahí está el hecho positivo de su efecto sobre un gran número

de personas: es el de inducir esos ensueños tan significativos que revelan el contenido de la mente subconsciente de manera única. En estos ensueños pueden encontrarse misteriosas sensaciones placenteras de secretos anhelos: en la imaginación, los soñadores se visualizan como héroes o heroínas de su drama—deseo más íntimo: las naturalezas forzadas por las circunstancias a la hipocresía de la represión, se convierten en tales momentos en lo que realmente son: ansias insatisfechas, no importa cuán fantásticas, se suavizan, se olvidan las frustraciones y fracasos de la vida diaria; se alcanzan los ideales más imposibles, hasta el divino instinto que dormita en el corazón de cada ser humano, puede ser excitado, lo mismo que viejos rencores sumergidos y resentimientos, y el deseo de destruir. El prisionero subconsciente es liberado tanto de la cárcel de costumbres sociales como de la de su misma mente consciente. La acción de esa mente consciente está, en la mayoría de las personas, temporalmente suspendida durante el proceso de escuchar música, de hecho, está siendo apaciguada en una especie de somnolencia, en lugar de estar concentrada en los sonidos tocados. Estos sonidos, desde luego, son percibidos por el oído, pero más que como punto focal, en la atención consciente actúan como estímulo para hacer vagar los pensamientos y permitir—como en estado de sueño— que el subconsciente tenga pleno dominio.

Sin temor a equivocación podemos decir que muchos tipos de música tienden a engendrar ese efecto "relajador" sobre el subconsciente, pero ninguno en la extensión de la música de **Beethoven**, pues sólo él entre los músicos supo como dar expresión a aquellos secretos de la mente interior y, al manifestarlos, despertó innumerables ecos en las mentes de sus oyentes.

Hasta aquí sólo nos hemos ocupado del elemento más apasionado en la música de **Beethoven** y nada se ha dicho sobre su extraordinario fondo de humor, que de



Felix Mendelssohn Bartholdy

Felix Mendelssohn Bartholdy
(1809-1847)

Félix Mendelssohn, nieto de otro famoso, (filósofo alemán llamado Moisés - 1729-1786— que se esforzó en reformar y modernizar el judaísmo); nuestro Mendelssohn se caracterizó desde su descendencia por ser un aristocrático del arte; nada de hijo de la miseria ni de pobreza endémica. Félix nació de familia judía, rica y de privilegiados antecesores en cultura y riquezas, los que le proporcionaron una esmerada educación al punto que tuvo como músico-preceptor uno de los mejores maestros italianos entonces disponibles. Luigi Cherubini (1760-1842).

Félix Mendelssohn nació en Amburgo en 1809 y como otros prodigios, lo fue desde los 4 años como pianista y desde los 9 como compositor; a los 15 dirigía Opera en Londres compuesta por él mismo; a pesar de que sólo vivió 36 años toda su vida fue feliz; realizó grandes hazañas, autor de notables Sinfonías, Oratorios, Overturas: "El Sueño de una Noche de Verano" "La Marcha Nupcial"; y entre lo más destacable de él, es que fundó el Conservatorio de Leipzig, y contribuyó con sus giras de conciertos por las Capitales Europeas al rescate de toda la Obra de J.S. Bach al que le tenía una verdadera veneración y que por más de 100 años su música estaba casi olvidada.

sempeña un papel muy significativo en muchas de sus composiciones. Es un hecho llamativo que, cuando su sordera se fue acentuando, también lo hizo su humor; cuando se dio cuenta de que esta terrible afección pudiera ser incurable, escribió algunas de sus obras de retzona hilariante. Pero su humor no era como el de Mendelssohn, vez, feliz, a modo de cuento de hadas; era el humor de condenado a la horca, del que lo ha perdido todo. El último movimiento de la Octava, y el Scherzo de la Novena todas son —especialmente la última— ejemplos de este Galgenhumor.

Y ello no se manifestó sólo en sus obras, sino también en su vida: en este período particular de su carrera desarrolló un gusto embarazoso por los juegos groseros en todas las oportunidades. Hay numerosas anécdotas de que a menudo, ofendía, pero frecuentemente también despertaba simpatía. Era el destino de Beethoven sentir hasta esto antes de que concluyere su misión, pudiéndolo reflejar en su música y haciéndolo comprender así a los demás. Ningún humor ordinario podía haber obtenido tal resultado, porque el humor ordinario sólo despierta risa, y no simpatía, pero el "humor de la horca" es más punzante aún que la simple nota patética, ya que su llamado es mucho más poderoso. Es verdad que hay quien puede oír los tres movimientos arriba mencionados sin estar objetivamente consciente de su verdadero significado, más el ser interior sí es afectado y comprende, y eso es todo lo que importa.

Cuando se erigió el primer monumento a Beethoven el orador dijo en esa ocasión: "En su tumba no lloran mujer enlutada, ni hijo, ni hija, pero lloró un mundo". Sin embargo, ni aún el "mundo" comprendió entonces la deuda completa de gratitud que tenía hacia él, cuya pérdida tan amargamente lamentaba. Ni podía comprender, porque recolectar toda la cosecha del genio de Beethoven, pertenecía a otra generación. Los que le acompañaron a su tumba habían experimentado el más completo

éxtasis a través de su música, pero no sus más importantes resultados. Son la prostituta y el expósito, el incurable y el muy anciano —aquellos que tal vez nunca siquiera oyeron pronunciar su nombre— los que en realidad le deben más.

La Simpatía de Mendelssohn

Difícilmente pueden haber existido dos caracteres más diametralmente opuestos que los de Mendelssohn y Beethoven; y por raro que parezca, los dos hombres, aunque inconscientemente, perseguían la misma finalidad: verter simpatía en el alma humana, gota a gota. Pero sus métodos eran tan divergentes como sus caracteres; Beethoven, metafóricamente hablando, mostraba un lado del cuadro y Mendelssohn, el otro.

Es instructivo observar cuanto difería su vida de la de su predecesor, no sólo al principio, sino prácticamente a través de toda ella, y cómo habría de ser rodeado de una atmósfera de simpatía desde sus más tempranos años. Su hogar era la antítesis misma del de Beethoven; en lugar de un padre borracho desparramando preocupaciones y miserias en su derredor, el padre de Mendelssohn "era un hombre de carácter firme y grandes condiciones, y aunque no era artista, tenía un don de introspección mucho más agudo que la mayoría de los ditentanti en las altas cualidades del arte".²³ Tampoco era menos afortunado en lo que a su madre se refiere quien, en adición a su capacidad de excelente y gentil disciplinaria, poseía muchas y variadas habilidades. "Hablabla con soltura el francés, el inglés y el italiano; era buena estudiante de griego... tocaba y cantaba con gusto y juicio, y dibujaba muy bien".²⁴ Más, por encima de todo lo demás, parece de acuerdo a Hiller, haber manifestado "aquella infinita afabilidad y gentileza", aquel amoroso interés en la gente y sus actividades.

En su biografía de Mendelssohn, el Dr. Hiller decía: "Se reunían en él dones de genio hasta la más cuidadosa cultura, desde la ternura del corazón hasta la agudeza de la comprensión; desde la facilidad casi juguetona en todo lo que emprendía hasta la pujante energía para las tareas más elevadas. Un noble sentimiento de gratitud penetraba en su corazón puro y cada cosa buena que le tocaba en suerte. Esta disposición piadosa, piadosa en el sentido mejor de la palabra era el secreto de su constante buena voluntad de complacer y de demostrar simpatía activa"²⁶

Es esta combinación de elementos en el carácter de Mendelssohn, traducida a la música, la que hace un llamado tan directo e instantáneo. La gentil dulzura de tantas de sus melodías, combinada con los elementos felices aunque nunca ruidosos aun de sus pasajes más vivaces, no podía dejar de afectar al género humano: les llevó a su casa la belleza de la simpatía en sí misma. Ninguna música anterior a la de Mendelssohn había respirado tan exquisita ternura; había habido raros momentos en Beethoven²⁶ pero éstos fueron fugaces y con demasiada rapidez barridos por los vientos de la pasión más violenta; Mendelssohn empero, respiraba dulzura hasta el fin, aún cuando estaba alegre y vivaz. Había aprendido a valorarla desde los primeros años de su vida, la había visto en el círculo de su familia y a través de su música la llevó al de los demás. Después de escuchar una de sus melodías la gente se sentía calmada y suavizada, y por consiguiente, en una disposición de ternura y simpatía hacia todos los que la rodeaban - sus mujeres, niños, hermanas y hermanos.

Era imposible resistir la dulce compasión de aires tales como "Oh, descansa en el Señor", o la melodía en el segundo movimiento del concierto de violín. Sin embargo, esto no era todo; el alma dolorida no sólo fue confortada, sino también alegrada por su alegría de hada. No arrastraba a la gente a un estado de intensa emocionalidad, como lo hacía la música de Beethoven, sino que la

arrullaba en una condición de paz y tranquila felicidad. La música de Mendelssohn irradiaba una serena felicidad: era la analogía musical de Florencia Nightingale, no como realmente era, sino "como la fácil fantasía la pintaba..." Sin embargo, su modestia era tal que parece no haber sido consciente del poder de su obra, aunque experimentaba aquella profunda simpatía de la que era expresión. Así, "No sentí yo también desde el fondo de mi corazón como en tales momentos todo arte y poesía y todo lo demás que nos es caro y precioso nos parece tan vacío y sin confortación, tan odioso y mezquino, y el único pensamiento que le hace algún bien es el de: "¡Oh, si Dios ayudara!"²⁷

Más, no obstante compadecerse de los sufrimientos de sus semejantes, nunca fue su misión reproducir esos sufrimientos en música como había hecho Beethoven: a él le tocaba proveer lo que el anterior omitiera. El gran arte de Beethoven era despertar compasión, retratando a los desgraciados y menesterosos en toda su miseria; Mendelssohn llegaría al mismo resultado pintándolos ya vueltos a la felicidad; tal como dijéramos, mostraba el revés del cuadro. Había muchos a quienes las trágicas grandiosidades de las obras de Beethoven les resultaron repelentes; es que en aquellos días casi conmovían demasiado el alma, y algunos objetaron ser conmovidos moleestamente; se enfurecían al hacerseles sentir las innumerables tragedias de la vida. A esa gente apelaba especialmente la dulzura apaciguadora de la música de Mendelssohn y, aunque inconscientemente, se despertaba en su corazón una simpatía por sus semejantes.

Como sabemos, existe un tipo de epicurismo que insta a algunas personas solamente a permitirse experimentar aquellos sentimientos que son placenteros. "No quiero oír nada que sea desagradable", dicen "por lo tanto no me cuente". Esa gente es egoísta y falta de simpatía. Y hay otros que, no obstante temer el espectáculo del sufrimiento y tratando de esquivarlo, trabajan, sin em-



Federico Chopin

Federico Chopin (1809-1849)

Federico Chopin fielmente definido por Cirill Scott como el Apostol del Refinamiento tal fue, congruente con el momento romántico que le tocó vivir; pianista célebre además que compositor, polaco de padre francés, nació cerca de Varsovia en 1809. Tuvo Federico desde la infancia una adecuada enseñanza musical por la amorosa dedicación que le brindaron sus padres desde los 12 hasta los 20 años.

Sus composiciones, por supuesto de carácter romántico, son notables por la profundidad de los sentimientos, la sobriedad y armonía que expresan, tanto que no hay individuo, hasta privo de sensibilidad musical que pueda escapar a su encanto. Al caer su quenda Polonia bajo el dominio ruso Chopin prefirió emigrar a Francia donde se radicó en París durante casi toda su vida, sin però traicionar el amor para su Polonia dejando en muchas de sus piezas (polonesas) el testimonio de ello.

Ya en París y famoso, se enfermó de tuberculosis, hecho que contribuyó aún más que su música se volvieran además de romántica, melancólica; conocida fue su turbulenta relación con George Sand, escritora de temperamento masculino-liberal, fue sin embargo elemento protector para la superlativa sensibilidad de Chopin, que, bajo su protección viviendo en la Isla de Mallorca fue donde compuso la mayoría de sus Nocturnos, Polonesas, Mazurcas, Valses, Estudios y Conciertos para Piano y Orquesta.

bargo, hacia un mejoramiento; desean que cada uno de biera ser feliz, porque ven el gran deseo por la felicidad, porque son inherentemente simpatizantes por naturaleza. Y fue justamente esa percepción del deseo de una felicidad más difundida que **Mendelssohn** despertaba y reforzaba con los aspectos más alegres de su arte.

No son pocos los que descubren cierta melancolía en algunas de las obras de Mendelssohn, mas si miraran de más cerca, se darían cuenta que no es la melancolía de la pena, sino más bien la placentera melancolía del poeta que de vez en cuando disfruta del lujo de sentirse triste. **Mendelssohn** estaba grandemente inspirado en la necesidad artística del contraste. Su naturaleza no era tal que — como **Beethoven** — cuanto más desgraciado más agitado se sentía, más componía; bajo la presión de la preocupación y de la pena genuina, la delicada flor de su organismo se marchitaba y perdía toda su fuerza. Las exigencias de la fama — que, incidentalmente, nunca buscó — combinadas con las molestias de los pequeños celos empezaban a repercutir en su salud que, finalmente, se quebraría sin arreglo, con la muerte de la hermana que tanto amaba.

Falleció en 1847, pero ya un año antes, sus fuerzas habían empezado a flaquear. Hijo de la simpatía, que amaba lo luminoso y lo hermoso, no era un estóico; y con toda su admiración por Goethe, a quien había conocido en su juventud, no era un filósofo. Todo le llegaba fácil, excepto fortaleza... y tal vez, si no hubiera sentido menos los sufrimientos de los demás y nunca hubiera podido teñir su música de esa dulzura que debía mostrar la belleza y la mansedumbre de la simpatía misma. Así, el mundo hubiera perdido el ser que, por encima de todo, era el poeta total de la compasión, de la ternura y del amor fraternal.

La inmensa popularidad de que gozaba **Mendelssohn**, especialmente en Inglaterra durante su vida, aún aumentó después de su muerte. Que aumentó los efectos en-

generadores de simpatía de la música de **Beethoven** es obvio, por el aún mayor aumento de instituciones caritativas que se hizo manifiesto unos veinte años después del fallecimiento de **Mendelssohn**. Entre los años 1879 y 1904 se inauguraron no menos de cincuenta y ocho, solamente en Londres. La simpatía por el ciego, el sordo y mudo, los peligros e incomodidades de la maternidad, el niño ilegítimo, por aquellos que sufrían de enfermedades venéreas, habían crecido enormemente. Y no solamente se consideró el bienestar de los necesitados sino también el del ciudadano ordinario. Aparte del hecho significativo que la "Anti-Sweating League" (Liga contra la Explotación del Individuo. N. del Trad.) fue formada en 1889, se fundaron en sorprendente profusión, parques públicos, librerías, recreos, etc. **Mendelssohn** plantó en el corazón del hombre las primeras semillas, que al florecer, dieron el exaltado ideal del "bienestar para todos".

Federico Chopin el Apostol del Refinamiento

Chopin nació no sólo en el mismo año que **Félix Mendelssohn**, sino también en el mismo mes — Febrero de 1810 —, y que había cierta similitud de temperamento entre los dos compositores, a pesar de que su influencia sobre la humanidad habría de ser diferente, dice mucho en favor de la astrología.

Varios biógrafos pintaron al niño **Chopin** como criatura "lunática, pálida, sentimental", sin resistencia ni alegría de vivir; pero los biógrafos, como los retratistas, no se dejan incomodar demasiado por el sentido de la precisión. Era suficiente que **Chopin**, en su infancia, prorrumpiera en llanto cada vez que oyera música, para que ellos sacaran esas conclusiones erróneas; como era suficiente — treinta y ocho años más tarde — que deseara ser enterrado en su traje de calle para que **Lombroso** lo caracterizara como lunático.

Sin embargo, desafortunadamente para este estudio diagnóstico científico, **Chopin** nunca expresó tal deseo.²⁸

Ni abandonó "a la mujer a la que tiernamente amó, por haber ofrecido una silla a otra persona antes de ofrecerla a él". Por que esto, como destaca Huneker, no es sino una anécdota de **George Sand**, elevada a la dignidad de síntoma diagnosticado. "Es un dislate como el otro"²⁹ agrega con desprecio.

El hecho es que, aún cuando difícilmente haby algo relativo a **Chopin** sobre el que pudieran ponerse de acuerdo siquiera dos personas, por lo menos coincidían que vivían en París, —en donde por lo menos en el siglo XIX— la chismografía mentirosa se había convertido en arte, aunque muy poco fino. Asimismo, entre la maleza de las falsedades pseudo-románticas que se levantaron en torno de su enigmática personalidad llegamos a ver que, niño no fue ni robusto, ni muy delicado, que era inteligente, vivaz, sensitivo, con una disposición alegre y dado a las bromas. **Chopin** fue criado en una atmósfera de "amor y refinamiento", siendo sus padres personas bien educadas y de una cultura fuera de lo común. Su madre, polaca de origen, pobre pero noble, parece haber sido la madre ideal; su padre era un francés agradable con una mente tanto escolástica; en cuanto a sus hermanas, "eran talentosas, gentiles y siempre dispuestas a mimarlo..."³⁰

La familia de **Chopin** aunque no era rica, vivía desahogadamente, y había suficiente dinero para pagar la educación musical de **Federico**: la suposición por lo tanto de que había nacido en la pobreza y padecido tempranos sufrimientos es una de esas fábulas pseudo-románticas que carecen de fundamento. Hay, sin embargo, razones para suponer que a la edad de diecisiete años, sus fuerzas flaquearon por haber crecido demasiado aprisa y por haber sobrestimado sus fuerzas con sus estudios en el Liceo

mas el resultado no parece haber sido muy serio, pues **Karasowski** nos informa que llegó a la virilidad sin jamás haber sufrido de cosa más alarmante que de un resfrío. Es verdad que su madre y hermanas estaban recordándole continuamente de abrigarse en tiempo frío" y que esta exagerada solicitud podía tener cierto significado si no fuera un rasgo casi universal en madres y hermanas europeas, aún cuando el individuo objeto de esa solicitud fuera relativamente saludable. Tampoco nos convence otro argumento esgrimido para probar que **Chopin** era un joven muy delicado. Así, se nos cuenta que "no era amigo de largas caminatas y que prefería acostarse para soñar, bajo hermosos árboles" y que además "objetaba que se fumase" (en su presencia, N. del Trad.) Pero, recuérdese que los "poetas", por regla general, son dados a soñar y prefieren usar su cerebro en vez de sus piernas; en cuanto a fumar, hay muchísimos no fumadores que gozan de excelente salud. Hasta el veredicto pronunciado sobre **Chopin** en 1830 por los aficionados a la música de Varsovia, cuando él tenía veintiún años, y según el cual debido a que era delgado y pálido, moriría joven como tantos genios, debe tomarse **cum grano salis**. Es obvio que estos pesimistas románticos estaban bajo el influjo del decir popular, carente de base sólida. Porque si estaban pensando en genios musicales, entonces los "tantos" se podrían reducir a **Mozart y Schubert**, ya que **Palestrina**, ambos **Scarlatti**, **Haëndel y Bach**, vivieron todos hasta edad avanzada. Después de todo, tampoco **Chopin** murió muy joven —estaba en su año cuádragesimo cuando dejó de respirar, y esa era una edad mediana, según el concepto de la temprana edad Victoriana.

Con todo, no tratamos de probar que **Chopin** era débil de salud y la fuerza en persona —lejos de ello— sino meramente disipar la noción de que desde la cuna hasta la tumba fue un "inválido morbosos y melancólico" y que a pesar de sus insuficiencias físicas, se las arreglaba en alguna forma para componer. Que había nacido con una predisposición a la tisis pulmonar, heredada de su padre, es in-

dudablemente cierto; pero ésta no se declaró hasta los veintinueve años en que se expuso mucho a la humedad del clima. (Nota del Trad.) Cuánto contribuyeron a agravar su mal las exigencias de **Madame George Sand**, con quien estaba viviendo en Mallorca, es asunto para conjeturar. Sólo sabemos que, a pesar de su actitud de inocencia, parece haber estado indebidamente preocupada con las cosas del sexo y en esas circunstancias resulta difícil imaginar que **Chopin** no estaba envuelto también en esa preocupación. Pero aún así, en 1839 el doctor "declaró que su paciente ya no mostraba síntomas de afección pulmonar sino que estaba sufriendo meramente de una ligera afección crónica de la laringe que si bien no esperaba curarla, no era necesario alarmarse seriamente".¹² Después de esto oímos muy poco que sea desfavorable a la salud de **Chopin** hasta 1847, cuando empezó a declinar gradualmente con fluctuaciones hasta su muerte.

Nos ha costado algún esfuerzo examinar la historia del estado físico de **Chopin** para dispersar varios malentendidos que surgieron a raíz de no poder disociar su obra y el carácter de su salud. Un autor, por ejemplo, dice: "De constitución delicada, lo cual afectó eminentemente el carácter de su mente, fue atacado en 1837 por un mal pulmonar y asmático, del que nunca se repuso, y que lo incapacitó, si no lo incapacitó para la aparición en público y, así, concentró sus pensamientos sobre la composición, a la que tenía con una expresión peculiar, por no decir morbida que confiere una marcada individualidad a todo lo que escribió". Más el autor de esa monografía está confundiendo efecto y causa. Primeramente, la enfermedad nunca puede ser la causa de la individualidad creativa de un hombre, de otra manera sólo se necesitaría infectar con gérmenes patógenos para que el más mediocre diletante se convirtiera en un genio; en segundo lugar, **Chopin** era un compositor altamente individual mucho antes de 1837; en tercer lugar, como trataremos de demostrar, sus emociones, con raras excepciones, no eran mórbidas. Sin embargo, este autor es sólo uno de los muchos que las descri-

ben de este modo, porque encontramos la misma imputación en el estudio muy interesante y significativo de Huneker.

"Los estados de ánimo de **Chopin**" escribe, "son a menudo mórbidos y su música frecuentemente patológica; **Beethoven** también es mórbido, pero su reino es tan vasto, tan variado, que el humor está perdido o se percibe sólo ligeramente, mientras que en el dominio de **Chopin** aparece, cual el maléfico árbol Upas, con flores del mal y sus hojas relumbrando de sensualidad... **Chopin** ha sorprendido la enfermedad musical del siglo. Es su principal portavoz". Huneker continúa luego comparándolo con **Nietzsche** y nos cuenta que "ambos sufrían mortalmente de hiperestesia, el castigo de todo genio enfermo". Es verdad que cuando un crítico habla de "sorprendiendo la enfermedad musical del siglo", no podemos refutar su enunciación, porque no sabemos lo que quiere decir, pero no es lo mismo con la imputación de morbosidad. Tratemos de descubrir sobre qué se basaba.

Chopin era por excelencia el poeta musical del refinamiento interior del alma, no superficial; este refinamiento llevado quizá al exceso en su carácter personal, era la tónica y la nota principal de su música, es lo que, en ciertas fases, ha sido tomado por morbosidad. Hemos hablado de poetas tonales en un sentido amplio, pero **Chopin** fue el primer poeta tonal en el sentido más verdadero y específico; y por esta razón hay en su música, a veces, y en grado variable, aquel aroma de melancolía y triste expresión de refinamiento, que, sin embargo, sólo pudo emanar de un organismo muy sensitivo, debido a su inherente naturaleza poética y no a un mal de los pulmones. Y en cuanto a esa naturaleza, era una mezcla de las culturas francesa y polaca, coloreada con una fuerte vena de patriotismo, que no dejó de manifestarse en su música. Pero tampoco había en ésta nada mórbido; como muchos otros compositores derivaban inspiración de la música popular de su propia nación y la traducían en sus obras, así hizo **Chopin**, e inevi-

tablemente con algo de su tristeza, porque la canción popular polaca es triste.

Y aún así, la melodía poética y lánguida de la música de **Chopin** había asumido proporciones indebidas en las mentes de sus críticos. Hay un movimiento, un vigor, una alegría en el conjunto de sus mejores composiciones, que son todo lo contrario de la tristeza, a pesar de que, debido a ese refinamiento interior que hemos destacado, su vigor y su alegría jamás lindan con lo "muscular" o lo impetuoso. Por más animada, por más alegre o hasta apasionada que sea su música, existe una gracia de manera, un control poético que no se encuentra en las obras de cualquier compositor, excepto, quizá, en las de su contemporáneo **Mendelssohn**, quien más se le aproximaba en este aspecto.

Chopin era no sólo un poeta sino un aristócrata musical en el sentido más cultural de la palabra; y cada una de sus emociones las expresaba como un aristócrata, en el lenguaje más refinado. Su música era simplemente la réplica idealizada de sí mismo: odiaba todo lo obstrutivo, todo lo que sabía a antiestético. Por las disipaciones del "hombre sensual promedio sentía un desprecio tolerante".³³ Aún su aversión a fumar era porque ofendía su sentido de refinamiento y era este mismo sentido el que hacía que la aparición en público y el aplauso le resultasen odiosos.³⁴ Sus gustos musicales no eran menos revolucionarios. Salvo por una o dos sonatas, no encontraba muy simpática la obra de **Beethoven**. La personalidad musical de un hombre quien, frente a las damas, era capaz de mordarse los dientes con el descabador de la vela³⁵ difícilmente podría esperarse que gustase a esta naturaleza delgada. Aunque admiraba el genio de **Beethoven**, muchas de sus composiciones le parecían "demasiado ruidosamente esculpidas... demasiado arrolladoras... para su gusto".³⁶ Tampoco le fue mucho mejor a **Schubert** en su estimación: "a despecho del encanto que reconocía en algunas de sus melodías" [el encontraba] "en conjunto, demasiado crudo

para ser agradable, porque todo "salvajismo", toda expresión desembozada de pena le resultaba repulsiva. Difícilmente se encontraría un músico con mayor exclusividad de simpatías que **Chopin**. Para él sólo existían dos dioses de la música —uno era **Mozart**, el otro, **Bach**; y amaba al primero porque, según las palabras de **Liszt** "**Mozart** descendía más raramente que ningún otro compositor en pasar los escalones que separan el refinamiento de la vulgaridad". Cuán iluminante es esta frase en conexión con el carácter de **Chopin**.

Excepto para tratar de disipar esos pocos errores de interpretación ya mencionados, a propósito hemos evitado decir cualquier cosa que hasta ahora no haya sido dicha sobre este ilustre músico polaco; no hemos anotado nada que no haya sido dicho y sentido por cada autor de discernimiento. Y, para estimar su influencia sobre el mundo, esto es tan importante como lo fue en conexión con los otros compositores tratados en este libro.

Para apuntalar nuestra tesis, no deseamos inventar "hechos" como parece que **Lombroso** ha hecho. No hay documento que pruebe que **Chopin** era un lunático; pero que era "el poeta del piano", un "aristócrata musical" lo ha reconocido inevitablemente toda persona sin prejuicio que ha oído su música. Lo que dejaron de notar, empero, porque ninguno poseía el requerido conocimiento oculto — era que **Chopin** fue un médium inconsciente. No un médium para entidades desencarnadas, ni tampoco para cada variedad de la emoción y pasión humanas, sino para las aspiraciones, ansias y frustrados deseos espirituales de la clase intelectual de hoy día. Todos estos los reflejaba y expresaba luego en música. Es este un hecho que en parte explica las muchas nociones contradictorias sobre su temperamento. Si bien fundamentalmente no era melancólico ni morboso, siendo un médium tenía inevitablemente que ser un "hombre de variantes disposiciones de ánimo".

Chopin, Los Pre-Rafaelistas y la Emancipación de la Mujer

El tipo de la música de **Chopin** tenía un efecto casi instantáneo; pero con esto no queremos decir que la plenitud de su influencia era ejercida inmediatamente; al principio afectaba meramente a los organismos más sensitivos, hasta que más tarde tuvo difusión más general. En el dominio de la pintura inspiró indirectamente a la **Fraternidad Pre-Rafaelista** y a **Burne-Jones**; en el dominio de la literatura, al refinamiento estilístico de **Flaubert**, **Paul Verlaine**, **Maeterlinck** y otros.

Chopin visitó Inglaterra por primera vez en 1837, y por el año de 1843 sus obras estaban suficientemente conocidas para mover al crítico inglés **J. W. Davison** a publicar un libro sobre ellas. Unos pocos años más tarde fue o la **Fraternidad Pre-Rafaelista**.

No necesitamos entrar en las doctrinas técnicas de esa **Fraternidad**; es el espíritu de su trabajo el que nos ocupa, un espíritu que es al mismo tiempo la quintaesencia del refinamiento, de la estética, de la minuciosidad poética. En muchos de los cuadros, especialmente en los de **Rossetti**—como también en los de **Burne-Jones**—, hay esa misma languidez refinada, esa misma delicadeza de contornos que se encuentra tan frecuentemente en las melodías de **Chopin**. Si este último hubiera introducido, en lugar de música de danza polaca, el gusto arcaico del canto simple, la analogía sería completa. Así, sólo el espíritu de **Chopin** penetró a los pintores arriba mencionados; la manera la adoptaron de la escuela italiana temprana. Esto, de hecho, debe ser claro a todos los que han penetrado en la atmósfera de un cuadro pre-rafaelista, que parece innecesario abundar en detalles. Basta decir que algunos de los

pre-rafaelistas y sus ramificaciones llevaron a tal extremo el refinamiento que produjo aquellos retratos de las "muchachas pálidas, desapasionadas" de los caballeros exagibles que provocó la "ira literaria" del filósofo judío **Nordau**, impulsándolo a sostener que prácticamente todo el arte y la literatura de su tiempo eran el resultado de la degeneración física y psíquica.

Si de la pintura pre-rafaelista nos volvemos hacia la literatura pre-rafaelista, en la cual predominan los nombres de **Rossetti**, **William Morris** y **Maeterlinck**, en cada uno de estos hombres, a pesar de su predilección por todo lo del medioevo, prevalece el espíritu de refinamiento. Cualquiera que sea la emoción reflejada, hay una completa ausencia de brutalidad. Algunas de las baladas del medioevo propiamente dicho, por ejemplo, son intensamente brutales—no ocurre lo mismo con la poesía baladística de **Morris** o **Rossetti**, o con los dramas románticos de **Maeterlinck**—. El romance de "Aglavaine y Selysette", de este último autor, en el cual una mujer joven se suicida para que su esposo pueda casarse con otra, es intrínsecamente **Chopinesco** en su delicadeza de tratamiento. Nada se encuentra en esta tragedia de la expresión directa de **Shakespeare** o **Beethoven**—y lo mismo ocurre con cada uno de los dramas que escribió **Maeterlinck**. Sobre todo hay un velo de casta simplicidad, de sencilla reserva—es una de las fases del espíritu de **Chopin** llevadas a su límite extremo.

Tampoco dejamos de percibir su influencia en la poesía de **Ernest Dowson** y **Paul Verlaine**; existe ese mismo exquisito refinamiento en todas sus obras. Aún cuando no falta la pasión en algunas de las obras líricas de **Dowson**, siempre está envuelta en una atmósfera de rosas y violetas, de suavidad y sombras—"la sangre y el trueno" eran tan ajenos a **Dowson** como al mismo **Chopin**. Y luego, si consideramos a **Flaubert**, aquel novelista tan torturado por las exigencias del refinamiento de estilo que pasaba horas pensando una palabra, si era o no apropiada; el

refinamiento estilístico había asumido para él proporciones de una enfermedad.

La influencia de Chopin era tan pronunciada sobre las maneras como sobre la literatura y el arte, aún cuando no tan aparente; volviendo por un momento a Haëndel, recordaremos que él inspiraba convencionalismo y precisión. La manifestación exterior de su influencia es expresable en tales frases como: "Los demás no lo hacen (por lo tanto) tampoco nosotros debemos hacerlo", o, con mayor precisión: "Eso no se hace". Así, como resultado de la influencia de Haëndel cualquier cosa áspera, por ejemplo, se consideraba *impropia*; ³⁷ como resultado de la influencia de Chopin se consideraba como "No fino" —lo anticonvencional, y por tanto reprehensible; se había vuelto inestético. Pero no sólo tenía la música de Chopin un efecto estetizante, también inevitablemente tenía un efecto selectivo: el "ellos" se transformó en "nosotros". Ya no era una cuestión de lo que los demás hacen, o al revés, era una cuestión de lo que nosotros hacemos, es decir, nosotros que somos la elite y estamos separados de la masa. Así, Chopin era de todos modos responsable de un paso en la dirección correcta —había alterado y refinado el motivo. Que la gente se refrenara de hacer una cosa porque no fuera hermoso, era mejor que refrenarse meramente porque fuese inconventional.

Había, no obstante, un lado desagradable del cuadro, porque esta idea de "nosotros la elite", producía cierto snobismo y, consecuentemente, hasta un alto grado de intolerancia —era la manifestación de la exclusividad misma de Chopin. En su forma grave producía "cliquismo"; en su forma más elevada inspiraba la inauguración de sociedades relacionadas con finalidades intelectuales y artísticas. Así, encontramos que en 1854, se aprobó un Acta con el objeto de proveer facilidades para el establecimiento de instituciones para la promoción de literatura y ciencia por medio de donaciones de terrenos, etc., y para "su reglamentación". A partir de ese tiempo el número de

sociedades dedicadas al arte, a la música o a las bellas letras, y formadas en Londres solamente, llama particularmente la atención. Empezando por la *Society for the Encouragement of Fine Arts (Sociedad para el Fomento de Bellas Artes)* (1858), podemos enumerar, entre otras, la *Early English Texts Society*, *Chaucer Society*, *Holbein Society*, *New Shakespeare Society*, *Musical Association*, *Purcell Society*, *Hellenic Society*, *Carlyle Society*, *Wordsworth Society*, *Browning Society*, *London Dante Society*, *Ruskin Society*, *Shelley Society*, *Goethe Society*, *Elizabeth and Society*, etc. Se verá que una característica especial de estas sociedades era que la mayoría de ellas fueron formadas en demedor del la influencia de Chopin se había difundido, formaban sociedades, religión, era algo nuevo. Hasta allí la gente se había contentado con leer a sus poetas especialmente queridos, en sus casas en placentera soledad, pero después de que la influencia de Chopin se había difundido, formaban sociedades, para, por un lado, ganar una mejor comprensión de sus ídolos y, por el otro, sentir que ellos sabían y comprendían mejor que el "hombre de la calle" —otra vez era cuestión del nosotros; — nosotros que poseemos una cultura superior que los demás contemporáneos!

La influencia de Chopin sobre las mujeres era especialmente apreciable en Alemania e Inglaterra. Ni las mujeres alemanas ni las inglesas de aquella época tenían, como regla general, cultura; eran buenas mujeres de su casa, bordaban, tejían y hacían crochet, tenían práctica y experiencia en lo que se llamaba "comportamiento", y hasta cierto punto tocaban el piano y cantaban airecillos inocuos de salón. Pero aún así, estas pequeñas funciones estaban grandemente inspiradas por una segunda intención —el anhelo del matrimonio. No eran la insignia de una aspiración hacia una verdadera cultura de la mente o del alma; eran simplemente los ingredientes esenciales y necesarios para hacer a una joven "elegible". En la era Victoriana a una mujer joven de verdadera cultura mental se miraba como un inconveniente conyugal, ya que los esposos, no muy inteligentes ellos mismos, tenían ser relegados a una posición de inferioridad. Dejemos que las mu-

jerés sean hermosas y "preparadas"³⁸, pero no demasiado inteligentes—esa era la actitud que prevalecía.

La influencia de **Chopin** estaba destinada a cambiar esto de una manera que ningún otro músico era capaz. Los efectos convencionalizantes de **Haëndel** no habían hecho otra cosa que aumentarla, y aún inspiraban más reverencia y temeroso respeto en las mujeres hacia sus esposos y, en consecuencia, hacia sus deseos y opiniones. En la era Victoriana raramente había verdadera amistad entre marido y mujer. Los hombres temían a Dios y las mujeres temían a Dios y a sus maridos; por ello se hizo necesario que una influencia más sutil fuese empleada para dentar esa dependencia debilitante; esa influencia, como ya se ha dicho, fue **Chopin**. El afectaba a las mujeres—sin que ellas se diesen cuenta— a través de su refinamiento su delicadeza, y su estética. A través de esa ausencia femenina de todo lo que era duro, áspero o irritante, su música se insinuaba en sus meritos subconscientes y dejaba su impresión cultural—era como un alma tiernamente femenina hablando a otra y acicateándola con aspiraciones más nobles. Sólo la música de un hombre que "nunca hizo uso de una palabra inelegante, aun en momentos de la más entera familiaridad... cuya enemistad siempre estaba restringida dentro de los límites del perfecto buen gusto",³⁹ sólo de la música de un hombre así, podía esperarse que no hiriera las susceptibilidades de esos delicados organismos Victorianos. **Beethoven**, directo y despiadado, con sus fuerzas psico-analítica había liberado del subconsciente una multitud de pasiones reprimidas, pero aparte de la simpatía no había, como quien dice, dejado nada en su lugar, el suyo había sido un proceso vaciador; a **Chopin** le tocaba llenar el vacío. Como **Beethoven** había despertado esa simpatía retratando las tragedias y la sordidez de la vida, así **Chopin** despertaba el deseo de cultura, retratando la poesía del refinamiento y el encanto inherente de la poesía misma. El resultado fue que mujeres que habían estado perfectamente contentas de permanecer en su casa haciendo "antimacassars" para las sillas o pantuflas para presentes o futuros

mandos, empezaban a frecuentar sociedades para la mejor comprensión de la poesía o de las bellas artes. Era el principio de la emancipación de la mujer.

Hay algunos, dispuestos a rebajar a **Chopin** porque no pintaba, como era uso, sobre grandes lienzos y con pincel duro. Tales gentes, sin embargo, sólo están usando una excusa pseudo racional para su incapacidad tempramental para apreciar lo exquisito. **Chopin** era un inventor musical de primer grado, quien enriqueció el vocabulario musical de su tiempo en una extensión tan marcada que sólo pocos compositores subsiguientes dejaron de beneficiarse.

Desde el punto de vista oculto había razones bien definidas porqué no usó y no podía usar el lienzo grande ni alcanzar alturas de inspiración lo suficientemente imponentes para satisfacer a los críticos modernos. Estas razones estaban en parte relacionadas con sus limitaciones personales y en parte con las limitaciones colectivas de su tiempo. La mayoría de las inspiraciones vienen de los planos más elevados o del contacto con los **Devas**,⁴⁰ pero esto en sí mismo produce inevitablemente una reacción sobre el cuerpo físico. Si **Chopin** hubiera estado sujeto a una inspiración sostenida de esa naturaleza, su físico frágil hubiese sido incapaz de resistir la tensión, y no solamente hubiera sobrevenido más temprano su muerte, sino que su música hubiera resultado incomprensible para un mundo que todavía no estaba preparado.

Antes de terminar este capítulo, agregaremos una palabra relativa a otro compositor cuya influencia sobre la cultura era muy marcada. Nos referimos a **George Bizet**; **Chopin**, era el poeta de refinamiento para el piano; **Bizet** era el poeta de refinamiento para la orquesta. Nacido once años antes de la muerte del músico polaco, llevó adelante la obra que este último había empezado, hasta su propia muerte, acaecida en 1875. Puede decirse sin temor a equivocación que anteriormente a **Bizet** ningún orquestador había manifestado un sentido tan consistente para la eufo-

nía instrumental. **Berlioz**, comparado con él, era un tronador bombástico, y **Beethoven** con su uso infortunado de las trompetas, dejaba mucho que desear. Ni **Mendelsohn** llegó al nivel de **Bizet** — pintaba con un pincel más duro. Parecería entonces, que para comprender la verdadera esencia de la sonoridad eufónica, uno debe forzosamente haber nacido francés. **Bizet**, no obstante su predilección por el "color local", era francés hasta la médula; poseía todo el "charme", todo el pulimento francés; él era "toujours chic", como las mujeres francesas, según la frase tan trillada; y sin embargo, podía ser trágico y dramático, como testimonia el último grito agonizante de Don José, al final de **Carmen**. Ello no obstante, con todo su sentido de la tragedia, **Bizet** nunca perdía su sentido de lo bello; raramente retrataba a la pasión y al poder con dureza; siempre los retrataba con otra frase de belleza.

Roberto Schumann y la Naturaleza del Niño

Es un hecho notable que un vasto cambio se ha operado, relativo a la educación de niños. Los primeros signos de este cambio ya fueron perceptibles después de 1836, cuando **Frobel** abrió su **Kindergarten** en Blankenbergh. Que el **Kindergarten** se volviera una institución popular fue debido a la influencia de la música de **Roberto Schumann**, que empezaba a encontrar adeptos por ese tiempo, mientras que mucho más tarde el sistema de **Montessori** estaba, según nos enteramos, de hecho inspirado por esa influencia. Cristalizó la cognición: 1. Que los niños difieren uno del otro y que por lo tanto, deben ser tratados individualmente y no en masa; 2. Que los niños no pueden, en realidad, ser educados por otra persona, "el impulso de aprender debe venir del interior de sus propias mente"; 3. Que los niños están constituidos de modo que "dadas las condiciones propias", prefieren a cualquier otra ocupación, educarse a sí mismos.⁴¹ En estas tres frases están comprendidas las ideas subyacentes de ese siste-

ma, que se imponen más y más en aquellos que se interesan seriamente por la educación de los niños.

Desde luego, antes de que fuera posible introducir una medida tan práctica — y que fuera aceptada — se hacía sumamente necesario un marcado cambio en la actitud prevaleciente hacia los niños. Durante la época Victoriana no sólo estaba el tratamiento de los pequeños basado sobre una notable ignorancia de la naturaleza humana, sino también sobre un igualmente notable, aunque inconsciente egoísmo. Los niños debían "verse y no oírse", lo que quiso decir que debían ser un placer a la vista de los adultos, pero que no tenían que molestarlos con preguntas, y aún menos andar a la greña y haciendo ruido. No se les ocurrió a nuestros antepasados, que para desarrollar pulmones y músculos la naturaleza exige que los niños deben gritar y batallar y, además, deben hacer preguntas para adquirir conocimientos. ¡Qué la gente joven se comportara en esa forma no concordaba con aquella idea de respeto y reverencia que debían observarse en presencia de los mayores y mejores! Pero desde luego, los niños, ello no obstante, peleaban y gritaban y hacían preguntas, porque la naturaleza es más poderosa que los preceptos — y el resultado era muy a menudo, castigo, justificado por la sabiduría de Salomón, no teniéndose en cuenta la hipérbole oriental. En una palabra, los niños se trataban a la manera de los criminales; fueron castigados, no reformados. A la influencia de **Roberto Schumann** le tocó producir aquel amor más profundo y comprensión hacia el niño que, entre la clase intelectual, es una característica tan pronunciada de la edad presente.

Hace muchos años uno oía frecuentemente la expresión "un pintor literario" que parecía caracterizar un hombre que era tan preocupado por lo que pintaba como por la pintura misma. Esta expresión, si no estamos equivocados, ha sido aplicada en **Burne-Jones**, **Rossetti**, **Böcklin** y otros, porque combinaban la poesía del sujeto con la belleza de la representación. La analogía de esto en el

reino del arte tonal se encuentra en el compositor de lo que se llama música de programa, en contraste con el compositor de música **absoluta** —uno apunta hacia la expresión de una emoción, una escena o una idea, el otro se contenta con “expresar nada más que la música misma”— si tal cosa fuese posible.

A pesar de que **Schumann** nunca escribió realmente poemas sinfónicos, su inspiración estaba más influenciada por la literatura que la de cualquier otro compositor de los que hasta ahora hemos tratado. Se puede llegar hasta el extremo de decir que estaba casi enteramente nutrida con los escritos de Jean Paul. Tan grande era su admiración por este autor “que se enojaba violentamente si alguno se permitía criticar o dudar de la grandeza de Jean Paul como escritor imaginativo”⁴². Ni estaba injustificada la estima de **Schumann** por él, porque diseminadas entre sus interminables novelas se encuentran, vestidos en forma de sueños, los más notables y grandiosos poemas en prosa jamás desarrollados; son cósmicos en su grandeza, y tanto **Carlyle** como **Schumann** fueron cautivados en su encanto. Pero **Schumann** mismo era un soñador; también era poeta en embrión; porque en un momento “sus inclinaciones casi parecen haber estado en la balanza entre la música y la literatura”. Las dos se entremezclaron estrechamente; él no sólo adoptó el “hobby” de *litterateur* musical, sino que fue el primer compositor **literario** de quien haya prueba.⁴³

Para él, el título de una pieza era, si no un adjunto esencial, por lo menos una ayuda a su comprensión. Sin embargo —hecho significativo— la pieza era concebida primero y el título apropiado después; lo que viene a demostrar que **Schumann**, en lugar de circunscribir su inspiración musical con una idea literaria, permitía a la primera el pleno predominio —era la voz de la música que hablaba primero, y era esa misma voz la que en última instancia le llevaba su propio significado.

Y es propiamente ese significado, o más bien una multitud de significados llevados a través del vasto número de las piezas de **Schumann**, a través de los cuales uno puede hacerse una idea del contenido de su mensaje. Debemos admitir que éste no es tan inmediatamente aparente como el de **Haëndel**, **Bach** o **Chopin**, pero sí nos aproximamos a la música de **Schumann** sin prejuicio, su mensaje no obstante, es discernible.

En primer lugar, una atmósfera de simplicidad e inocencia penetra prácticamente toda su obra, sea reflejando escenas de la niñez o los sentimientos de adultos. En segundo lugar, mantiene una visible predilección por las formas simples —la llamada forma— canción, el tema y variaciones, y la canción propiamente dicha. Aún sus obras de mayores dimensiones, cuartetos y sinfonías, se componen en su mayoría de secciones forma-canción. En cuanto al **Carnaval** y **Mariposas**, son una serie de piezas pequeñas, juntadas y colocadas bajo un título comprensible. No es que **Schumann** no haya aspirado a las formas de tipo más arquitectónico en que se destacaron **Beethoven** y **Mendelssohn**; sino que su inherente simplicidad siempre se mantenía, cualquiera que fuese su tema. En realidad, desde **Doménico Scarlatti** y los clavecinistas, ningún compositor serio había escrito tan prodigioso número de piezas cortas. Si le echamos un vistazo a los treinta y cuatro volúmenes de la obra de **Schumann**, encontramos: **Mariposas** (doce piezas), **Davidsbündler** (dieciocho piezas), **Kinderszenen** (trece piezas), **Bunte Blätter** (catorce piezas), **Noveletten** (ocho piezas), etcétera; sólo de vez en cuando nos encontramos con una obertura, una sonata o una sinfonía. Y luego, si estudiamos los títulos, encontramos la misma simplicidad poética, como si **Schumann** pusiera a sus piezas nombres para gustar a la gente infantil; así, *Escenas de Niños*, *Hojas abigarradas*, *Cuadros de cuentos de Hadas*, *Historias de Hadas*, *Baile de Niños*, *Album para los jóvenes*, *Album de Navidad*; así mismo, títulos tan significativos para simples piezas como *¿Por qué?*, *Felicidad es suficiente*, *Levantando vuelo*, *El Campesino alegre*, etc. Además, **Schumann**



Robert Schumann

Robert Schumann *(1810-1856)*

Robert Schumann, otro consagrado genio musical designado nuevamente, por nuestro Cirill Scott, como el Apóstol Musical del Romanticismo, nació en Zwickau (Sajonia) en 1810. A la edad de 20 años, al morir su padre y contra los deseos de su madre que pensaba hacer de él un abogado quiso tercamente ser músico, quiso ser pianista, y famoso, y lo logró. Pero en una oportunidad mientras perfeccionaba un método de estudio para piano de su misma creación, se inutilizó un dedo, accidente que lo eliminó drásticamente de su futuro como ejecutante para que se consagrara totalmente a la composición. Es componiendo, con los sentimientos muy profundamente descritos por Scott en el capítulo que sigue, que Schumann se elabora su firme lugar para la inmortalidad, en contraste con una corta vida salpicada por numerosos acontecimientos trágicos, largos períodos de melancolías, intentos de suicidio y la penosa estadía en manicomio ... siendo El un niño grande, un soñador, retrataba esos sentimientos románticos que sólo existen en el país de los sueños infantiles.

Dejó para la posteridad sus melodías de inspiración exquisita que ... especialmente lo asociaba con la niñez no con la madurez, y que más tarde sirvieron a la gran educadora Italiana a inspirarse en Su música para la implantación de lo que desde entonces se conoce como el Sistema Montessori, el manual que rige en todo Kindergarten que se precie de bueno.

Además de las nombradas "Escenas infantiles", hay las otras infinidades de obras como "Amor de Poeta", "Carnaval", "Estudios sinfónicos", Sinfonías y Música de Cámara y conciertos para piano y otras más ...suficientes para recordar a Robert Schumann a la ...posteridad.

cuida de explicar a sus amigos el significado de algunos de sus títulos; distingue las **Kinderszenen**, por ejemplo, del **Weihnachts Album**, explicando que las primeras son recuerdos que un adulto retiene de su infancia, mientras que el último consiste en imaginaciones y esperanzas de la gente joven⁴⁴.

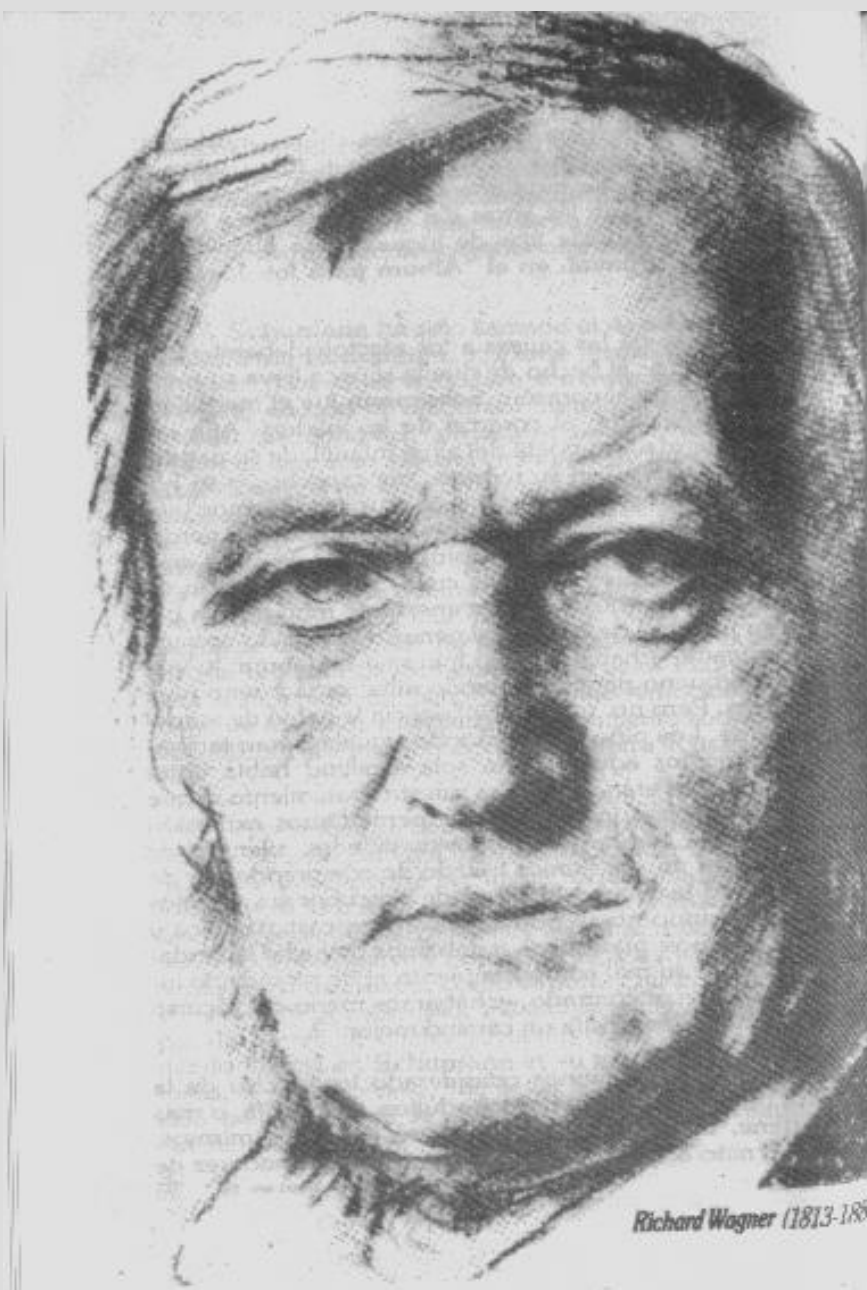
Schumann ha sido llamado el **Apostol Musical del Movimiento Romántico**, y la frase resulta bastante acertada —pero para él, el verdadero romance se asociaba con la niñez, no con la madurez. Siendo él mismo un niño grande, un soñador, retrataba esos sentimientos románticos que sólo existen en el país de los sueños infantiles. ¿Quién si no un niño grande, gustando de travесuras llenas de fantasía, podría haber concebido una creación tan extraña como la **Dauidsбündler**? En ella había una **Fraternidad** puramente ficticia, mitad humorística, mitad poética, que existía solamente en la imaginación del mismo **Schumann**.⁴⁵ Era un trabajo del gusto infantil por los juegos de fantasía. Así, no podemos dejar de ver de donde salió la idolatría de **Schumann** por Jean Paul, pues éste “era insuperado en pintar las tiernas emociones con su juego de fantasía, su exceso de sentimiento sobre el poder dramático y sus incesantes cambios entre la risa y las lágrimas”.

Sin embargo, con todo, **Schumann** carecía del poder de los más grandes momentos de Jean Paul. Cuando **Schumann** trataba de ser fuerte, generalmente conseguía sólo reflejar la fuerza de un muchacho pequeño que pretende ser grande. Siempre hay algo intrínsecamente ingenuo en esas tentativas, porque si llega a inventar un tema audaz, bien delineado, como el primer tema de la sinfonía en si bemol por ejemplo, invariablemente después de un par de barras se vuelve jugueteón o suplicante. Otro elemento infantil en **Schumann** es su tendencia a contar historias, o, en todo caso, “de llevar a sus oyentes una condición mental, desde la cual podía seguir el romance por cuenta propia”.

También gustaba mucho de los chistes musicales, veleidades y acertijos; no sólo escribió seis fugas sobre el nombre “**Bach**”, sino toda una serie de variaciones sobre un tema formado de las letras del nombre de una joven. Otros ejemplos de este tipo de juguetonería pueden encontrarse en **Carnaval**, en el “**Album para los Jóvenes**” y en otras obras.

Pasando de las causas a los efectos, debemos una vez más subrayar el hecho de que la música lleva su mensaje directamente al corazón; **Schumann** fue el mensajero del corazón del niño al corazón de los padres. Aún era más: fue el verdadero poeta del alma infantil, de su naturaleza y de su vida. Con su ternura, sus caprichos y su humor, con sus preguntas, su fantasía, sus entusiasmos y su carácter soñador, plantó en el corazón maternal el verdadero retrato del niño, y ella lo comprendió. Los niños eran diferentes de lo que ella antes creía. Su propia infancia, aún con sus recuerdos, le había enseñado muy poco a pesar de su multitud de alegrías y penas. Había sido corregida y castigada, y había llegado a lo que era ahora; lo que había sido bueno para ella cuando niña, sería bueno para otros niños. Pero no, una sutil influencia le habló de manera diferente. Los niños no eran todos iguales, eran tan variados como los adultos: una sola similitud había entre ellos, que todos eran niños. Era nuestro tratamiento el que los hacía aparecer iguales; no les permitíamos expresión de sí mismos, pisamos sus individualidades, silenciamos sus preguntas, nunca hemos tratado de comprenderlos, de fomentar sus facultades latentes, de descubrir sus talentos latentes. Cuando no se portaban bien los castigábamos y los acostábamos; mas nunca tratábamos de hallar la verdadera causa de su mal comportamiento ni de remediarlo inteligentemente; al contrario, echábamos mano del recurso de asustarlos. ¿No existía un camino mejor...?

Hasta ahora hemos considerado los efectos de la música de **Schumann** sobre los adultos, pero tenía, o más bien tiene, un efecto marcado sobre los niños mismos; ayuda al niño a alcanzar con mayor rapidez la madurez de



Richard Wagner (1813-1883)

Richard Wagner, músico factotum, sí, porque fue además dramaturgo y poeta. Músico de extraordinaria fuerza, escribió el mismo sus poemas, sacados en su mayoría de las leyendas alemanas; modificó la concepción de la Opera tradicional, tratando de unir la música con la poesía, lo que hace que ciertos recitados y escenas resulten algo monótonos; pero la orquesta en la que Wagner busca el medio principal de la emoción dramática, es sublime, llena de color y poesía.

Nació en Leipzig en 1813, y a la edad de 17 años sus conciudadanos descubrieron que ese joven eternamente rebelde e inconforme ya quería imponer su novedosa instrumentación en su primera Opera Juvenil. No le fue fácil conquistar a muchos (aun hoy escasean los wagnerianos puros).

En 1833 terminó su primera Opera seria, "Las Hadas" y 3 años más tarde concluyó "La Prohibición de amar"; para luego ese mismo año casarse con la soprano Minna Planer siendo él un modesto director orchestral, siempre porque sus revolucionarias innovaciones chocaban con quienes le podían proporcionar trabajo o financiamiento de sus "grandes" proyectos.

Fue en 1842 en el estreno de su Opera "Rienzi" en Dresde donde obtiene su primer gran éxito. Al año siguiente le vemos de Maestro de Capilla Vltalicio en la Corte de Sajonia, donde compone "El Holandes Errante" primero entre sus grandes dramas musicales. Con la siguiente, "Tannhäuser" avanza nuevamente hacia la definición de su estilo exclusivo, mientras en 1849 se enfrasca en política sconveniente a su posición de empleado de la Corte y debe exilarse; con todo logra estrenar "Lohengrin" bajo la batuta de su amigo Liszt. Su amor por Matilde Wesendonk le inspira a componer "Tristán e Isolda" en 1854 que es la obra capital del Romanticismo alemán. En 1862 se divorcia definitivamente de Minna para iniciar los amores con Cosima von Bülow; mientras consigue el patrocinio del Rey Ludwig de Baviera, conquistado por la obra del maestro. Es notoria la borrascosa amistad que cultivó con el famoso Nietzsche, al tiempo que estrenaba en Munich "El Oro del Rhin" el primer título de la tetralogía, "El Anillo del Nibelungo".

En 1870 compuso "La Walkiria" y se casó con Cosima. Dos años más tarde se inició la Construcción del Teatro de Bayreuth, proyectado expresamente para escenificar las monumentales obras del maestro —que actualmente más que nunca se representan anualmente en el "Festival de Bayreuth"—; allí debutó en 1882 la última Opera de Wagner, "Parsifal", porque, casi sorpresivamente el siguiente 13 febrero de 1883 el Maestro estando en Venecia, dejó de existir.

la mente. Entre los niños de hoy hay los que asombran a sus mayores con sus estallidos espasmódicos de sabiduría. Esta precocidad se debe en gran parte a la influencia de **Schumann**: pues, debido al mejoramiento de las condiciones de la vida infantil, las facultades latentes del alma infantil se manifiestan con mayor celeridad. Su música afecta al subconsciente en una forma en que nadie hasta ahora ha sido capaz de afectarle. Es la única música concebida hasta ahora sintonizada con la mente infantil, y por esta razón es —igualmente— la única música capaz de educar al niño. El alma musical de **Schumann**, por decir así, comprendía el alma del niño, y le hablaba como ningún otro compositor podía hablar... y le hablaba con ternura y amor.

Como **Chopin**, **Roberto Schumann** ha ejercido un marcado efecto sobre el arte pictórico; fue, entre otras cosas, principalmente responsable por aquel tipo que en su primera forma se conocía como el **Jugendstil** (Estilo juvenil, N. del Trad.), la misma palabra *Jugend* lo dice, significa: **Juventud**. Surgió en la década final del siglo pasado, pero desde entonces gran variedad de artistas han ejercido influencia en su desarrollo. Pero aún más, **Schumann** ha sido responsable de haber moldeado a los pintores post-impresionismo: no podemos dejar de notar que su rasgo saliente es la ingenuidad, y los dibujos y pinturas inspirados en su influencia parecerían haber sido ejecutados por niños —árboles, casas, figuras, todo sugiere la mano y la mente de un niño. Esto ya se nota en los trabajos de **Gauguin** y **Van Gogh**; es aún más notable en los de **Picasso**. Esa primitividad, esa simplicidad de concepción ha tenido amplia difusión en todos los países; en Suiza la notamos en las pinturas de **Hodler**; la notamos en pintores alemanes, franceses, ingleses, rusos e italianos y no dudamos en repetir que fue directamente inspirado por **Schumann** como los **pre-rafaelistas** fueron indirectamente inspirados por **Chopin**. Admitimos que demoró más en materializarse, pero la música de **Schumann** nunca ha sido tocada tanto como la de **Chopin**.

Resumiendo, puede decirse que, aunque los efectos más directos de la música de los grandes románticos han sido beneficiosos, no puede decirse lo mismo de algunos de sus efectos indirectos. Decididamente, ciertos elementos infantiles del arte tienen su belleza y atractivo, pero cuando son llevados a extremos, fácilmente se toman absurdos, sugiriendo falta de destreza. Viendo que las tendencias infantiles podían ser explotadas, muchos de los pintores y dibujantes contemporáneos fingieron un estilo infantil que, aunque pretende ser tomado en serio, es sólo un tipo de caricatura desagradable. Así, se ha creado la moda del dibujo deliberadamente malo, junto con otros rasgos característicos que recuerdan un cuarto de niños. Tal arte, aún causando sensación transitoriamente, no vivirá mucho; parecería ser uno de aquellos síntomas que denotan deficiencia de verdadera inspiración.

Los Efectos de la Música de Wagner

En el año de 1885 los directivos de la vieja Sociedad Filarmónica de Londres, tenían dificultades en encontrar un nuevo director; **Spohr**, **Sterndale**, **Bennett** y **Berlioz** no estaban disponibles, mientras que hombres menos eminentes difícilmente estaban calificados para la dignidad de tal puesto. Sin embargo, después de algunas deliberaciones fue traído un compositor-director de Zúrich, quien el 12 de marzo cosechó "un triunfo indudable" ante una asistencia altamente asombrada, lo mismo que la propia orquesta. También la prensa estaba asombrada, pero su asombro era de otra naturaleza: "se volvió contra este caballero de talla pequeña, y de fino perfil" con unanimidad raramente desplegada, excitándose casi hasta el histerismo por "la cantidad de vulgaridades incoherentes que tuvo la osadía de ofrecer como contribución al arte".⁴⁶

Un periodista informó al público que era "un gran charlatán dotado de destreza mundana y propósito lo-sufi-

cientemente vigoroso para persuadir a una audiencia boquiabierta de que el compuesto nauseabundo que produce, tiene alguna virtud interna que debe experimentar y ponderar aún antes de percibir...". Y que "el más ordinario de los autores de baladas le harían pasar vergüenza en la creación de una melodía y que ningún armonista inglés de más de un año de graduado se encontraría tan falto de oído y de comprensión para escribir cosas tan viles". Otro periodista parece haber prevenido a sus lectores que si escuchaban esas teorías impías, la "pérfida elocuencia" de este nuevo director-compositor, se "hallarían en el abrazo de una serpiente de cascabel", ya que sus composiciones eran "una cacofonía despreocupada, extravagante y demagógica, símbolo de libertinaje vicioso".⁴⁷

Mientras tanto, **Richard Wagner**, quien provocara estas instructivas difamaciones, continuó dirigiendo la Filarmónica; contaba entonces cuarentaydos años de edad. Poco tiempo después el público pagaba 5 libras esterlinas por asiento para escuchar **Tannhäuser**.

Pero aunque es verdad, según señala Hadow, que **Wagner** omitió presentarse a los críticos, hay razones más profundas para esta "singular falta de urbanidad" hacia estos críticos musicales. Aquellos **Poderes Sombrios** que trabajan contra la evolución espiritual de la raza estaban usando todos los medios a su disposición para malograr a **Wagner** y su mensaje—los críticos fueron presa fácil de sus esfuerzos y ellos los emplearon. Y no necesitamos buscar la razón: la crítica, tal como la practican los periodistas, es generalmente destructiva; y lo semejante atrae a lo semejante.

La vida de **Wagner** había sido una lucha continua: exilado de Alemania debido a sus opiniones revolucionarias, y refugiado en París, había estado poco menos que muriéndose de hambre. No obstante, había escrito ya siete óperas y esbozado partes de la Octava y Novena; "Las Walkirias" y "Sigfrido". En esta última y en "Rhein-

gold", que terminó en Mayo de 1854, el verdadero espíritu creador de **Wagner** se hizo manifiesto.

Los que han leído la ingeniosa interpretación de "Rheingold" por **Bernard Shaw**, en cuanto a argumento se refiere, han captado una idea de su significado socialista, o aún otro más trascendental, aunque los dos están estrechamente entrelazados. También tienen que haber notado, por la evidencia, que el mismo **Wagner** se daba menos cuenta de su propio significado que su intérprete. Hay una carta escrita a su amigo Roedel en la cual dice que un artista "siente en presencia de su obra si es arte verdadero, que se encuentra ante su enigma acerca del cual él también, pudiera tener ilusiones..." En otra carta dice: "Creo que un fiel instinto me ha impedido una completa definición, porque ha surgido en mí la convicción de que una absoluta revelación de las intenciones impide la verdadera introspección". Y, finalmente: "Debes sentir que hay algo que ha sido dispuesto y que no es para ser expresado en meras palabras". Y estas confesiones son significativas desde el punto de vista oculto, pues tienden a demostrar que **Wagner** fue utilizado por fuerzas extrañas a él mismo, como veremos más adelante.

Ahora, la nota principal del drama musical wagneriano es la unidad en la diversidad. En la ópera antigua cada número—desarrollando una melodía diferente—estaba separado y aparte; pero con **Wagner**, al contrario, a pesar de que hay una vasta gama de temas, melodías y motivos, están entrelazados de modo que presentan un todo continuo. Así vemos desde el comienzo que un profundo principio espiritual sirve de base a todo su esquema constructivo—la multiplicidad se funde en la unidad. Como las olas del océano que son diferentes cada una—teniendo una forma diferente—y son sin embargo uno con él, e inseparable de él; así cada melodía, aún siendo individual, era una con el gran trabajo artístico del que formaba parte. Hablando en términos socialistas, simbolizaba la verdad mística que cada alma individual es una con el Alma-todo, la consciencia todo penetrante.

...que también la NRI se oyen en realidad...

Ese era el esquema-constructivo de **Wagner**; pero para formar este gran esquema, tenía que derribar muchos convencionalismos musicales ya existentes. En vano los pedagogos de la música buscaban adhesión a sus queridas reglas de armonía, y a sus áreas bien redondeadas que invitaban al aplauso. En vano buscaban correctas modulaciones y cadencias, y todas las otras pertenencias técnicas del siglo XIX. En su lugar hallaban discordancias sin resolver, falsas relaciones, y transiciones a tonos que no tenían conexión perceptible con el último tono abandonado. Todo parecía un caos sin leyes, una desconsideración deliberada de reglas y precedentes; una escandalosa libertad! Sin embargo, con toda esa aparente ausencia de leyes, ¿qué es lo que **Wagner** realmente lograba? Para alcanzar la unidad, derribaba las barreras que lo impedían, liberando así la música.

...que también la NRI se oyen en realidad...

Pero a pesar de que introdujo innovaciones estructurales tan marcadas en la forma operática, no es solamente a éstas que debemos mirar para los efectos de largo alcance que estaba destinado a producir. **Beethoven** había retratado al amor humano, **Bach** y **Haendel** habían retratado la devoción religiosa o el amor por Dios, pero **Wagner** era el primero en retratar aquel Amor que es Dios, el Amor Divino o lo que en ciertas escuelas de ocultismo se llama lo Búdhuco. Hay tres secciones operáticas hasta donde alcanza y permanece la inspiración de **Wagner** en esta sublime altura en el *Preislied*, en el *Liebtestod* al final del *Tristán* y en el *Karfreitagszauber* en *Parsifal*. El primero fue cantado por Walther en *Meistersinger* y se inspiró en su amor por Eva; los otros dos se inspiraron en el amor de **Wagner** por Mathilde Wesendonck.⁴⁸

...que también la NRI se oyen en realidad...

Aunque estas escenas pueden haber sido inspiradas por amor de naturaleza personal, el resultado era la expresión de una sublimación de ese amor —su transformación a lo Divino.

...que también la NRI se oyen en realidad...

...que también la NRI se oyen en realidad...

Esos raros vuelos de **Wagner** al plano Búdhuco no quedaron sin resultados inmediatos sobre la gente capaz de responder a sus elevadas vibraciones. Porque ellos también fueron momentáneamente transportados a ese plano exaltado y elevados a ese estado de Unidad, de amor abnegado, incondicional. En consecuencia se infiltró en sus corazones el ideal de **Fraternidad** y el deseo de manifestarlo.

...que también la NRI se oyen en realidad...

Hemos elegido tres pasajes de óperas de **Wagner** como los más elevados, mas sólo el Iniciado está en condiciones de **saber** el valor espiritual o altitud de una pieza de música dada —los no iniciados sólo pueden **sentirlo** y juzgar por los efectos sobre ellos mismos. Podemos hacer, no obstante, una indicación. Los que son, capaces de escuchar la música de las altas esferas claraudientemente, no oyen sólo una melodía sino incontables melodías simultáneamente reuniéndose todas en una sutil pero perfecta armonía. La música terrenal que más se acerca a la de las esferas posee el valor espiritual más grande. Así, cuando la ingenuidad de un compositor es tal que puede armonizar varias melodías hermosas de modo que puedan ser tocadas simultáneamente para producir un todo armonioso, entonces la espiritualidad de su música está asegurada.

Pero existen aún otras formas, siendo una de ellas vestir su contorno melódico con acordes, es decir, en lugar de componer sus melodías con simples notas u octavas, como las de **Tchaikowsky**, pueden estar compuestas de acordes, de modo que cada nota por separado, cuando se tocan en sucesión, forma una melodía por sí misma. En el *Liebtestod* **Wagner** adoptó hasta cierto punto este último método: al final de *Götterdämmerung*, por ejemplo, adoptó el primero. Con respecto al *Karfreitagszauber*, y el *Preislied*, las melodías mismas expresan esa **Paz divina** que constituye la esencia todo-penetrante de los planos super-terrenales; no son tanto un eco de la música de aquellos planos como una expresión de su beatitud de fragancia amorosa.

...que también la NRI se oyen en realidad...

Algunos de los efectos de esas partes espirituales en

la música de **Wagner** ya se han manifestado, porque, todos esos movimientos que tienen por ideal la unidad o la fraternidad, son el resultado de su influencia. La difusión de la **teosofía**, que exige que sus adherentes acepten el gran ideal de la **Fraternidad**, pero los deja libres en todo lo demás, puede ser mencionado como uno de esos resultados. Antes de la época de **Wagner** una religión fundada sobre el principio tolerante de que sus seguidores pudieran "creer lo que quisieren" hubiera sido considerado como grotesco y totalmente impracticable.

Finalmente tendremos que ocuparnos de los efectos menos deseables de la **música wagneriana**. Para comprenderla mejor es necesario sin embargo recordar que **Wagner** era, en primer lugar, un artista y un dramaturgo que se dio cuenta, naturalmente de que ninguna creación dramática ni musical es posible sin su debida proporción de contraste. Así, retratar en texto y música muchas emociones feas era inevitable. Sin embargo, si **Wagner** hubiera sido un compositor menos vigoroso, los efectos resultantes no hubieran tenido importancia. Mas así sirvieron para intensificar las emociones correspondientes en gran número de sus compatriotas, especialmente aquel amor de poder que desempeñaba una parte tan importante en el "**Nibelungen Ring**". No obstante, sus resultados hubieran sido menos pronunciados si la música de **Wagner** como un todo, no hubiera contenido tan fuerte el elemento germánico. Este último, unido a los elementos igualmente fuertes de lo romántico y lo heroico, despertó en los alemanes aquel sentimiento de intenso nacionalismo que los hizo notorios. Siempre fueron sentimentales con respecto al país en que nacieron; ahora lo veían y se veían a sí mismos a través de una vaharada de gloria. Agréguese a esta visión agradable el amor del poder y el resultado será: "**Deutschland über Alles**", la apoteosis de Alemania.

El resultado desastroso de esto requiere muy poco comentario. Si la música de **Wagner** hubiera sido menos "alemana", si hubiera preponderado en ella el elemento

Búdhisto, si la mayoría del pueblo alemán hubiera tenido la suficiente evolución como para responder a sus elevadas vibraciones, hubiera denunciado la guerra como la cosa incivilizada y futil que realmente es. En cuanto a la segunda guerra mundial, debe admitirse que la adoración sin crítica de **Hitler** fue un factor muy importante para que se produjera. Y, desafortunadamente, habían ciertos elementos en los temas de las **óperas Wagnerianas** conducentes a esa locura que llamamos adoración de héroes, aún viendo que muchos de los personajes así idolatrados se encuentran lejos de ser héroes reales. Se comenta que **Hitler** amaba mucho a **Wagner** ya que él se veía a sí mismo como un "**Siegfried**". Si él hubiera tenido un carácter más noble y no el megalómano que era, hubiera respondido a las fases sublimes de la música de **Wagner** en lugar de llevar a sus aduladores a la destrucción, obsesionado por su propia importancia, el nacionalismo, Alemania y la ilusión engañosa del "**Herrenvolk**".⁴⁹

La azarosa y compleja vida de **Wagner**, obviamente no puede ser reflejada en unas pocas frases comprimidas, ni así las complejidades de su carácter. Por lo tanto, basta que mencionemos aquí una cosa que tenía marcada influencia sobre su música. Está definitivamente probado que tenía un deseo sobresaliente por la formación de una gran **Fraternidad del Arte** y también se ha probado que cuando por la campaña de ridículo de la prensa u otra oposición lo halló irrealizable, la verdad casi lo destruyó físicamente. "Toda su vida fue dedicada enteramente a la regeneración de la raza humana"⁵⁰, y en el arte veía los medios de conseguirlo. Además, como lo implica esa aspiración, amaba no solamente a la raza humana, sino igualmente al resto de la creación. Sus cartas están llenas de referencias encantadoras a animales domésticos, sin mencionar que "uno de sus ensayos más incisivos está dirigido directamente contra la vivisección"⁵¹



Richard Strauss

Richard Strauss *(1864-1949)*

Richard Strauss, compositor y director de Orquesta Aleman (1864-1949) —de no confundir con (Johann) — Austriaco “el rey de los Valtzes” (1825-1899)— autor de “Así habló Zaratustra”, “El Caballero de la Rosa”, “Salomé”, “Electra”, “Don Quijote”, “Muerte y Transfiguración” y cantidades de sonatas y conciertos. Nació en Munich, (Baviera) y sus primeros pasos como compositor los dió bajo el cuidado amistoso de Hans von Bülow. Maestro sustituto y luego director de Orquesta en teatros menores de Munich, fué también maestro de Capilla en Weimar. Luego director en la Corte de Munich, sucedió a Bülow en la dirección de los Conciertos Filarmónicos de Berlín donde en 1898 se convirtió en director de la Opera. Desde 1919 a 1934 recuperó su cargo que ejerció también en la Opera de Viena. Compositor de fama internacional, en 1933 aceptó la presidencia de la “Musikkammer” del Tercer Reich, dimitiendo en 1935. Hundido el Nazismo, se refugió en Suiza. En 1947 fue absuelto por el Tribunal de Munich de la acusación de colaboracionismo.

En el plano artístico-musical, tuvo muchos críticos, pero los mismos llamaron la atención hacia sus métodos revolucionarios; se les atacaba ardientemente ridiculizándolo, hasta insultándolo, pero la sensibilidad popular gustaba de sus reales imitaciones, de lluvia cayendo, o de caballos galopando y de efectos discordantes que más hablaban al sentido con mayor fuerza que al eco de la ortodoxia musical.

Debido a que **Wagner** poseía un deseo tan fuerte de ayudar a la humanidad, se ganó el derecho de ser utilizado aunque sólo intermitentemente, por los maestros, quienes reconocieron en él el más fino médium musical de que dispondrían en los próximos cincuenta años, más o menos. Sin embargo, no tenemos evidencia para demostrar que él estaba consciente de ello, ni del hecho de que fue, y muy extensamente, usado por los **Devas**.⁵² lo que en sí mismo basta para explicar rasgos de su carácter que produjeron tan fuerte crítica de sus biógrafos posteriores. Porque ocurre a menudo que la gente inspirada por los **Devas** pierde su sentido de la proporción y de los valores, saturándose de lo que parece ser un intenso egoísmo. Esto es en gran parte porque los **Devas** mismos, o quienes quiera que sean, no sólo están fuertemente orientados hacia un solo punto, sino que tienen poco conocimiento de las costumbres, limitaciones y ética de nuestra existencia; desconocen el atributo que se llama modestia, así como también su antítesis, el engrandecimiento, pues ninguno desempeña papel alguno en sus propios organismos etéreos. Todo lo que les interesa es "enviar su mensaje", y con tal fin no dan tregua a sus agentes. Así, el carácter que **Wagner** mostró al mundo no era exclusivamente el suyo propio, era en parte el de los **Devas nacionales menores** que lo dominaban; de allí una distorsión, mitad humana, mitad **Déivica**. Y así es en el ocultismo donde finalmente descubrimos la solución de ese enigma psicológico que tan a menudo hizo preguntar por qué los hombres geniales no son invariablemente hombres de la más alta integridad moral.

Ricardo Strauss y el Individualismo

La música de **Ricardo Strauss**, a pesar de su individualidad y su inventiva técnica tiene sin duda estrecho parentesco con la de **Wagner**. Es en realidad, una extensión, una intensificación de ciertas fases del genio **Wagne-**

riano. **Strauss** pudiera ser mejor calificado que **Wagner** en un grado mayor técnicamente hablando, y en un grado menor, hablando en sentido estético y espiritual. El ha aumentado, por decir así, el vocabulario armónico **Wagneriano** —de por sí enorme— ya que la inventiva de **Wagner** en este sentido no tenía precedentes; intensificó su exuberancia; más que nunca alcanzó esos éteres espirituales rarificados a los cuales tenía acceso su ilustre predecesor. Es difícil decir si en "**Salomé**", por ejemplo, **Strauss** quiso, con su música descriptiva de **Juan Bautista**, retratar un carácter intrínsecamente espiritual; posiblemente fue impulsado en ese momento por una ironía no demasiado sutil. De todos modos, la música que caracteriza a San Juan refleja más bien el sabor de la sentimentalidad religiosa teutónica que espiritualidad; hay aún algo que recuerda débilmente a **Mendelssohn** en el pasaje en cuestión. Además, otros pasajes donde se siente que **Strauss** pudiera querer ser espiritual, sólo consiguen ser dulces. Y es una dulzura específicamente alemana, pues **Strauss** es aún más nacionalista que lo era **Wagner**. Luego de períodos de audaz inventiva, de salvaje exuberancia, de dura discordancia, cae en los más flagrantes ejemplos de abundancia tonal patriótica. El resultado de esto fue una acentuación de aquel sentimiento racial, el cual la música de **Wagner** había contribuido a ensalzar mucho. **Strauss** hizo que los alemanes experimentasen aún más sentimentalismo por su patria y lo consiguió en escala mayor que su predecesor, pero, por el reflejo grandioso de la batalla glorificó por medio de la música⁵³ la guerra y la lucha creando así un pensamiento-forma que fue usado por las Fuerzas Oscuras para ayudar a precipitar la guerra misma. Y no cesó de ser operativo el carácter "desatado" de su música después de llegar a un fin insatisfactorio la primera guerra mundial, ya que, indudablemente, desempeñó su papel en la precipitación de la revolución que le siguió aún cuando esta última fue provocada directamente por la demota alemana. Es un hecho que, desde que su música se diseminó lo suficiente, aumentaron las revoluciones y levantamientos sociales, y todos los ismos que apuntan hacia una mayor libertad, hacia

una mayor expresión de sí mismo han tenido amplia difusión. **Strauss**, con la mezcla de sus armonías inconventionales y su exuberancia melódica, emocionó a la humanidad de tal manera que provocó la aspiración de romper todas las ataduras para ser libre. Lo obvio de algunas de las melodías aumentaban este efecto exaltante: sus discordes "solos", meramente derribaban el pensamiento convencional; le tocó a sus melodías fácilmente comprensibles acicatear las emociones que luego inspiraron acciones.

Que estas acciones, desde luego, tomaron varias formas, era de esperar que el poeta escribía poemas de contenido revolucionario o individualista; el orador era impelido a usar su oratoria por la causa de la libertad; el escritor volvió su atención hacia la misma causa; el pintor ignoró los convencionalismos de todos los pintores anteriores; y aún el escultor exclamó "No me dejaré atar por los dictados de la naturaleza". Así cualquiera que sea el campo de actividad a que dirijamos nuestra mirada, ese anhelo de libertad se hace cada vez más notable. Por otra parte, ¿qué ha inspirado el grito contra la severidad de las leyes del casamiento; por qué la gente por fin pedía un divorcio más fácil? Es por esa misma aspiración que la mujer exige los mismos derechos que el hombre, y su pedido es justificado.

No obstante, esta mención de **Strauss** y **Wagner** en conexión con el relajamiento de las leyes de divorcio, puede haber substanciado una idea que no poca gente tenía, es decir, que la música intensamente emocional de esos dos compositores, tiende a subrayar las pasiones eróticas y, por ello, lo que hemos llamado libertad debería más correctamente llamarse libertinaje. Y, aunque repudiamos esta última imputación, debe ser admitido que existe gente que se estimula sexualmente al escuchar la música de **Wagner** y, más especialmente, la de **Strauss**. Sin embargo, la naturaleza de esos individuos en cuestión es más responsable por eso que la música misma. Música de tal fuerza, naturalmente excita todo el ser —llega a los elementos

bajos tanto como a los más elevados. La gente con poco o ningún control emocional puede ser impulsada a un estado de excitación caótica por la música de **Strauss**, que, en comparación con la de **Wagner**, sólo llega al plano emocional y no al de amor espiritual. Pero ningún efecto será perceptible en las personas de temperamento controlado y aspiraciones sublimes: el amor espiritual es, y era, la octava más alta de lo emocional y, en las naturalezas capaces de sentir tal amor, el tocar esa nota baja es inmediatamente contrabalanceado por una respuesta de la más alta. Debe agregarse, sin embargo, que los efectos pasionales mencionados, son de orden enteramente transitorio.

En Inglaterra el primer festival de **Strauss** tuvo lugar en 1903 y desde entonces —excepto durante la primera Guerra— sus obras han sido tocadas más y más frecuentemente. También desde entonces todos los movimientos que aspiran a la libertad, incluyendo el sufragio militante, llegaron a la prominencia. Es evidente, no obstante, por muchos indicios, que su música empieza a "envejecer", dejando de emocionar a sus oyentes como lo hiciera antes. Además, el mismo **Strauss** cambió su política musical. Desde **Electra** bajó la fuerza de su musa, volviéndose más hacia la meliosidad y el estímulo inmediato. En el "**Rosenkavalier**", que siguió a **Electra**, derivó mucho de su inspiración de **Mozart**, volviendo así al pasado. Con el cambio en su música sobrevino un cambio en su influencia. De todos modos, en sus obras posteriores, ya no es el Apóstol de la literatura, pues en muchos respecto ha vuelto a formas más convencionales.

En cuanto al efecto que su música ejercerá sobre generaciones venideras, eso depende grandemente de si sobrevive la obra del primero o la del segundo periodo. Entretanto, es significativo que cierto sector del pueblo alemán ha demostrado un marcado deseo de volver al régimen antiguo. Aunque, en teoría, un gobierno republicano puede parecer apropiado, en sus adentros se inclinan hacia una monarquía, por más romántico y por sugerir más

un gobierno de mano firme. Esos elementos de libertad en la música de **Strauss** que en un tiempo los urgían a rebelarse contra un gobierno autocrático, están perdiendo fuerza después que la música alemana de **Strauss** tendría hacia lo ultra discordante, de modo que tal vez no sea de sorprender que los alemanes sean juguetes de emociones políticas en conflicto.

Ricardo Strauss es el último de los grandes músicos alemanes que nos proponemos tratar. Se notará que **Weber**, **Schubert**, **Brahms** y **Reger**, aunque muy importantes, fueron omitidos, siendo la razón de ello que: 1) **Weber**, ejerció una mayor influencia sobre la música misma y sobre los compositores —notablemente sobre **Chopin** y **Wagner**— que sobre el carácter y costumbres; 2) que los efectos de la música de **Schubert**, aún admitiendo que comunicaban dulzura, gentileza y suavidad a la vida, no fueron lo suficientemente pronunciados como para justificar consideración muy extensa; 3) que la música de **Brahms** era a grandes rasgos una variante de la de **Beethoven** y **Mendelssohn**, es decir, que expresaba las emociones humanas sublimes e inspiraban especialmente simpatía; y finalmente, que la influencia de **Max Reger** era similar a la de **Bach**, con esta diferencia: que por medio de sus armonías inconventionales, suscitaba un tipo de pensamiento igualmente inconventional. Tendremos ocasión de hablar brevemente de un compositor más, **Arnold Schönberg**, en nuestro estudio de los exponentes de la evolución **Déctica** —tema que ocupará la tercera parte de este libro.

Algunos lectores de ediciones anteriores de este libro, me han preguntado por qué no se hizo mención de ciertos compositores muy conocidos, como **Berlioz**, por ejemplo. La razón es que aún algunos compositores de bastante fama, tuvieron más efecto sobre la música misma que sobre las costumbres y tendencias de pensamiento. Muy pocos discutirán el genio de **Mozart**, por ejemplo; sin embargo, aún cuando no escribía obras religiosas, expresaba y sublimaba en sonido musical todas las trivialidades

de la vida diaria; los efectos verdaderos de su música no fueron importantes, lo mismo que los de **Haydn** aunque reconocemos que ambos pueden haber tenido cierta influencia sobre la música en sí. También se me preguntó por qué, entre los compositores más recientes, no figuraban en mi libro los nombres de **Elgar** y **Holst**. Aquí el motivo es diferente. Para no hacer demasiado extenso este volumen, sólo fue posible incluir a aquellos compositores con las **más fuertes** influencias en ciertas direcciones, sin poder considerar a aquellos con influencia menos marcada en la misma orientación.

Las Músicas

de los Países Bajos

CONSIDERACIONES ESOTERICAS

de la Música Dévica o Evolución del Espíritu de la Naturaleza

Los Músicos y los Poderes Superiores

Tal como fue explicado en el Capítulo 5, todos los altos Iniciados tienen el poder, por medio de la transmisión del pensamiento, de imprimir en las mentes de las personas que sean suficientemente receptivas, cualesquiera idea que ellos consideren conveniente. Mas, al decir **imprimir**, usamos la palabra sólo en el sentido figurado. Ellos **sugieren** ideas al poeta, al músico, al pintor, al escritor, o al filósofo, pero no les **forzan** a aceptarlas. A menudo el "recipiente" está enteramente inconsciente de donde vienen sus inspiraciones, y no sospecha que, según el caso, está sujeto a transmisión del pensamiento, o temporalmente influenciado por una "Presencia" invisible. Unicamente si el artista es al mismo tiempo el discípulo aceptado de un Adepto y está en estrecho contacto con él, como en el caso de **Nelsa Chaplin**, puede conocer estos hechos.

Ahora bien, desde hace comparativamente pocos años, ciertos Maestros que se especializan en las artes, juzgaron apropiado inspirar un tipo de música con el objeto de aumentar la espiritualidad por medio del conocimiento. Por medio de la música el hombre debiera por lo menos vislumbrar aquel otro mundo con sus millones de habitantes incorpóreos y que existe concurrentemente con el físico. Nos referimos, desde luego, a la **Evolución Dévica**, cuyas inteligencias espirituales abarcan desde el más pequeño espíritu de la naturaleza hasta el más excelso arcángel cósmico. Como la generalidad de la raza humana no

está suficientemente evolucionada para percibir a estos **Devas**, entró en servicio el poder de la música. Como la armoniosa palabra de un poeta que convence a menudo al escéptico de alguna verdad, cuando ningún argumento racional lo ha conseguido, así los sonidos melodiosos de la música obtendrán resultado similar o aún mayor. Inspirando a los compositores a transmitir la existencia real y los movimientos de los **Devas**, como así su atmósfera y aún su música en términos de sonidos terrenales, los Maestros ponen al hombre en condiciones de "oir" lo que todavía no puede "ver". Además comprendiendo que los **Devas** existen, el hombre se aproxima a relaciones más estrechas entre él y Ellos, lo cual constituirá un importantísimo desarrollo evolutivo del futuro.⁵⁴

La Constitución Oculta del Hombre y papel de la Música en su Evolución Pasada y Futura

Para mejor comprender lo mucho de lo que sigue es necesario aquí estudiar la información disponible con respecto a los cuerpos más sutiles del hombre, o lo que se ha dado en llamar las "envolturas del alma". Así como el psicoanálisis ha contribuido mucho en explicar las **vaguedades** del alma humana, la **Teosofía** ha contribuido aún más a explicar la naturaleza misma del hombre. A pesar de que los espiritualistas están probando a satisfacción de una multitud siempre creciente que el ser humano consta no sólo de un cuerpo sino que también tiene un alma inmortal, los Teósofos o más bien los Líderes de la Sociedad, van más lejos y, como resultado de una asidua investigación clarividente, pudieron comunicar conocimientos específicos con respecto a la constitución de ese alma y su relación con los cuerpos y los planos superiores de la conciencia.

Los cuerpos más sutiles del hombre, pues se componen de lo que se conoce como aura o huevo áureo, y son perceptibles al clarividente entrenado perteneciente a cualquier denominación o escuela de pensamiento, rodean al cuerpo físico interpenetrándose mutuamente. En nomenclatura teosófica se denominan: **1) Cuerpo Etéreo, 2) Cuerpo Astral, 3) Cuerpo Mental**; más a los efectos de este libro los denominaremos mejor como sigue:

1. **Cuerpo físico u organismo, compuesto de materia densa.**
2. **Cuerpo de sensaciones u organismos compuesto de materia fina.**
3. **Cuerpo emocional u organismo compuesto de materia aún más fina.**
4. **Cuerpo u organismo mental, compuesto de materia muy fina.**

Se notará que consideramos como uno sólo los cuerpos físicos y de sensaciones, y se debe a que están tan íntimamente ligados que se disocian solamente bajo el influjo de un anestésico, mientras que el emocional y el mental abandonan el cuerpo durante el sueño. Cuando un vidente entrenado presencia una operación, puede observar los varios cuerpos, incluyendo el de sensaciones, cuando éste está siendo expulsado del físico por la acción de las drogas. En el caso de la anestesia local, sin embargo, sólo una pequeña parte del **cuerpo de sensaciones** es sacado, mientras que los demás cuerpos permanecen en el físico. Lo mismo ocurre cuando "se duerme" un brazo, pues es posible forzar a salir fuera una parte del cuerpo de sensaciones por medio de presión; bajo tales condiciones la sutil réplica del brazo puede ser vista proyectándose del hombro; pero cuando el brazo del cuerpo físico "se despierta", el brazo del **cuerpo de sensaciones** es reabsorbido, resultando de ello esa sensación de hormigueo, tan familiar en todos.

Ahora se comprenderá por qué usamos el término **cuerpo de sensaciones**; es porque solamente cuando éste

último se encuentra unido al físico que son posibles las sensaciones —en otras palabras— la sensación es producida por la conjunción de estos dos cuerpos, no teniendo una sensación independiente del otro. Empero, debe tomarse nota que el **cuerpo de sensaciones** es especialmente importante en cuanto a la investigación presente, pues es con éste que las vibraciones musicales chocan primero, antes de afectar a los **cuerpos emocional o mental**. De esta manera, el **cuerpo de sensaciones** es el puente entre el físico y los superiores, ya que no es posible que vibraciones comparativamente bajas, afecten la materia altamente sutil sin un intermediario.

En cuanto a los **cuerpos emocional y mental**, segundo y tercero de los que hemos enumerado, si un clarividente entrenado ve el aura de un salvaje, revela un **cuerpo emocional** enteramente sin desarrollar, feo en color, pequeño en tamaño, desprovisto de toda belleza de forma. El aura del hombre moderadamente evolucionado, en comparación, revela un **cuerpo emocional** más grande, de color más puro y forma más hermosa. Además en el aura del salvaje no se distingue prácticamente **cuerpo mental**, mientras que en el hombre promedio, varía en tamaño y belleza de color, de acuerdo a la profundidad de su intelecto y a la altura de sus pensamientos. Por lo tanto es lógico que estos dos cuerpos se desarrollen en proporción con nuestras vidas emocional y mental, y es por esta razón, dicho sea de paso, que el aura humana es una indicación del carácter para aquellos que tienen el poder de verlas y comprender el significado de sus muchos colores.⁵⁵

Estos cuerpos, con excepción del **cuerpo de sensaciones**, no perecen con la desintegración del organismo físico; cada cuerpo sutil, de hecho está afinado de acuerdo con su correspondiente plano de consciencia, y separado de su envoltura física, así como un niño funciona independientemente en el plano físico cuando es separado del regazo de la madre. Podemos llevar aún más lejos el

simil: si el feto es mal alimentado, el niño será débil; si sus padres son toscos o con taras, es más que probable que el niño también será tosco y tarado, etcétera.

Pero admitiendo que estos planos más sutiles —llámense en fraseología variante, Cielo, Infierno, Purgatorio, Kamaloka, Levaloka o Campos Elíseos— constituyan el mundo de los que partieron, tienen un significado aún más profundo en relación con nuestro mundo físico de lo que la mente lega pueda imaginar. Y este es el caso especialmente con el **plano emocional**. Así como las emociones del hombre influyen al **plano emocional**, a la inversa, el **plano emocional** influye los pensamientos y sentimientos del hombre. En esta forma, hay un continuo intercambio entre los dos. ¿Cómo es que en ciertos países se encuentra el predominio de ciertas emociones? La contestación es que la llamada "atmósfera" o aura —en realidad el **plano emocional**— está saturada con aquellas emociones particulares.⁵⁶

Es instructivo echar este vistazo superficial a los cuerpos más sutiles del hombre y sus planos correspondientes, debido al papel importante que la música ha desempeñado y continúa desempeñando en su desarrollo. Llegamos a ver como cada tipo de música afecta a un cuerpo o al otro, y, correspondientemente, los tres dominios —mental, emocional y material o físico. En la parte IV veremos como el cuarto de tono de la música India afecta especialmente al **cuerpo mental**, de ahí el predominio de la mente, la filosofía, la metafísica, etc.; el tercio de tono de la antigua música egipcia afectaba especialmente al **cuerpo emocional**, de ahí el dominio de las 5 emociones, conocimientos rituales, musicales y ocultos; el medio tono de la música europea afecta particularmente al **cuerpo físico-sensacional**, de ahí el predominio de la materia: mecánica, gobierno de hombres, pragmatismo. No hay que buscar la razón muy lejos; el cuarto de tono es la división más sutil de la nota, por lo tanto influye al más sutil de los cuerpos superiores; el tercio de tono es una división menos su-

til, por tanto, ejerce influencia sobre el **cuerpo emocional**, tanto menos sutil; el medio tono es el menos sutil de todos por lo que influencia a lo físico.⁵⁷

A pesar de haber dicho sobre **qué opera la música**, no hemos todavía dicho **cómo**; es decir, el **modus operandi** considerado **esotéricamente** ya que nos hemos ocupado del **modus operandi** exotérico en el capítulo 6.

Existe en la **Filosofía Hermética**, esta máxima "Como es arriba es abajo". Hablando en términos generales, la música opera de conformidad con esa Ley; pero lo que se oye de la música es sólo su manifestación física en sus vibraciones; éstas pertenecen al "abajo"; o, expresado en forma diferente, sólo percibimos los efectos de alcance mucho mayor creados por esa música en los planos superiores; y son **justamente estos**, pertenecientes al "arriba" los que tienen influencia sobre nuestros varios cuerpos sutiles (y de ahí sobre nuestros caracteres) por que, adicionalmente, influyen esos mismos planos. Estos efectos pueden ser percibidos por el vidente entrenado, y asumen tanto formas como colores proporcionalmente al valor artístico y emociones que la música expresa. Por ejemplo, el color preponderante producido por la música que expresa devoción es azul —siendo el color de la Devoción en los planos superiores y, por consiguiente en el **cuerpo emocional**. De ahí que, si el vidente ve el aura de una persona medianamente devota, será de este color. Ahora bien como igual atrae a igual, particularmente en los planos sutiles, el azul producido por aquella música devota tenderá a aumentar el azul en el aura de aquellas personas y, en consecuencia, su atributo de Devoción. Lo mismo ocurre con todas las demás emociones y sus colores correspondientes. Pero el punto siguiente debe ser especialmente de una cualidad particular, y por lo mismo del color correspondiente, entonces las más sutiles manifestaciones de la música no pueden afectarle. Si fuere diferente, las cosas más sin la menor evolución se desarrollarían con una rapidez sorprendente, y en las grandes ciudades donde hay salas de conciertos y óperas, no existirían la miseria y la so-

litud. Todos estamos tristemente conscientes que esto no es el caso: No obstante hasta los caracteres más indisciplinados son susceptibles a la influencia benéfica, por reducida que sea, de la música que escuchan y por esa razón hasta los organillos sirven en los barrios míseros hacia ese útil fin.

Hay, sin embargo, un punto importantísimo que tenemos aún que agregar; que los efectos más sutiles de la música **tocada**, es decir, los colores y formas producidas en el **plano emocional**, subsisten durante cierto tiempo después de que los sonidos físicos se extinguieron. En otras palabras, aún cuando la música misma ya no se oye, el contenido emocional de esa música continúa operando durante un tiempo variable dentro de un radio alrededor del punto donde fue tocada. Para dar un símil, aunque un tanto inadecuado: Cuando arrojamos una piedra en un estanque, por pequeña que sea la piedra, los anillos que produce en la superficie del agua son grandes. Si hubiera una pajita flotando a una distancia considerable del lugar donde se hundió la piedra, esa pajita sería agitada por uno de esos anillos. La misma Ley obra, en escala mucho mayor, en conexión con los efectos más sutiles de la música. Aunque el **Albert Hall** mismo —donde supongamos que esté siendo ejecutada alguna obra— ocupa un espacio comparativamente reducido, los colores y formas creadas en el **plano emocional** se extienden en su derredor, a alguna distancia. Por esa razón **es innecesario que alguna persona se encuentre dentro del alcance del sonido de la música para beneficiarse por lo menos hasta cierto punto de sus efectos**. Ni debemos olvidar la duración de sus efectos. Suponiendo que un hombre viva en un suburbio periférico de Londres pero que viene a Londres todos los días por asuntos de negocio, no obstante vivir y dormir fuera de la influencia más sutil de aquella música, entra en ella todos los días durante las horas de negocio.

Resumiendo: el arte de la música, como se desprenderá de todo lo que antecede, actúa de dos maneras

ordinaria y sutilmente. En el plano físico las "melodías escuchadas" poseen, por su encanto, el poder de calmar la agitación, mientras que las "melodías no escuchadas" poseen poderes ocultos de naturaleza "telepática" que afectan directamente nuestros cuerpos más sutiles a través de la "atmósfera emocional", y así educan al alma.

Una objeción importante puede, empero, surgir aquí. Supongamos una vez más que hay un concierto en algún hall, y que a una distancia de cien yardas, se toque música de un tipo enteramente diferente, en un cinema: ¿No será el efecto producido en los planos invisibles de caos discordante? la contestación es: No es así —porque en los planos invisibles, hay otras dimensiones del espacio⁵⁸ y también hay que tener en cuenta que un tipo de vibración no interfiere con otro, así como los rayos solares no interfieren con los rayos invisibles de la telegrafía inalámbrica. Sólo si dos conciertos tuvieron lugar dentro del alcance del sonido y si se produjere discordancia en el plano físico, se reproducirá esa discordancia en los planos invisibles.

Queda aún a considerar el efecto sobre nuestros cuerpos sutiles —el efecto de dos o más ejecuciones musicales fuera del alcance del sonido. En este caso, cada persona, de acuerdo con lo que dijéramos antes, será afectada por aquella calidad a la que mejor responda. Supongamos, por ejemplo, que un hombre viva a mitad de distancia entre dos salones de concierto y que en uno de ellos se esté ejecutando una fuga de **Bach** y en el otro un violínista esté tocando o ha tocado, el segundo movimiento del **Concierto de Violín de Mendelssohn**. Si el hombre en cuestión tiene mucho amarillo en su aura —amarillo es el color del intelecto— entonces el amarillo producido por la música de **Bach**⁵⁹ lo aumentará pues, como hemos dicho, igual atrae al igual. Y supongamos que sea un hombre anormal sin un grano de simpatía en su carácter y por consiguiente sin el menor rasgo de verde-manzana —el color correspondiente— en su aura, entonces será impermeable a la influencia de la música de **Mendelssohn**. Si, empero

poseyere cierto grado de atributo, se beneficiará de ambos conciertos, de los cuales actuará sobre su cuerpo emocional y el otro sobre su **mental**. Huelga decir que este principio admite infinidad de variaciones, pues el aura humana se compone de una variedad de color correspondiente a los muchos atributos del hombre. De esa manera, varias influencias diferentes pueden actuar sólo sobre el cuerpo emocional, simultáneamente.

Cesar Franck, el Puente entre los Seres Humanos y los Devas

No obstante haber nacido **César Franck** casi veinte años después de **Berlioz**, fue el padre de aquella escuela francesa de compositores destinada a introducir un elemento enteramente nuevo en el **contenido** musical, aunque no en la forma. Pues **Berlioz**, con toda su ingenuidad, debe ser considerado como experimentador; nunca fue capaz de introducir en su música aquel ingrediente sutil que influencia el carácter y moldea las costumbres; él influenciaba a la música misma, y preparó el camino al genio de **Wagner** y, en cierto grado, para **Franck**.

Este último "vio por primera vez la luz del día", para usar una expresión característica de su era, en Lieja, en el año 1822; y no carece de significado que el primer exponente de **Deva** fuese uno de los caracteres hermosos y conmovedores en los anales de la biografía musical. Su retrato es familiar a todos los amantes de la música, pero sólo aquellos que han leído el **estudio** de M. Vincent d'Indy, recibirán un vislumbre del alma de este hombre notable. Aun aquellos que lo conocieron en vida, es decir, superficialmente, nunca sospecharon el genio que estaba escondido en el corazón de ese pequeño cuerpo, que se veía tan a menudo pasar apurado, "invariablemente distraído" y "vestido con un abrigo de talla demasiado grande y pantalones demasiado cortos". No obstante ese cuerpecito, con una cara curiosamente adornada —lucía patillas

grises pero la boca y el mentón bien afeitados— como el resto de su persona, irradiaba un amor tan cálido y altruista “que sus alumnos no sólo lo querían como a un padre, sino que también tenían cordiales relaciones entre sí y a través de él”. Sin embargo, a pesar de merecer tanto, su vida externa era de ajeteo indecible.⁶⁰

De la mañana a la noche estaba obligado a dar lecciones a aficionados no demasiado inteligentes, aparte de las que daba al círculo interno de sus discípulos, y, lo que es más, a luchar con la miopía estúpida de celosos profesores académicos de conservatorio. Era, empero característica de su noble naturaleza que, lejos de guardarles rencor a ellos o al Destino, parecía no percatarse de sus malas intenciones. Con todos sus intereses literarios y aspiraciones intelectuales había algo tan intrínsecamente ingenuo, confiado e infantil en su corazón que resultaba imposible no creer en la bondad del género humano, hasta frente a la evidencia en sentido contrario. No era de extrañarse pues, que **César Franck** resultara un instrumento apropiado en las manos de los **Poderes Superiores** y que los Maestros podían moldear sus facultades inspirativas para que pudiera recibir el mensaje **Dévico Superior**, sea por medio de Ellos o, en ciertas condiciones, directamente de los mismos **Devas**.

Los que, mientras están encarnados, pueden clari-videntemente ver a los **Devas** o por lo menos recordarlos, después de volver del trance superconsciente, saben que una de las características de los **Devas** es el **Amor**; mas, desde luego, este atributo varía con la altura espiritual de los **Devas** en cuestión —en el pequeño espíritu de la naturaleza, existe, pero en un grado relativamente menor. Que un poeta tonal que estuviera en estrecho contacto con el tipo de **Deva** superior hubiera manifestado el mismo amor era natural y significativo. Sin embargo de no haber poseído una cantidad de ese bello atributo del alma, no hubiera sido posible que un **Adepto** o **Deva** lo inspirase. Pero aparte de la naturaleza llena de amor de **Franck**, hay otros in-

dicios de que estaba en estrecho contacto con la evolución **Dévica**. Era un maestro en aquella forma de improvisación que los **Iniciados** conocen como del tipo **Dévico**; además, sus obras en este sentido fueron quizá más inspiradas que sus trabajos escritos; y esto viene a corroborar nuestro aserto. “Pues **César Franck tenía**, o más bien era el genio de la improvisación”. En la penumbra del cuarto donde se encontraba el órgano, en aquella iglesia de Santa Clotilde, donde él tenía el puesto de organista, cada domingo y día festivo “**vertía su alma**” en maravillosa fantasía, “las cuales frecuentemente eran más elevadas que muchas composiciones hábilmente elaboradas”.⁶¹

Y es justamente esta espontaneidad, encontrando expresión en esa forma, que evidencia al inspirado por los **Devas**, o al que está a la sombra de Ellos. **Franck** era un creyente fervoroso y leemos que, cada domingo, durante la misa “abandonaba el cuarto del órgano y, arrodillándose en un rincón de la galería, se postraba ante el altar en ferviente adoración de la Presencia Todopoderosa”. Este simple acto de fe de su parte está lleno de significado para aquellos que, dotados de videncia, pueden percibir a los **Devas** de colores radiantes cuando llenan una iglesia, después de haber sido evocados por medio de aquella antigua pieza de Ceremonial Mágico. Sin duda que, entonces, **César Franck** estableció comunicación aún más estrecha con aquellas “**Radiantes**” cuyo lenguaje mismo trataba de reproducir tan a menudo en su música terrenal; era entonces cuando preveía y concebía las sublimes melodías que luego formarían la base de las **Beatitudes**.⁶²

Cesar Franck vivió sesenta y ocho años. Con una vida notable por su energía y ausencia de enfermedades, fue el primer compositor, como veremos ahora, cuya misión era destruir la enfermedad en las vidas de los otros. Murió el 8 de Noviembre de 1890, y su viaje a la tumba fue tan libre de exhibición externa como había sido su vida. Ni un solo representante del Conservatorio donde había enseñado tanto tiempo vino a su funeral, ni un pro-

fesor eminente, ni un oficial del Ministerio ni del Departamento de Bellas Artes. Cada una de las personas de eminencia mundana se excusó —había, de hecho, una extraña epidemia de breve pero debilitante indisposición que atacó a todos los grandes profesores de música parisienses justo alrededor del 8 de noviembre de ese año. Y así “sólo los numerosos alumnos del maestro, sus amigos y los músicos a quienes su incansable gentileza le habían ganado”, aparecieron junto a su sepultura. Era el final más poético de una vida anteriormente poética, y el toque final de poesía se agregó cuando **M. Chabrier** pronunció ese discurso de despedida que merece ser citado en muchos libros. Terminaba así: “Adiós, maestro, y recibe nuestras gracias, porque has hecho bien. En tí saludamos a uno de los más grandes artistas del siglo, y también al profesor incomparable, cuya obra maravillosa ha producido toda una generación de músicos vigorosos, creyentes y pensadores, armada siempre para los conflictos largos y reñidos. Saludamos, también, al hombre recto y justo, tan humano, tan distinguido, cuyos consejos eran seguros como gentiles. Adiós...”

Un examen de la música de **César Franck** nos revela dos elementos distintos, el humano y el etéreo. El segundo movimiento de la sonata para Violín, ofrece un ejemplo de la expresión del primero, y la notable **cantilene** en el quinteto de Piano ofrece una muestra de la expresión del segundo. Debido a la combinación de estas dos fases hemos señalado a **Franck** como puente entre la evolución humana y la Divina, él manifiesta las emociones de ambas, coordinando así lo mortal, con lo celestial. Como escribe Mr. Gustavo Devepas: “La música de **César Franck** no transforma en bestia ni en ángel. Manteniendo un firme equilibrio, tan distanciado de la esperanza materialista como de las alucinaciones de un dudoso misticismo, acepta a la humanidad con todas sus alegrías y penas reales, y la eleva, sin vértigo, a la paz y serenidad, revelando el sentido de lo Divino. Así, tiende a la contemplación antes que al éxtasis. El oyente que se abandona dócilmen-

te a su benéfico influjo, se recuperará de la agitación superficial en el centro del alma y, con todo lo mejor dentro de sí mismo, retornará a la atracción de lo **supremamente deseable**, que es al mismo tiempo lo **supremamente inteligible**. Sin dejar de ser humano, se encontrará más cerca de Dios. Esta música que es verdaderamente tanto la **hermana de la oración como de la poesía** no nos debilita ni enerva sino que más bien **devuelve al alma guiada ahora a su origen primordial, las aguas agradecidas de la emoción, de la luz, del impulso; conduce de regreso al cielo y a la ciudad del descanso**”. Y a esto, M. Vincent d'Indy, añade: “**En una palabra, nos conduce del egoísmo al amor... del mundo al alma, del alma a Dios**”

Esta última reflexión es profundamente significativa. El egoísmo es la causa de la mayoría de las contrariedades que corroen la mente del hombre. Una gran variedad de enfermedades físicas se engendran y agravan por el egocentrismo; como consecuencia, muchas de esas escuelas de curación que tienden a “elevar a la gente fuera de sí misma” han demostrado ser tan eficaces. Fue uno de los Maestros que inspiró ese tipo particular de metafísica que hizo nacer movimientos tales como Higher Thought (**Pensamiento Superior**), Christian Science (**Ciencia Cristiana**) y otros similares. Lo que **César Franck** cumplía por intermedio de la música, esos Movimientos buscaban cumplir a través del argumento metafísico. “Revelando un sentido de lo Divino” y conduciendo al hombre “de vuelta al cielo”, **Franck** lo alejó de su pequeño ego personal y le dio un vislumbre de su **Yo Superior**, que no conoce ni pena ni enfermedad. En la música de **Franck** hay realmente el bálsamo curativo de aquel seráfico que armoniza todos los cuerpos sutiles y tiende a alinearlos así como la luz solar y la oscuridad no pueden existir en el mismo lugar, tampoco pueden sentir pena y enfermedad donde brilla el amor de las Huestes Angelicales, que dan alegría y salud.

Hacer un análisis profundo de la música de **Frank**,

por muy interesante que resultara para el músico, no serviría a los fines de este libro. Bástenos decir que a través de lo etéreo, la nobleza y el valor expresivo de su fraseo melódico y la originalidad de sus combinaciones armónicas",⁶³ consiguió reproducir alguna de la música **Défica**, los planos superiores para los oídos terrenos. Resultado de su obra fue aquella difusión del misticismo práctico a través de toda Europa y que comenzó hacia fines del siglo pasado. La humanidad en general se muestra adversa a aceptar cualquier cosa nueva; no sólo ofrece resistencia la mente objetiva sino aún más el subconsciente. Era esa resistencia en el subconsciente que **César Franck** contribuyó en gran medida a deshacer; ayudó a insinuar en él esas mismas ideas que más tarde tanta gente vino a aceptar. Desde su advenimiento, la ciencia de curar con las "fuerzas más sutiles de la naturaleza" ha sido grandemente incrementada.

Verdaderamente como dijo **M. Chabrier**, al darle aquel adiós final, **había hecho bien**, porque inspirar esas medidas por las cuales la carga de pesares y enfermedades pueda ser quitada de las almas y cuerpos de la humanidad sufriente, significa haber cumplido una gran obra que merece nuestra gratitud imperecedera.

Sin embargo **M. Chabrier** hizo el elogio de **César Franck** sin conocer toda la verdad. **Franck** fue un iniciado, aunque sin clarividencia. Devas especiales bajo la guía del **Adepto Koot Hoomi**, que fue su Maestro, vertían la inspiración a través de sus cuerpos sutiles, creando con ello un exquisito acorde en los planos superiores, combinando sus notas individuales con las del Adepto y su discípulo inconsciente en la tierra.

Cuando retorne al mundo de los hombres lo hará con aquellos poderes característicos del Iniciado avanzado: la capacidad de ver, oír y curar por medios suprafísicos.



Edward Grieg

Edward Grieg (1843-1907)

Edward Grieg: (1843-1907), exponente solitario entre los músicos nórdicos conocidos; referimos un peculiar encuentro de nuestro conocido violoncelista Pau Casals cuando tendría de 25 a 30 años encontrándose en casa de un común amigo el Holandés pianista y compositor Röntgen; cuenta Pau el encuentro con Grieg: «...era un hombre envejecido...» decía Casals «...con una gran cabeza, se parecía a Einstein, con unos ojos azules y radiantes, unos ojos que eran una delicia por la dulzura de su mirada. Grieg era muy pequeño, y lo parecía aún más por ser encorvado de espalda. De una simpatía agradabilísima, él mismo parecía vivir el ensueño y el ideal patrióticos —en el sentido más noble de la palabra— que aureolan su música...» El día de la visita de Grieg, Casals tocó para él la "Suite en do menor" de Bach para violoncelo solo. Aquella misma noche el Autor de "Peer Gynt" escribió a su editor noruego para comunicarle la impresión que le había producido la ejecución de Casals: «... un drama. Este hombre no interpreta... ¡Este hombre resucita!»

Grieg, Tschaikowsky y Delius

Así como **Franck** era un intermediario entre los Devas Superiores y la humanidad, **Eduardo Grieg** era un intermediario entre el pequeño espíritu de la naturaleza y la humanidad. A pesar de que sus creaciones eran en muchos aspectos encantadores e individuales, no llegaban a la altura alcanzada por el compositor belga. Ni podía esperarse en vista de lo que acabamos de escribir —los espíritus de la naturaleza son pequeñas, extrañas entidades cuya relación con los Devas menores se parece a la existencia entre nuestros animales domésticos y nosotros; y por ello, esperar gran altura o profundidad de su intérprete musical —el primero que tuvieron— sería esperar lo imposible.

Que **Grieg** haya nacido en Escandinavia es en sí mismo significativo; pues allí, como en Irlanda, Escocia y Gales, los espíritus de la naturaleza están más cerca de la humanidad que en países donde las ciudades intoxican la atmósfera física con sus chimeneas que vomitan humo y la atmósfera espiritual con su materialismo y codicia. Así, residiendo en Noruega, **Grieg** vivía en estrecho contacto con el alma diáfana de la naturaleza. Igualmente la canción popular de ese país, que ejercía tan marcada influencia sobre su obra, ya expresaba hasta cierto punto el elemento del espíritu de la naturaleza. El autor de Grove's Dictionary observa? "La música de **Grieg** lleva la fragancia de sus pinares nativos al salón de concierto" —sí, y en el último número de la **Suite de Peer Gynt** también lleva una sugestión de gnomos danzantes.

No es nuestra intención, empero, extendernos demasiado sobre el compositor noruego, pues su influencia sobre el género humano no fue pronunciada, aunque muy necesaria en su tiempo y en varias direcciones: insertó la parte delgada de la cuña que debía, más tarde, ensanchar la grieta a través de la cual la humanidad debía obtener

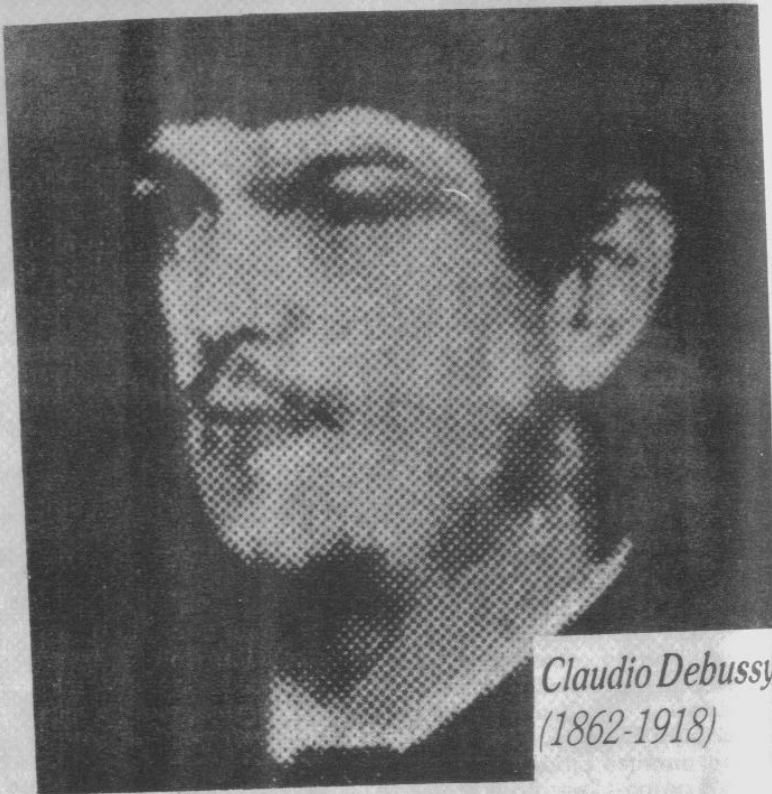
una vista más amplia sobre el mundo del espíritu de la naturaleza. Era el que pavimentó el camino para **Frederick Delius**, **Claude Achille Debussy**, **Stravinsky** y otros, y finalmente para **Scriabin**—el más grande exponente **Dévi-**co hasta ahora aparecido en el arte.

No obstante, Grieg no estaba enteramente sólo en sus esfuerzos inconscientes de echar un puente sobre el abismo de los dos mundos; tres años antes de su nacimiento otro compositor—destinado a ser muy popular—nació en Kamsko-Votisk, Rusia. Y a pesar de que debe admitirse que una gran proporción de la obra de **Tschaikowski** era casi demasiado obviamente humana, en vista de que, a veces, indudablemente escribía música de la naturaleza, también debe ser aceptado como intermediario. Podrá, por su evidente falta de sutilezas, ser considerado como músico vulgar por los genuinos o más pronunciados exponentes del espíritu de la naturaleza, pero esta actitud no altera los hechos. Esa actitud, de hecho, es perfectamente comprensible, pues una de las características principales de la música de la naturaleza es su sutilidad; y de ahí que a compositores como **Ravel** y **Debussy**, en quienes esta virtud es muy pronunciada, no se podía esperar que les gustase “el menos ruso de todos los rusos”—como **Ravel** le llamaba—, había dejado atrás sus esfuerzos inmaduros, que sin duda les sabía a cuarto de niños. Sin embargo, si, a pesar de su criticismo, queremos examinar las partes de la música de **Tschaikowsky**, descubrimos cierta delicadeza primitiva que se parece a la de **Grieg**, aunque aludimos al espíritu, no a la forma de la obra de **Grieg**. Mas aún así esa delicadeza que se encuentra en ambos compositores tiene más **reminiscencias** de la música de la naturaleza que el verdadero carácter de la misma a juzgar de como suena en los oídos clariaudientes. La obra de **Grieg** y **Tschaikowsky** era más para atraer la atención hacia la existencia de la música de los espíritus de la naturaleza al retratar lo que ellos pensaban que era, que reproduciéndola realmente. Aún no estaba maduro el tiempo, en vista



Peter Tchaikovsky (1840-1893)

Peter Tchaikovsky, (1840-1893) considerado el “Mesías” de la música Rusa, autor de Operas, Sinfonías: “Patética”, Ballets: “El lago de los Cisnes”, “Cascanueces”, “La Bella Durmiente”, y de los otros géneros musicales: Cuartetos y Conciertos para Violín, Piano y Orquesta.



Claudio Debussy
(1862-1918)

Claudio Debussy fue alumno del Conservatorio de París, hasta que siguió a Rusia a Nadejda von Meck —que también era Mece-na de Tchaikovsky— durante 3 años permitiéndole conocer la música y los compositores rusos.

Ganó el "Prix de Roma" durante su estadía en la Capital Italiana desde 1885 a 1887. A su regreso a París se incorporó a los ambientes literarios, entre los cuales el de Mallarmé, superando pronto la influencia inicial wagneriana. En 1894 sacudió la atención del ambiente musical contemporáneo, luego del estreno del "Preludio a la Siesta de un Fauno". Su Obra de estilo evocador, "impresionista" y sutil, cuyos "Preludios" para pianos entre otros, han renovado el lenguaje musical.



Maurice Ravell (1875-1937)

Maurice Ravel inició temprano sus estudios musicales, y en 1889 ingresó al Conservatorio de París, (cuando recién había egresado otro "genio", Debussy).

Sus Maestros fueron: Gedalge, Gabriel Fauré, Schmidt y otros de la Sociedad Musical Independiente para la difusión de la Música Contemporánea; fué también Crítico Musical desde 1910 a 1914 y enrolado en la Primera Guerra Mundial en 1915. Desde la muerte de Debussy es considerado el mayor Compositor Francés.

Víctima de un accidente automovilístico en 1932 su salud empeora progresivamente degenerando en una enfermedad cerebral que fatalmente lo lleva a la tumba en 1937.

de que el conocimiento de la evolución Dévica no estaba prevista para aparecer en el mundo hasta después de que la influencia de **Wagner** hubiera tenido cierta difusión.

Pero aparte de esto, no era posible que la música fuese repentinamente transformada por sus exponentes. Hubiera sido contrario a las Leyes que gobiernan la receptividad inspirativa que **Grieg y Tschaiowsky** hubiesen concebido una música enteramente nueva.

Por mucho que un **Adepto o Deva** pudiese desear imprimir una combinación de ideas **total** y consistentemente nuevas en uno de sus "médioms", éste sería incapaz de recibirla; porque primeramente, sería contrario a todas sus previas nociones musicales y en segundo lugar, no hubiera tenido a su disposición la técnica necesaria para transmitirla. Por lo tanto, la evolución musical como toda otra clase de evolución, debe ser un proceso gradual, tanto para los compositores como para los oyentes. Hasta aquí, aún los más avanzados exponentes Dévicos sólo fueron capaces de expresar una pequeña porción de esa música, y es el motivo por el que los "hipermodernos" nos suenan tan discordantes —han asimilado algunas de las discordancias, mas no aprendieron a resolverlas. Además, aún tienen que expresar el lado melódico de la música Dévica, pues, no habiéndolo comprendido todavía, muchos de ellos, en sus esfuerzos de evitar lo común destierran por completo la melodía de sus composiciones. Debemos mencionar también que los instrumentos necesarios para la perfecta interpretación de esa música todavía tienen que ser inventados.

Así, pasando revista a toda la trayectoria de aquel arte que tuvo sus comienzos con **Grieg y Tschaiowsky**, todo lo que procede debe ser tenido en cuenta.

El próximo paso de la música humana a la Dévica se encuentra en las obras de **Federico Delius**, porque sin la menor duda, ha tenido mucho contacto con la **atmósfe-**

ra de la evolución del espíritu de la naturaleza. Si comparamos su arte con el de sus predecesores, lo encontramos apreciablemente más suave, más maduro y más sutil; como también esencialmente refinado. **Delius**, como todos los otros individualistas, desarrolló su estilo a través de un proceso selectivo; asimilaba ciertas fases de **Grieg**, de **Debussy** y de **Wagner**, haciéndolas suyas, propias. "Es el poeta de la **atmósfera**, del espíritu de fragancia pacífica de los bosques, de la libertad de la colina que besa las nubes", del paisaje bañado por el sol, envuelto en vaporosa **atmósfera**. La canción popular igualmente desempeñó su parte en su desarrollo, como en el de **Grieg**, pues encontraba en ésta aquella comunión con la naturaleza que estimulaba su creatividad.

Debussy y Ravel

Al escribir **Beethoven** su **Sinfonía Pastoral**, aunque no pudo haber reflejado los sentimientos de los humanos hacia la naturaleza, nunca fue eco de la música de la Naturaleza misma —porque después de todo, el llamado de un cucú no hace todavía un poema rural, ni tampoco el redoble del tímpano con intención de sugerir una tormenta. La introducción de estas expresiones de la naturaleza sugiere, de hecho, meramente la ingenuidad; conjuran la idea del niño con un lápiz cuya única idea de dibujar un hombre es dibujándole una barba. Mas el tiempo propicio para la música reflejando la naturaleza no había llegado y siendo así, **Beethoven** nunca podía haberla compuesto; carecía de la sutileza esencial.

Los que escuchan el canto de los pájaros, el murmullo de la brisa en el follaje, la risa del arroyo guarnecido de guijarros, intentando atrapar sus armonías elusivas, deben darse cuenta que la nota básica de la naturaleza es la sutileza. Todo es encantadoramente monótono indefinido entre las notas, variado, aún en un sentido encantadoramente monótono. Si los pájaros realmente aires pronto

pierden su encanto, mas nunca el canto del mirlo y el de la calandria; siempre nos elude y por eso lo amamos.

Pensando en la fase inicial de *L'après-midi d'un Faune* de Debussy se nota esa misma sutileza; todo es sumiso, delicado, nebuloso, pues Debussy fue el primer compositor en separarse enteramente de lo humano para escribir música de la naturaleza, pura y simple. Fue su misión en empezar en el primer escalón de la **evolución Dévica**, para reproducir la música de los gnomos y hadas, de los espíritus del agua y de las nubes. De ahí que, instintivamente, estaba compelido a escribir poemas tonales llevando títulos como: *Nubes, El mar, Jardines bajo la lluvia, Reflejos en el agua*, etc. Es verdad que la fama le llegó con una ópera compuesta para *Pelléas et Melisande*, de Maeterlinck; más, lo que le atrajo en esta obra fue su carácter remoto, no el humano. De ahí que el resultado era una anomalía; su música de los espíritus de la naturaleza aplicada a un drama de celos humanos está fuera de lugar, y por eso su ópera no satisface del todo; es demasiada atenuada y diáfana, y llega un momento en que se empieza a sentir que es demasiado larga. Es que el espíritu de la naturaleza no es apropiado para la ópera, salvo que el tema sea un cuento de hadas o traído de la mitología; pues los espíritus de la naturaleza no conocen pasiones ni penas, ni tienen sentido moral en nuestra aceptación; su característica más prominente es la **alegría del vivir**. Cantan, bailan, se bañan en los rayos solares y lunares, les gusta modelar las nubes en innumerables formas diferentes, gustan de hacer bromas y a doptar diferentes maneras, así como los niños gustan de **disfrazarse**. De hecho, se parecen mucho a los niños, y tienen particular preferencia por ellos, jugando a menudo con aquellos que tienen disposición psíquica. Los sabelotodos padres, desde luego, cuando su vástago les cuente de los juegos con hadas, piensan que todo es imaginación; más no es así, ya que los niños, muy a menudo están dotados de visión psíquica, que pierden casi siempre al hacerse adultos. Cuando se les dice que todo eso es tontería, van suprimiendo esas facultades naturales, las que se van atrofiando en consecuencia.

No necesitamos entrar en muchos detalles relativos a la obra de Debussy; basta mostrar su similitud con la sutil música de la naturaleza, mas sólo los que poseen claritud se darán cuenta de **cuán** grande es esa similitud. Porque lo que se percibe con el oído exterior —el suspiro de la brisa, la brisa del arroyo— es sólo la manifestación exterior de sus tonadas; hay un canto interno, hecho del movimiento de las hojas, de las alas de las mariposas y aun de los pétalos florales cuando se abren al beso del sol. Esto es lo que Debussy ha reproducido hasta donde eso fue posible con nuestros instrumentos de hoy día.

Sin embargo, sin abundar en detalles, diremos una palabra de su notable inventiva armónica; con su advenimiento se nos reveló un mundo de armonía enteramente nuevo. Mas no fue un mundo muy discordante, a pesar de su novedad —con la excepción de piezas como *La Cathédrale Engloutie*, Debussy consiguió ser nuevo sin ser intensamente agudo, sus discordes fueron más sutiles que estridentes. Deben haber impresionado muy extrañamente los sentidos áuricos de 1902, año de la primera ejecución de Pelléas; pero no pueden ser comparados en efectiva estridencia con las de Schönberg o Bartók. La razón es que 1) Debussy se ocupa de pintar la música de los espíritus de la naturaleza del plano terrenal, los cuales estando más cerca de nosotros, nos son más familiares que los de los planos más remotos —más remotos en un sentido figurado, desde luego, ya, que interpenetran lo físico, y 2) que él reprodujo mucha más de esa música en su totalidad de lo que los compositores posteriores reprodujeron del Plano emocional. En una palabra, su música es más completa que la de los músicos que le siguieron. Mas, no obstante, tiene sus limitaciones, como Debussy mismo era el primero en admitir. “He llegado hasta donde pude”, dijo una vez al autor de este libro. Mi mensaje no es muy extenso; parezco haber agotado sus posibilidades y no puedo tomar otra dirección”. ¿Sentiría, tal vez intuitivamente, que su vida estaba aproximándose a su fin? Puede ser, pues dijo esto justo antes de contraer la enfermedad que le causó la muerte.

Alejandro Skriabin

(1872-1915)

Alejandro Skriabin, (Moscú 1872-1915); considerado el exponente Dévico por Cirill Scott, fue alumno del Conservatorio de Moscú, se conoció como virtuoso del piano en su patria y en el exterior. Desde 1898 a 1903 enseñó en las mismas aulas que lo vieron como estudiante.

El misticismo y la experiencia extática, son los fundamentos sobre los cuales se apoya el arte de Skriabin, uno de los compositores más singulares y todavía hoy menos estudiados y analizados críticamente de los que se ubican a mitad de camino entre los Siglos XIX y XX. El sensualismo armónico alcanza con El una culminación difícilmente igualable; como en Debussy.

Modesto Moussorgsky

(1839-1881)

Modesto Moussorgsky, músico ruso nacido en Karevo (1839-1881), fue autor de Obras, Poemas sinfónicos, cuya melodías contenían un gran realismo, vigorosas y originales. Para nombrar sólo algunas entre las más conocidas: "Boris Godunov", "Kovan-china" y "Cuadros de una Exposición".



Modesto Moussorgsky

Sin embargo, no quedó sin heredero, musicalmente hablando, para cumplir su misión en detalle y ampliar su influencia. Esto no quiere decir que **Mauricio Ravel** sea una "copia" de **Debussy**, sino que más bien, una variación de él. **Ravel** constituye el puente entre la música de los espíritus de la naturaleza y la de los Devas menores — aquellos que habitan el Plano Emocional pues oscila entre los habitantes invisibles del plano físico y los del superior; él es un paso necesario hacia el mensaje de **Skriabin**. En **Ravel**, el elemento discordante es más pronunciado que en su predecesor; al mismo tiempo que su forma es más elaborada, como lo atestigua el trío para piano, violín y cello. También cargó —inconscientemente sin duda— con esa elevada misión de mostrar lo bello dentro de lo feo, no relativo al reino humano como hiciera **Moussorgsky**⁶⁴, sino al de la naturaleza.

Porque debe admitirse que existe una abundancia de belleza en el lado feo de la naturaleza si lo miramos en su totalidad. **Le Gibet** es una de las piezas más características en este terreno, pero, para asimilar su mensaje debemos escuchar con nuestro sentimiento, no con nuestra mente.

Como **Debussy**, también **Ravel** se ocupó de una ópera con un tema muy humano; la música de **L'Heure Espagnole** es, sin embargo —no humana y constituye una anomalía aún mayor que la de **Pelléas**. Si su argumento tiene algún parecido con el mundo del espíritu de la naturaleza, es solamente en esa completa ausencia de sentido moral convencional que sus caracteres exhiben; en todos los demás rasgos no hay parecido. Los **Podere**s Superiores, sin embargo, no dictan a sus "mediums" lo mejor del libreto, se contentan con inspirarle la música, a pesar de que desde luego, si **Ravel** hubiera sido un ocultista consciente o, como **Wagner** y **Skriabin**, hubiera querido expresar algún mensaje filosófico, hubiese coordinado los dos. A veces su intuición le fallaba, pero en la mayoría de

los casos le guiaba bien y le hacía seleccionar títulos acertados para sus piezas. Sólo a un poeta tonal del espíritu de la naturaleza se le ocurriría un título como **Ondinas**, y sólo un amante de la naturaleza concebiría la idea fantástica de escribir música para historia natural.

Desde que la influencia de **Debussy** y **Ravel** ha crecido en el extranjero, se operó un cambio perceptible en la actitud hacia lo "Invisible". Revistas populares publican artículos que tratan de hadas como posible realidad objetiva y no meramente como productos de la imaginación; el interés en el folklore creció enormemente, habiéndose publicado libros sobre el folklore de varios países, escritos por personajes de estudio. El espiritismo se propaga cada vez más. Además está aumentando el número de gente de percepción psíquica y en lugar de hacerse mofa de ellos como visionarios, sus asiertos son tomados con un grado de seriedad que anteriormente no se les hubiese acordado. En una palabra, el abismo entre lo visible y lo invisible está reduciéndose cada día.

Skriabin, un Exponente Dévico

No es del todo extraño que las composiciones tempranas de **Skriabin** fueran en su carácter **intensamente Chopinescas**, pues, el refinamiento y la sutileza son aliados estrechos. Así, la predilección por el modo de expresarse de **Chopin** pasó a lo extra-humano, haciéndose finalmente, el mayor exponente de la música Devaica nacido hasta el presente. También fue el primer compositor ruso que combinaba en conocimiento teórico del ocultismo con el arte tonal. **Skriabin** sabía que tenía que llevar un mensaje espiritual al mundo, y que éste podía ser dado a través de la música; no creía en **el arte por el arte**; tal concepto no significaba nada para su temperamento místico; él quería hacer el bien a la raza humana y era esta aspiración la que le impelía a confesar que el día en que su obra maestra fuera producida sería el más feliz de su vida.

Esta obra maestra habría de llamarse **Misterio**, y perfeccionarla era el objeto de **Skriabin** durante los últimos quince años de su —infortunadamente— tan corta existencia en este mundo. No sólo quería expresar las ideas espirituales del compositor sino también ejercer un efecto espiritualizante sobre sus oyentes. Además, “debía ser ejecutado en forma de un servicio que constituiría en un llamado combinado y simultáneo a los sentidos por todas las artes”⁶⁵ u esquema magnífico, en verdad, si fuera realizable —pero, desgraciadamente, la muerte se llevó al compositor antes de que pudiera terminarlo. ¿Era que las **Potencias del Mal** empezaban a “tener respeto de este mortal” y a temer su influencia, como sugiere **M. Montagu Nathan**, o era que el tiempo no estaba maduro para una revelación tan exaltada? Ciertamente, parece extraño que todos los esfuerzos de los doctores no tuviesen éxito para que un furúnculo no resultase fatal. La información oculta ha resuelto para nosotros este trágico enigma. **Skriabin** no era, como **Franck**, un Iniciado entrenado trabajando bajo la supervisión de un Maestro; de ahí que, al establecer contacto con los Devas de los planos superiores, sometió su delicado vehículo físico a un esfuerzo tan violento que ofreció blanco a los ataques de las **Fuerzas Oscuras**. No siendo clarividente y no poseyendo el conocimiento necesario le fue imposible mantenerlos a raya. Además, como los poderes de aquellos Devas que lo habían inspirado estaban restringidos a sus propios planos, fueron impotentes para protegerlo. Así falleció a los cuarenta y tres años de edad con la mayor parte de su obra sin cumplir.

En 1910, **Prometeo o El Poema del Fuego**, fue terminado, y constituye fuera de toda duda, la obra más madura del compositor. **Skriabin** ya había descubierto aquel sistema armónico que es de carácter eminentemente Dévico, y en esta obra lo aprovechó al máximo. El efecto es de una casi continua **falsa relación**, es decir la ocurrencia de contradicción cromática en diferentes partes “tocada simultáneamente”. Y sin embargo, sólo a través de este sistema, que hacía que los pedagogos de un período ante-

rior se estremecieron de santa indignación, es posible de obtener ese sentido de “entre las notas” que es esencial para el reflejo de la música Devaica. Es verdad que **Foulds** en su **Requiem del Mundo** intentó simular aquella música con el empleo de cuartos de tonos, pero sin mucho éxito ya que el efecto produjo la idea de que la orquesta estaba desafinada. Mas, Iniciados que pueden ver el futuro, señalaron que son necesarios instrumentos especiales para efectos de cuarto de tono, y el día de su invención aún no ha llegado. Entretanto las posibilidades de **falsa relación** están lejos de estar exhaustas, según atestigua del libre uso hecho de ella por todo compositor de valía del presente.

La cualidad Dévica de la **música de Skriabin**, sin embargo, no sólo se nota en su esquema armónico, sino también en esa exuberancia y éxtasis que tiñe la casi totalidad de la partitura de su **Prometeo**. Es un tipo de elemento estático enteramente diferente del producido por **Wagner** —todo sentido de lo obvio y de lo diatónico es desterrado, y con ello, todo sentido de lo humano. Exhala una intensa dulzura, pero no una dulzura terrena; alcanza el clima de la grandiosidad inexpresable, grandiosidad incomparable con cualquier cosa que hemos visto o experimentado en esta tierra. Es la grandiosidad de los Seres poderosos, relampagueando sus colores inimaginables y llenando la vasta expansión con su canto. Era porque **Skriabin** estaba tan vigorosamente inspirado para expresar la evolución Dévica que sentía la necesidad de emplear la “clave de luz” en conjunción con la orquesta; su intensa predilección por los trinos nació por la misma causa. Aquellos dotados con un tipo de clarividencia lo suficientemente elevadas para ver a los Devas en los planos altos que cuentan que titilan en los colores más soberbios. Los colores terrenos, con la excepción de los producidos por el fuego o la puesta de sol, son muertos, pero en los planos elevados, todos son vibrantes y vívidos. Asimismo, color, música, perfume, son todos sintetizados y proporcionados sólo para los sentidos del mundo material. Así, cuando **Skriabin** aspiraba a la síntesis de todas las artes, estaba inten-

tando demostrar la Ley de Correspondencias —“como arriba, así (es) abajo”.

Recuérdese que **Skriabin** estaba en contacto con un plano más elevado de la Dévica que **Debussy**. Por exquisites que sean las composiciones de este último, no alcanzan el éxtasis ni la grandiosidad expresada por las de **Skriabin**. Toda su gama era más extensa, más como nunca intentó sintetizar lo Dévico con los elementos humanos, su música rara vez llega al corazón —hay algo impersonal en ella, con todo su éxtasis: Sin embargo, no es que nos resulte indiferente; al contrario, nos conmueve vitalmente, más despierta emociones que son menos traducibles en palabras que las evocadas por cualquier compositor anterior. Podría ser diferente, en vista de que aún la mayoría de nosotros no comprende ni vagamente ese esquema evolucionario que relata.

Los Ultra-Discordantes y sus Efectos

Es un hecho que intensas y continuas emociones pasionales, especialmente las de la multitud, crean una variedad de pensamientos-forma en el inferior de los planos invisibles y que esos pensamientos-forma duran una cantidad de años, hasta que son destruidos por algún medio. Mirados clarividentemente, aparecen a menudo como un denso vapor miásmico con tentáculos en todas direcciones, prestos en todo momento a saltar sobre el incauto e inyectar su veneno en un organismo emocional.

En la **Edad Media**, esos pensamientos-forma eran, en parte responsables por las muchas y variadas manifestaciones de crueldad mencionadas en las crónicas de ese período. Tenemos razón de creer que obsesionaron a algunos de los inquisidores, por ejemplo. Después de la **Reforma**, esos pensamientos-forma desempeñaron su papel en incitar a las varias sectas a perseguirse mutuamente y a recurrir a medidas violentas para suprimir lo que llamaron

herejía. A un período aún posterior, inspiraron la crueldad y derramamiento de sangre coincidente con la **Revolución Francesa**. Y si estudiamos la historia del mundo, encontraremos que en todo período se perpetraron, en cualquier parte, actos de violencia y crueldad. Porque esos pensamientos-forma, cambian de campo de acción de un pueblo, de un país a otro, siendo el foco para su ataque siempre algún quebrantamiento emocional. Debe entenderse, sin embargo, que los pensamientos-forma **en sí mismos**, no son poseídos por cualquier gran fuerza motivo, pero que atraen a las **Fuerzas del Mal** y a sus agentes, que los utilizan en beneficio de sus propios fines; así la humanidad misma, al pensar en forma equivocada, forja las armas que esas Fuerzas pueden manejar en su detrimento.

Debe notarse que casi toda la música que hasta ahora hemos examinado, ha sido educativa pero **no** destructiva. El tipo específico de música esencial para la destrucción de esos indeseables y obsesionantes pensamientos-forma sólo comenzó a existir alrededor de 1906 —es la música del tipo ultra-discordante. Porque es un hecho musical oculto que la discordia (usada en su sentido moral) sólo puede ser destruida **por** discordancia, siendo el motivo que las vibraciones de música intrínsecamente hermosa son demasiado diluidas para tocar las comparativamente groseras de todo lo que pertenece a un plano mucho más bajo. Esos pensamientos-forma túrgidos no pueden ser afectados por los acordes de música puramente concordante más que pudiera serlo una masa de lodo en un lago estancado por la atmósfera azul de una mañana estival.

Claro que podrá preguntarse: “Por qué las **Fuerzas Superiores** no inspiraron la especie necesaria de música hace siglos? —ciertamente si la discordancia hubiera sido todo lo que se necesitaba, podía haber sido “pasada” inmediatamente después de, digamos los Juegos de Gladiadores”⁶⁶. Pero la contestación a esto es que, la mera discordia en sí, no producirá el resultado deseado; debe ser a la fuerza un tipo especial de discordancia, que puede ser

engendrado sólo por el material musical a nuestra disposición en este siglo vigésimo. Las disonancias comunes hubieran sido completamente importantes para destruir esos poderosos pensamientos-forma: lo mismo pudiera intentarse destruir los efluvios de una cloaca con sólo encender encima de ella un pebetero.

De modo que el trabajo de destruirlos fue hasta cierto punto, asignado a **Stravinsky** pero, más particularmente, a **Schönberg** y uno o dos de sus seguidores, a quienes algunos chistosos se han referido como los "excruciacionistas" o "los muchachos de los acordes agrios". Y sin embargo, por más que las obras de estos compositores ultradiscordantes puedan castigar los nervios de los aficionados a la música que prefieren a ejemplos más agradables del arte tonal, fueron necesarias, esotéricamente hablando, no sólo a los efectos ya mencionados, sino también para romper ese convencionalismo que fue uno de los efectos más secundarios de la música de Haëndel. Sólo las disonancias poseen el poder de alterar los duros contornos de los **cuerpos mentales** de gente farisaica o convencionalista y volverla más elástica y receptiva a las ideas nuevas.

Hay, no obstante, otra faceta del asunto; los ultradiscordantes aunque se complacen en decir que no existe tal cosa llamada discordancia, han tenido un resultado indeseable sobre la música misma, o mejor dicho sobre los compositores. Pues aunque este tipo de música ya no se necesita, se ha pasado de moda escribirla y aún se califica toda música contemporánea no demasiado discordante como "romántica" —un slogan que se ha vuelto abusivo. Admitimos que cierta porción de discordancia es esencial para todo arte superior, pero es solamente el compositor inspirado quien tiene el instinto de resolverlas correctamente. Practica, entre la escuela cacofónica es una perversión de una clase de música Dévica y sería música Dévica real si sus adictos poseyeran la capacidad para resolver sus discordancias en la verdadera forma Dévica. En cuanto a las modas musicales, vienen y van, y sólo los compositores

de auténtico valor creativo, cuyas obras viven, pudieron resistir su influencia como lo comprueban las obras de **Brahms**. Si éste, en sus años postrimeros, hubiera querido "ponerse al día", hubiera podido adoptar alguno de los métodos **Wagnerianos**; mas prefirió permanecer fiel a sí mismo, con el resultado que el público musical le ha permanecido fiel a él. Sin embargo, aquella crecida de compositores que escribieron en el estilo wagneriano, sin el genio de **Wagner**, fueron todos olvidados, menos **Bruckner**, a quien difícilmente pueda considerarse como un gran maestro.

La Jerarquía sugirió que la fase ultra disonante de la música ya no debe durar, y nunca fue su intención que durase.

Moussorgsky y la Sublimación de la Fealdad

Modesto Petrovich Moussorgsky nació en 1839 y murió en 1881. Fue un hombre que tuvo puntos de vista muy definidos y pronunció el loable dictum de que "los músicos no debían basar su arte en las leyes del pasado, sino en las necesidades del futuro".⁶⁷

Y a pesar de conocer esas leyes componía tal como sentía —sin dejarse influenciar por las tradiciones que se habían convertido en segunda naturaleza del músico erudito—.

Tampoco en su manera de vivir parecen haber influido en él las tradiciones de conducta, pues era tan irregular que murió a consecuencia de un desenfrenado libertinaje, después de haberse alejado, por esa causa, de todos sus amigos. Mas, como veremos su carácter y modo de vivir estaban íntimamente ligados con su misión; él era el **Baudelaire** de la música, destinado a poetizar lo feo y lo mórbido; era igualmente el **Zola** de la música, pintando (en música) los aspectos sórdidos de la vida.

Los que han tenido la paciencia de seguir nuestra averiguación hasta aquí, no necesitarán análisis detallado del arte de **Moussorgsky** para darse cuenta de la verdad de lo que acaba de ser expuesto; sólo tienen que escuchar algunos de sus cantos extraños, y partes del **Boris Godounof**. Mas aún así, pueden no reconocer el pleno significado, desde un punto de vista evolucionario espiritual, de retratar en música, la miseria y la sordidez. Si, empero, nos imaginamos por un momento la conciencia del hombre perfeccionado, debemos ver que uno de los factores en esa conciencia es el poder ver la belleza en todo. Como el que sólo puede amar a sus amigos y parientes por no haber adquirido la verdadera, incondicional conciencia del amor, expresado en la máxima "Ama a tu prójimo como a ti mismo", así el que sólo puede percibir la belleza en **obviamente** bello, no ha alcanzado la verdadera percepción de la Belleza. El alma que quiere evolucionar, debe evolucionar en todas las direcciones y para alcanzar lo más sublime, no debe eludir lo más inferior, debe, como dice el proverbio: "Pasar por el infierno para llegar al cielo". Es este aspecto espiritualmente educativo de la música de **Moussorgsky** el que inspiró aquella escuela de pintores cuyo **métier** es la sublimación de la fealdad. Desde **Gauguin** y **Van Gogh**, para mencionar sólo dos, apareció en su campo, el colorido sombrío, las mujeres feas, la representación de lo vulgar, del lado sombrío y escuálido de la vida; todo esto se transformó en motivo para el arte pictórico.

La música de **Moussorgsky** tenía aun otros efectos. Al llevar al corazón del pueblo ruso la mezquindad y miseria de su existencia y simultáneamente quebrando con sus discordancias el pensamiento convencional, contribuyó en última instancia a suscitar ese odio de la esclavitud que condujo a la Revolución. Al alma más evolucionada, incluyendo la del artista y del escritor, le mostró la belleza de la mezquindad; al "hombre de la calle" le mostró la miseria en ella, e inculcó dentro de él el ansia de ser libre.

Estamos conscientes que esto implica una aparente paradoja, mas sólo se necesita volver hacia la biblioteca para darse cuenta de que toda ciencia espiritual está repleta de paradojas —no puede ser de otro modo mientras los seres humanos se encuentren en diferentes fases de la evolución. Lo mismo que da vida a uno, da la muerte a otro; ¿el sol no da la vida a las flores y la muerte a los gérmenes nocivos? Y de nuevo vemos la Ley de Correspondencias —como en la música—, así es en la vida.

Sin embargo, por las causas que finalmente produjeron la Revolución no debemos culpar sólo a **Moussorgsky**; otros notables compositores rusos añadieron su parte. Si examinamos las características de casi toda la música rusa, encontramos como una de las más pronunciadas la insistencia del ritmo. Ahora, un ritmo muy marcado, por razón de su poder de incitar, de vigorizar, da al hombre **entusiasmo**, espíritu, coraje, audacia. El sólo hecho de exhibir la sordidez de la vida, como lo hiciera **Moussorgsky**, no hubiera conducido a una revolución; podemos atraer la atención de un hombre, hacia la miseria que lo rodea, pero, excepto si lo acicateamos con el entusiasmo y la audacia, nada práctico se obtiene. La música popular ya había hecho mucho para imbuir a los rusos la audacia y el patriotismo, pero fue el ballet, con todo su ritmo generador de entusiasmo y colorido de tono que finalmente avivó el fuego que venía ardiendo lentamente y finalmente confirió a los líderes de la revolución lo necesario para ponerla en marcha.

La Música Popular y sus varios Efectos * "Baladas" Inglesas

Las piezas de música que entran en este capítulo, no deben confundirse con tales ejemplares clásicos como "Chevy Chase" o "Adam Bell" —en realidad, estrictamente

hablando, no son baladas sino simples canciones, y de una naturaleza muy banal y sentimental. Sin embargo, tenían su utilidad durante aquella edad Victoriana en que despenaron una parte tan importante. Con su sentimentalidad desaliñada, contrabalancearon la dureza de la gente Victoriana y aún, por extraño que suene, la dureza del mobiliario Victoriano. En un período en que todo estaba subordinado al deber, cuando el temor y la reverencia habían penetrado en la sangre y en los huesos de la nación (inglesa), inspiraban algo de un particular tipo de simpatía. Era de tipo tal que, como gran concesión, permitía una leve nota de frivolidad en un ambiente austero que permitía a los niños un jueguito los domingos, siempre que tuviera algo que ver con la religión. Esta pequeña concesión, transferida al plan del mobiliario, fue responsable de los abanicos japoneses, las flores de cera y otros detalles por el estilo.

Las baladas, empero, no fueron desplazadas del gusto público por creaciones de más alta clase, tales como las de **Roger Quilter**, que poseía el genio de escribir canciones, ni por la de otros compositores ingleses. Puede añadirse que todos los cantos que son cantos genuinos y no una especie de recitación con acompañamiento, tienden a inspirar simpatía, dan seguridad y equilibrio, expresando el lado más suave de la vida. En el caso de las obras de **Roger Quilter**, por su toque del elemento Dórico, suscitan simpatía y amor por las bellezas de la naturaleza.

JAZZ

Después de la popularidad del **Jazz**, que fue ciertamente "impuesto" por las **Fuerzas Oscuras**, se hizo notar una marcada declinación de la moral sexual. Si en un tiempo las mujeres se contentaban con "flirts" decorosos, ahora un vasto número de ellas está constantemente preocupada con la búsqueda de aventuras eróticas, habiendo convertido así la pasión sexual en una especie de hobby. Y es justamente este sobre-énfasis de la naturaleza sexual, esta actitud equivocada hacia ella, de que es responsable

la música de **Jazz**. El elemento orgiástico de un ritmo sincopado, enteramente distanciado de cualquier otro contenido musical exaltado, produjo una hiperexcitación de los nervios y relajó las fuerzas de auto-control. Dio pie a una falsa hilaridad, una resistencia ficticia, una insaciabilidad cuyo resultado era una deletérea reacción moral y física. Mientras que la melódica música de baile antigua inspiraba los sentimientos más gentiles, el **Jazz** con su leva de instrumentos ruidosos, despiadados, inflamó, intoxicó y brutalizó, causando un regreso en la naturaleza del hombre hacia los instintos de su infancia racial. Pues la música de **Jazz** en su más alta expresión se asemeja estrechamente a la música de los salvajes primitivos.

Otro resultado que se pudo apreciar es aquel amor del sensacionalismo que tuvo tan enorme incremento. Como el **Jazz** mismo es de carácter marcadamente sensacionalista, el público pide cada vez más "emociones" en forma de dramas y obras policiales cuyo único interés dramático se relaciona al crimen, misterio y brutalidad. Lo mismo puede decirse de la ficción sensacionalista pues la producción y venta de este tipo de literatura es prodigiosa. El exagerado y difundido interés por el boxeo es otro síntoma de sensacionalismo.

Los últimos efectos acumulativos del **Jazz** son el **Rock'n roll** y esas exhibiciones histéricas y desordenadas por parte de jovencitas excitadas por las representaciones y la buena apariencia de algún cantante. Además, las cosas del sexo están tan divulgadas que difícilmente se puede abrir un diario sin enfrentarse con mujeres casi desnudas. Además, los elementos vulgares en el **Jazz**, combinados con los otros, tuvieron efectos tan vulgarizantes que tenemos la desgracia de vivir en una edad vulgar y vociferante.

De lo que sucede no debe inferirse que los Maestros consideran el **sexo en sí** como un mal inherente —son los excesos sexuales y el egoísmo sexual los que constituyen un mal. Y eso es lo que el **Jazz** ha tenido tendencia

de crear; digo tendencia, porque felizmente no actúa sobre todos.

En este respecto, para evitar malentendidos, es bueno mencionar que uno de los Maestros, hablando por la Jerarquía, ha señalado que toda la actitud adoptada hacia el sexo durante la era Cristiana ha sido errónea, de lo cual era responsable San Pablo. Cuando el **Cristo** estableció la religión Cristiana nunca fue Su intención que se impusiera tan desastrosa actitud hacia una función natural, desastrosa ya que fue responsable de miles de hogares destruidos, divorcios, suicidios, asesinatos, duelos y terrible sufrimiento. ¿Y cuál fue el resultado? En lugar de una revuelta contra la actitud misma, irrazonable, intolerable e inculcamente, un gran sector de la juventud se volvió contra la idea de casi toda forma de restricción sexual. Ya se ha mencionado la parte que desempeña una forma modernizada de música primitiva en esta revuelta.

Puede hacerse la pregunta: Entonces ¿por qué las Potencias Superiores permitieron “aparecer” el **Jazz**? Y a pesar de que dar una respuesta adecuada sería embarcarse en una discusión tan extensa como la que implica la trascendental pregunta: “¿Por qué Dios permite el mal?”, haremos algunas alusiones.

Si sólo podemos percibir las partes aisladas de un gran esquema espiritual, esas partes en sí mismas pueden aparecer como malas, más en conjunto con el todo son en realidad buenas. Fue necesario para el progreso espiritual de la raza que tanto hombres como mujeres adquirieran una razonable medida de control, para su propio bien, y no por otras consideraciones. En la era Victoriana, las mujeres, encerradas —por así decir— en las jaulas del convencionalismo, no podían elegir el ejercer control o no, fueron compelidas a suprimir sus pasiones o a provocar consecuencias que no osaban encarar. En el siglo presente, sin embargo, las condiciones han cambiado tanto que la juventud puede encontrar oportunidades para satisfacer el

sexo —si así lo desea— con poco peligro de ser descubierta. Así, pueden elegir si quieren o no aprender la lección del control. Lo que nos lleva a contestar la pregunta por qué las **Potencias Superiores** permitieron la difusión del **Jazz** —es porque la **música de Jazz** tiende a hacer más difícil esa lección y en consecuencia, su aprovechamiento conduce con mayor razón a la evolución espiritual.

Los Músicos y sus Cuerpos más Sutiles

La mayoría de la gente está superficialmente dispuesta a admitir que el organismo psicológico del artista, sea creador o intérprete, difiere del organismo del hombre promedio. Nos proponemos examinar a la luz del ocultismo en qué consiste esa diferencia. En primer lugar, en la generalidad de los artistas el sistema simpático funciona opuesto al del cerebro espiral, es decir, más en las emociones que en la mente. Esto en sí mismo constituye una de sus mayores dificultades, en particular para los músicos, repetimos —sean creativos o interpretativos— frecuentemente se encuentran a merced de esas mismas emociones y encontrándose constantemente con otros que los ven bajo esa luz, sus personalidades se someten a vértices de emociones que pocos de ellos son capaces de comprender o de controlar, ya que carecen de la fuerza de resistir conscientemente los turbulentos pensamientos-forma dirigidos hacia ellos. Tal poder de resistencia, puede, realmente, ser adquirido solamente cuando se ha alcanzado cierta medida de control sobre sus vehículos inferiores, y eso en sí mismo no es fácil, pues el término medio de los ejecutantes musicales exitosos está dotado de un **cuerpo astral** positivo, en oposición al negativo del hombre promedio; de ahí esos disturbios que tan a menudo asaltan su naturaleza pasional.

Siendo aún desconocida en Occidente la ciencia exacta del Sonido, tanto compositores como ejecutantes

no saben siempre discriminar entre las innumerables influencias a las cuales sus vehículos más sutiles están expuestos. El compositor particularmente se encuentra en un mar desconocido mientras espera inspiración. Lo que percibe puede elevar e inspirar o puede hacer lo inverso. Su responsabilidad es grande mas en su mayor parte permanece inconsciente de ello. Siempre ha habido cierta corriente de inspiración emanada de la **Logia Blanca** pero si un compositor dado puede o no establecer contacto con ella depende y ha dependido siempre del estado de su desarrollo interior.

Las dificultades de los músicos han sido adicionalmente complicadas por la influencia de los Devas que actúan a favor de ellos, como fue claramente demostrado en los casos de **Wagner y Skriabin**.

Para ajustar la inevitable discrepancia que nace de la influencia sobre los seres humanos por entidades que, como hemos dicho, en su mayor parte desconocen las limitaciones y exigencias de la vida terrena, los Maestros han desarrollado ciertas corrientes por las cuales la relación puede ser mejor coordinada. Falta ver como el artista del futuro reaccionará ante las grandes oportunidades así brindadas. Hasta aquí los contactos fueron esporádicos y, de ahí muy insatisfactorios; o los Devas fallaron en influenciar al artista de manera suficientemente rítmica o el artista fue incapaz de sostener la elevada vibración necesaria para el completo éxito. Ahora, sin embargo, ciertos Maestros se especializan en el trabajo de dirigir a los tipos más **altos** de Devas, sugiriéndoles qué líneas deben adoptar y desvalorizando aquellas que en el pretérito resultaron ineficaces y desastrosas en sus resultados. Pero hasta que el artista ha aprendido a discriminar en sus cuerpos sutiles entre el tipo de Deva elevado y el elemento responsable, característico de los espíritus de la naturaleza menos evolucionados, será mejor para él que posponga toda tentativa consciente de cooperar con estas entidades hasta una futura encarnación.

Tal cooperación, agregaremos, necesita un intenso estímulo del **cuerpo causal**, que sólo gradualmente se hará perceptible a la conciencia cerebral física. De esta manera se establecerá contacto sólo con los Devas superiores a su vez en contacto directo con los Maestros y serán excluidas todas las influencias de una naturaleza menos deseable. Esta será la única línea reconocida que tendrá la cooperación de la Logia, ya que se encontró que un método anterior, que consistía en excitar primero a los centros físicos a un estado de conciencia para los espíritus de la naturaleza, demostró ser excesivamente peligroso si era adoptado por gente irresponsable o inescrupulosa.

Todos aquellos encarnados o desencarnados que pueden sin riesgo establecer contacto con los Devas son conocidos de la Logia por la nota particular que dan en los planos internos. Son probados y aprenden a trabajar con ellos mientras están fuera de sus cuerpos físicos mucho antes de que se den cuenta de lo que se intenta en este plano. Sólo si el Maestro lo cree conveniente, llevan a la conciencia despierta el conocimiento de cómo invocar a los Devas, y entonces solamente para ayudar a sus semejantes; sin tal salvaguardia, si ese conocimiento se hiciese general, los que persiguen la adquisición del poder personal, serían capaces de obligar a los Devas a hacer su voluntad, repitiendo así los terribles errores de la **Atlántida**.

Para promover esa nueva relación entre Devas y artistas, la música del futuro cercano, tenderá a hacerse más armoniosa que en años recientes,⁶⁸ e inspirada con la idea de ayudar al Hombre a obtener mayor equilibrio y control en sus vehículos inferiores. Sólo cuando se hayan alcanzado tal equilibrio y control en medida muy considerable, los Grandes considerarán seguro y posible permitir que la **música Búdhica**, en la plenitud de su belleza celestial, sea dada al mundo; si fuese "inspirada" prematuramente habría grave riesgo de reacciones indeseables sobre temperamentos desequilibrados.

Hasta cierto punto la música más mental a que hemos aludido previamente se parecerá al **mantra**⁶⁹ pero con esta diferencia, que mientras los antiguos músicos sacerdotes trataban de elevar su conciencia al plano mental para escapar a la amenaza de su naturaleza emocional, el futuro exponente del sonido, con su mente plenamente controlada, invocará a los habitantes de los planos superiores para que **desciendan** y lo inspiren. Todo lo que se puede hacer para contribuir a este desarrollo tendrá la bendición y guía de la Logia, porque este proceso del Ego más elevado bajando al inferior, contribuye una de las claves de la futura evolución de la raza en siglos venideros.

HISTORICO

Los Comienzos de la Música

"La melodía es el grito del hombre a Dios; la armonía es la respuesta de Dios al hombre".

Poca imaginación requiere para darse cuenta que el hombre primitivo debe haber tenido deseos y anhelos que no podía comprender y menos expresar en palabras, por mucho que puede haberlo intentado. El lenguaje sólo era un medio totalmente inadecuado de expresión; él necesitaba algo más vigoroso, pero menos definido; necesitaba una salida para aquellas extrañas rogativas emocionales y finalmente lo halló en una forma rudimentaria de canto. Descubrió que cuando cantaba, sus peticiones parecían ser escuchadas de alguna manera inexplicable y de esa manera sus angustias se calmaban; encontró así un alivio emocional, así como una mujer afligida encuentra alivio cuando ora al Dios de su propia religión. Puede parecer extravagante decir que a través de la música se despertó la primera concepción de Dios en la mente humana, y cuando el hombre primitivo juzgaba que sus ruegos habían sido escuchados, naturalmente concibió un Ser más elevado que él mismo, —un Ser que podía protegerle paternalmente. Hasta ahora sus concepciones habían sido enteramente



158

En escena LA ATLANTIDA de M. de Falla en el Teatro de Mérida.

fáticas; él había mirado “la puerta por la cual un niño entra al mundo como el efectivo dador de la vida”; más, después de haber descubierto el canto, concibió la idea de la Gran Madre, la primera **deidad** a la cual se dirigía para consuelo y protección de los males de su precaria existencia.⁷⁰

El Origen de la Magia y de la Religión

La próxima fase en la evolución de la religión es de conocimiento general; una vez que la **Gran Madre** se había formulado, el hombre formó su imagen en madera o en la necesidad de un objeto concreto hacia el cual dirigir su adoración. Finalmente, habiendo formado sus ídolos nombró a alguien para guardarlos y cuidar de sus supuestas necesidades; y de esta manera se originó el oficio de sacerdote. Fueron los sacerdotes quienes gradualmente mejoraron el tipo primitivo de canto, transformándolo en una especie de magia cantada. Estas magias se confiaron a la memoria, y se pasaban de generación en generación. Sólo mucho más tarde fueron grabadas en signos. Uno de sus efectos era incrementar el fervor religioso con el resultado que los hombres empezaban a mover sus cuerpos, bailar y batir las manos. En el transcurso del tiempo se inventó la forma más elemental de bombo para acentuar el ritmo; esto condujo a la invención de otros instrumentos y así al nacimiento de la música como arte.

Vemos entonces, que desde el principio la música estaba asociada con la religión y que los sacerdotes desempeñaban una parte importante en su sistematización y desarrollo. De acuerdo a los archivos acásicos, el primer sacerdote lo bastante abnegado para servir con el corazón puro a la humanidad, recibió el don de escuchar la música de las esferas; y a él le fue dado saber que, “mientras la melodía es el grito del hombre a Dios, la armonía es la respuesta de Dios al hombre”. Pero aunque, no necesitamos decirlo, no pudo traducir lo que oyó a sonidos terrenos —

159

faltándole los medios— lo inspiró con el deseo de introducir una mayor variedad en el fraseo musical existente, de modo que a partir de ese momento la música, muy gradualmente se fue diversificando.

Los sacerdotes, sabiendo las potencias de los ya mencionados **mantrams** o encantamientos, y dándose cuenta de que repitiendo ciertas notas, podían obtenerse determinados resultados y que entraban en acción fuerzas determinadas, usaban esa forma particular de magia —por que magia era— para fines nobles y constructivos durante los períodos tempranos de la historia atlante. Bajo la influencia de los iniciados el Sonido se empleó para construir formas hermosas y admirables; pero en las fases posteriores de aquella vigorosa civilización llegó a emplearse enteramente como fuerza para la destrucción. Se usaban sonidos discordantes deliberadamente para romper y desintegrar. Como lo sabe todo ocultista, la práctica de la magia para fines malévolos fue la causa de la caída del continente, pereciendo así no sólo aquella fase oscura de la música sino también aquel conocimiento científico de la aplicación y potencia del Sonido que había traído tal devastación. Donde quiera que algún poder particular o aspecto de conocimiento se ha viciado por el abuso, los Excelsos han permitido que caiga en la oscuridad del olvido para resurgir de nuevo quizás más tarde, con aspecto purificado de sí mismo.

Entre los primeros compositores en introducir este aspecto de la antigua música atlante estaba **Debussy**. En términos más ocultos, él fue instrumento inconsciente de los Excelsos para llevar a la 5ª raza, vibraciones de la 4ª. A este fin hizo un estudio y absorbió las características de la música javanesa, que es un remanente, aunque maduro y modificado de la atlante y que, debemos agregar, ejerció una poderosa influencia sobre el cuerpo físico a través de la astral, y particularmente sobre el plexo solar. Un ejemplo obvio de esta música de la 4ª raza mezclada con la de la 5ª nos muestra en *Fêtes*, en la cual cantos antiguos prove-

nientes de los templos, se mezclan con un elemento enteramente moderno.

Debussy fue seguido por compositores que inconscientemente expresaban los elementos más duros y destructivos de la música atlante aunque en un punto más elevado de la espiral evolutiva ya que, según desarrollé en el capítulo vigésimo segundo, esta fuerza destructiva es usada para desintegrar pensamientos-forma viejos y ponzoñosos de varias clases.

Volveremos ahora a la consideración de la música en otra fase, más temprana de su desarrollo.

Los Efectos de la Música sobre el Pueblo Hindú

“La sabiduría es conocimiento utilizado, espiritualizado”.

Si decimos a un hindú que su música no tiene variedad no nos comprenderá, ¿no tiene música alegre y música solemne? por lo tanto, ¿qué más puede necesitar? además, argumentará que su tono tiene cuatro divisiones y el nuestro sólo dos. Y, en respuesta, lo confrontaremos con nuestras enormes orquestas, nuestros pianos, órganos y grandes coros: ¿resisten sus pocos instrumentos de tono suave una comparación con semejante variedad?

Debido a que tiene cuartos de tonos, las características de la música hindú no son las de volumen sino de sutileza; y hay razones convincentes tanto para sus cualidades como para sus limitaciones. Cuando el Manú, el gobernador fundó la 5ª raza raíz en la India, para contrarrestar la magia negra prevalescente entre los atlantes de la 4ª raza de la cual estaba obligado a seleccionar su núcleo, prohibió tocar la música existente, cuyos efectos habían

sido tan desastrosos e inauguró una nueva escala y una ciencia de los **mantrams** de manera que la nueva sub-raza respondiese a vibraciones más altas y aprendiera a alcanzar el plano mental. Esos **mantrams** fueron pasados por los sacerdotes hindúes a través de las centurias siguientes, asociándose íntegramente con las tradiciones religiosas y debiendo tocarse únicamente a determinadas horas del día. Así, había cantos antes de la meditación temprana, luego el del mediodía y el de la puesta del sol; cada uno estaba calculado a ejercer un efecto específico sobre el cantante y su audiencia. Y después de tantos años, la influencia de la tradición religiosa sigue siendo tan poderosa en la India que nadie se atrevería a cantar, digamos, el canto matutino para mediodía, y mucho menos para la puesta del sol.

Los antiguos sacerdotes hindúes, en lugar de buscar el desarrollo de la música como arte, trataron únicamente de elevar su valor **mantrico**. Eran contemplativos por naturaleza, y habiéndose dado cuenta que ciertas secuencias de notas producían profunda meditación, experimentaron con ellas y las utilizaron hasta que obtuvieron el resultado deseado; ese resultado era el **Samadhi**, o trance superconciente. Más, a pesar de que en este estado de trance oían la "música de visión" —si se perdona el término— no hicieron esfuerzos para traducirlo a sonidos terrenos. Se conformaron con que fuera simplemente un medio de alcanzar la unión con lo divino a través de su poder en ayudar a la meditación. Cuando el hombre ha alcanzado la felicidad ¿qué más necesita alcanzar o desear? Como el salmista, estos sacerdotes hindúes consideraban que "el temor del Señor es el comienzo de la sabiduría y el conocimiento del Santo es la comprensión". El resultado fue la evolución de esos sistemas exaltados de filosofía religiosa que quedaron como monumento a la elevación del pensamiento hindú. Porque el cuarto de tono era tan sutil, que utilizaba la mente, aparte de inducir al trance contemplativo y el resultado no fue meramente la adquisición del conocimiento, sino que de sabiduría, porque más que conocimiento **sutilizado, espiritualizado**.

No obstante sería incorrecto decir que la música hindú permanecía enteramente matricista —inductora al trance; habían anhelos y aspiraciones en el pueblo mismo que debían forzosamente encontrar una salida en la melodía; también había pasiones puramente humanas que invocaban sufrimiento e impelían al de mente no filosófica a verterse en el canto. Mas, aún así, como no existían instrumentos para expresar fervor, energía o poder, los medios a su disposición estaban limitados; de ahí que la música hindú sigue siendo del tipo homofónico, restringido. Un arte tan circunscripto, al que no le llega ninguna idea nueva, no progresa y debe reducirse a la insignificancia. Si la música occidental hubiera permanecido estacionaria, hubiera sufrido un destino similar.

Hemos tratado de demostrar que la música hindú afectaba en primer lugar a la mente; además porque estaba desprovista en general de esos elementos más vigorizantes de nuestra variada música occidental, encontramos que la gente de la India carece de esos elementos. Desde luego que, el clima puede tener —hasta cierto punto— la culpa de eso, pero un tipo de música vitalizante pudiera haber modificado grandemente su influencia. Así como su música carecía de variedad, energía y vigor, así los hindúes como raza, permanecieron unilaterales, inertes y desbalanceados en carácter. Aparte de la casta guerrera, hay pocos hombres de acción; la mayor parte de la gente es soñadora y dada en exceso a las cosas del espíritu.

Sin duda se preguntará ¿Podrá realmente atribuirse a la música las características de una nación entera? ¿No será eso llevar las conjeturas demasiado lejos? Sí, pero solamente si dejamos de tener en cuenta su influencia indirecta tanto como su influencia directa.

¿Cuando salimos de un concierto cuyo último número ha sido algo grande y majestuoso, no nos sentimos inspirados a cometer acciones grandes y heroicas? O, ¿si esto no armoniza con nuestro temperamento, no sentimos

por lo menos dentro de nosotros un poder y vitalidad adicionales? ¿No hemos sido conmovidos por lo menos de una manera en que difícilmente otro medio de expresión fuera de la música puede hacerlo? Es verdad que ese efecto pierde fuerza después de un rato, más la experiencia se repite la próxima vez que oímos música del mismo tipo. Y, suponiendo que oigamos constantemente música, día tras día, semana tras semana, año tras año, esas emociones constantemente repetidas, ¿no dejarán su impresión en nuestro carácter, en nuestra naturaleza emocional? Luego, hay que considerar la influencia de la herencia. Como el amor a la música es a menudo transmitida de los padres al hijo o al nieto, ¿no es probablemente que los efectos de esa música sobre el carácter, sean también transmitidas? Y si esa música, como en la India ha sido la misma a través de muchas generaciones, ¿no se intensificarán sus efectos correspondientes? Si admitimos esto, comprenderemos la letargia característica del pueblo hindú. También comprenderemos que si es unilateral, es porque están sufriendo los efectos de sus cualidades, y que sólo el temperamento contemplativo de sus antepasados pudo haber legado al mundo tan incomprables sistemas de filosofía.

La Música y el Carácter de los Antiguos Egipcios

"Cada fe tiene su música apropiada, y la diferencia entre los credos casi pudiera ser expresada en música escrita".

FRAZER: La Rama de Oro.

"La religión es un culto de ciertas emociones".
FIELDING HALL: Los corazones de los hombres.

Vamos a tratar del efecto de la música sobre los egipcios, y la parte que desempeñó en su poderosa civilización. Porque si hemos tratado primero la música hindú,

no es que sea la más antigua, sino que era la más sutil; nuestra intención es ir de lo sutil a lo denso, del cuarto de tono al tercio y finalmente al medio de tono.

Fue el tercio de tono que caracterizó a la música de Egipto, con el resultado que, en lugar de actuar sobre la mente, llegó hasta las emociones, porque el organismo emocional es menos sutil que la mente. Como, por ejemplo, las vibraciones producidas por los rayos ultra-violetas son demasiado sutiles para afectar los órganos de la visión humana, así las vibraciones producidas por el cuarto de tono son demasiado sutiles para afectar, por lo menos directamente, el aparato emocional humano.

Ahora, como ya dijéramos, cuando la mente es sutilizada, espiritualizada, se hace instrumento de la Sabiduría. Pero este no es el caso cuando funciona normalmente, porque sólo es el instrumento del conocimiento, cuando no es interferido por las emociones más ordinarias. De hecho, estas últimas, cuando están excitadas y fuera de control, son hostiles al conocimiento porque empañan, por decir así, el reflector de la mente; por otra parte, cuando están en calma y bajo control, dejan a las facultades razonadoras en plena posesión, y el resultado es sentido común y lucidez de pensamiento.

Y fue este mismo resultado el que los egipcios obtuvieron con su tercio de tono; tendía a calmar el organismo emocional y a limpiar de sus vibraciones más groseras. Pero lo que es más, en ciertas circunstancias tendía a inducir una especie de trance emocional.

Un examen de las antiguas religiones revela el hecho de que existían escuelas para el estudio del **Esoterismo** (y aún existen) en toda civilización digna de ese nombre —escuelas en las cuales se enseñaba al alumno no sólo a creer en los elementos más finos de la naturaleza, sino a conocerlos realmente. En Egipto esas escuelas esotéricas se llamaban "**Los Misterios**" y en una de sus más importantes ceremonias de iniciación, el candidato, con la ayuda

de música y otros ritos, era llevado a un trance, del que emergía un conocimiento de los estados de existencia **post mortem**. Porque el tercio de tono tendía bajo ciertas condiciones a separar el cuerpo emocional del físico, induciendo así al trance astral. A través de este último aprendía la real experiencia de que era inmortal. No sólo ha visitado los planos más elevados, sino también los más bajos y horribles; ha descendido al "infierno", vuelto a subir y ascendido al "cielo", como lo expresa el credo cristiano —pues este último es sólo una adaptación del egipcio. No debemos, sin embargo, confundir el trance del egipcio con el del sabio hindú: éste último quería sentir la felicidad espiritual, el primero quería adquirir conocimiento oculto; uno era un místico, el otro más bien científico. Y no sólo le preocupaba adquirir conocimiento oculto, sino también el planeamiento de cómo ganarlo, en una palabra, era un mago. Así como el hombre de ciencia experimenta para establecer las condiciones óptimas para el descubrimiento de un hecho científico, también lo hace el mago: la única diferencia es que el hombre de ciencia trabaja con las fuerzas más densas de la naturaleza y el mago con las más finas. Realmente los occidentales debemos a los egipcios todo el ceremonial mágico —la Misa Cristiana tuvo su origen en Egipto, y no en Jerusalén, por más que se diga que fue introducida en la Iglesia para conmemorar la última cena. Pero antes de abandonar el tema del Esoterismo y de la Magia, mencionaremos dos hechos significativos. Primero, los egipcios consideraban la música como de origen divino; segundo, sostenían que la música misma y los varios instrumentos habían sido descubiertos e inventados por los dioses. Así, según ellos, **Hermes** descubrió el principio de la música y de los sonidos armonizados y fue el inventor de la lira y de la primera forma de guitarra, mientras que a **Osiris** se atribuía la invención de la flauta. Esas suposiciones no están en contradicción con el aspecto esotérico de la religión egipcia; pues en un tiempo los así llamados dioses, eran hombres —grandes Adeptos, grandes Iniciados reales que pisaban las tierras y gobernaban el pueblo. Y fueron deificados por ser tan grandes, como fue dei-

ficado el fundador de la Cristiandad, y canonizados sus discípulos. Es que —esotéricamente hablando— las masas de hoy día pueden ser tenidas por ignorantes de la verdad y con respecto a **sus** Preceptores, como lo eran en su tiempo las masas del Egipto referente a sus dioses. "Aún los sacerdotes no eran admitidos indiscriminadamente al honor de la iniciación... pues los egipcios no confiaban el conocimiento de los "Misterios" a cualquiera, ni degradaban los secretos de las cosas divinas revelándolas al profano —las reservaban para el heredero del trono y para sacerdotes que se destacaban en virtud y sabiduría.⁷¹

Se verá que el concepto de los dioses en el Egipto no era meramente el resultado de supersticiones bajas e ignorantes, sino el lógico resultado de conocimiento ganado a través de la iniciación. Es verdad que en el curso del tiempo ese conocimiento se corrompía y se diluía, por así decir, en superstición, más no se originó en esa forma. La religión egipcia en su estado puro y pristino era tan exaltada y filosófica como la Védica; su doctrina fundamental era la unidad de Dios, y que el hombre emanaba de Dios, y que a El finalmente volvería. Así el egipcio creía en la inmortalidad del alma, y, por consiguiente, también creía que aquellos "Grandes" a quienes él o sus antepasados habían amado y reverenciado, aún vivían, aunque habían pasado a esferas más elevadas. Para él no era más ilógico ofrecerles sus tributos o dirigirles sus oraciones que lo es para el Católico Romano orar a su santo patrono; pues los modernos espiritualistas creen que los espíritus de los que fueron, pueden en ciertas circunstancias protegerlos y consolarles, al igual que los antiguos egipcios. Pero esto no excluía para aceptar la doctrina básica del Dios Uno, así como una multitud de individuos excluye la idea Védica de la Consciencia Una, el Ego Uno. Ni le impedía dividir a Dios en Sus Atributos —llamándolo *El Creador, la Bondad Divina, la Sabiduría, el Poder, etc.*

Es verdad que para comunicar una impresión de estas ideas abstractas, se juzgaba necesario distinguirlas

por alguna representación fija, así, dioses y diosas se multiplicaban hasta una extensión extraordinaria. Sin embargo estas figuras nunca representaron personajes reales —eran símbolos y nada más.

No necesitamos decir más de la religión del Egipto; hemos intentado demostrar que fue el resultado de la investigación lógica, filosófica y del pensamiento de penetración en las fuerzas más sutiles de la Naturaleza; en resumen, de Ocultismo en sus formas más elevadas. Desgraciadamente, sin embargo, nacieron ciertas supersticiones que empañaron su pureza; el egoísmo penetró sus arcanos y las meramente relativas verdades ocultas fueron substituidas por absolutas.

Se sabía que el cuerpo físico ejercía muy misteriosa pero fuerte atracción sobre el ego que había partido; mientras que el primero permanecía en éste, no se cortaba el eslabón entre los dos. Los hindúes reconocían esto, y por ello quemaban a sus muertos, de modo que el "espíritu" pudiera liberarse en seguida. Pero el egoísmo impelía a los egipcios hacer exactamente lo opuesto; deseaban conservar el cuerpo para que el espíritu permaneciera en contacto con la tierra, y en consecuencia, **con ellos mismos**. No discutiremos aquí cómo nació la idea de la momificación —sí para conservar lo que en vida mereciera tantos honores, o por otras razones— mas, como finalmente se practicó, era una perversión del conocimiento personal con fines personales. En verdad, el conocimiento, separado de la sabiduría y del sentido de la Unidad, casi invariablemente resulta en egolatría —y a través de la egolatría se produjo la caída de la civilización egipcia.

Aún falta ver porqué era ese el caso y en qué manera la música estaba relacionada con esa caída.

A pesar de desempeñar la música un gran papel en nuestra vida europea, el que desempeñara en la de Egipto era aún mayor; parecía no haber actividad diaria con la

cual no tuviese relación. Cualesquiera que hubieren sido sus ocupaciones, los egipcios siempre las acompañaban con alguna canción; cantaban cuando sembraban, cantaban cuando cosechaban, las mujeres cantaban mientras tejían y las huestes de hombres cantaban cuando transportaban algún coloso de las canteras. Y su canto no era del tipo esporádico como el que caracteriza al labriego europeo; era organizado y especialmente apropiado a la particular ocupación a que estaban entregados. Hasta habían quien marcara el tiempo, batiendo palmas con sus manos; porque los egipcios sabían perfectamente que cantando en coro, el trabajo progresaba más rápidamente, así como la música marcial le comunicaba valor al soldado que iba a la guerra... Resulta innecesario decir que la música jugaba un rol muy importante en todos los rituales, en todas las fiestas, banquetes, recepciones funerales y festividades religiosas; lo que es digno de notar es que era un carácter mucho más variado que la música de la India, de la cual ya nos hemos ocupado. Si consideramos que habían liras, guitarras, arpas de varios tamaños, flautas, pitos y dobles pitos, trompetas, cimbales y bombos, nos damos cuenta que debe haberse producido tanto un buen volumen como una gran variedad de sonido. Había tipos de música para calmar las emociones y, a la inversa, para excitarlas. Así, el temperamento egipcio, a diferencia del Hindú, estaba bien balanceado. Debido al efecto calmante general que el tercio de tono ejercía sobre su naturaleza emocional, no vivía exaltado, ni era letárgico o falto de iniciativa; siempre se esforzaba por tomar el camino del medio, lo mismo que su música en conjunto. Aún contenía, en pequeña medida, la divina cualidad de la armonía; y leemos —significativamente— que la lira se juzgaba como particularmente apropiada para las ceremonias religiosas, porque en la lira podían ejecutarse acordes.

De todos modos —porque ahora llegamos a una cuestión crítica— si la música egipcia ejercía un efecto tan beneficioso, tan redondeado sobre el carácter ¿a qué se debió que la egolatría y la superstición causaron la caída

de la civilización egipcia? ¿Habrá sido responsable su música, directa o indirectamente, a pesar de sus buenas cualidades? La contestación: No fue debido a lo que la música egipcia poseía, sino a lo que **le faltaba**, lo que causó la caída del Egipto. Como la India había caído finalmente porque tenía sabiduría espiritual, pero sin conocimiento concreto, así el Egipto, al contrario, cayó porque tenía conocimiento concreto, más sin la sabiduría espiritual. Pues el conocimiento confiere poder, y el poder muy a menudo engendra el **amor** al poder; luego viene el paso final, amor de poder personal —en una palabra, la egolatría con su inevitable consecuencia, la desintegración de la comunidad. Cuando un individuo trata de dominar a su vecino, en lugar de cooperar con él, ¿qué otro resultado habrá? Nada hay en el Universo que pueda permanecer intacto por mucho tiempo cuando fuerzas de cualquier naturaleza actúan en diferentes direcciones. En una palabra, debido a que la música egipcia estaba enteramente falta del aspecto inspirador de la sabiduría, y como su aspecto armónico o divino no estaban demasiado limitado para obrar con efectividad, el Egipto llegó a su ocaso, como posteriormente Grecia y Roma. Como en 1914 y 1939, las naciones de Europa, por carecer igualmente de sabiduría prostituyeron su conocimiento científico, usándolo con fines diabólicos, así el Egipto prostituyó su conocimiento oculto. Además, coincidieron con su declinación ética, su música empezaba a deteriorarse, al desaparecer su poca armonía. En lugar de evolucionar, fue olvidándose gradualmente; el gusto musical bajó más y más y, aunque seguía existiendo el tercio de tono, se usó para propósitos triviales, como nuestro medio de tono lo es a menudo. De esta manera lo que hubiera podido ser con el tiempo la música más bella, descendió hasta la más completa insignificancia.

Hemos constatado la primera causa, examinemos ahora las secundarias.

El mal comenzó con el sacerdocio. Como ya fue dicho, muchos de los sacerdotes en un tiempo habían sido

iniciados en los Misterios, más con el correr de los años, cada vez menos de ellos fueron encontrados dignos de ese honor —estaban faltos de las cualidades esenciales. En lugar de demostrar altruismo, de trabajar desinteresadamente para la humanidad, mostraban signos de egoísmo y anhelaban poder. Desde luego, a medida que esto aumentaba, llegó a convertirse en afición intensa del poder— el amor a la belleza, a la verdad y a las emociones sublimes, decrecían proporcionalmente, junto con su amor por la música, ese medio a través del cual fueron expresadas aquellas emociones sublimes. Se volvieron descuidados en cuanto a la ejecución de la música sagrada y más tarde, indiferentes en cuanto al nivel de la música tocada. De modo que, desaparecida la exagerada influencia de la música sagrada, el carácter de los sacerdotes y aún del pueblo, fue degenerando gradualmente. Con el poco conocimiento que se había filtrado de los **Misterios Menores**, mucho de cuyo verdadero significado había sido olvidado, los sacerdotes trabajaban sobre las mentes del populacho y “paralizaban sus facultades de raciocinio; siendo su resultado que los egipcios cedieron a las más bajas supersticiones que, a la larga, suscitaron el ridículo y el desprecio universal”⁷².

Pero, desgraciadamente, lo que el historiador se limitaba a llamar “supersticiones”, era en realidad de carácter mucho más pernicioso: era la subyugación de fuerzas ocultas para fines del mal; y cuando una nación recurre a esto su suerte está sellada.

Los Griegos y su Música

Con **Grecia** llegamos al **medio de tono** (semitono: Do a Do diesis o Re a Re bemolle) y a la música europea. Así como el cuarto de tono de la India obraba especialmente sobre la mente y el tercio de tono del Egipto particularmente sobre lo emocional, el medio de tono de la Grecia obraba de manera especial sobre lo material o físico. Hemos pasado sucesivamente de lo sutil a lo menos

sutil y finalmente a lo denso: por debajo de esto, la música ya no puede llamarse música, pues es mero sonido o ruido.

No debe suponerse que en Europa no había algún tipo de música antes que en Grecia; existía música hasta cierto punto en otros países, donde había nacido como súplica a la deidad, y habría sido empleada por el sacerdote; pero Grecia fue el primer país europeo en llevarla a un estado de comparativa perfección; se convirtió en arte, y en cierto sentido aún en ciencia. **Cicerón** dice que los griegos "consideraban las artes del canto y el dominio de instrumentos musicales como una parte muy importante del estudio..." "De ahí que Grecia se hizo famosa por la habilidad de sus músicos; y como todos la estudiaban, aquellos que no alcanzaban maestría en ella se tuvieron por ineducados y sin pulir". Esta última reflexión no debe sorprendernos, visto que los grandes filósofos y poetas habían glorificado la música, que se suponía de origen divino y presidida por **Apolo**, el Dios eternamente joven y hermoso.

Aún cuando muchas fases de la música egipcia fueron llevadas a Grecia, no puede decirse que la música griega haya nacido en Egipto. Más correcto sería decir que en el curso del tiempo los griegos adoptaron un gran número de instrumentos egipcios y los adaptaron a sus necesidades modales. La flauta, por ejemplo, originalmente egipcia, tenía al principio sólo cuatro agujeros, más posteriormente "**Deudoro de Tebas** en Beocia, agregó más, e hizo una abertura lateral para la boca. Originalmente fue la caña, después se hizo de hueso o marfil". Otros instrumentos fueron el pífano simple y doble, siendo bastante comunes en Egipto, así como el sirneo, o "**Flauta de Pan**". En cuanto a instrumentos de cuerdas, habían una gran variedad de liras, arpas y cítaras (una especie de guitarra). También había una buena variedad del tipo de percusión; y es a Grecia a quien debemos nuestro tamborín con sus agregados de metal, aunque el tipo más simple tuvo su origen en Egipto. No necesitamos señalar que, con tanto material

instrumental, la armonía —aunque de tipo limitado— formó parte de la música griega; y a esto, combinado con los efectos del medio tono, atribuimos aquella mezcla de religión y superstición tan peculiar al pueblo griego.

Habiendo descrito los instrumentos de Grecia, debemos añadir unas pocas palabras con referencia a las escalas o **modos** griegos, como se ha dado en llamarlos. De estos, los antiguos griegos poseían originariamente sólo tres, la dórica, la frigia y la lidia, mas posteriormente fueron aumentados hasta siete. Si —para explicar estos modos— nuestra moderna escala en Do, que es enteramente de tallas blancas, es tocada de Mi a Mi, la disposición de tonos y medios tonos es la dórica; si es tocado de Re a Re, la frigia. Y es significativo que eminentes pensadores griegos atribuyeran diferentes efectos emocionales a melodías fundadas en estos diferentes modos. Se decía que el dórico inspiraba coraje y respeto a sí mismo y de la ley; el lidio induciría sentimientos voluptuosos y el frigio reposo, dignidad y autocontrol. Mas, desafortunadamente, estos pensadores, que incluían a **Platón y Aristóteles** —no eran todos de la misma opinión respecto de estas escalas y sus efectos, siendo la razón de ello que dejaron de percibir varios factores importantes como son los instrumentos empleados, los **tempi**, etc. Por ejemplo, si tomamos toda nuestra gama de instrumentos orquestales y los dividimos en cuatro categorías, sería correcto decir, en términos generales (1) tambores e instrumentos de viento afectan lo físico, (2) cañas, lo emocional, (3) cuerdas, lo mental-emocional, (4) arpa y órgano, lo espiritual-emocional. No obstante, si se toca cierto tipo de música, digamos, en instrumentos de viento y, naturalmente, tocada de cierta manera, o tomando una parte subordinada en conjunción con otros instrumentos, el efecto puede ser completamente opuesto al del tipo físico.

Lo mismo puede decirse de las cañas y cuerdas, y aún de los instrumentos de percusión. ¿Quién no ha experimentado el influjo puramente emocional de tambores

amortiguados, o del címbalo tocado **pianísimo** con un palo de tambor, aunque, cuando cualquiera de estos instrumentos es tocado de manera más vigorosa, actúe enteramente sobre lo físico?

Y de esta manera, cuando los grandes hombres de la **Hélade**, adscribían diferentes influencias a los diferentes modos, sus asertos no fueron necesariamente incorrectos a pesar de que superficialmente aparecían como contradictorios. Realmente en muchos de nuestros propios asertos relacionados con el medio tono y sus influencias sobre lo físico, parecerían contradecirnos, como a aquellos antiguos filósofos. Por ello, debe entenderse claramente que si sostenemos que el medio tono actúa directamente sobre lo físico, no implicamos por un sólo momento que no tenga efectos indirectos sobre las emociones de la mente. Decir que algún pasaje ejecutado del **Parsifal**, por ejemplo, opera directamente sobre el cuerpo físico, sería absurdo. La verdad esencial es que el lector debe captar, que el medio tono, como tendencia general, afecta el plano físico o, quizá mejor expresado, la actitud del hombre hacia el plano físico. Así como la victoria del espíritu era la característica más destacada en el apogeo de la civilización hindú, la victoria de lo Material fue la característica más pronunciada de la civilización europea.

Y esto, sostenemos, es debido a los efectos generales y crecientes del medio tono. Sin embargo, cuando una variedad de otros factores se fue introduciendo en nuestra división occidental de la escala, el hombre empezó a ocuparse una vez más con "**las cosas del espíritu**", pero desde un punto de vista y por motivo diferente del de sus antepasados arios. Más aún, tendremos que recorrer bastante camino hasta que alcancemos los efectos musicales que están asociados con este gran impulso "**Volvamos a Dios**", como lo expresan los místicos. Por el momento interesan los efectos del medio tono en la época de sus comienzos.

Sólo necesitamos volver la vista hacia las artes plásticas de Grecia para darnos cuenta que papel importante desempeñaba la parte **física** en la civilización griega. Es obvio que la finalidad principal del pintor o del escultor era reflejar la perfección física; y también es obvio que todo arte griego carecía del tinte de la emoción; era enteramente "inventado", un producto de una mente sin emociones. Si, por ejemplo, comparamos las pinturas egipcias con las de Grecia, encontramos, como con muchas de las modernas, que no son el fiel reflejo de la naturaleza; o, dicho en otras palabras, pintan a la naturaleza a través de sus emociones. Pero de la escultura y pintura griegas deben decirse lo opuesto —no sólo permanecían fieles a la naturaleza sino que, si la paradoja fuera permitida, fueron más reales que la naturaleza. Era por este motivo que **Aristóteles** se viera impelido a decir: "Aún cuando es imposible que los hombres fuesen tales como los pintó Zeuxis, es mejor que los pintara así, pues el ejemplo debe superar aquello de lo que es ejemplo". Esta frase nos da, de hecho, la clave para toda la teoría del arte griego, es decir, la amalgama de lo hermoso y de lo bueno —lo estético y lo ético.

Y cuán sublime era el significado de este concepto educativo del arte —pues era educativo— en vista de lo que hemos escrito sobre la música griega. La ética se refiere a la regulación de la conducta, y la conducta se asocia con la acción —es decir, con lo físico. Cuando la mente está libre de emociones indeseables el hombre actúa bien; pues, como no será necesario señalar, el pensamiento recto es el director de la acción recta. Así, la ciencia de la ética, tal como se entendía en Grecia no era ni el producto del pensamiento sutilizado ni del pensamiento emocional religioso; y así el del raciocinio puro en conexión con la esfera de acción —en una palabra, la física. Además, a medida que progresamos en el estudio de la vida griega, veremos como cada una de sus fases emergió de la esfera física o fue llevada a ella.

Pasamos del arte al lado exotérico de la religión con el cual estaba tan estrechamente entrelazada—la religión no como la entendían los iniciados como **Platón y Pitágoras**, sino el pueblo.

Expresado concisamente, esta religión fue la reducción de las fuerzas de la naturaleza a personalidades concretas. Para explicar los fenómenos naturales, el griego antiguo inventó seres espirituales que se parecían a él, pero más poderosos que él; para explicar los fenómenos emocionales, hizo lo mismo. Cuando veía que la tormenta se aproximaba a través del mar oscurecido, veía con sus ojos mentales espíritus que causaban la ira del viento y de las olas; y cuando sentía una tormenta dentro de sí mismo y las embravecidas olas de la pasión batiendo contra su corazón, veía su causa como externa de sí mismo—había permitido ser obsesionado por los espíritus del mal. En esta forma originó la idea de una hueste de dioses y diosas, de hadas y ninfas, de nereidas y driadas. Pero nótese que estos seres tenían una forma, por etérea que fuera, similar a la del hombre mismo, y como prueba de eso poseemos el legado del arte griego. Las estatuas de los dioses fueron simples representaciones de la más alta perfección física, no eran simbólicos como las imágenes de la India. ¿Dónde, en Grecia, puede encontrarse una idea materializada tal como Shiva, el Destructor? Aunque los dioses griegos no eran de manera alguna perfectos, ni un sólo escultor pensó en retratarlos no siendo hermosos—un Shiva griego hubiera sido considerado como una blasfemia.

¿Y qué podemos decir de las relaciones del hombre con los dioses? Como señala Mr. Lowes Dickenson, era de naturaleza puramente mecánica,⁷³ ni mística ni espiritual. Era una relación perteneciente al plano físico y llevando la característica de un contrato o un negocio. La conciencia, tal como la entiende el cristiano, no existía para el griego de la antigüedad; si él hubiera ofendido a los dioses—todo lo que sentía era temor—pensaba que lo castigarían por esa ofensa. La forma que el castigo tomaría hubie-

podido ser enfermedad o infortunio—en cualquier caso hubiera estado relacionado con su vida física. No pensaba que sería perdonado por los dioses con sólo pedirlo; debía ofrecerles dádivas, sacrificios, adularlos; no había otro camino: ¿no eran seres con vanidades y pasiones como él mismo?

Sin embargo, a pesar de este concepto materialista, los griegos creían en una vida futura, mas estaban aún menos ansiosos de experimentarla de lo que está el cristiano promedio. Eran demasiado felices con las alegrías del mundo físico para desear las del mundo suprafísico; tan es así que muchos de sus grandes poetas y dramaturgos pintaban la vida después de la muerte en colores del más extremo pesimismo. En lugar de saludar a la muerte, la miraban, como asimismo a su precursor, la vejez, con sentimientos que se aproximaban al horror; envejecer y no ser ya físicamente atractivos era para ellos la más triste de las perspectivas. Cuanta diferencia con la actitud del hindú, tan engolfado en pensamientos de “cielo” que abandona casi enteramente las cosas de la tierra.

Así como el hindú era todo contemplación soñadora, el griego era todo acción, excitación atlética, juegos, competiciones, hechos heroicos; en definitiva—la glorificación de lo físico. Aun en las amistades entre miembros del mismo sexo entraba lo físico, no porque los griegos hayan sido un pueblo depravado y licencioso—lejos de ello—sino más bien porque era el resultado inevitable de su entera concepción de la vida. Veían en el cuerpo físico la más hermosa de las creaciones de Dios, y la adoraban en consecuencia. Y en eso estaba con ellos la ley; amistades apasionadas entre hombres, en lugar de estar prohibidas, eran de hecho una institución. Con los griegos la pasión no era tanto un asunto de sexo como de amor, de ahí que era un tipo más puro de pasión que la de otras naciones, a pesar de que superficialmente no parecía ser así.

Así los legisladores, en vez de ver la homosexualidad como contraria a la ley y el orden, la fomentaban; para ellos no era algo impuro, si no más bien algo ventajoso para el estado. Como tales amistades existían generalmente entre un hombre mayor y otro más joven, el primero ejercía una influencia beneficiosa sobre la mente del último: lo educaba y lo desarrollaba.⁷⁴

A muchos de nosotros hoy en día, desde luego, irregularidades sexuales, aun cuando incluyan idealismo, nos parecen repugnantes, pero eso es meramente porque nuestro punto de vista es tan radicalmente diferente del de los antiguos griegos. El puritanismo ha dejado sus colores sombríos sobre nuestra conducta moral —el puritanismo, esa extraña actitud mental que ve como anti espiritual casi todo lo que es hermoso; aunque ya se percibe algún cambio. Más a la naturaleza griega, le era enteramente extraño, así como lo era la hipocresía, aquel otro atributo con que estamos tan estrechamente aliados. Tan poco comprendían los griegos, tanto que de ellos, **Demóstenes** declaró en corte abierta que cada hombre casado “necesitaba por lo menos dos amantes.”⁷⁵

Tales *liaisons*, de hecho no sólo estaban aprobadas las costumbres, más aún, condescendían con la religión —¿no existían templos en honor de **Afrodita Pandemos**, la diosa del amor ilícito?

Se comprenderá entonces que el elemento físico desempeñaba una parte prodigiosa en cada una de las fases de la vida griega; y volveremos ahora brevemente nuestra atención, primero al lado esotérico del pensamiento helénico; y, a las varias escuelas de filosofía que florecían en los siglos quinto y cuarto a. C.

Como todo estudiante sabe, los Misterios existían en Grecia como existían en Egipto, donde tuvieron su origen; también había cultos extraños tales como el de **Dionisio**, el dios de la inspiración y del vino. Pero aún cuando

los Misterios llegaron a adquirir fama histórica, no formaban parte integral del pensamiento religioso popular. No debemos cometer el error de confundir las ideas expuestas por algunos de los famosos escritores griegos —que eran **Iniciados de los Misterios**— con las ideas del pueblo ordinario. Grandes pensadores, sean reformadores, poetas o filósofos, no son producto del pensamiento nacional, sino *viceversa*; el pensamiento nacional es, o puede ser, el producto de los grandes pensadores; ellos establecen el ideal, y en el curso del tiempo el pueblo ajusta o no su vida a ese ideal, de acuerdo a las circunstancias.

Y de esa manera, al pasar revista a los efectos en la música griega sobre el pensamiento, carácter y vida de los griegos, no incluimos a **Platón**, **Pitágoras** y varios otros escritores eminentes. Es un hecho bien conocido que, lejos de endosar las ideas politeístas, **Platón** era fundamentalmente monoteísta; y en lo que se refiere a los famosos dramaturgos, algunos de ellos se permitían mucha hilaridad sarcástica en conexión con las creencias religiosas corrientes. Así, el misticismo que se encuentra en las obras de filósofos griegos no representaba el pensamiento griego, y el kisticismo asociado con el culto de **Dionisio**, por ejemplo, era sólo un ejemplo más de lo físico como base, pues sus ritos demuestran que, aunque su finalidad era inducir al estado de conciencia “místico”, los medios empleados eran de naturaleza física. En violento contraste con el **Yogi hindú** que, usando su mente sola, está sentado inmóvil y con los ojos cerrados en una cueva, se usaban todos los medios para estimular los **sentidos**. Música en la cual predominaban los instrumentos de percusión y que actuaban directamente sobre los nervios, “danzas que convulsionaban los miembros y confundían la vista y el cerebro, bebidas embriagantes, formaban parte de esas extrañas fiestas descritas por **Eurípides** en ‘**Bacchae**’.”⁷⁶ Eran, en efecto, meramente una forma de danza de **derviches** o de **Reunión del Ejército de Salvación**, que consiguen ciertos efectos emocionales a través de una sobre-excitación de los nervios físicos.

Y ahora mencionaremos las escuelas de filosofía que hicieron tan renombrada a Grecia. Las escuelas platónica y pitagórica eran el resultado de la Iniciación, y, como la música usada en los misterios era de orden específico no accesible al pueblo, no se puede decir que la música popular de Grecia pueda haber influenciado esas escuelas esotéricas. Con respecto a las otras, era, como el arte griego, el producto de una mente no emocional, formada simplemente, como quien dice, "inventando cosas". Las personas de mente crítica hallaron que los dioses y su comportamiento no resistían la prueba del análisis, de modo que nació un espíritu similar al que a mediados del siglo pasado se llamaba agnosticismo. Es verdad que filósofos materialistas que renegaban de los dioses habían existido siempre en Grecia, en otras palabras, este conflicto entre las ciencias y la religión no se suscitó repentinamente; mas fue sólo alrededor del siglo V a. C. que asumió proporciones tan formidables y se hizo tan pronunciado que quedó seriamente minada la creencia general en los dioses. Y esto no era todo; porque con el tiempo sobrevinieron filósofos que hasta minaron los fundamentos de la política y de la ética —en fin, el escepticismo cundía; y si no hubiera aparecido Platón para restablecer el equilibrio al revelar una parte de las enseñanzas esotéricas, el materialismo se hubiera enseñoreado.

Sin duda resultará extraño para nuestros lectores si decimos que el mismísimo agente que produjo la religión, produjo también su antítesis —el ateísmo; mas, debido a la naturaleza peculiar de la religión griega, tal era el caso. Como ya expusieramos, y anteriormente otros, la religión de Grecia con todo su supernaturalismo no fue otra cosa que una glorificada fe materialista. Resumiendo, los dioses, sólo eran grandiosos seres humanos con todas las pasiones de estos últimos, y las relaciones entre el hombre y esos dioses apenas si eran mejores que las existentes entre hombre y hombre. Aquí está la explicación del por qué la música que tendía a producir la religión griega, también tendía a producir el escepticismo y el materialismo. Porque

debemos especialmente notar en conexión con la música y con este libro, que una misma causa no produce invariablemente los mismos efectos; si este fuera el caso, sólo sería necesario ejecutar la melodía de un himno para hacer que la gente se torne religiosa; lo que sí produce es una similitud fundamental de efectos o, dicho con mayor sencillez, efectos que son emparentados pero no absolutamente idénticos. Ahora, no hay una fundamental diferencia entre el crédulo a creer y el escéptico; el primero no cree en una serie de hechos o teorías; el último, no cree en otra —eso es todo. El que cree no puede creer que el Universo todo se haya formado por casualidad y el escéptico no puede creer que fue creado por Dios o por los dioses. Al crédulo le parece irrazonable y absurda la actitud del escéptico, y al escéptico la actitud del que cree le parece igualmente irrazonable y absurda. El ateo griego pudiera haber argumentado con su oponente: "Creo en la suficiencia total de la materia —no necesito suponer dioses invisibles pero materiales..." Pero, en resumidas cuentas, toda la contienda giraba alrededor de la materia; cada una de las partes era materialista a su propia manera.

Hemos descrito cómo declinó la poderosa civilización de Egipto; y ahora falta mostrar la causa subyacente por la cual Grecia le siguió la huella, con resultado tan desastroso.

Los egipcios cayeron por su amor al poder, los griegos por su amor a la belleza llevado a extremos. A medida que el tiempo pasaba, se volvieron más y más voluptuosos y preocupándose sólo por los placeres sensuales, retirando así su energía de la mente y sus actividades; en consecuencia, perdieron sus poderes de percepción y raciocinio. Tal como ocurrieron con los egipcios —pues esas comparaciones son instructivas— su caída se produjo a través de la perversión de su característica principal. El tercio de tono de la música de Egipto había sido un poderoso factor en el nacimiento de la ciencia oculta y por la perversión de esa ciencia declinó su civilización; similarmente, el medio

de tono de la música griega había sido un gran factor en el nacimiento del culto a la belleza física, con el mismo resultado desastroso. No termina ahí la similitud tanto en la música egipcia como en la griega, no sólo faltaba el cuarto de tono que engendra la sabiduría, sino que el aspecto armónico o religioso devocional resultó insuficiente para mantener el equilibrio.

De haber sido más pronunciado, hubiera desviado gran parte del amor griego por la belleza física hacia caminos más elevados; hacia el amor de la belleza **espiritual**; pero para esto era demasiado magro, demasiado crudo. Además el poco que había, fue muriendo, y así la armonía desapareció de la música egipcia.

Otros cambios también tuvieron lugar, con los más sensibles rasgos del **viol**⁷⁷

Fueron finalmente substituidos por los instrumentos de tono más fuerte, y el gusto musical en su conjunto, se debilitó y se convirtió meramente en un instrumento para cosquillar los sentidos. En lugar de verdaderos artistas, se produjo un gran aumento de meros virtuosos, y la influencia predominante de estos en la música debe considerarse casi siempre el primer paso en su línea descendente. Por ejemplo, en el año 456 a. C. **Frinis** despertó gran entusiasmo con sus maravillosas ejecuciones de pasajes de escala... Además, la misma búsqueda de efectos, que se puede observar entre los artistas de la lira y de la flauta, también ya había empezado a mostrarse entre los cantantes. En vez de melodías de gusto, los cantos fueron embellecidos con toda especie de ornamentación superflua; tanto que **Aristófanes** se vio obligado a señalar que en tiempos de sus antepasados el ritmo medido y la simple melodía eran las reglas fundamentales de la música. Es verdad, muchos escritores modernos han expresado los mismos sentimientos con respecto a la música de sus antepasados; no obstante, resulta obvio de otras evidencias recogidas, que **Zopf** se había vuelto característica de la música griega —es la pala-

bra usada para expresar la fase degenerada del arte cuando predomina el hermetismo en juxtaposición a la **substancia**. "Así, el artificio substituyó al arte y los efectos sensoriales a la emoción sentida por el corazón"⁷⁸

Con un cambio tan radical en su música, se debilitó el carácter mismo de los griegos, declinó su moral, sus empresas militares dejaron de ser exitosas; permitían a otras naciones meterse en sus asuntos; finalmente, perdieron su patriotismo y su amor a la independencia y con la pérdida de todos estos atributos, la prosperidad había llegado a su fin.

Es instructivo notar que la música empezó a caer gradualmente de su elevado nivel en el mismo período en que las demás artes griegas habían alcanzado su mayor excelencia, es decir, durante la era de **Pericles**, 444-429 a. C. Si no hubiera sido así, habría motivo para la proverbial noción de que un tipo particular de música es el resultado del carácter, costumbres, etc., en lugar de **viceversa**; o que, cuando las otras artes florecen, la música florece con ellas. Pero los escritores griegos sabían que la verdad era otra; pues aun aparte de ese conocimiento esotérico que **Platón**, por ejemplo, poseía, la historia impuso la lección de que la ascensión del arte tonal estaba muy íntimamente ligada a la **ascensión** y decadencia de la civilización misma.

Los Romanos y su Música

Mientras que Grecia cayó por su pervertido amor a la belleza, Roma cayó por su pervertido amor a la hombría. Se ha dicho, y con razón, que los romanos eran la gente más práctica de la historia —eran un pueblo de acción, más no de imaginación, tal como el tipo de inglés prosaico, lleno, admiraba la hombría, el control de sí mismo. La seriedad de conducta, la diligencia y los resultados naturales de estos atributos, la Ley y el Orden. Poca o nin-

guna comprensión tenían de las cualidades más sutiles; su arte era realista, masiva su arquitectura, y su actitud hacia la religión esencialmente materialista. Fueron un pueblo de alto talento militar que por su "simplicidad, veracidad y sobriedad imaginativa" "habían conquistado un imperio y lo gobernaban de una manera que constituye la época más importante de la historia del mundo"⁷⁹

Mas había de llegar el tiempo en que Roma se hizo célebre, no por su grandeza, sino por su depravación sin precedentes. Tratemos de descubrir si la música desempeñó algún papel en su ascensión y decadencia, y en este caso, hasta que punto.

"Si investigamos", escribe Sir John Hawkins,⁸⁰ "las cosas de la música entre los romanos, encontramos que, como ciencia, poca estima tuvieron por ella... para mostrar el bajo nivel de la música romana basta con considerar que los mejores instrumentos que pudieron hallar para cantar las loas de sus deidades eran unos pocos pobres pitos, apenas mejores de los que damos hoy a los niños para jugar".

Es pues, obvio que había poca música en Roma, había sin embargo, de otro tipo que, por razones puramente utilitarias, los romanos fomentaban, y esa era la música marcial, porque desempeñaba su papel en la producción de buenos soldados. Y no se limitaba a "unos pocos pobres pitos"... Hay evidencia que demuestra que "los romanos poseían un número descomunal de instrumentos de música marciales y, especialmente, de viento,⁸¹ siendo los principales, la **Tuba** y la **Buccina**. La primera era algo así como una trompeta, pero mucho más voluminosa y larga que la trompeta orquestal moderna; la segunda se parecía a un corno aunque también mucho mayor que el corno de nuestros días.

Para describir detalladamente los efectos de esta música marcial diremos que comunicaba energía al cuerpo

y tendía a producir salud, coraje y virilidad sexual —esas cualidades que sumaban la cualidad compuesta que los romanos llamaban **virtus**, o virilidad como finalmente vino a significar la palabra. Era, de hecho, un tipo enteramente restringido de música, con efectos correspondientemente restringidos; obraba sobre el físico, mas, debido a su ausencia de las fases más suaves, no engendraba amor a la belleza física como lo entendían los griegos, pues no tocaba esas emociones que inspiraban imaginación. Mientras que los griegos admiraban un cuerpo vigoroso y sano porque lo consideraban hermoso, los romanos lo admiraban porque lo consideraban útil; un punto de vista era estético, el otro, práctico; la base de ambos era física, más los ángulos de enfoque divergían ampliamente.

Ahora, los efectos de la música marcial pura y simple, salvo cuando están contrabalanceados por influencias refinadoras, suelen ser perjudiciales para el carácter; la masculinidad puede degenerar en ansia de poder, el coraje con brutalidad, y la virilidad sexual en sensualismo. Y eso es precisamente lo que ocurrió con los romanos. La revolución del año 133 antes de Cristo, se debió al defecto nombrado en primer término; fue enteramente el resultado "de un antagonismo entre los pocos que tenían en sus manos las riendas del poder y los muchos que opinaban que ellos tenían el mismo derecho". En cuanto al segundo de los males enumerados, lo encontramos en su forma más virulenta en esos terribles juegos de gladiadores que se convirtieron en característica de los últimos días posteriores de la sociedad romana, y que se justificaron con el argumento de "que mantenían el espíritu militar con el constante espectáculo de la muerte valerosa". Hayan o no mantenido temporalmente ese espíritu, es un hecho comprobado por los historiadores que esos juegos fueron grandemente responsables de la caída de Roma; pues llegaron a apoderarse de la nación de tal manera que todo lo demás fue descuidado. Aparte del hecho de que esos juegos engendraban inhumanidad, fomentaron la ociosidad, pues absorbían todo el interés del pueblo al punto de apartar to-

das las actividades útiles, inclusive aquellas que son imprescindibles para mantener el Estado. Pero si la brutalidad se había apoderado de la nación, el sensualismo, el tercero de los vicios que mencionamos, demostró ser igualmente destructivo. El sensualismo, en concomitancia con el libertinaje, debido al efecto debilitante que ejercían sobre el cuerpo y los nervios, provocan muy frecuentemente la cobardía y cuando en un Estado existe una epidemia de cobardía queda a merced de sus enemigos: la indiferencia substituye al patriotismo y al pueblo no le importa si es gobernado por sus propios compatriotas o por invasores extranjeros.

Esos fueron, pues, los efectos de la música marcial —exactamente opuestos a los que se perseguían. No obstante, Roma pudo haber sido salvada si se hubiera podido agregar otro ingrediente musical a su dosis —lo mejores rasgos de la música griega antes de que degenerara en mera virtuosidad. Como se sabe, cuando los romanos conquistaron Grecia, había un considerable influjo de literatura griega sobre Roma; más, a pesar de que traía consigo cierta cantidad de música, el gusto musical romano era tal que la de mejor clase nunca fue aceptada por la sociedad romana de hecho, el amor a la virtuosidad era aún más pronunciado de lo que había llegado a ser en Grecia. Además, “falta contestar la pregunta”, escribe Neuman, “si las virtuosas romanas no fueron más admiradas por sus maneras suaves y encantos personales que por sus hábiles ejecuciones. En lugar de una flautista célebre, Roma poseía grupos enteros de ellas. La historia de las degeneradas y degradadas citaristas y flautistas femeninas es una página oscura en la historia de Roma. El decaimiento del arte tonal era tan completo que su práctica cayó en manos de foráneos aventureros y mujeres que seducían con sus encantos, de tal manera que la dirección del Estado lo eliminó del curriculum de la educación romana, argumentando que un arte practicado por esclavos y las clases despreciadas de la sociedad no resultaba conveniente para la educación de jóvenes patricios. Así, demasiado pronto, por

desgracia, se cumplieron las proféticas palabras de **Aristóteles**, quien dijo que un arte cuyo objetivo era la mera exhibición de habilidad digital y atracción sensual, era inconveniente para la dignidad de hombres y apropiada sólo para esclavos”.

Lo que precede requiere poco comentario por ser evidente que una música desprovista de tales rasgos esenciales no sólo era importante para contrarrestar los efectos fatales de una preponderancia de música marcial sino que, visto lo que constatamos en este capítulo, todavía aumentó la degeneración del carácter nacional.

Efectos del Discante y de la Canción Popular

“Todos los eruditos convienen en que la ciencia de la música tan admirada por los antiguos, se perdió totalmente, y que lo que tenemos hoy es lo que produjo ciertas notas que surgieron de la fantasía u observación de un pobre monje que cantaba sus **matins**”. Así escribió en su estilo extraño, **Alipio**, que vivió alrededor del 115 D.C. pues con la decadencia de **Grecia y Roma** prácticamente murió la música en Europa. De todos modos, era de un tipo tan limitado que no hallamos referencia histórica digna de mención hasta los días de **San Ambrosio**, 374 d. C., cuando las iglesias occidentales adoptaron la práctica del canto en sus servicios.

Esta introducción de ciertas formas en la primitiva música de iglesia no quedó sin resultado; debido a la constante repetición de tonos aislados, con ocasionales desviaciones hacia arriba o hacia abajo, se produjo un canto de naturaleza **mantramística**, que tenía directa influencia sobre el cerebro —hacía el pensar de los hombres de manera más ordenada. Y como la mayoría de las almas encarnadas en ese tiempo eran jóvenes y sin evolución, de ahí que poseían mentalidades sin desarrollar; esto fue de la mayor

importancia. Sólo usando el cerebro se forma y alimenta el **cuerpo mental** —hecho que ya señalamos. Como el pensar desordenado produce mentes desordenadas, tuvo que ser empleado un agente externo; ese agente era el **Canto Ambrosiano**. El hecho que compelia a la congregación, mientras cantaba, a **estar atenta** —pues obligaba a concentrar la mente, ya le daba cierto poder y adicionalmente, tenía efectos más sutiles; contribuyó parcialmente a inspirar al clero de su tiempo, a introducir en la iglesia un ceremonial que no había sido empleado previamente.

A pesar de que desde los tiempos de **San Ambrosio** la música había tenido tendencia a desarrollar las mentes de los cristianos, no trajo consigo ninguna innovación digna de mención hasta unos dos siglos más tarde, cuando **San Gregorio el Grande** fue hecho Papa. Como el **Canto Ambrosiano** había sido limitado a cuatro modos, él los mandó a ocho; y esto resultó en la institución de lo que se llama “canto llano”, o **Canto Gregoriano**. Esto actuó como ayuda a la devoción y orientó las mentes de toda la congregación en una sola dirección. Tendía también a calmar las emociones, dando así cierta medida de control sobre el cuerpo emocional. En primer lugar era, musicalmente hablando, demasiado austero para despertar esos sentimientos placenteros que suscita la verdadera melodía; en segundo lugar, cuando la mente está plenamente ocupada, las emociones —o, por lo menos las más turbulentas— se calman transitoriamente, y decimos a propósito “transitoriamente”, porque pasó un considerable período de años antes de que la humanidad adquiriera cierta medida de control sobre sus emociones. Si estudiamos la vida en la **Edad Media** con su sensualidad y cruel fanatismo, hallaremos que la falta de control emocional o, mejor dicho, pasional, fue la raíz de todos sus vicios. A pesar de que el **Canto Gregoriano** aún está siendo cantado en algunas iglesias, su influencia es ahora muy limitada, y sólo cierto tipo de mentes no sofisticadas responden a sus vibraciones. El gusto que pueda encontrar en otros se debe a su propio respeto a la tradición antes que a su valor inherente

como música. De hecho que hasta que **Guido d'Arezzo**, nacido en 990, hiciera sus innovaciones, toda la música europea estaba aún tan circunscripta y atenuada que sólo su “sabor medioeval” la ha salvado del olvido total. Por que **Guido** fue el primer compositor europeo que empleaba las cuerdas de manera que sonaran armoniosamente.

Los efectos de su música fueron considerable, ya que contribuyó a llevar relaciones armoniosas al hogar y a la vida social. Cómo se llevó a cabo eso lo explica una vez más esa ley de correspondencias —como en la música, así en la vida. En todas las composiciones de cuerdas o de más de una voz, o parte, tiene obligatoriamente que existir esa coherencia que naturalmente denota ley y orden; en una palabra, coordinación. La música de cuerdas es realmente, el prototipo musical de relaciones armoniosas entre unidades individuales, y su efecto es producir un sentimiento afectuoso

Y, desde luego, si también está asociada con la religión el resultado es afecto más a devoción religiosa. Fue el reconocimiento instintivo de esta verdad que originó la introducción de himnos en el servicio religioso. Mas estos efectos de la música de cuerdas, especialmente la de **Guido d'Arezzo**, no se limitaron a las relaciones sociales; pues armonizaban hasta cierto punto los organismos **mental** y emocional, engendrando así mayor unidad entre ellos. De aquí en adelante el hombre ya no era el esclavo absoluto de sus emociones, sino que empezó a experimentar el dominio de la mente; los dos debieron alinearse, en pequeña medida, debieron trabajar más en conjunto que separados.

La armonización de la mente y de las emociones trajo consigo otro resultado más —condujo a la producción de **arte**. Sólo cuando las emociones y la mente trabajan en conjunto es posible crear cualquier forma de arte digno de ese nombre; pues aunque generalmente el impulso inspirativo llega a través de las emociones, la mente es responsable por la técnica. Así, la música de **Guido d'Arezzo** allanó el camino para aquella gran escuela de arte que comenzó con el advenimiento de **Domenico Cimabue** alrededor de 1280.

Del siglo décimo al décimo tercero, cuando el feudalismo alcanzó su cénit, y cuando los efectos de la música de **Guido d'Arezzo** se habían hecho plenamente operativos, nos encontramos con una variedad de sentimientos nobles, adicionalmente inspirados por aquel tipo de canto popular conocido como de los **Trovadores**. Estos últimos con sus melodías graciosas y curiosas imaginaciones líricas mientras por un lado fomentaban el heroísmo, por el otro promovían el "lado más gentil de la vida", conocido por el nombre de caballeridad. De hecho, la combinación del canto del trovador y sus variantes, conjuntamente con la música eclesiástica, inspiradora de devoción, produjo al **Caballero Andante** y al **Cruzado**; en este último se combinaron la religión y el amor a la aventura. Sin embargo, los **Cruzados** fueron especialmente significativos en vista de lo que dijimos anteriormente, pues fueron la primera empresa en que toda Europa tomó parte; de ahí que fueron otro signo externo de coordinación.

La Polifonía y sus Efectos

Tenemos ahora que considerar una importante innovación en la inventiva musical que ocurrió en el siglo trece que técnicamente se conoce como **canon**, una palabra derivada del vocablo griego, significando regla o standard. De acuerdo con el diccionario de Grove (Grove's Dictionary) su principio radica en una voz que comienza una melodía; que es imitada precisamente, nota por nota y, (generalmente) intervalo por intervalo, por una y otra vez, en la misma u otra octava, empezando unas pocas notas más tarde, y siguiendo siempre al líder... A menudo en un cuarteto puede haber un **canon** entre dos de las voces mientras que las otras dos están libres; o puede haber tres voces en **canon**, y la cuarta libre.

Los efectos de **canon** e **imitación**, realzaron considerablemente aquellos inspirados por la música de cuerdas mencionada en nuestro último capítulo; conduciendo a un

intercambio más fácil en las relaciones humanas, como podrá percibirse una vez más por la ley de correspondencias. Pues del **canon** mismo se forma por el principio de intercambio, siendo la melodía primero cantada por una voz, luego, por otra, mientras, en el caso de un cuarteto, las otras dos voces llenan la armonía. Más el **canon**, tanto como cualquier otra forma de música polifónica, tiende — debido a sus cualidades matemáticas— a desarrollar el intelecto.⁸² y de ahí que encontramos que cuanto más polifónica se volviera la música, más notables se hicieron esos atributos que formaron lo que **Draper** ha llamado la "**Edad de la Razón**".

El **canon** fue el origen del desarrollo de esa bien conocida y elaborada forma de música que se denomina fuga. Esta "especie de composición sinfónica, en que cierto... tema es propuesto por una parte y proseguido por otra" ejerció efecto tan marcado sobre la mentalidad que gradualmente, la gente empezara a usar sus facultades racionales en todas las direcciones. Ya no aceptaba sin crítica, desaciertos del clero o dogmas religiosos sólo por ser tradicionales. Encontraban fallas en los argumentos, objetando una u otra doctrina, con lo que nacieron la Reforma y Protestantismo, y al mismo tiempo, un número de otros movimientos religiosos.

La Música y la Reforma

La **Reforma**, como todo el mundo sabe, engendró múltiples consecuencias; primeramente, al causar una difusión general de credos religiosos, "despertó la religión a la laicidad". Hasta aquí había estado enteramente en las manos de los sacerdotes; sólo ellos podían enseñar y predicarla; pero **después de la Reforma** se produjo un decidido cambio y la religión se convirtió en un bien común. Los laicos la discutían; laicos —si sentían la inclinación— la enseñaban y predicaban. Sin embargo aún a pesar de la **Reforma**, la religión no hubiera desempeñado un papel tan im-

portante en las vidas de mucha gente si no hubiesen actuado otros agentes.

Durante el curso de cien años, nacieron tres compositores que ejercieron un efecto marcado sobre la naturaleza espiritual-emocional de aquellos dotados de la suficiente sensibilidad para responder. El primero de estos tres compositores fue **Orlandus Lassus**, también llamado Orlando de Lasso, nativo de Mons, en Hainault; vivió de 1522 a 1595; el segundo fue **Palestrina**, 1529-94; y el tercero; **Monteverdi**, alrededor de 1600.

De **Orlando de Lasso** se ha dicho: "Fue el primer gran progresista de la música figurativa, pues en lugar de adherirse a aquella rígida regla formal del contrapunto, de la cual algunos de sus predecesores parecían tener miedo de apartarse, cedió a la introducción de elegantes puntos y expansivos pasajes finamente elaborados."⁸³

En palabras más modernas, dotó a la música de lo que en lengua inglesa se llama **appeal**, y al conseguirlo, resultó el primer compositor europeo que dio a la humanidad un vislumbre de lo espiritual a través de las emociones. Con su música influenció de tal manera la naturaleza emocional de aquellos que respondían a ella, que aspiraron a alcanzar la Devoción pura, o el amor Divino.⁸⁴

Y decimos conscientemente **aspiraron**, porque una cosa es anhelar los planos espirituales y otra alcanzarlos. Esa música específica creada para inducir **Conciencia Cósmica o Divina**, no ha aparecido en Europa hasta el presente, a pesar de que las creaciones de **Richard Wagner** fueron un paso en esa dirección, como ya viéramos.

Como ya hemos dicho, **Palestrina y Monteverdi** continuaron la obra que **Orlando de Lasso** había comenzado. Que la música de **Palestrina** llegaba profundamente al corazón y elevaba la mente es obvio por los elogios que mereciera de escritores contemporáneos. Se refirieron a él

como "un gran genio... que adoptó un estilo... tan elegante, tan noble, tan fino y tan placentero y... cuyos trabajos respiran tan divina armonía" que inspiraban a la gente a cantar de "manera verdaderamente sublime las alabanzas de Dios". Se verá así no sólo había una cualidad espiritual en la música de **Palestrina** que, combinada con sus cualidades polifónicas, llevaba la gente a **pensar**, pero debido a su efecto sobre la más alta naturaleza emocional los inducía a pensar de manera más espiritual; fueron sus emociones que, como quien dice, dirigían el curso de su pensamiento. El historiador alemán **Ranke** aún sostiene que la música de **Palestrina** —la Misa compuesta en 1560— tenía resultados casi inmediatos: revivió la religión e instituyó una época de devoción.

Lasso, Palestrina y, finalmente **Monteverdi** —cuyo trabajo no necesitamos analizar en vista de su similitud de efectos— contribuyeron con su música a preparar el camino para un cierto número de místicos, poetas y filósofos que aparecieron después del siglo dieciséis.

La Música de los Siglos Diecisiete y Dieciocho

Todos los amantes de la música están familiarizados con los trabajos de **Doménico Scarlatti**, 1685-1757. Se le describe como el más grande de los solistas del clavicémbalo de su época, descripción que bien puede ser cierta a juzgar por el gran número de trabajos de **bravura** que escribió para ese instrumento. Se le acredita también el "perfeccionar la forma de Sonata", que hasta entonces había estado restringida casi enteramente a trabajos para violín; mas en lo que a esto se refiere, sería más correcto decir que la mejoró en gran medida, puesto que aún con **Beethoven** no había alcanzado el límite de sus potencialidades.

El efecto de la música encantadora, manante, de **Scarlatti** debe ser tan aparente a aquellos que han oído

cualquiera de sus composiciones, que parecen necesarias solo unas pocas palabras sobre el asunto. Inducen una sensación de alegría, de regocijo y tienden a alertarnos mentalmente. Más, como las de hoy sólo las oímos en el piano y no en el clavicémbalo para el cual fueron escritas, mucho de su efecto original se pierde. La alegría permanece, mas falta el "picante"; pues mientras las cuerdas de metal del clavicémbalo se halan, en el piano son golpeadas por martillos recubiertos de fieltro.

Para apreciar plenamente los efectos del clavicémbalo se necesita compararlos con los del órgano de la iglesia. Este último, con sus tonos solemnes, sostenidos, inmediatamente tiende a provocar reverencia y devoción religiosa, mientras que el primero, con sus agudas vibraciones metálicas, las emociones casi exactamente opuestas, en lugar de reverencia alegría y humor, en lugar de devoción religiosa causan causticidad y sátira. Así el clavicordio, clavecín y espineta en resumen, todo instrumento en que se halaban cuerdas metálicas —tendían especialmente, cuando se usaban para música chispeante, a incrementar la gracia mordaz y el brillo. A esos instrumentos, o mejor dicho, a sus efectos sobre la mente, debemos mucho aquel generoso legado de agudo humor del siglo dieciocho que se halla en mayor abundancia en las obras de **Voltaire** y, en grado menor, en las de sus contemporáneos. Como ya expresamos, la música polifónica en sí, estimula el intelecto; agreguemos a la polifónica "efervescencia", centelleo, y los efectos punzantes de cuerdas haladas, el resultado es intelecto usado en manifestación cáustica o gracia satírica. De hecho, desaparecido el clavicémbalo, aquel tipo particular de gracia satírica también comenzó a disminuir.⁸⁵

Con el advenimiento del piano y su tono más maduro, nació un tipo menos cáustico de humor; se había perdido el "aguijón" específico, sean cuales fueran las otras características que pueda aún haber retenido.

La música de **Scarlatti** como tal no puede decirse

que haya tenido influencia sobre la nación como un todo, pero a pesar de que sus efectos fueron limitados, quizá eran más inmediatos que los de cualquier músico de los previamente examinados por nosotros. Es regla general que, cuanto más fácil y alegre es un tipo de música, tanto más inmediatos y también más efímeros son sus efectos. Por esta razón encontramos que todos esos compositores melodiosos, de clavecín y clavicordio y de ahí fácilmente comprensibles, a quienes no necesitamos enumerar, pero de los cuales **Scarlatti** fue el más "fluyente", ejercieron "en masse" un efecto casi inmediato sobre su época, mientras que la música de **Beethoven**, por ejemplo, precisó alrededor de 100 años para alcanzar la plenitud de su influencia.

Teniendo en cuenta entonces, los resultados comparativamente rápidos de la música más superficial, comprenderemos las causas parciales de esa fase de la vida, ese afeminamiento en la vestimenta y maneras femeninas, que fue rasgo tan característico del siglo XVIII. Ya durante la vida de **Scarlatti**, hallamos el principio en el arte tonal de **Zopf**, que como ya dijéramos en relación a Grecia, significa elaboración de un lado de la actividad artística a expensas de todos los demás... "el predominio de lo irreal, lo incidental y exento de lo real, lo esencial, lo interior".⁸⁶

Su distintivo en la música son trinos, repeticiones y variaciones; su insignia en la vida son afectación, adorno, ceremoniosidad servil, baratijas y fruslerías. No tenemos que buscar muy lejos su causa subyacente: es el "lado más gentil de la vida" llevado a extremos y degenerado casi hasta la caricatura. Musicalmente hablando, comenzó con el canto romántico de tipo popular el que se desarrolló en los días de **Scarlatti** y alcanzó su culminación en los trabajos de **Mozart**, 1756-91. Con la excepción de **J.S. Bach** y **Haendel**,⁸⁷ casi todos los compositores que escribieron desde el tiempo de **Scarlatti** hasta el de **Mozart** fueron responsables, a través de sus obras, ya por la elaboración "del lado más gentil de la vida", o por el aumento de grajeo, como ya mencionáramos. Pero **Mozart** de hecho ex-

presó ese lado más gentil en términos de música; aún más, él fue el intérprete musical por excelencia de todas las pequeñas vanidades de todos los días, como también su contemporáneo, **José Haydn**.⁸⁸

Los que fueron en muchos aspectos tan similares que es innecesario estudiarlos por separado, en lo que al propósito de este libro se refiere. Aún fueron parecidos en la fama inmediata que adquirieron, ya que después de la producción del **Idomeneo**, Mozart fue aclamado como el "más grande de todos los músicos", mientras que **Haydn** causó la mayor excitación posible entre el público musical inglés cuando produjo seis de sus "**Doce Grandes Sinfonías**" en 1781.

Sin embargo —contraste llamativo— justo dos años antes que **José Haydn** cantara a las audiencias londinenses con su chispeante "vanities", comenzó la **Revolución Francesa**, y tres años más tarde forzaron las cárceles y 12.000 personas incluyendo 100 sacerdotes, fueron sujetos de una carnicería. Es evidente por ello que, de todos modos en Francia, actuaban fuerzas que ninguna "música de fascinación" inmediata era capaz de contrarrestar.

Ahora si nos volvemos a la historia de la música francesa, hallamos el hecho significativo que hacía el fin del período del Renacimiento se había operado en Francia un cambio notable. Donde previamente "había reinado, suprema, la música de iglesia, los organistas y los coros de muchachos entrenados en los cantos de "capella", fueron suplantados por cantantes que desempeñaban sus papeles ataviados con las más costosas vestimentas y por danzariños adornados con cintas multicolores, acompañados por orquestas de instrumentos profanos.⁸⁹

Así llegó finalmente, el día en que mientras en Italia las **Misas de Alessandro Scarlatti**⁹⁰ diseminaban la religión, en Francia por contraste las melodías cencerrantes y frívolas de los compositores de clavecín solo inspiraban el

gracejo cáustico y brillo satírico. Aún anterior a esto, en el eminente **Giovanni Battista Lulli**, un toscano de nacimiento, que residía en París, había difundido los efectos mundanos de sus muchas sarabandas, melodiosas y placenteras, sus "courantes" y gigues" (bailes de la época, Nota del Trad.).

Vemos, entonces, que la música eclesiástica en Francia, que en un tiempo había inspirado el pensamiento religioso, prácticamente había desaparecido, y con su desaparición el pensamiento se había desviado hacia otros canales —sean los completamente opuestos a los religiosos— ó, aún peor, religiosos sólo por su nombre, pero mundanos y despóticos en su quinta esencia. El resultado fue un conflicto entre un escepticismo sincero y una iglesia insincera, conflicto en el cual por un lado todos los escritores notables se alinearon para intentar la eliminación del despotismo "espiritual" y, por el otro, el clero luchó por retener el poder del que se resistían a renunciar. Pero esa fue sólo la primera fase del conflicto; la segunda era la tentativa por parte de escritores notables, de vencer al despotismo secular, cuyo resultado final era la revolución.

Resumen de los Efectos Musicales en Inglaterra, desde los Días Pre-Elizabethicos a los de Haëndel

Cuando hablamos de un hombre de genio como siendo el producto de una edad particular, exteriorizamos una verdad solo superficial. Los que aceptan la doctrina de la **reencarnación** saben que un genio es el producto terminado de una serie entera de vidas pasadas, y que si nace en una época particular es porque los **Poderes Superiores** y su propio ego así lo decretaron. La época es sólo

el suelo en que crecerá o marchitará, de acuerdo a su **kar-
ma**. Los efectos de la música podrán ser muy importantes
en la preparación de ese suelo, pero desde luego que no
pretendemos que puedan producir el genio mismo. Esto
debe recordarse ahora que venimos a considerar esas in-
fluencias musicales que actuaban con anterioridad al naci-
miento de **Shakespeare**.

Se recordará que la invención de la polifonía comu-
nicó muy considerable ímpetu a las facultades mentales y
que, hablando en términos generales, usada en la compo-
sición de piezas solemnes, inducía pensamientos serios, y
en piezas más ligeras, "destreza" y gracejo. Un adelanto
notable se hizo tanto en la música sacra como en la polifó-
nica hasta alrededor de 1450, luego llegó un período de
debilidad hasta 1480, cuando se operó una prodigiosa
evolución en tres clases de música, es decir: **Música de
iglesia** (solemne), **Madrigales** (variada, es decir tanto se-
ria como alegre) y **Música de Cámara** (liviana y placente-
ra). En este último tipo se usaba el "Virginal"⁹¹ un instru-
mento o cuerdas de metal, para halar, que precedió a la
invención del clavicordio; era menos poderoso que el cla-
vicordio, pero no obstante producía alguno de sus mismos
efectos. Otros instrumentos empleados eran laúdes y vio-
las, generalmente se encontraban en conjuntos correspon-
dientes a alto, tenor y bajo. Y no requiere gran esfuerzo de
imaginación para darse cuenta de su efecto. Con sus notas
maduras, más bien sensuales, despertaban los sentimien-
tos más poéticos en el corazón; mientras, en conjunción
con las cuerdas tiradas del laud y del virginal, inspiraban
"inteligencia"; de ahí la producción de esas "bonitas pre-
sumidas" que son característica tan destacada de casi toda
la poesía lírica. En cuanto a los Madrigales, graves o ale-
gres, ¿quién no ha experimentado su extraña y graciosa
melodiosidad, cantados por el **Coro Oriana**?

Para resumir: primeramente, y ocupando el primer
lugar, tenemos a la **Música de Iglesia**, productiva del Pen-
samiento en el sentido más elevado de la palabra, y sus re-
198

sultados —drama, filosofía, etc.; luego los Madrigales, inspi-
rando ya sea gracia, alegría o "dulce tristeza"; y finalmen-
te, tenemos a la **Música de Cámara** inspirando gracejo y
sentimientos poéticos. Combinemos todos estos elementos
y nos daremos cuenta de dónde nació esa época **Elizabet-
hiana**, con su gama de dramaturgos, poetas, su brillo, feli-
cidad y monumental productividad. Al decir esto no esta-
mos pasando por alto el importante papel desemepeñado
por la influencia de Italia, con su poesía y romance, sus
maneras y costumbres. Que la literatura de Italia, y aún su
pintoresca vestimenta y su lenguaje "se hicieron objeto de
casi apasionada admiración",⁹² es bien conocido. Como
ninguna cantidad de brillo ajeno es capaz de convertir un
simplón en un sabio, así tampoco podía el brillo de Italia
convertir⁹³ a los ingleses a lo que fueron durante la época
Elizabethiana.

Tendremos ahora que ocuparnos de un instrumen-
to que ejerció una influencia sobre el pueblo de Gran Bre-
taña, por varias centurias, es decir, el **órgano**. Existe am-
plia evidencia histórica para demostrar que ya en 951 se
construyó un órgano grande en Winchester, y que en
tiempo de **Enrique VII** debe haber habido gran número
de órganos —aunque de tamaño comparativamente peque-
ño— en toda Inglaterra. El efecto espiritual de este instru-
mento es el de aproximar al corazón lo invisible y constitu-
ye un puente entre el mundo material y el del espíritu. Los
efectos más obvios, sin embargo, son los de inducir una at-
mósfera de grandeza austera, de exaltada magnificencia.
Esto, desde luego, es aplicable a los grandes órganos capa-
ces de producir un enorme volúmen de sonido: el efecto
del tipo pequeño, en cambio, es inducir aquella austera re-
ligiosidad o piedad que puede resumirse bajo el título de
Puritanismo.

Si olvidamos por un momento lo dicho sobre los
Madrigales y la **Música de Cámara Elizabethiana** y su in-
fluencia, y tratamos de imaginarnos el estado mental de
cualquier persona que oyó y deseó oír nada más que mú-
199

sica de órgano, debemos a la fuerza imaginarnos una personalidad muy unilateral. A pesar de que pudiera ser serena y contenta, resultaría adversa a todo lo que fueron alegría o a las pequeñas frivolidades de la vida. Si amase lo hermoso sería del tipo severo, la grandeza de tonalidades sombrías —el tipo que inspirase reverencia y temor, nunca hilaridad y amor feliz. Ahora, aunque se puede decir que difícilmente exista una persona que no hubiera oído otra música que la de órgano, hay algunas que admiten que sólo “**el rey de los instrumentos**”, como lo llaman, tiene el poder de conmoverlas; tales personas existían obviamente en el tiempo de **Enrique VIII**. Habrán escuchado los Madrigales llenos de encanto, y la Música de Cámara igualmente llena de encanto, mas no correspondieron a ninguna de ellas; sólo la música sagrada afectaba sus naturalezas austeras; sus organismos emocionales sólo vibraban con la música sacra.

Ya expusimos en otra parte que la misma causa no produce siempre el mismo efecto, y en el sujeto bajo consideración, encontramos otro ejemplo de esta verdad. El agente musical que induce profunda especulación filosófica de una naturaleza espiritual en un temperamento, posiblemente induzca en otra sólo austeridad religiosa y puritanismo. Es parcialmente por esta razón que los comienzos del Puritanismo cayeron en una Edad de conceptos no-puritanos; el resto podrá comprenderse a través de la historia. Pues se sabe que los puritanos influenciaban a la Iglesia y a la Sociedad desde dentro, no desde fuera, y sólo se convirtió en poder político cuando la ofensa de **Carlos I** contra la Constitución los compelió a oponer la fuerza a la fuerza. Si se hiciere la pregunta de por qué más tarde el espíritu puritano se apoderara tanto de la nación, la contestación es que esto fue sólo temporal y, en su mayor parte, obra de motivos políticos. Era debido a esto que la alegre influencia de la música secular resultó impotente, en aquel momento, para contrarrestarlo. No dudamos que pudiese haber durado más, de haber perseguido una diferente política las fuerzas puritanas; pero extraña ironía, suprimieron

las mismas fuerzas que moldearon y sostuvieron todo el movimiento. En lugar de suprimir la música secular, suprimieron la música eclesiástica, y especialmente el uso del órgano. El resultado fue que durante todo el período del “Commonwealth”, la música puritana difundiera su influencia. Así sólo fue necesario el momento psicológico para que llegara a su más plena manifestación —ese momento era cuando **Carlos II** entró en Whitehall. Fue entonces que ocurrió la extraordinaria revolución del sentimiento que probó que el movimiento puritano había sido una condición impuesta y no una necesidad inherente del corazón nacional.

Todos conocemos el estado de la Sociedad después de la caída de los puritanos. Sin embargo, para enfatizar los resultados que se acumulaban después de la supresión de las influencias moderadoras del órgano y de la música exlesíástica ya en pleno dominio del tipo más liviano, podemos citar una frase de “Historia” de Green. “Duelarse y tirotarse” escribió, “se hicieron características de un caballero fino: y graves religiosas cerraban los ojos ante las locuras de “muchachos probos” que peleaban, jugaban y bebían y terminaban un día de libertinaje en una noche en el arroyo”

La alegría pervertida de los tiempos, sin embargo, era responsable en parte de una resolución significativa, la de reestablecer el servicio musical en las iglesias. Ya no estaba la gente contenta con la indecible melancolía de adoración sin el agregado del órgano y el coro; y así, entre otras instituciones encontramos que volvió a constituirse la Corporación de la Música, fundada por Carlos I. También encontramos durante este período con los nombres de varios compositores asociados a la composición de música sacra y de órgano. Pero debe notarse especialmente la de **Henry Purcell**, no sólo por su genio sino también por su efecto de sobriedad que su obra vino a ejercer sobre la nación.

Las características del estilo de **Purcell** pueden resumirse fácilmente: Consiguió de manera magistral, agregar "la dulzura de la melodía italiana a la belleza más severa del contrapunto Elizabethiano". Así, a un mismo tiempo su música conmovía las emociones más gentiles y afectó la mentalidad. De hecho sus composiciones sacras, de las cuales había gran número, tuvieron el mismo efecto sobre el pueblo inglés como las de **Alessandro Scarlatti** sobre los italianos: sirvieron para hacer más atractiva la religión. Se cuenta que "cada vez que se ejecutaba el **Te Deum** de **Purcell**, la iglesia estaba "llena a rebasar", circunstancia que no requiere comentario. Había en la música de **Purcell** un elemento que deleitaba a sus oyentes y, al mismo tiempo, despertaba en ellos cierta medida de respeto.

Escuchando esa combinación de voces, orquesta y órgano que empleaba en sus obras mayores, se sentían bajo el influjo de algo religiosamente magnífico. Por eso es que se deben acreditar a **Purcell**, esas características de la Edad Victoriana por las cuales la influencia de **Haëndel** era tan grandemente responsable.

ALGUNOS PRONOSTICOS OCULTOS

La Música del Futuro

El futuro de la música es un tema que incita a la especulación en varios aspectos. Algunas personas, es verdad, usan frases fáciles para demostrar que aún se encuentra en su infancia, como si hubiera "nacido" hace poco en vez de en tiempos prehistóricos. No obstante, esas personas no nos dan ninguna indicación en cuanto a las características que asumirá cuando haya alcanzado su "juventud" y finalmente, su "virilidad". Si consideramos que la orquesta moderna consta de 120 ejecutantes o más, debemos suponer que en, digamos otros doscientos años, tendrá dos veces ese número y más adelante, cuatro veces, y así, **ad infinitum**. La contestación ha de ser negativa por la fuerza, porque tiene que haber un límite a la resistencia auditiva, especialmente si presuponemos el agregado de grandes coros. Entonces, ¿en qué dirección puede especularse en cuanto al futuro de la música?

Una vez más recurriremos a los resultados de la investigación oculta. De hecho los grandes iniciados tienen vastos e imponentes planes para el futuro musical. Y estamos autorizados por Ellos a decir que depende de la recepción del presente volúmen, lo que Ellos se sentirán justificados a hacer saber.

Tratemos primero tales fases de la música que tienen mayor posibilidad de aparecer en el futuro más inmediato, previniendo al lector que, aunque naturalmente sólo podemos tratarlas en sucesión, algunas de ellas podrán operar concurrentemente.

En la próxima década, más o menos, la nota predominante de la música sería tenderá a ser lo emocional e intelectual en carácter,⁹³ que aisladamente compositores adelantados a su tiempo puedan "tratar de alcanzar esa Belleza y Misterio, verdaderos como la vestimenta de Dios",⁹⁴ tales compositores no serán reconocidos hasta una fecha muy posterior, quizá sólo después de su muerte.

Entretanto, como todo el mundo sabe, estamos muy agitados por los ruidos perturbadores de los nervios a que estamos expuestos en todas las grandes ciudades y que, lejos de decrecer, es probable que aún aumenten a medida que el tiempo pase. Los sonidos desgarradores de las bocinas, pitos, frenos que chillan, etc., ejercen un efecto acumulativo y deletéreo sobre el organismo entero. Para ayudar a contrarrestar eso, ciertos compositores serán usados para desarrollar un tipo de música calculada para curar donde esas notas discordantes han hecho daño. A este fin, desde luego, la visión etérica o, por lo menos, gran sensibilidad interior será indispensable para que el valor de cada combinación de notas y sus efectos sobre los vehículos más sutiles de los oyentes pueda ser plenamente realizado.⁹⁵ Tales hombres, plenamente conscientes de su responsabilidad hacia la humanidad, serán fieles custodios de la sacra espada del Sonido, de dos filos.

Ciertos compositores dotados, además, se abocarán a la tarea de escribir tipos de música creadores de pensamientos-forma apropiados para ciertos ánimos o estados emocionales. Con la vasta gama de recursos musicales a disposición, serán capaces de satisfacer las necesidades de la más compleja psicología moderna.

De nuevo, en el futuro, la música debe usarse para que el hombre estreche aún más su contacto con los Devas; así estará en condiciones de participar de la benéfica influencia de esos Seres mientras asista a conciertos durante los cuales fueron invocados por medio del tipo apropiado de sonido. Aunque en el presente hay música que llama a los Devas o espíritus de la naturaleza, el oyente ordinario no está consciente de su presencia y así no hay relaciones entre los miembros de las dos evoluciones. La científicamente calculada música en cuestión, sin embargo, alcanzará el doble objetivo de invocar los Devas y al mismo tiempo estimular en los oyentes aquellas facultades por medio de las cuales los harán conscientes de ellos y responsivos a su influencia. Entre esos Devas se encontrarán aquellos que se ocupan del reino animal. El resultado será una revuelta contra esa forma de crueldad llamada deportes de sangre.

En la actualidad (1958) ya se están realizando esfuerzos para promulgar una Ley que prohíba tales deportes. Además, en el curso del tiempo la música cobrará cada vez más fuerza para que la humanidad establezca contacto con los Planos Superiores, comunicándole en esa forma la capacidad de experimentar una alegría espiritual y exaltación que en el presente puede ser sentida sólo por unos pocos.

Habiéndonos ocupado así, aunque sólo superficialmente del lado esotérico de la música del futuro, daremos ahora una indicación de algunos de sus rasgos más aparentes.

Habrán innovaciones en conexión con los conciertos. Ya ha habido muchas quejas por parte de los amantes más delicados de la música en el sentido de que las salas de música están demasiado iluminadas, y que la vista distrae de la percepción auditiva. Sin embargo, tal gente generalmente ha sido calificada de excéntrica y los organizadores de los conciertos no han dedicado mayor atención a

sus idiosincrasias. Sin embargo, el tiempo llegará en que los pedidos de esos "excentricos" serán tenidos en cuenta y en una atmósfera de semioscuridad se proyectarán sobre una pantalla, colores de todas las variedades, expresivos y correspondientes al contenido de la música. De ese modo será realizado aquel sueño de Skriabin:⁹⁶ la unidad de color y sonido; y a través de su realización los auditorios del futuro experimentarán los efectos curativos y estimulantes de esa muy potente conjunción.

Entretanto, el elemento discordante del día presente, habrá avanzado hacia la concordia; y la melodía, sin la cual ninguna música puede sobrevivir mucho, habrá vuelto a instalarse. Habiendo sido la música de los últimos cincuenta años en gran medida disolvente en su carácter, la que podemos anticipar en el futuro será constructiva.

Por otra información que nos fuera comunicada, interpretamos que América será particularmente responsiva a esta nueva música, pues ese gran continente es la cuna de la raza venidera, cuya gente, en común con la mayoría de tipos artísticos actuará a través del sistema simpático en contraste con el cerebro espinal. El entusiasmo y la aguda receptividad para ideas nuevas que ya constituyen tan marcada característica de los más sensitivos americanos de hoy en día, los hace particularmente apropiados para apreciar nuevas combinaciones de sonidos. De entre ellos nacerán muchos ejecutantes famosos, algunos de los cuales exhibirán gran destreza en una nueva especie de violín que se inventará en el futuro. En ese violín será posible transmitir las más sutiles divisiones del tono, y extraer de él el máximo de sus potencialidades requerirá del artista un grado mayor de sensibilidad musical que en el presente.

Hemos vivido la edad de destrucción cuando, como manifestado antes, hasta la música ultra-discordante ha sido usada para destruir ciertos pensamientos-forma dañinos. Este tipo de música, sin embargo, ha servido su propósito hace algunos años; y a la armonía le toca ahora reconstruir.

"Cómo arriba, así es abajo... " así como los habitantes de la tierra que representan células en el cuerpo del gran Logos Planetario han pasado por los fuegos purificadores de dos guerras mundiales, así en una escala mucho más poderosa y para nosotros incomprensible, ese Logos Mismo también ha pasado por el fuego y está ahora en proceso de tomar una iniciación más elevada, que debe inevitablemente afectar cada unidad dentro de su conciencia. Nuevas corrientes de fuerzas cósmicas están empezando a circular por Su aura, inspirando nuevas y armoniosas cualidades, tendencias e ideales; y será la función exaltada de la música, a ayudar a enfocar esas corrientes y estimular su rítmica distribución. Grandes torrentes de melodía serán vertidas desde los planos superiores para ser traducidas en sonidos terrenales por compositores lo bastante sensitivos para captarlos. Al principio sólo un débil eco de esas melodías penetrará en las esferas del esfuerzo humano, y la música de las próximas décadas solo podrá ser un preludio de la que le seguirá.

Lo Devas Nacionales de varios países, actuando a través del sonido, tratarán de formar un puente entre nación y nación, inspirando la armonía de la verdadera cooperación y esa paz genuina que no consiste solamente en el descanso de las armas. A través de ellos se inspirará una nueva forma de patriotismo, cuyo espíritu, expresado en palabras, será: ¿Cómo podrá mi país contribuir al bien internacional? en lugar de "¿Cómo podrá mi país demostrar su superioridad sobre los demás?" Así, el viejo tipo de himno nacional marcial, será sustituido por otro tipo que llevará a las naciones hacia el ideal de la fraternidad.

Ya, por fin, están empezando a reconocer que la forma de separatividad enmascarada bajo el nombre de nacionalismo es tan inútil como no es —para los pocos iluminados— espiritual.⁹⁷

Y así está aproximándose el día en que será rechazado por la razón puramente material, de que no vale la

pena. Esta actitud, desde luego, está lejos del ideal que los Grandes están tratando de hacer llegar a la humanidad pues sólo cuando la verdadera Fraternidad sea sentida en el corazón, ese ideal será alcanzado.

A este fin retornará el **Gran Preceptor del Mundo, El Cristo**; dependiendo el día de su vuelta, de la humanidad misma y de mejores relaciones entre las potencias. Hay esperanzas de que pueda venir a fines del siglo. Mas cuando viniere, será para inspirar, para construir, para "rehacer todas las cosas", y será la música la que, **creando armonía** dentro de los cuerpos más sutiles del hombre, preparará y facilitará su advenimiento.

Más aún, entonces la música no habrá alcanzado el límite de sus potencialidades. Hasta ahora, con nuestra música terrena sólo hemos sido capaces de imitar el más débil eco de la **Música de las Esferas**, pero en el futuro nos será dado gozar de la gran **Sinfonía Cósmica**. Ese inimaginable **Canto-Unidad** es la síntesis de Amor, Sabiduría, Conocimiento y Alegría, y cuando el Hombre en esta tierra lo haya oído y se haya saturado de su divina influencia, alcanzará la eterna conciencia de todos estos atributos.

Puedo concluir esta nueva edición del libro con un mensaje del libro recientemente recibido del Maestro K.H.:

"Hoy, entrando en esta nueva Edad, buscamos principalmente a través de la música **inspirada**, difundir el espíritu de unificación y fraternidad, para así acelerar la vibración de este planeta".

NOTAS

1. Por razones obvias omito aquí aquellos que hacen composiciones exclusivamente por dinero.
2. A veces le pueden llegar ideas, aún cuando él no está manteniéndose receptivo, pero tales momentos son comparativamente raros.
3. Véase: Conversaciones con grandes compositores por Arthur M. Abell (Spiritualist Press).
4. Véase Capítulo XVI
5. A.P. Sinnett. Rider & Co.
6. Routledge.
7. Véase también "The Initiate, etc., Routledge"
8. Se recuerda a los lectores que la Teosofía no es una secta o religión, sino la síntesis de la ciencia, filosofía y religión en su sentido más amplio.
9. Hablando en términos generales, la iniciación confiere el poder de responder a vibraciones y estados de conciencia cada vez más elevados.
10. Los anales de eventos pasados impresos en el éter, descifrables sólo por clarividentes muy entrenados.
11. Véase Capítulo 32
12. Es obvio, porque los resultados de la "sugestión musical" no son tan específicos y concentrados como las de la sugestión ordinaria. Un hombre puede limitarse a la repetición de una fórmula durante meses, pero puede escuchar cientos de tipos variantes de música durante el mismo período.
Dean Ramsay, The Genius of Haendel. (El Genio de Haendel).
Dr. Cruch, Lectures on Music (Conferencias sobre Música).
13. Naumann: Historia de la Música.
14. Los itálicos son nuestros.
15. Véase: Effects of Canon, Cap. 29.
16. Naumann.
Ehrfurcht. Admiración mezclada con temor (N. del T.)
17. De pequeña ciudad, provincial.
18. Filisteos de la cultura.
19. Grove's Dictionary of Music and Musicians.
20. Audaces para el período en que fueron escritas.

22. Véase Grove's Dictionary.
23. Mendelssohn, por W. S. Rockstro.
24. Ibid.
25. Mendelssohn por el Dr. Ferdinand Hiller.
26. En su concierto para violín, por ejemplo.
27. Carta a Ferdinand Hiller.
28. Vea "Chopin" por Frederick Niecks. – Vol. 11, pág. 322.
29. Véase CHOPIN por Huneker.
30. Véase Niecks.
31. Véase Huneker.
32. Niecks.
33. Véase Liszt.
34. Huneker.
35. Véase Tarnowski, CHOPIN, revelado por extractos de su Diario.
36. Véase. Mendelssohn: Cartas de Italia.
37. Wrong, en el original.
38. En el original: accomplished.
39. Liszt, VIDA DE CHOPIN.
40. Para beneficio de los lectores no teósofos, los Devas son una jerarquía graduada de Seres incorpóreos que comprenden del más pequeño espíritu de la naturaleza hasta el Arcángel más elevado.
41. Véase, The Montessori Manual, por D.C. Fisher.
42. Véase Hadow: Studies in Modern Music.
43. Distinguimos aquí entre literario y operático.
44. Véase Hadow.
45. Véase Grove's Dictionary, Schumann.
46. Véase Hadow, Studies in Modern Music.
47. Ibid.
48. La música de Karfreitagszauber fue escrita durante el episodio de Wesendonck y más tarde incorporado a Parsifal.
49. Ha sido señalado por el maestro que modestamente se llama "El Tibetano" que los combates que se libraron en las dos grandes guerras eran inevitables al final de la edad pisciana; pero si la humanidad hubiera sido menos belicosa, y no hubiera tenido tan mal karma, podían haberse librado en el plano mental, en cuyo caso toda la horrible matanza y destrucción hubiesen sido evitadas.
50. Wagner, por C.A. Lidgley.

51. Ibid.
52. Véase Cap. 16
53. Notablemente en EIN HELDENLEBEN.
54. Véase: Watchers of the Seven Spheres.
55. El fallecido Dr. Kilner inventó una pantalla por medio de la cual el aura se hace visible aún a no-videntes.
56. Durante la Guerra Mundial la Suiza alemana era muy germanófila, mientras que la Suiza Francesa era pro-aliados; ahora, se me contó como un hecho curioso que si un habitante de la Suiza alemana se trasladaba a la Suiza de habla francesa, después de un tiempo sorprendentemente corto se volvía fuertemente pro-aliados, es decir, a aquella parte especial del plano emocional localizado en la Suiza francesa. Esto, naturalmente, no implica que influencia exclusivamente a lo físico.
57. Véase Hinton, Fourth Dimension ("La Cuarta Dimensión").
59. Véase ante.
60. César Franck, por Vicente d'Indy. (John Lane)
61. Ibid.
62. César Franck, por Vicente d'Indy. (John Lane)
63. Frases de Vicent d'Indy.
64. Véase Cap. 23. OJO AL CAPITULO
65. Véase M. Montagu-Nathan. Compositores rusos contemporáneos. Cap. III.
66. Véase en: Los Romanos y su Música.
67. Véase M. Montagu - Nathan. Introducción a la Música Rusa.
68. Véase en: La Música del Futuro.
69. Este sujeto será considerado en el Cap.: Los efectos de la Música sobre el Pueblo Hindú.
70. Véase W.J. Perry.
71. Véase Wilkinson. LOS ANTIGUOS EGIPCOS. Cap. 5, pág. 321. Jesús adoptó una política similar, confiando a sus discípulos las enseñanzas que no daba a la masa.
72. Véase Wilkinson, The Ancient Egyptians.
73. Véase: The Greek View of Life.
74. Véase Loves Dickenson. The Greek View of Life.
75. Ibid.
76. Véase Lowes Dickenson.
77. Viol: instrumento musical de la edad media, del que posteriormente se desarrollaron el violín, la viola, violoncello y contrabajo. (Nota del Traductor).
78. Véase Naumann: Historia de la Música.
79. R.F. Horton. A. History of the Romans. (Historia de los Romanos).
80. Véase M. Montagu-Nathan. Introducción a la Música rusa.
81. Ibid.
82. Mencionábamnos esto al tratar la música de Bach, que fue la culminación del estilo polifónico.
83. Sir John Hawkins. Historia de la Música.

84. Se recuerda al lector que la música hindú producía un efecto algo similar, no a través de las emociones, sino por la sutilización de la mente.
85. Las especies menos mordaces que se encuentran en los célebres "Salons" franceses habían sido muy influenciadas por las graciosas formas de danzas escritas bajo el título de "Suites para Clavecín", por "Couperin le Grand", como se le llamaba. Había nacido en 1668 y falleció en 1733.
86. Véase Naumann. La Música en la historia de la civilización. También cap. 29.
87. Véase Naumann. La Música en la historia de la civilización.
88. Esto no vale para sus Cantatas, pero sí para su música sinfónica, de cámara, etc. La Creación y Estaciones tuvieron un efecto algo similar al de las obras de Haëndel.
89. Vea: Naumann's History of Music, capítulo XIX.
90. El padre de Domenico Scarlatti, notable por el tipo agradable de misa que componía.
91. Se supuso que el "virginal" derivó su nombre de Elizabeth, la "Reina Virgen", porque ella lo tocaba muy bien, pero, como el instrumento ya ha sido citado bajo ese nombre en manuscritos anteriores a su época, la suposición carece de fondo.
92. Véase J.R. Green, Historia del Pueblo Inglés.
93. Algunos historiadores mencionaron Francia, no Italia, pero es igual si era una u otra, o ambas, en cuanto a lo que argumentamos.
94. David Anrias: Vea los Maestros y sus Retratos (en inglés).
95. Ibid.
96. Véase: El Iniciado en el Ciclo Oscuro, pág. 205 y 208.
97. Véase en: Skriabin, un Exponente Dévico.

BIBLIOGRAFIA

Filosofía Yoga

- BHAGANAV DAS – *La ciencia de las emociones.*
 BHAGANAV DAS – *La ciencia de la paz.*
 DEUSSEN, P. – *La filosofía vedanta.*
 FLAGG – *Yoga y transformación.*
 RAMA PRASAD – *Las fuerzas más sutiles de la naturaleza y la ciencia de la respiración.*
 SWAMI VIVEKANANDA – *Raja Yoga.*
 SWAMI VIVEKANANDA – *Gñaña Yoga.*
 WOODROFFE, SIR J. – *El poder serpentino.*
 WOODROFFE, SIR J. – *Shakti y shakta.*
Bhagavad Gita.
Hatha Yoga Pradipika.
Los Puranas.
Los Upanishads.
Las Yoga Sutras de Patanjali.
Yoga Vasishtha.

Religiones, Misticismo, Magia y Ocultismo

- ANRIAS, D. – *Los Maestros y sus retratos.*
ATWOOD – *Indagaciones sugerencias en el misterio Hermético.*
BAILEY, A. A. – *Iniciación: humana y solar.*
BAILEY, A. – *El cristianismo esotérico.*
BAILEY, A. – *La sabiduría antigua.*
BAILEY, A. – *El hombre y sus cuerpos.*
BESANT, A. Y LEADBEATER, C.W. – *El hombre, ¿de dónde y cómo vino y adónde va?*
BESANT, A. – *Las formas de pensamientos.*
BESANT, A. – *La química oculta.*
BLAVATSKY, H.P. – *La doctrina secreta.*
BUCKE – *La conciencia cósmica.*
COOPER-OAKLEY, SRA. – *El Conde de St. Germain.*
FIELDING HALL – *El alma del mundo.*
FIELDING HALL – *Los corazones de los hombres.*
FRAZER – *La rama dorada.*
HARTMANN, F. – *Magia blanca y negra.*
HEINDEL, M. – *El concepto rosacruz del cosmos.*
INGALESE – *La historia y el poder de la mente.*
JINARAJADASA, C. – *Los fundamentos de la teosofía.*
LEADBEATER, C. – *El credo cristiano.*
LEADBEATER, C. – *La ciencia de los sacramentos.*
LEADBEATER, C. – *El lado oculto de las cosas.*
LEADBEATER, C. – *La vida interna.*
LEADBEATER, C. – *El hombre visible e invisible.*
LEADBEATER, C. – *Más allá de la muerte.*
LEVI, E. – *El dogma y ritual de la alta magia.*
MARQUES, A. – *Corroboraciones científicas de la teosofía.*
MEAD, G.R.S. – *La doctrina del cuerpo sutil en la tradición occidental.*
MULLER, M.F. – *Libros sagrados del oriente.*
OXON, H.B. – *Anatomía cósmica.*
PARANANDA – *Exposición oriental de San Juan.*
PARANANDA – *Exposición oriental de San Mateo.*

- PERRY, W.J. – *El origen de la magia y religión.*
SCHURE, E. – *Los grandes iniciados.*
SINNETT, A.P. – *El crecimiento del alma.*
SINNETT, A.P. – *La ciencia superfísica.*
SINNETT, A.P. – *El mundo oculto.*
STEINERT, R. – *El camino de iniciación.*
STEINERT, R. – *Esbozo de la ciencia oculta.*
STEINERT, R. – *El conocimiento de los mundos superiores y su realización.*
SU DISCIPULO – *El iniciado.*
SU DISCIPULO – *El iniciado en el Nuevo Mundo.*
SU DISCIPULO – *El iniciado en el Ciclo de la Oscuridad.*
UNDERHILL, E. – *El misticismo.*
WAITE, A.B. – *Las ciencias ocultas.*
WAITE, A.B. – *Estudios en el misticismo.*
WALKER – *La reencarnación.*
WELLS, H.G. – *Dios, el rey invisible.*
Los escritos de Orígenes.
Los escritos de Clemente de Alejandría.
Las cartas de los Mahattmas a A.P. Sinnett.

Ciencia Mental y Pensamientos Elevados

- EDDY, M.B. – *La ciencia y la salud.*
MULFORD, P. – *La habilidad de comprensión.*
MULFORD, P. – *La gracia del espíritu.*
TROWARD – *Lecciones de Edimburgo sobre la ciencia mental.*
TROWARD – *El misterio y significado de la biblia.*
TROWARD – *La ley y el mundo.*

Psicología y la Ciencia

- BABADUC – *Las vibraciones de la vitalidad humana.*
BAUDOIN – *Estudios en el psicoanálisis.*
BRADLEY, R.N. – *Dualidad.*
HELMUOLTZ – *La ciencia del sonido.*
HINTON, C.H. – *La cuarta dimensión.*

- HINTON, C.H. – *Romances científicos.*
 JUNG, C.G. – *La psicología del inconciente.*
 KILNER – *El atmósfera humana.*
 KLEIN, S.T. – *La ciencia y el infinito.*
 PFISTER, O. – *Algunas aplicaciones del psicoanálisis.*

Historia y Estudios Históricos

- BREASTED – *Los tiempos antiguos.*
 BUCKLE – *La historia de la civilización en Inglaterra.*
 DICKENSON, L. – *El concepto griego sobre la vida.*
 DRAPER – *La historia del conflicto entre la religión y la ciencia.*
 DRAPER – *Desarrollo intelectual de la Europa.*
 FOWLER, W. – *Roma.*
 GOSSE, A.B. – *La civilización del Egipto antiguo.*
 GREEN, J.R. – *Breve historia del pueblo inglés.*
 GUIZOT – *La historia de la civilización en Europa.*
 LECKY – *La historia de la moral europea.*
 PRESCOTT – *Ferdinando e Isabel.*
 SABATINI – *Torquemada.*
 STRACHEY, L. – *La Reina Victoria.*
 TAYLOR – *La mente Medioeval.*
 THIERS – *La historia de la Revolución Francesa.*
 WILLKINSON – *Los egipcios antiguos.*

Folklore

- HARTLAND – *La ciencia de cuentos de hadas.*
 HODSON, G. – *Las hadas trabajando y jugando.*
 KEIGUTLEY – *La mitología de las hadas.*
 LAWSON, J.C. – *El folklore griego moderno y la anti-gua religión griega.*
 WENTZ – *Creencia en hadas en los países celtas.*

Música y Biografía Musical

- BEDFORD, H. – *Schumann.*
 CROWSET, F.J. – *El trabajo básico de la música.*
 DAVEY, H. – *La historia de la música inglesa.*
 D'INDY, V. – *César Franck.*
 ENGEL – *La música de las naciones más antiguas.*
 GOSS, M. – *La vida de Maurice Ravel.*
 HADOW – *Estudios en la música moderna.*
 HAWEIS – *Música y morales.*
 HAWKINS, SIR J. – *La historia de la música.*
 HILLER – *Mendelssohn.*
 HILLER – *Las cartas de Mendelssohn.*
 HULLAH – *Lecciones sobre la música moderna.*
 HUNKER – *Chopin.*
 KNORR, J. – *Tschaikowsky.*
 LIDGEY – *Wagner.*
 LISZT, F. – *La vida de Chopin.*
 MONTAGU-NATHAN, M. – *Los compositores contemporáneos rusos.*
 MONTAGU-NATHAN, M. – *Introducción a la música rusa.*
 NAUMANN – *Historia de la música.*
 NAUMANN – *Música en la historia de la civilización.*
 NEWMAN, E. – *Wagner como hombre y artista.*
 NEWMACH, R. – *La vida de Tschaikowsky.*
 NIECKS, F. – *Chopin.*
 NOHL – *La vida de Beethoven.*
 NOHL – *Las cartas de Beethoven.*
 RAMSAY, DEAN – *El genio de Haëndel.*
 REISSMANN – *La vida y obras de Schuman.*
 ROCKSTRO – *Mendelssohn.*
 ROLIAN, R. – *Haëndel.*
 SCHUMANN, R. – *La música y los músicos.*
 STRANGWAYS, F. – *La música de Hindostán.*
 TARNOWSKY – *Chopin.*
 THOMSON, O. – *Debussy.*
 WAGNER, R. – *Cartas a Röckel.*

WAGNER, R. – *Mi vida.*
WASIELEWSKY, VON – *La vida de Schumann.*
Grove's Dictionary of Music and Musicians.

Arte, Literatura y Educación

FISCHER, D.C. – *El manual Montessori.*
HUNT, H. – *La fraternidad Pre-Rafaelita.*
WASIELEWSKY – *La literatura rusa.*

Obras de Raphael de próxima edición en Español

COLECCION VIDYĀ

Los textos de la Colección Vidyā, publicados y presentados por las Ediciones Ásram Vidyā-Roma, (en italiano) y en próxima edición por L.E.U.: Libros Esotéricos Universales de Caracas y E.U.B.: Esoteric Universal Books de Miami USA, (en español); derivan de algunas ramas orientales y occidentales del Conocimiento Tradicional como la Qabbālāh, el Hermetismo, la Alquimia, el Orfismo, el Platonismo y el Vedānta Aduāita, expresiones de aquella Tradición Universal que aún siendo Una, tiene muchas ramificaciones y varias presentaciones o adaptaciones espacio-temporales.

Esta tradición Primordial, de origen no-humano por recibir inspiración del Principio mismo (y que, desde luego, no hay que confundir con el simple tradicionalismo cultural, social y político de las varias naciones, ni con una condición prehistórica-instintual) muestra la Filosofía del Ser que sabe restituir dignidad al hombre, volviéndolo a su condición universal-primordial e introduciéndolo en el contexto armónico de la Vida, porque en el fondo, él representa uno de los indefinidos eslabones de la cadena cósmica. Esta Filosofía se expresa en términos de síntesis, unidad y armonía vital, es decir de valores primordiales que están más allá de la simple estructura psicofísica.

Según la Filosofía del Ser el individuo, y por lo tanto la humanidad, está aquí por un preciso fin: *conocerse, comprenderse y ser*; su imperativo categórico es exactamente el de reconocerse como la totalidad o unidad, y por eso de salir de la fragmentación y limitación en la cual se encuentra.

La Tradición enseña al individuo inquieto y conflictual a encontrar la vía del regreso a la Unidad; la misma simbología tradicional, tanto la de los Sagrados Misterios occidentales como la Vedica-Upanishadica, está relacionada con el proceso de "separación" o "caída" del hombre y con su consiguiente "recomposición" o "reintegración". Y cómo por la Tradición la última Verdad coincide con el "Ser", que somos nosotros mismos como Esencia, la búsqueda del "Ser" o de la propia Identidad representa el único medio para lograr el estado de Cumplimiento integral.

Hay dos puntos constantemente presentes tanto en las obras de Raphael, como en las traducciones y comentarios de El a los textos; puntos que –podemos decir– representan su "nota fundamental":

* La Tradición no debe constituir objeto de simple erudición sino experiencia de vida.

* Raphael trata de manifestar y poner en evidencia la unidad de la Tradición sobre todo bajo el aspecto metafísico.

Los textos supervisados por Raphael se insertan, como ya señalamos, en la Doctrina Tradicional, la cual no es una metafísica teórica o de pura erudición, ni es filosofía discursiva, ni tampoco religión dogmática, sino Filosofía de Realización del "Ser". «(Nosotros) hablamos de Filosofía realizativa –dice Raphael– porque eso implica que se tiene que experimentar y no memorizar, debe constituir un modo de vivir y ser. La "experimentación" consiste en el proceso de absorción de la conciencia hasta ser uno con la Verdad... No deberíamos olvidar que la verdad viene manifestada para ser *meditada, asimilada y vivida*: no tiene otro fin... Considerar la Filosofía tradicional de una manera diferente significa desnaturalizar su razón de ser, significa degradarla a simple diversión intelectual».

Cada auténtica Rama tradicional representa una Enseñanza completa, que comprende tanto los Grandes como los Pequeños Misterios. El hecho que algunos cultores se hayan detenido y se detengan sobre algún aspecto menor o particular de estas Enseñanzas pasando por alto, o hasta desconociendo, lo metafísico, no significa que en ellos no esté presente.

Este aspecto metafísico que, en su propia acepción, trata de la Realidad absoluta, más allá de todas las contingencias, más allá de lo manifestado en su extensión integral, más allá entonces del tiempo-espacio-cause, ha sido puesto muy bien en evidencia por Raphael el cual ha subrayado cómo por ejemplo, la esfera metafísica de *Ain Soph* en la *Qabbalah* y el Uno-Uno de Platón correspondan al Absoluto no calificado o Ser metafísico.

Además Raphael (y eso constituye una obra de *síntesis-cognoscitiva* que no es sincretismo o eclecticismo), ofrece a la intuición del lector precisos puntos de referencia y de correspondencia entre las enseñanzas de Oriente y Occidente. Tales concordancias son útiles a los que siguen tanto la formación occidental como la oriental, por cuanto hacen comprender cómo, más allá de las adaptaciones espacio-temporales, la *Philosophia perennis* que no tiene historia y no ha sido formulada por una mente humana, en sí, «comprende verdades universales de las cuales ningún pueblo y ninguna época pueden reivindicar la posesión»; es por falta de "comprensión" o de "visión sintética" que se considera una particular Rama como la sola y única atendible y de esta posición no puede sino nacer contraposición y fanatismo. Lo que degenera la Doctrina es el sentimentalismo fanático, devocional y el intelectualismo estéril, dogmático y crítico, separativo y orgulloso.

«Es nuestra tarea –son palabras de Raphael–, buscar la Realización, ir a la esencia de todas las Doctrinas, porque sabemos que como la Verdad es Una, así también la Tradición es Una, aún cuando, como la primera, pueda ser observada bajo múltiples ángulos aparentemente diversos. Tenemos que salirnos de las disquisiciones que tratan del proceso fenoménico del devenir y ponemos al nivel del "Ser"; en otras palabras: debemos tener una Filosofía del "Ser" como fundamento de nuestra investigación y realización.»

OBRAS DE RAPHAEL

Hablar de Raphael es difícil porque, según ciertas expresiones suyas, no tiene historia, no tiene pasado, no tiene memorias que relatar.

Muchos, impulsados por una curiosidad social y mundana, preguntan por cosas que pertenecen a lo particular y a lo individual, pero quien ha solucionado la esfera de la individualidad y de la "sombra" ya no tiene más un nombre, una forma, una historia.

«La verdad –dice Raphael– no necesita pregoneros, no hecha sus cimientos en la curiosidad egóica, no se concede a quien no tenga *amor para la investigación*, a quien no sea Filósofo, diría Platón. A la mayoría interesa la *crónica mundana* y no la Verdad».

«No he tenido otra aspiración que conocer la Vida, otra meta que estar en la esencia del Conocimiento, otro fin que Ser.»

Raphael, por cuanto muy joven, siente el anhelo a la comprensión del "Ser". Inicia, así, un constante noviciado que lentamente lo lleva bajo el estímulo de un "Influjo Espiritual". Gradualmente y con la remoción de obstáculos, su Conciencia se manifiesta como Esencia, sin condicionamientos. Madurado por el acontecimiento, Raphael, con discreción, exterioriza el Conocimiento-conciencia iluminando con la Enseñanza todo auténtico "buscador".

Para Raphael la más auténtica *búsqueda* del "Ser" es la que trata de resolver y trascender el drama del nacimiento y de la muerte. Si el hombre, que experimenta la implacable lucha de placer-dolor y de toda posible *heterogénea dualidad*; no pudiera conseguir su propio Cumplimiento inmortal, entonces todo se haría contradictorio y la acción misma del individuo no sería otra cosa que un absurdo y nefasto vuelo hacia el abismo sin esperanza.

«Penetra el misterio de tu deseo, resuelve el "dualismo" conflictual y serás un Santo, un Beato, un Liberado.»

Estas palabras de Raphael encierran una experiencia total de vida y constituyen, por su profundo significado, una fuente de meditación por largo tiempo.

En el dualismo está la clave para comprender el sufrimiento del individuo y tal dualismo, para Raphael, puede resolverse solamente con el Conocimiento-Identidad:

«Conocer significa Ser. Aquello que nosotros llamamos conocimiento no es otra cosa que una simple *dílvagación mental* y una interpretación sensorial, mientras, en realidad, el Conocimiento es operativo y realizativo, por lo tanto, transformador. Es una operación del puro 'comprender' y no del simple conceptualizar. El conocer, el conocido y el conocedor deben coincidir perfectamente.»

Este enfoque es el principio mismo de la metafísica realizativa que constituye, sobre todo, la de la "no-dualidad", una de las más altas expresiones de la investigación humana.

Raphael en todos sus escritos trata de estimular la conciencia del lector y de ponerlo en una condición de "toma de posesión" del Conocimiento.

Su fin principal es el de proveer al lector "atento" y "calificado" del camino más adecuado a su estado de conciencia y a su tipo de mente para poderse acercár al único Conocimiento, que sólo una mente analítica, precisamente por ser limitada, puede clasificar como "oriental" u "occidental". En los libros de Raphael, y en sus comentarios de los textos, se encuentran amplias referencias a las distintas enseñanzas tradicionales y analogías útiles para todos los que desean desentrañar el estudio comparado de las Doctrinas y el espíritu de la unidad de la Enseñanza.

En las obras de Raphael se halla a menudo la palabra "Comprensión". Por comprensión El entiende saber fusionar en sí sujeto y objeto, "tomar consigo mismo un dato." Podemos acercarnos a un objeto (interno o externo), para adquirir una simple noción o para llegar a una identidad: conocimiento. En el primer caso hay erudición (dualidad), en el segundo hay conocimiento-realización (identidad), o sea «se vive el contenido conceptual» y «se penetra la esencia de una cosa». Este modo de comprender se debe entender como medio para descubrir la Verdad y "Ser" al mismo tiempo la Verdad. Quien ha leído los libros de Raphael seguramente ha podido notar cómo él busca manifestar y poner en evidencia la unidad de la Tradición, particularmente bajo el aspecto metafísico; esto no implica que se contrapona a la visión dualística, a la *ksatriya* en sí (véase más bien, como a esta visión se ha dado relieve en su traducción y comentario de la *Bhagavad-Gitá*), a los varios credos religiosos, a los diferentes "puntos de vista" aún ellos, opinables. Una Visión verdaderamente metafísica si es vivida, encarnada, no puede oponerse a nada puesto que la oposición es necesariamente una relación recíproca que exige la presencia de dos términos y por lo tanto es incompatible con la Unidad Primordial» (R. Guenon).

Lo que importa, para Raphael, es develar mediante el vivir y ser, una parte o toda la Verdad que se ha podido contemplar. Y por cada ser —en el tiempo espacio— la expresión de pensamiento y acción debe ser adecuada y coherente con su propio *dharma* particular.

En esta perspectiva, él no ha sido "distruido" por nadie, ni desviado por unos eventos, ni tampoco, enredado por estímulos específicos, a menudo seductores, a veces ajenos. El "Motor inmóvil" despierta y dirige los eventos—cualesquiera que sean—sin ser llevado por ellos.

En relación a la "Via del Fuego", de la cual frecuentemente habla Raphael (véase en particular *Tat tuam asi, La Via del Fuego según la Qabbalah, La Tríplice Via del Fuego*), es bueno notar que no se trata de una nueva enseñanza, de algo personal o individual, ni de un sincretismo doctrinario, sino de la "Via universal" para la realización de la propia Esencia, porque, en el fondo, cada Rama tradicional se muestra como sendero de fuego. La "Via del Fuego" es la "Via" que todos los discípulos recorren, cualquiera sea la Rama a la cual pertenecen.

PREAMBULO	3
INTRODUCCION	5
PRELIMINARES	9
El Problema de la Musicalidad	9
Los Problemas de Música Pura y "Soloísmo"	12
Los Problemas de la Inspiración y de la Invención	17
Compositores Inspirados y sin Inspiración	22
La Fuente Esotérica de este Libro	24
Los Efectos del Sonido y la Música	32

BIOGRAFIAS ANALITICAS y ESTETICAS

Jorge Federico Haëndel y la Era Victoriana	39
Comparación entre la Influencia de Haëndel y Bach	48
Beethoven, Simpatía y Psicoanálisis	56
La Simpatía de Mendelssohn	67
Federico Chopin, el Apostol del Refinamiento	73
Chopin, Los Pre-Rafaelistas y la Emancipación de la Mujer	80
Robert Schumann y la Naturaleza del Niño	86
Los efectos de la Música de Wagner	97
Ricardo Strauss y el Individualismo	106

CONSIDERACIONES ESOTERICAS

Los Músicos y los Poderes Superiores	113
La Constitución Oculta del Hombre	114
Cesar Frank, Puente entre Seres Humanos y Devas	121
Grieg, Tchaikowsky y Delius	129
Debussy y Ravell	135

Skriabin, un Exponente Dévico	141
Los Ultradiscordantes y sus Efectos	144
Moussorgsky y la Sublimación de la Fealdad	147
La Música Popular, sus Efectos * Baladas Inglesas	149
Jazz	150
Los Músicos y sus cuerpos más Sutiles	153

HISTORICO

Los Comienzos de la Música	157
El Origen de la Magia y de la Religión	159
Los Efectos de la Música sobre el Pueblo Hindú	161
La Música y el Carácter de los Antiguos Egipcios	164
Los Griegos y su Música	171
Los Romanos y su Música	183
Efectos del Discante y de la Canción Popular	187
La Polifonía y sus Efectos	190
La Música y la Reforma	191
La Música de los Siglos XVII y XVIII	193
Resumen de los Efectos Musicales en Inglaterra	197

ALGUNOS PRONOSTICOS OCULTOS

La Música del Futuro	203
-----------------------------------	-----

NOTAS	209
--------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	213
---------------------------	-----

Obras de Raphael, de próxima edición en Español	
--	--

COLECCION VIDYA	219
.....	221
.....	223
.....	225