

LA PASTORAL DE BEETHOVEN⁽¹⁾

POR

BENITO A. BUYLLA

Ese malhadado siglo XIX—contra el que se ensaña el siglo XX, de igual modo que aquel lo hizo contra su antecesor, el siglo XVIII—cruza el caudaloso y enfurecido río de la murmuración musical por sobre cinco altas y robustas piedras saltaderas, que son: Beethoven (1770-1827), Schumann (1810-1866), Wagner (1812-1883), Debussy (1862-1918) y Strawinski (1882).

La sola enunciación de estos cinco nombres supremos plantea un serio problema de concordia a la crítica actual, que anda perdida y desorientada por los vericuetos de un iconoclasticismo insensato.

La crítica modernísima se dedica a buscar defectos definitivos y a demoler, por ello, a todos los músicos del pasado siglo. Con un gesto ambiguo de muchacho mal educado borra cien años de música magnífica en nombre de esta interesantísima música moderna tan digna de consideración como aquella pero no mejor que aquella.

(1) En la Universidad el 25 de Septiembre de 1941, con la Orquesta de «Educación y Descanso».

El siglo XIX, como acabais de oír por los cinco nombres que marcan sus cinco momentos singulares, es el más importante en riqueza, en invención y en sabiduría de toda la historia de la música mundial. Y no se concibe por qué se trata de despreciar a preclaros artistas que honran a nuestra civilización.

¿Para qué esos distingos y anatemas? ¿Es qué puede el gusto, voluble y mutable de suyo, destruir, de un soplo, el sentimiento estético fundamental de la humanidad? ¿O, es qué vamos a someter esta sutil y quinteesenciada emoción del divino arte, tan honda y tan extrahumana, a la vulgar y grotesta pelea de la moda?

A nadie le es dado ni en nombre de nadie puede ninguno rechazar y demoler la obra cumbre de un gran compositor de otros tiempos para elevar la de otro autor, más o menos antiguo o moderno. Y todo esto por la sencillísima razón de que las dos son obras-cumbres y entrambas, por lo mismo, son merecedoras de nuestro respeto y de nuestra admiración.

Hay también otro motivo clarividente para que ensanchemos el radio de acción de nuestras preferencias. Y este está íntimamente ligado a nuestro egoísmo.

¿Para qué hemos de hurtarle una hora siquiera al inmenso placer de escuchar con gusto, fundándonos en un antagonismo completamente artificioso?

¡Bienaventurados los ecuanímes porque de ellos será el reino de la perfecta gracia! ¡Y felices los que se acercan más a Dios, gustando de lo noble, de lo bueno y de lo bello, aun en la propia casa de su enemigo!

Cuando los años eternos desescombradores infatigables de los derrumbes de ilusiones—nivelan el interior de los corazones humanos, se suaviza notablemente la vista y se entona el oído. Y de este modo se ve lo bello en todas las cosas, aun las más miserables y ocultas, y se escucha la armonía genial de todas las ondas sonoras, aun las más minúsculas y discordantes.

Y entonces el filosófico, el absorbente, el siempre engañoso yo

se transforma en el cristianismo, igualitario y siempre caritativo-nosotros.

Después de los sesenta años comienza a sonar la hora del *respeto*. Y es tal el bienestar y la alegría que sentimos los viejos que se nos figura estar en otra nueva juventud mucho más sincera.

Cierto que cambian los tiempos y con ello los gustos. Pero el diamante no deja de ser diamante a través de sus múltiples y varadas facetas. Y, a veces Strawinski está más cerca de Pergolesi que Beethoven de Mozart y, en otras ocasiones, el mismo Strawinski se recrea en Tchaikowski con más fruición que en el ídolo lejano Scarlatti.

Para oír buena música hay que sensibilizar los oídos llenándolos de amor. Y, cuando en una misma audición escuchamos obras distintas, que se reparten entre nuestra simpatía y antipatía, hagamos examen de conciencia antes de rechazar lo que nos dá la tradición como selecto.

Beethoven fué atacado en su tiempo, por innovador, por vadear las fronteras de Mozart, límite del área de dispersión del gusto artístico de la época. Pero también fué atacado Beethoven, al final del siglo XIX, y comienzos del actual, por los partidarios del atonalismo puro... porque les parecía demasiado clásico. Y, sin embargo, el atonalismo—con la mayor parte de las extravagantes escuelas literarias y artísticas de estos cincuenta últimos años—casi ha muerto. Mientras que Ludwig van Beethoven pervive para la posteridad aun más que vivía para sus contemporáneos.

Ahora vamos a escuchar un momento típico del autor de la *Novena Sinfonía*. Y no por cierto un momento de los más prodigados en su trista vida, porque es un momento de felicidad y alegría: el de la *Sinfonía pastoral*.

Corría el año de 1808. Lejos ya de la incerteza de su porvenir. Seis años detrás del terrible *Testamento de Heiligenstadt*. Y ya conforme con su sordera irremediable. Cuando la silenciosa admiración de Teresa de Brunswick restañara la sangre de la herida de amor de Giulietta Guicciardi. Cuando le escribía a su amigo Weggeler:

«Mis obras me producen mucho y recibo mas encargos de los que puedo realizar. Cuento para cada obra con seis o siete editores y aun mas si me conviene y no regatean ya conmigo, fijo el precio y lo pagan». Cuando, por fin, se anunciaba ya la formidable apoteosis del Congreso de Viena, en la que soberanos y Embajadores de toda Europa se reunen en el Aula Máxima de la Universidad vienesa para aclamar su Overtura militar, titulada: «La batalla de Vitoria.» Allí el sordo genial cantó a la caída de Napoleón de Bonaparte Emperador, con la misma energía que empleara años antes para exaltar su elevación al Primer cansulado de la República, en la altisonante *Sinfonía heróica*.

Beethoven ahora es feliz. Pero es feliz a su modo, ya que le acompaña a todas partes la misantropia. Desea estar solo. Ama el espacio libre a su alrededor. Su inspiración es por el momento objetiva. Quiere oír cantar a la naturaleza. Pero el pobre ya no oye mas que con los ojos...

A pesar de todo ha entrado en su hora optimista. Sus paseos por la campiña del aldea vienés recojen la paradoja de su sonrisa triste y el recreo de su conversación con la soledad.

Y, en estos paseos escucha la voz del campo en proliferación. Y la asocia a aquella otra voz lejana, de su niñez entre las tumultuosas vidas renanas, próximo a la trágica *Lorelei*, sobre las cadenciosas *Sieben-gebirgen*, desde las cuales contemplara, años mas tarde Schumann la muerte. Y en estos paseos siente la vida pastoril como una alegría interior armoniosa de paz. Y de esta alegría interior nace la emocionante *Sexta sinfonía*.

La *Sexta sinfonía* o *sinfonía pastoral*, es uno de los primeros antecedentes de la *música de programa*, *música de argumento* llamada más modernamente y con mas propiedad *poéma sinfónico*.

En oposición a ella se habla de una *música pura*. Pero ¡qué difícil es delimitarlas!

La *música pura*, al principio abarcaba toda la *música orquestal*, en tanto que la *música de programa* se refería, con especialidad, a la *música escénica*.

El continuado sentido crítico y caótico del siglo XIX, no obstante, estableció subdivisiones y distingos que confunden y desorientan.

Dentro de la *música orquestal*, por ejemplo, separa una *música pura* de una *música de programa*. La primera es, para el buen crítico francés René Dumesnil, «la expresión musical de un pensamiento sin conceptos», «una especie de matemática estética a la que la armonía y la melodía dan el orden, la proporción, el equilibrio y el ritmo». La segunda ya queda bien definida cuando se dice *poema sinfónico*.

Pero hay un *poema sinfónico* que describe paisajes o escenas interiores. Hay un *poema sinfónico* que se acerca, hasta confundirse, con la *música pura*. Hay un *poema sinfónico* que no sigue fielmente (podríamos decir fotográficamente) el argumento literario propuesto, sinó que refleja, en el auditorio, estados de alma semejantes a los del autor.

Y hay otro *poema sinfónico* que no solo es una enumeración detallada de las emociones de la composición, sinó que también reproduce, en lo posible, el ritmo, el colorido y hasta los ruidos materiales. El primero, como se comprende, se aproxima a la *música pura*. El segundo se acerca a la *música escénica*.

También la *música escénica* se afectó por el sentido disgregador de la crítica. Y así, existe una *música escénica* tan próxima al *poema sinfónico* que a veces se confunde con él. ¿Quién puede afirmar sino lo sabe que la *Valse* de Ravel, tan aplandida en los Conciertos orquestales fué originariamente un *Ballet*? Y ¡Cuánto mas hay de *poema sinfónico* en *El Martirio de San Sebastián* de Claudio Debussy que de drama dannunziano! Y existe otra *música escénica* que atraviesa el *poema sinfónico* y se escapa directamente para la región de la *música pura*, tal el Oratorio; esa forma casi teatral, de la composición religiosa rejuvenecida a través del siglo XIX, y aún del XX, por los maestros alemanes, italianos y sobre todo franceses. Y hay, por fin, una tercera *música escénica* que sobrepasa la escenografía y la teatralidad por la multiplicidad y rapidez de sus imágenes, por

la brillantez de su atuendo, por la feliz conjunción de ritmo, color, sonido, plasticidad, sentimiento y fantasía. Arte desde luego complicado, hijo del siglo actual y todavía en rápido camino de depuración, pero con geniales atisbos muy prometedores: la cinematografía.

Los ejemplos más claros y más efectivos de *música pura*, *poema sinfónico subjetivo* y *poema sinfónico casi escénico*, podemos hallarlos reunidos en el propio Beethoven. Y no como simple inspiración peródica, sino con esa síntesis de escuela, teoría y originalidad que se halla inconscientemente en el genio.

La escalofriante *Quinta Sinfonía*, la obra que se rejuvenece a cada audición, la de los arranques emotivos de entusiasmo, es el mejor ejemplo de música esencialmente pura. Tan pura como una fuga de Juan Sebastián Bach o como una Sinfonía de César Franck

La reconfortante *Sexta Sinfonía*—que yo llamaría pastoril por su sabor de campo, sin dejar de llamarla pastoral por su sabor litúrgico—, se me figura el más exacto ejemplo de *poema sinfónico subjetivo*. Del que salta por sobre los objetos para describir tan solo aquello que el espíritu siente ante ello.

Y, por fin, la riente *Séptima Sinfonía*, la predilecta de Ricardo Wagner, con su gracia viviente, con la personificación de una agilidad coreográfica matizada por un ritmo irresistible, es una gran evocación orquestal que materializa todas las sensaciones, ricas en polifonía y policromía, de la danza efectiva. Su audición nos lleva de la mano el *Poema Sinfónico* próximo al *Ballet*.

¡Oh qué gran sesión musical sería la presente si hubiésemos podido escuchar las tres sinfonías una a continuación de la otra. Pero hoy hemos de contentarnos solamente con la gracia bendita de la pastoril pastoral.

La *pastoral* de Beethoven nació ya en forma de música de argumento. Su autor escribió de su puño y letra los subtítulos que rubrican y rotulan cada uno de los tres tiempos en que está dividida.

A la cabeza del primer Allegro se lee: despertar de gozosas emociones al llegar al campo.

Tiempo, como se observa, completamente deshumano. Allí no hay más persona que el propio autor a los treinta y ocho años de su edad. Viril y fuerte. Con su grueso bastón a la espalda. Se deja llevar de su hora optimista. Camina alegre hacia el agreste retiro que escogiera para su descanso vespertino...

Y a la sazón siente que la canta en su interior una dulce, pero exótica, tonada eslava que escuchara, cuando niño, en las rientes campiñas de Bonn. Y aquella tonada interna que oye, anulando el tiempo y la distancia, la proyecta enérgicamente hacia el exterior y la ve matizando la tarde, el paisaje y su propio bienestar.

La escena no puede ser menos complicada. Un paladeo de campo en tarde y un hombre que es feliz. Con estos dos únicos simplísimos elementos el primer allegro de esta sinfonía beethoveniana nos llena de paz y de sentido de aire y de inefable sabor de sonrisa y sobre todo de divinos deseos de soledad.

El segundo tiempo es un andante (el andante siempre ha sido el cauce ideal por el cual se derramó la inagotable inspiración del autor de la *Séptima Sinfonía*). Muy parco y breve en su acotación escribe tan solo *escena junto al arroyo*.

El autor halló ya el descanso apetecido, el descanso socrático a la sombra de un árbol secular, la finísima sensibilidad campestre de *los Sueños* de Juan Jacobo Rousseau o de *las Armonías* de Bernardino de Saint-Fierre. El agua corre a sus pies con ritmo saltarín y murmullo uniforme. Y este es el acompañamiento que, todo a lo largo de su contemplación, le dice, al genio sordo, el secreto de la armonía de colores y de rumores y de esa afanosa vida invisible que canta en los ocasos cuando trabaja el campo para inmortalizarse. La pánida armonía respira con ansia el aire del bosque. Inspiración honda y expiración completa. Y el bienestar del que escucha es tan grande que ni aun le deja tiempo para emocionarse y llorar. El éxtasis nos bautiza inconscientemente. El alma se nos escapa y sale a pasear sola como un pájaro más, como una mariposa más o como alguno de aquellos colores fugitivos que tiemblan ante el mandato del sol. La solemnidad de esta grandiosa deshuma-

nización es tan compleja que el hombre creería morir en ella porque una eternidad sonora le lleva a la anulación... Pero ahí está la propia naturaleza para llamarle de nuevo a su condición humana. Y la voz, llena de fermatas, del ruiseñor, el parpajeo humorista de la codorniz y la picaresca exclamación del cuco, le gritan:

—Eh, soñador: despierta que no estás aún en la Gloria.

El tercer tiempo es el más programático de todos. Las escenas que describe están repletas de motivos musicales. Mejor aún: se trata de una sola escena repartida en tres períodos que se desarrollan sobre el mismo escenario: el campo eterno, el campo mudo e inmutable.

El primer período lleva escrita la frase: «alegre reunión de campesinos».

Se adivina el instante. La gente aldeana danza con descuido en el rosicler del tramonto dominguero. Estamos ahora ante una escena humana con toda la materialidad sonora que lleva consigo. Con este motivo se impone el ritmo de danza. Rudas cadencias populares maravillosamente engrandecidas y estilizadas se enverdecen en la atmósfera de la tarde festiva. El instrumento más humorístico de la orquesta lleva la voz cantante para iniciarnos en la armonía imitativa de los groseros instrumentos pastoriles.

¡Qué extraña coincidencia, a través de ochenta años y de dos opuestas emociones agrestes, la de Ludwig van Beethoven y la de Aquiltes-Claudio Debussy! El óboe es la flauta en la *sinfonía pastoral* y en el prelude de «*L' apres-midi d' un faune*», simbolizan, en el encanto solitario del bosque, la misma sonrisa ambigua del Dionisos. Pero, en uno es una alegría que canta y danza mientras que en el otro es una melancolía que sueña y sugiere. Todavía resuena el eco del óboe en la *consagración de la Primavera*, ese maravilloso escándalo de Strawinsky que abrió las puertas de oro de la música ultramoderna. En Igor Strawinsky la naturaleza todavía no habla distin-

tamente. La naturaleza comienza a nacer. Y el caos inarmónico natural acompaña y trata de melodizar esa eclosión.

En todo el largo lapso de tiempo de esta interpretación del sentido agreste por la música, necesitóse que entre la sencilla, la clara emocional traducción beethoveniana y la complicada, la metafísica interpretación strawinkista, se interpusiera el grave equilibrio sinfónico de Ricardo Wagner.

El autor de *Sigfrido* oye, ve y pinta el sentido, a la vez realista y mitológico, de la naturaleza expresiva. Y de su potente cerebración surgen los taumatúrgicos: *murmullos de la selva* o *el poema encantado del amoroso jardín del viejo Rey Marke en «Tristán e Iseo»* o *la tarde litúrgica del pensil femenino de Klingsor en «Parsifal»*.

Y aquí tenemos en Wagner un punto de partida para la interpretación bellamente son de la naturaleza. Ya hemos visto que en dirección al pasado tiene a Beethoven a la misma distancia que, en dirección al futuro, encuentra a Strawinsky. De este modo Ricardo Wagner viene a ser la cumbre del dominio descriptivo respecto de los cinco sentidos, esto es, de la parte más material y humana de la música.

Con Strawinsky se llega a la música completamente asensorial, a la que va directamente al cerebro para someter a razón y destruir el concepto clásico.

Beethoven por el contrario sublimiza todo lo que tenemos de sentimiento. Pero lo hace solo mediante aquellos sentidos o aquellas partes de sentido que puedan claramente ser aceptadas por el arte musical. Y como se comprende casi ejerce su único papel sobre las sensaciones auditivas.

Los rudimentarios conocimientos de psicología fisiológica de su tiempo no le permitían ir más allá.

Pero entre Beethoven y Wagner existe un magnífico punto intermedio romántico y ya en comienzos de su liberación clásica. Y este es Mendelssohn-Bartoldy, el autor exquisito de las infinitas



sensaciones musicales del «Sueño de una noche de verano». El riquísimo sabor agreste del comentario lírico mendelssohniano al bello cuento fantástico de Guillermo Shakespeare, participa por un lado de la simplicidad sentimental de Beethoven y por otro se nutre ya con la complejidad sensorial de Wagner, adivinadora del moderno psicoanálisis con sus complicados laberintos de sensaciones: audiciones coloreadas, perfumes sonoros, etc. etc.

También en el espacio comprendido entre Wagner y Strawinsky brilla otro punto intermedio a quien se quiso hacer origen de la reacción anti-wagneriana sin ningún motivo fundamental: el músico francés Debussy. Este fué solamente el *impresionista* agudo que al desprenderse del material conceptismo de Ricardo Wagner, señala ya claramente el camino que ha de conducir al politonalismo sin raíces psicológicas y por fin al atonalismo de Igor Strawinsky; el cantor de la voz pura de la naturaleza que no necesita oídos y cerebros sino corazones especializados...

Pero yo os ruego que me perdoneis esta digresión, quizás inoportuna y desde luego demasiado metafísica. Hija tan solo de un deseo de que no me encuadreis de un modo definitivo en ninguna dirección o escuela determinada. Y el secreto de mi eclecticismo está en que quiero distribuir equitativamente mis celdillas receptoras entre el cerebro y el corazón. Perdonadme repito y vuelvo a mi tema.

El primer período de este exuberante *Scherzo* del tercer tiempo de la *Sinfonía Pastoral*, a que nos venimos refiriendo, nos llena de contemplación y encanto tranquilo y soñador. Todo es alegría y claridad en torno nuestro.

No hay aquí la sombría, la concentrada música-dolor que gime y delira en los sordos Cuartetos finales del atormentado autor de la *Misa en Re*. Todo el encanto sedante de la plena naturaleza nos inunda de regocijo y al mismo tiempo de meditación.

A la manera de una proyección pictórica de la bella escuela

costumbrista de arte ochocientista flamenco (no debe olvidarse que el abuelo de Ludwig Van Beethoven, Kapell-meister del Príncipe de Bonn, era oriundo de Amberes). Como una proyección del arte flamenco, repito, este alegre tiempo de la *Sinfonía Pastoral* nos sugiere las animadas y divertidas escenas campestres, llenas de vida y color, que fueron antaño poetizadas y popularizadas con la gracia del pincel de David Teniers, el joven.

La segunda parte de este tercer tiempo vuelve a despersonalizarse para exaltar el campo en soledad, turbado por la inesperada tormenta. Un trueno aun lejano (simulado por un rodoble de timbales) interrumpe el baile. Escapan todos los bailarines en busca de refugio. Y ya solitaria la campiña se llena de onomatopeyas de tempestad: escalofríos de viento, zigzagueo de rayos, ruido dislacerante de truenos, ametrallero furioso de lluvia... como se ve, sensaciones auditivas.

La orquesta intenta describirlo exactamente pero en un sentido por completo musical. El gran músico se queda del lado de acá de la parodia cacofónica. Beethoven sin salirse de sus propios y reducidos medios orquestales, pero con su poderosa intuición genial resolvió de la manera más exacta y sugestiva este problema del huracán sinfónico.

Si hubiera de acometer esta empresa la orquesta moderna echaría mano reguramente de todos los recursos orquestales, o no orquestales imaginables. Entonces, ayudados del *atonalismo* y de la célebre *meta-música* ¿quién adivinaría las diabluras que se le ocurrirían a un Alban Berg o a un Sergio Prokofief? ¿Quién sabe por otra parte con que suerte de instrumental nuevo y contundente enriquecerían el ruido de su batería? ¿Y cómo habrían de olvidarse de proyectar un color visible y uniforme durante la ejecución del estruendo, amparados en la teoría ultraista de Scriabin?

Nuestro admirado autor se vale tan solo de su reducida orquesta (poco más que la de Mozart, a su vez casi igual a la de

Haydn o a la de Bach). Y logra darnos con ella una sensación suficientemente integral.

Hay que advertir por otra parte que la reproducción de la voz iracunda de la tormenta fué continuamente la obsesión de todos los grandes músicos a través de todas las épocas y de todos los estilos.

Mi memoria, que fué siempre floja, es ahora hartó frágil. Pero así y todo aún recuerda rápidamente unas cuantas tempestades teatrales y sinfónicas.

Por ejemplo: la del segundo acto de la ópera *Oberón* de Weber, la ingeniosa del *Guillermo Tell* de Rossini, la fuerte cacería regia, interrumpida por la borrasca, con que comienza el segundo acto de *Los Troyanos* de Berlioz; la obertura de Mendelssohn a *La Tempestad* de Guillermo Shakespeare; la de *El Barco fantasma* de Ricardo Wagner; la del cuarto acto de *Rigoletto* de Verdi, etc., etc. Y, ya en el siglo XX, la del drama sinfónico de Vincent D' Indy titulado *El extranjero*, la terrible procela en el mar con que termina «La torre de fuego» del poco conocido pero gran músico francés, Sylvio Lazari; la también, trágica de *La llamada «del mar»* de Henri Rabau, etcétera, etcétera, etcétera, etcétera.

Y cuéntase del eminente compositor austriaco Francisco José Haydn, el *padre de la sinfonía*, que su primer tropiezo como operista fué precisamente una tempestad. Bien es verdad que el tal tropiezo se resolvió para honra suya del modo más feliz, por influjo de la suerte.

Y va de cuento:

Parece ser que en su adolescencia, miserable y bohemia, Francisco José Haydn, después de haber sido expulsado de la Escuela de niños de coro de San Esteban de Viena y agobiado por la miseria de la bohardilla donde le conociera Metastasio, compuso un *trío serenata* que tocaba, a la noche, con dos amigos en algunos sitios de la ciudad.

El azar, o acaso el cálculo, le llevó enfrente de la casa donde se hospedaba Bernardone Curtz, poeta y empresario del teatro de la Puerta de Carintia vienesa.

Sorprendido éste al oír aquella música tan agradable y tan bien pergañada se asomó al balcón y le mandó subir a su piso. Y asombrado del talento y sobre todo de la juventud de Haydn le entregó el libreto de una ópera cómica que él escribiera con el título *El Diablo Cojuelo*. En uno de los actos de la obra existía una terrible tempestad, una verdadera tormenta que tenía que describir musicalmente.

Nunca se había visto en trance tan difícil. Bernardone Curtz le exigía que compusiese, improvisando al clavecín, en su presencia, mientras él adaptaba las estrofas. Pero es lo cierto que Haydn tropezaba con una dificultad muy seria; y era ésta; que nunca había presenciado tal hecatombe meteorológica. Y andaba desconcertado y loco improvisando en el chillón y dificultoso clavecín algo que por lo menos tuviera visos de tormenta. Pero todo era en vano; no le salía nada.

Perdió la paciencia. Y ya desesperado dióse por definitivamente vencido. Y entonces entretegió unas rápidas escalas cromáticas inconscientes, sin orden ni medida. azotó, a continuación, el teclado con unos cuantos acordes desordenados y disonantes y se levantó iracundo exclamando:

—«Se acabó. Váyase al diablo la tormenta».

Pero cuál no sería su sorpresa cuando vió a Bernardone Curtz interrumpir la escritura, levantarse rápidamente, correr hacia él y abrazarle con toda efusión, mientras gritaba entusiasmado:

—«Bravo, bravísimo. Eso es. Eso es una verdadera tempestad...»

Cuando ya doblaba al cabo de sus sesenta años de gloria, el excelso autor de *La Creación* y *Las Estaciones*, compuso su encantadora sinfonía, que precisamente lleva por título *La Tempestad*, ob-

servó que a pesar de su maravilloso realismo y a pesar también de sus conocimientos y su enorme experiencia, aquella tempestad no era ni tan espontánea ni tan categórica como la de antaño, como la de «El diablo cojuelo».

Pero... volvamos a Beethoven.

La última parte del magnífico tercer tiempo de la *Sinfonía Pastoral* lleva al margen escrita la siguiente leyenda: «Cantos de pastores; sentimientos de alegría y reconocimiento después de la tempestad».

Toca a su fin esta plácida visión de fuerzas naturales desordenadas y de suavísimas pasiones humanas. La naturaleza y el hombre vuelven a encontrarse y de su unión no puede salir más que un bello y ardiente canto al Autor de todo.

De nuevo retorna la luz para enseñorearse del color exaltado del campo. Ya regresan los fugitivos, en alegre corrobra, con avidez de prolongar hasta la caída de las sombras las delicias del día festivo. Pero antes de reanudar sus pintorescas danzas, y, atemorizados aún por la furia bramadora de los elementos, caen de rodillas y elevan sus plegarias al cielo. Dan gracias sencillas y conmovidas a la Divina Providencia por haberles sacado indemnes de las iras de la borrasca.

El bello canto resuena entre el paisaje mojado y exaltado de policromía. Es una cálida plegaria sutil ascendente y blanca como la humareda vespertina es un hogar aldeano. Es una fervorosa oración de reconocimiento y de paz en la que toma parte toda la vida inanimada del bosque.

Detrás de esta hora mística ya no se comprenden las efusiones humanas. Ya solo se aprende a oír el canto de los grandes fenómenos naturales que nos pueden conducir a lo infinito de Dios. Ya solo puede cantar el sol cuando arrastrando su capa de sombras invita a dormir a la tierra.

Y claro el genio sordo coloca entonces el acorde final en el *Amén* de la plegaria.

.....

Y así termina esta peregrina y sugestiva *Sinfonía Pastoral*. Con esta elevada y profunda sanción de alegría tranquila, de amor pan-teísta cristianizado, de ascética comunión natural. Poema de gloria agreste recitado y sentido por los corazones humanos que tan solo miran al cielo el día de fiesta porque el resto de la semana deben reverenciar a la tierra, al peso de la azada, o empuñando la mancera del arado para pedirle también el pan nuestro de cada día. Poema de gloria agreste, tan etéreo y humilde que a mi se me figura el comentario musical que estaba esperando por caridad, a través de los siglos, el inefable *Himno al Sol* de aquel inmenso pobrecillo San Francisco de Asis

Y voy a terminar porque mi propósito de hoy solo ha sido cumplir fielmente el tema que se me propuso: «Disertación literaria acerca de la Pastoral de Beethoven».

Verdad es que el que habría de disertar no era yo, sino un artista español eminente en su doble personalidad de compositor moderno y eruditísimo musicógrafo Joaquín Turina, autor, entre muchas composiciones, de los españolísimos poemas sinfónicos: *La Romería del Rocío* y *La muerte del torero*, y de las piezas de piano *Mujeres de España* y el *Barrio de Santa Cruz*, sin olvidar su magnífica *Sevillana* para guitarra. Y crítico musical, al mismo tiempo, de un popular diario madrileño.

Obligaciones de última hora le impidieron acudir y he tenido yo que sustituirle con lo que habéis perdido indiscutiblemente.

Por la premura del tiempo mi labor, como acabáis de oír, se redujo a unos breves comentarios al programa y desde luego a retardaros con mi prosa premiosa el momento de gozar escuchando esta grandiosa Sinfonía magníficamente interpretada por la Gran Orquesta asturiana de «Educación y Descanso».

Ha llegado esta joven agrupación sinfónica en tiempo verdaderamente increíble a una tan perfecta acoplación de instrumentistas heterogéneos que solo se explica el milagro por la acción sugestiva de una docta e inteligente dirección.

También interpretada será esta feliz y siempre moza sinfonía que yo os aseguro que huelgan mis comentarios. Todos los hubiérais adivinado a través de estos tres tiempos asombrosos que os impelerán por su belleza y la belleza de su ejecución al aplauso irresistible y entusiasta.

Aplausos que en este caso particular servirán de premio a la meritoria interpretación de una excelente orquesta y a la exquisita idea universitaria de asociarla a nuestra labor cultural, tan de añeja tradición en esta casa. Y aplausos que también servirán de estímulo a entrambas para que en la sucesión de los años se reunan periódicamente ciencias y artes en este magnífico recinto docente para deleitar, servir y engrandecer a España.