Franz Schubert. La permanencia de un estilo

Homenaje de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires al cumplirse el 150° aniversario de su muerte. Conferencia de Juan Francisco Giacobbe realizada el 11 de septiembre de 1978 en la Asociación Médica Argentina (Av. Santa Fe 1171, Buenos Aires)[1]

[Presentación de la conferencia]

Señores académicos, señoras y señores:

La Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires realiza hoy una sesión especial que dedica a rendir homenaje a Schubert con motivo del sesquicentenario de su fallecimiento. La disertación alusiva estará a cargo del Sr. Académico de Número Profesor Juan Francisco Giacobbe, quien nos hará con su acostumbrada eficiencia una semblanza del ilustre maestro. El Prof. Giacobbe ha ocupado en diversas oportunidades la tribuna de esta Academia, tratando con elocuencia temas diversos de su especialidad. Es designado el 15 de diciembre de 1973 Académico de Número en sustitución del Sr. Académico Ing. Teodoro Sánchez de Bustamante, e hizo su incorporación el 31 de mayo de 1974 disertando sobre el tema "El saber matemático en el arte". En 1974 habló sobre "Carlos Pessina y una presencia magistral", y luego, fuera del círculo oficial, lo hizo sucesivamente en homenaje a Arnold Schoenberg, en el centenario de su natalicio. Este año he tenido ocasión en una capilla de escuchar las dos últimas obras del Prof. Giacobbe op.104 y 105. Con tal motivo el crítico musical de "La Prensa" publicó al día siguiente un comentario que creo de justicia leer:

"Su actividad es reflejo de una posición espiritual que contempla la importancia del legado de siglos y la continuidad que debemos todos, en nuestros actos, para seguir adelante con una trayectoria impuesta por la historia. Y así es que su música, una de las tantas dedicaciones de su vida, tiende a perpetuar el sentimiento de esos siglos pasados, es decir una línea de pureza y basada en una perfecta coherencia. En efecto, Giacobbe se inspira siempre en los modelos -en los instantes- de perfección pero también señala en su obra la trascendencia como una norma de avances. Es lo que podríamos llamar la renovación de esa norma y de esta manera, al ser reflejo de una actitud se convierte en el hecho personal, vale decir creador. Pero creemos que para fijar y enunciar con claridad y exactitud la trayectoria intelectual del maestro, es mejor enumerar su actividad que puede considerarse a partir de la obtención del premio beca «Giacomo Puccini», ganado en 1930, cuando tenía tan sólo veintitrés años. Fue a raíz de la creación de ópera «Martín Fierro» y desde ese entonces comienza su trayectoria de estudioso. Primero fue en París con la dirección de grandes maestros: de historia del arte, en el Louvre; filosofía del arte gótico en la Sorbona y, con Lourjié, matemática pura. En el monasterio benedictino de Cesena, Italia, estudia canto gregoriano, himnografía bizantina, semiografía, paleografía, filosofía escolástica y litúrgica y con Giovanni Vanini matemática pitagórica. Don Bonifacio Borghini y Bernardo Lefèvre lo distinguieron al introducirlo en los problemas de la duración y la rítmica, y en la teoría de las ciencias derivadas de la música".[2]

[1] Transcripción de texto mecanografiado producto de la desgrabación de una cinta en cassette.

[2] Publicado en el diario "La Prensa" el 4 de julio de 1978 y firmado por Luis María Hernández. (N.d.R.)

[Disertación de Juan Francisco Giacobbe]

Corresponde a la Academia Nacional de Ciencias recordar a Franz Schubert, no solamente como un músico en el sentido común de la palabra, sino por la importancia y la gravitación que en diferentes disciplinas del espíritu y del saber, Schubert logra dentro de la civilización de Occidente, y más particularmente dentro de la civilización alemana.

Es curioso observar como a veces la divulgación de ciertas tipologías de seres excepcionales se llega a veces a menoscabarlos, y a creer que esa facilonería con la cual sobreabunda la divulgación es la esencia misma del individuo. Como se recordará tal sucede con algunas obras de Rafael, con Pier della Francesca, y como Schubert, también llega a suceder lo mismo; en algún período elemental y sensiblote, diríamos, su *Ave Maria*, su *Serenata*, su *Momento musical* bailado en todas las academias de danzas por todas las niñas, que era la desesperación de padres y madres en cuanto tenían que llegar a ser étoiles. Tal hecho de Schubert, de pronto, lo que Nietzsche llegó a decir, pobre, se lo convirtió de ser un astro, en un artista menor, lo que no está bien. Desde luego que no está bien, porque analizando el caso real de Schubert nos encontramos con un ser verdaderamente excepcional, absolutamente singular dentro de la historia de la humanidad.

Para determinar estas características que lo hacen tan único a Schubert hay que recurrir primero a su formación como ser viviente y posteriormente a lo que ha sido su obra y al influjo de su obra. Nosotros hemos titulado al encuentro de hoy "La permanencia de un estilo"[3], precisamente porque llegaban a decir los latinos que solamente se llega a ser hombre cuando se tiene un estilo, porque el estilo hace al hombre. Aludiendo al concepto clásico, pitagórico, en que todo hombre para constituirse en ser algo y en representar algo tiene que saberse levantar dentro de sí mismo como una columna enhiesta, desde su pedestal hasta su coronamiento. Y este trabajo de ser precisamente columna en uno, es lo que determina su proyección, su importancia, su reflejo. Y curioso es observar estudiando amorosamente, que es la única forma en la cual se puede estudiar la formación de Schubert, encontrar esta tendencia, este afán en hacer de él una columna.

Repetiremos lo que es tan conocido a veces biográficamente, y a veces anecdóticamente para sacar las conclusiones. Se sabe muy bien, Schubert es uno de los diecinueve hijos de un maestro de escuela de fines de 1700; que ya desde niño lo acostumbra a algo muy importante, quiere hacer que su hijo llegue a ser enseñante. Primero pasante y luego enseñante. Sus hermanos, de los pocos que quedan porque mueren casi todos y apenas quedan cinco, después, ya mayores están en esa disciplina.

Es importante recordar al padre de Schubert para recordarlo a Schubert porque le enseña que para enseñar no basta, y esto lo escribe Schubert, enseñar con el raciocinio, ni enseñar una lección, sino que hay que enseñar con el corazón y con el espíritu. Esto parece tan fácil oírlo, pero ¿practicar? Y que para enseñar toda pedagogía consiste en que el maestro estando en medio de todos, de los alumnos que pueden ser inquietos, traviesos, desatenciosos, el maestro tiene que saberse quedar sólo. Que hay un estado de soledad para poder hacer algo, y que cuando alguien no se aísla y no queda solo, y no se separa del ambiente, ni sabe hacer lo que él quiere ni sabe dar lo que quiere dar. Esta profundidad va a gravitar desde la niñez hasta la muerte de Schubert.

El padre sobrevive a Schubert, y lo sigue durante toda su vida, de cerca y de lejos. Porque en ciertos momentos, como se verá, Schubert abandona esta aspiración de su padre y se va a dedicar a una cierta vida extraña, aparentemente bohemia en la cual él va a realizar lo extraordinario de su obra. Pero será el padre que lo induce a algo que lo fija a Schubert como

[3] En la invitación de la Academia Nacional de Ciencias figura como "Proyección de un estilo", ver pág.11. (N.d.R.)

único en el movimiento del espíritu alemán. Le enseña desde niño a hablar. Como hemos dicho, si el padre le enseñaba que era por el corazón y por el espíritu, y le enseña el secreto interior de las palabras, y la modulación sentimental de las palabras y la modulación espiritual oracional de las palabras. Y ya a los seis años, Schubert distingue las modulaciones del hablar, de la poesía, de las plegarias. Y aquí empieza lo muy importante de Schubert, las modulaciones de la gente cotidiana, de la vida de entrecasa, del amor de las palabras de entrecasa, del amor de las palabras afectuosas, pequeñas, hermosas con los amigos y con los niños, en el seno del hogar. Se ve la distinción extraordinaria de Schubert en la historia de la humanidad.

Aparece Schubert en un momento en el cual, la grandilocuencia, el sentido palatino, el artificio de los lenguajes, ya sea en la corte francesa, austríaca, o rusa, o alemana; una cierta imposición extraña, muy extraña y desde luego muy artificial que va adoptando el neoclasicismo con una vertebración no natural sobre esquemas falsarios griegos y latinos, hace que la gente hable siempre en forma petulante y grandilocuente, y Schubert empieza a advertir que eso está tan lejos de lo que es natural en la vida, que aparte no son todos héroes los que existen en el mundo como vienen a dar todos estos procesos que siguen a la Revolución Francesa y que después llegarán al Consulado y llegarán al Imperio de Napoleón. Y que en cambio hasta ahora no se había cantado las cosas de la vereda, las cosas de todos los días. Todos se encargaban de cantar los grandes heroísmos, las grandes posiciones, pero ¿quién se acordaba del organillero, del que traía la carta, de la sirvienta, del aguatero? Y Schubert, ya desde su infancia, ayudado por esta preceptiva del padre, empieza a ver el mundo con ojos totalmente renovados.

Hasta entonces es necesario recordar que excepto un genio también lineal como Schubert, que es Pergolesi, nadie había tentado este acercamiento a la vida íntima, a la vida natural, al lenguaje corriente, y le corresponde a Schubert ser algo así como el Anacreonte en el lenguaje alemán. Hasta se cantó, y saldrá publicado un estudio a este respecto, el genio del canto en Bach y en Haendel es el genio todavía románico que sigue cantando con el espíritu de la iglesia romana aunque sean protestantes. Las normas, la distribución del lenguaje es siempre latinizante aunque no se quiera. Gluck sigue siendo italianófilo, un italianizante y un francés total, jamás él aborda el secreto del espíritu del lenguaje alemán. Mozart es tan italiano que aun escribiendo en lenguaje alemán, sigue siendo siempre un italiano en cuanto a la belleza del estilo, a la proporción inefable que tiene Mozart. Y en cuanto al movimiento que inicia Beethoven, está siempre en esta doble aspiración, en seguir la grandeza del espíritu románico e introducirse en el espíritu germánico también inmenso, heroico, extraordinario.

Le corresponde a Schubert, pues, esta renovación extraordinaria: descubrir en el alemán por primera vez el sentimiento común, el sentimiento humano, la dimensión de todos los días y todos los hombres. Y ya adolescente nomás, desde luego si el padre lo indujo al conocimiento del valor modular de la palabra, le enseñó con gran cuidado la distinción entre el latín, ¡porque fue un latinista!, el alemán, el francés y, sobre todo, el austríaco, que bien poco tiene que ver con el alemán. Y de esta conjunción con una rara y poderosa, pero modesta y sensible inteligencia, Schubert va preparando una renovación total en el campo de la expresión que va a alcanzar el campo de la música y otros, como ya se verá.

Transforma en medio de un ambiente lleno de grandilocuencia, excesivos lenguajes aparatosos, brillantes y extraordinarios en muchas oportunidades, transforma el lenguaje humano en un lenguaje de dimensión común.

Es curioso observar y es muy importante notarlo como estudio psicológico que Schubert es uno de esos individuos extraños en el género humano. Porque hace toda su obra ausente de lo que históricamente pasa a su alrededor. Tiene que convivir la reacción de la Revolución

Francesa, las guerras napoleónicas, la sumisión de Austria bajo Napoleón, Leipzig, la batalla de Rusia. Todo ese movimiento que reinicia un estado incendiario en el género humano no lo toca para nada a Schubert. No pertenece a su momento. Como se dirá de otros artistas, otros genios, el fruto de su lugar. Mas no, Schubert no tiene nada que ver con eso. Parece que es un individuo que está en otra galaxia, que todo lo que sucede a su alrededor a él no lo alcanza. Sigue haciendo eso que debe porque él debe hacer absolutamente eso. Y ya lo encontramos, porque hay que hablar de Schubert algo así como maravilla del ser viviente, lo encontramos a los once años de edad estando aún en el convivio, es decir, aquella parte del estudio musical en que se los aislaba a los jóvenes, escribiendo una obra que es la inmortalidad del género humano, es *El rey de los alisos*. Cambiaba la historia de la música. Todo lo que vendrá después, va a nacer de esta impresión fantástica, prodigiosa, extraordinaria, obstinada, de un sentido secreto de la fatalidad que persigue a la muerte. Porque *El rey de los alisos* indica esto: el padre; leyenda desde luego germana, antigua, perdida, olvidada, porque aquí es lo que interesa de Schubert, si alguna vez los alemanes tuvieron hacia la Alta Edad Media, a través del influjo francés, el movimiento de los Minnesinger, y tuvieron una renovación a todo ese movimiento provenzal, rearticulando el sentimiento contradictorio que los franceses tenían por imponer la novedad del amor erótico, del amor sensual, carnal en la expresión de la mujer, los alemanes ya idealistas totales por entonces, renuevan en canto el sentido del amor ideal de la mujer. La mujer será la Virgen María y tendrá siempre un aspecto idealizado.

Pero por entonces esto es totalmente aristocrático, totalmente palatino. No es como en el caso de Francia, de carácter popular. Tenemos que llegar a Mannheim para que de algún modo, ya después de Hans Sachs, desde luego, para que el lenguaje alemán llegue al pueblo y adquiera el sentido del pueblo.

Hacia 1600 después de Lutero, el espíritu alemán quiere encontrar la canción popular. El Volkslied, la canción popular, la canción que esté cerca de la tierra, pero no obstante cuanto se quiere hacer no se logra una unidad. El influjo italiano, el influjo francés y el influjo inglés que tiene gran importancia en la evolución de la cultura alemana, no dejan que se manifieste esta forma de expresión que queda siempre sometida, deslucida, ahogada.

Le corresponde, pues, así, misteriosamente iniciar a Schubert el secreto del Volkslied, es decir, de aquel canto hermoso, cumplido, preciso y diremos la palabra que para él corresponde: perfecto, en el cual está la palpitación del pulso de aquello que debemos llamar en sentido bíblico pueblo, es decir, la integración de todos los seres en unidad de un afecto. Aquí el pueblo no tiene ese sentido clasista que nosotros hemos tenido que llegar a darle, sino el sentido de la generalidad de las almas.

A los once años ya, encontramos a este niño extraño, aparentemente distraído, ensoñado, del cual se va a decir después, y es curioso observar estos detalles, los compañeros, los amigos que lo convivieron y lo acompañaron hasta la muerte, dirán que Schubert aun de adolescente se levantaba de noche, que era sonámbulo, y sonámbulo escribía sus obras. No solamente eso, sino que era clarividente, que sabía bien lo que iba a suceder, y cómo él iba a escribir y qué iba a suceder con él y con su música y con su arte. Aún más, veía en las poesías que le daban, algunas de ellas menos que vulgares, pedestres, veía cosas que nadie podía ver.

Es necesario recordar este detalle porque al hacer un balance general de lo que Schubert escribió, aun como en el caso de Mozart, uno se queda admirado de cómo puede ser que el tiempo físico en una vida de treinta y dos años, alcance a redondear mil doscientas obras, porque es algo increíble de las cuales seiscientas o seiscientas veinte serán canciones, pero hay seis misas, diez sinfonías, una serie de cuartetos, toda una obra para piano. Además la enorme extensión de la obra de Schubert. No iba a escribir trocitos solamente. Algunas de

sus obras no han podido trascender precisamente por la fatiga de la extensión. Resulta que la riqueza de su fantasía, el poder de manifestar cuanto a él le venía en ganas, hace de sus obras, por ejemplo las sonatas, hoy ya tenemos otra paciencia para poder oír, además tenemos aparatos que podemos parar y descansar para poder seguir, tenemos otra serie de posibilidades para el juicio y la crítica.

Esas mil doscientas obras a partir de los once años de edad, es decir en veinte años, y uno se pregunta ¿cuándo vivía este hombre, la vida común? Y él vivía la vida común de todos los seres de un modo admirable. Tenía amigos, amigos y tan feliz era, y tan extraordinario era en su contacto con los seres, que de ser tan festivo se había hecho, entre el núcleo en que él vivía, una especie de apartamiento que cuanto a saberse entender y saberse divertir, que se llamaban "schubertiadas", con sus compañeros, con sus amigos, con los músicos. Y aquí empieza también la educación del padre en estas schubertiadas llenas de inquietud y de encantos y a la vez de un gran batifondo, de bailes a diestra y siniestra, y beber lo que se debía y se podía beber. Schubert se apartaba y en medio de este ruido imposible, se abstraía, aparecía otra vez el sonámbulo y escribía sus obras más delicadas, más tenues. El ambiente no gravitaba sobre él, no le impedía de ninguna manera. Casi toda la obra de Schubert fue escrita así, en medio del ruido, de la distracción. Y uno piensa si esas profundidades, esas bellezas, esas delicadezas e intromisiones en el sentido secreto del sentimiento más profundo, en esas idealidades espirituales que después alcanzarán otros, pero que entre tanto no se habían conseguido tan espiritualmente en el arte, pudieron haber sido escritas de esa manera.

Pero Schubert, después al salir del ambiente de la enseñanza, no puede ser maestro, no tiene las condiciones necesarias. El padre advierte que es un distraído y empieza a explicarle que lo peor que puede haber para enseñar es la distracción por más genio que se sea. Entonces no se pude estar en dos cosas a la vez –esto ya lo decía Santo Tomás de Aquino y Aristóteles, desde luego–, la mente no puede bipartirse, o hace música o enseña a los niños. Y ¿qué sucedía con Schubert?, quería que los niños aprendiesen por sí mismos para poder hacer música él, entonces ¿en donde enseñaba y qué era su clase? Cuando el padre llegaba era una de amonestaciones y castigos. Tal fue el desentendimiento con su padre que se tuvo que ir de su casa, porque el padre no aceptaba de ningún modo –pater familias– la desobediencia. Y Schubert se fue a vivir con los amigos y con un hermano de él.

Es necesario que les aclare a ustedes que en las comodidades de los músicos que suelen tener tantos instrumentos, el pobre Schubert que aquí empezó a ser muy pobre y muy miserable, recién seis meses antes de su muerte se pudo comprar un piano y tuvo piano propio, todo cuanto aprendió, hizo y ejecutó lo hizo en los pianos de los demás. En los cafés, en los restaurantes, en los pianos de los amigos, en las visitas, nunca tuvo un piano propio. Es de admirar que llegase a adquirir la técnica de virtuoso admirable que él tuvo, y lo que compuso sin tener un piano nunca a mano. Se levantaba a las seis de la mañana, mentalizaba, y componía en el vacío hasta la una de la tarde, y después se iba.

Con sus amigos, poetas también, con Mayrhofer con quien tuvo una amistad gemela de ser idénticos y que lo indujo en el secreto de la poesía de Goethe, de Esquilo, de Schiller y más adelante en la poesía de Heine. Este Mayrhofer que fue un poeta extraño le enseñó también a escribir poesía, porque poco se sabe que la poesía de *La trucha* es de Schubert, y él le puso el nombre de Schober –que era un amigo– por un chiste nomás. Así que era poeta y escribió algunas poesías muy importantes y algunas de ellas dicen así, en la traducción:

"Vivimos en este mundo
Creemos conquistar las estrellas
Y pasamos como pordioseros
Pidiéndole a la vida una limosna.
No será que yo al fin de mi vida
Me tenga que estar con la mano tendida
sin que la vida me dé ni siquiera una limosnita?
Porque a cuántos, les digo, no se les suele dar una limosnita
Y yo, no soy un mendigo en la vereda de la vida?"

Tiene diecinueve años por entonces.

En otra oportunidad escribirá: "qué buena que es la providencia, porque al fin de cuentas nos priva de tantas cosas, por lo menos nos da el valor de la amistad. Porque tener un amigo qué tesoro más grande es tener sobre esta tierra. Se dan cuenta los que tienen un amigo, ¿qué es un amigo?, un amigo quiere decir: ser uno eterno en el corazón de alguien…"

Llegará después a dar su credo más adelante: "Mi padre me enseñó –dirá– que hay que enseñar con el corazón y con el espíritu, pero tanto mi corazón como mi espíritu solamente son amor y dolor, por eso cuando yo canté al dolor, el dolor se hizo amor; cuando yo canté al amor, el amor se hizo dolor. El dolor y el amor se repartieron mi corazón, porque el amor y el dolor se reparten el corazón de los hombres. Y mi corazón se hizo música, que a la vez es amor y dolor, porque ¿hay acaso una música alegre en este mundo? ¿Y hay por caso una alegría que cuando transita por el corazón no llegue al dolor? –y vuelve a decir– la única alegría del amor, es el amor del amigo que nos tiene eternos en su corazón. Y ¿no es suficiente la amistad para vivir en este suelo?"

Ya a los diecinueve años Schubert ha cambiado la faz del idioma alemán. Ha escrito más de trescientas canciones que los editores no le compran, o se las quitan y no le pagan pero las editan. Y le cambian el nombre y las hacen correr, y de pronto toda Viena, los niños en las veredas cantan las obras de Schubert sin saber quién es el autor. Y él pasa entre esta felicidad, esta extraña condición de sentirse cantar por la muchedumbre de su ciudad como un anónimo también. Y seguirá diciendo lo que le dijo el padre: para ser alguien hay que ser como una columna, y para ser como una columna hay que estar en soledad.

La vida de él, pues, empieza ahora a indagar en procesos más profundos ¿cómo trabajar el sentido exacto de la palabra? Vuelve pues al origen esencial de la música. La música no nace sino en la palabra. Y será Schubert quien va a cambiar, como hemos dicho, el sistema expresivo del arte alemán. Inmediatamente después de la muerte de Beethoven, a quien Schubert considera el genio más grande de este mundo, y pide ir a verlo una vez y Beethoven lo recibe. Se encuentra con Beethoven quien le pide que escriba en su cuadernito qué es lo que quiere de él, y es tal la pena de Schubert de ver que Beethoven no oye ni se puede comunicar con la gente, lo mira, se da media vuelta y huye. No puede comunicarse con él. El genio a quien él amaba le estaba prohibido como entendimiento. Entre tanto querrá de algún modo escribir como Beethoven, escribir sinfonías que sean como las de Beethoven, y porque le hace un gran homenaje, así un homenaje común de vereda en una institución olvidada, le va a escribir de regalo una sinfonía, y le va a mandar dos tiempos nada más, porque allí el ángel que le ayudaba no le dio más temas, cuando él le abundaban por cataratas los temas. Y se los entregó al empresario, quien encontró que era una tan pobre cosa que dejó de lado, y esta sinfonía fue descubierta recién en 1865 y es la *Sinfonía Inconclusa* de Schubert, que no se oyó mientras él vivía.

Hay destinos curiosos para obras inmortales, para obras únicas como la *Sinfonía Inconclusa*. Poca gente sabe el destino de la *Sinfonía Inconclusa*. Esta sinfonía fue hecha como un regalo, al azar, como un homenaje que este Francisquito entregó. Y quedó ahí olvidada. De manera que cuando hacemos un análisis histórico y decimos: "el influjo de la *Sinfonía Inconclusa* sobre tal compositor, etc…" estamos mintiendo, la historia está mintiendo. La obra no se conoció hasta 1865.

Inmediatamente que murió Beethoven, y fue digno de ver en las crónicas y en los escritos de los amigos de Schubert, que este individuo que en un día de lluvia que fue al entierro de Beethoven, tomó un velón como todos los funebreros que tenían que llevar un velón detrás del féretro, y lo acompañó como un sirviente más, llorando por las calles, hasta llegar al cementerio. Pidiendo después que por favor cuando él muriese lo pusiesen al lado de Beethoven. Porque él sabía muy bien, que aun siendo así, un desgraciado, un desventurado, un miserable, su lugar en la historia estaba muy por encima de la tierra y muy por encima de las veredas. Escribía a veces estas cosas que parecían un poco de presunción. Pero dada la naturaleza bondadosa, modesta, humilde de Schubert, no se podía creer sino como un estado de una íntima predestinación que sabía respecto de sus incalculables cualidades. Porque tenía una gran conciencia sobre lo que él podía y sabía hacer.

Pidió entonces que lo pusieran al lado de Beethoven. Y presintió que él ya tenía que morir, porque si se iba Beethoven, qué iba a ser más él en este mundo. Siendo el genio y el titán que era tenía que morirse, cómo no iba a morirse también él. Y empezó a trabajar en la idea profunda de su muerte. Entre tanto llegaba a hacer las obras más impresionantes que se puedan imaginar. Los últimos cuartetos, las últimas series de lieder, las últimas sinfonías, las últimas Misas, con una celeridad, con una necesidad, y una urgencia tan grande, como para saber que él tenía que desaparecer. En tanto sus grandes amigos Schober, Mayrhofer, con quien había disentido en tantas cosas, trataron de ayudarlo y de hacerle entender que no tenía que morir, que no se preocupase tanto. Sin embargo, él siguió preparando todo porque tenía que morirse, y cuando muriese la importancia que iba a tener su vida, y su música. Porque "yo que lo había puesto a él como una columna en medio del espíritu alemán, y su canto que tocaba la tierra tocaba el cielo también. Y no solamente los que estaban por la tierra iban a entender su canto, sino las luces supremas iban a entender la pureza de su canto".

Y es curioso que esta profecía de Schubert sobre sí mismo, haya tenido una gravitación profunda.

Inmediatamente después de su muerte, Mendelssohn se apasiona por el espíritu de Schubert y da al mundo la belleza transparente, extraordinaria de su canto; está basado en Schubert.

Chopin para escapar de la grandeza de Beethoven se va a centrar en Schubert y en Mozart, para escapar, para iniciar otros procesos. Y los *Impromptus* de Chopin y los *Preludios*, los *Valses* de Chopin, no son sino una traslación genial basada en este ser angélico que es Schubert. Después aparece el genio verdaderamente alemán, porque en Schubert tenemos el genio austríaco que da la grandeza a Alemania, lo encontraremos a Robert Schumann, que va a decir: "en el prodigio de la creación muchas cosas podrán suceder, pero ciertamente la historia no volverá a dar nunca al mundo un Franz Schubert".

Con él un genio extraño, dominador de toda Europa, de Wagner, de Liszt, dirá que nunca en la música apareció una fuente tan espontánea de belleza, tan inmediata, tan que fuese para todos. Para los muy eruditos, para los muy purificados, y para los muy ignorantes también. Porque de pronto este arte de Franz Schubert que se cantaba y se bailaba en la taberna, en los bulevares, en las veredas, era también el gran arte de la sala de concierto.

Con Franz Liszt aparece alguien que va a dar una vuelta también tan grande como Schubert al arte de Occidente. En una madrugada fría de un hospital de Moscú se encuentran un médico de guardia y un atendiente. El atendiente está silbando una melodía. No se conocen ninguno de los dos. El médico, el químico, se da vuelta y le dice "Vd. está silbando mal, porque lo que usted silva es una melodía de Schubert y la está transformando". Y el otro le dice: "¿Vd. cree que yo no lo sé? Pero lo que le quiero demostrar a Vd., que con las transformaciones que yo hago, Schubert es un músico ruso. Y entonces para aprender a escribir en ruso lo transformo a Schubert, se lo demuestro".

Quiénes eran: el que transformaba a Schubert en ruso, el genio inconmensurable de Mussorgsky, el químico, Borodin. Y ahí nace el arte ruso. Borodin totalmente schubertiano y Mussorgsky con ese genio profundo, extraordinario, eslavo, inconcebible va a tomar del lied de Schubert todo ese mundo interior, el misterio, el secreto psicológico entrañable, las luces y las oscuridades de la psicología humana, el ser angélico y el ser a la vez demente. Todo lo que en Schubert se da en un marco de belleza, de pureza y de pulcritud, va a entrar en Mussorgsky como el revolucionario de todo el arte moderno. Y desde su iniciación en el arte hasta el fin de su vida, Mussorgsky tendrá a Schubert como algo en que Dios se equivocó. Porque debió ser ruso y llegó a Austria, porque toda esa música que Schubert escribió, es sencillamente rusa, transformada al alemán. Y todo el trabajo admirable de Mussorgsky consistía pues en esto. Y es curioso observar que si hacemos un análisis de traslación de las obras de Mussorgsky y las comparamos a ciertas obras de Schubert encontramos directamente esta dependencia, este sentido de querer identificarse.

Además, queriéndose liberar de todo cuanto sucedió antes, el genio de Richard Wagner va a ignorar a Schubert. Sin embargo, hay páginas íntegras de la Walkiria que son transformaciones de lied de Schubert, transformadas en recitativos pero con las armonías y con todos los esquemas idénticos.

Y llegamos inmediatamente a uno de los más grandes, profundos misterios y de los más difíciles de desentrañar, que es Gustav Mahler. Mahler nace, se perpetúa y muere en el espíritu de Schubert. Todo cuanto ha hecho en su inmensidad, en las proporciones de un arte, todo lo que Mahler quiere hacer como sentido de lo sub-popular, a veces de lo muy vulgar, de lo absolutamente, casi saliendo de la zanja de la vida. En Mahler se da eso. A veces en Mussorgsky también, es decir, está todo basado en las profundidades secretas del dolor del mal de la vida, profundamente, haciendo su transformación de una cierta tiniebla en la blancura y en la luz purísima que Schubert tiene.

Toda la obra de Mahler, conjuntamente con la iniciación de Hugo Wolf. Y curioso es que tanto Mahler como Wolf, van a sufrir en la vida una forma de identificación. Schubert como miserable va a vivir con su amigo Mayrhofer; Mahler convive en la misma pieza, la misma miseria, el mismo frío, la misma hambre; y en este mismo caso Mahler con Wolf, conviven el mismo tipo de vida durante años. Y mientras Mayrhofer después que desaparece Schubert no puede vivir más en este mundo y trata de suicidarse, primero tirándose al Danubio y después tirándose de una ventana y deshaciéndose contra la vereda; en el caso de Wolf también, se volverá loco después, dando a Alemania un genio totalmente nuevo.

Pero aquí no para el influjo del estilo de la permanencia, del estilo de renovación, de belleza, de pulcritud, de claridad, de profundidad psicológica, de misterio de los paisajes, del encuentro de lo que es del mundo y de lo que es del cielo, que es la profundidad de Schubert. Tiene esas dimensiones, tiene esas distancias increíbles, es en la apariencia un músico fácil, común, que llega inmediatamente, ahí está el gran "don", pero después desde el punto de vista interior, tiene zonas que son casi impenetrables, en donde el misterio alcanza la profundidad y algunos momentos del purgatorio de Dante, en donde la poesía ya

entra en el plano de la metafísica, y en otros momentos alcanza la excelsitud del paraíso de Dante.

Porque el sentido que le había dado el padre que hay que enseñar y escribir con el corazón y con el espíritu, había dado fruto perfecto en Schubert. Hasta que penetra de un modo como casi estando en su casa, en el espíritu francés.

Es aquí en donde alcanza una identidad de la belleza. Tenemos que recordar que el amor que Georges Bizet tiene por Schubert. A los quince años de edad escribe su *Sinfonía en Do*, que es como si Schubert resucitase y escribiese en francés una nueva obra. Y toda la obra, la pulcritud, la belleza, la finura, eso que hace de Bizet un músico tan diferente, como hace de Schubert un músico singular en la historia de la humanidad, está heredado directamente de Schubert.

Y entonces ya va a entrar Schubert en el profundo sentido del espíritu francés, en un genio sin ocaso, en un genio también que no alcanza la difusión universal porque la finura interior es tan grande, el paisaje del espíritu es tan profundo, tan distinguido y tan secreto que no siempre llega a todos, que es Gabriel Fauré. Fauré será un schubertiano de primer orden. Toda su obra es una traslación ideal rehecha. Y ciertamente si Fauré es el maestro de Ravel, Ravel será un schubertiano extraordinario. Yo recuerdo que en los encuentros con Ravel hablando sobre Schubert: "Bueno, Schubert, qué vamos a decir sobre Schubert, todo cuanto él toco lo transformó en oro musical; Vd. entiende –decía– ojo, incorruptibilidad".

Es curioso también en cierto cantos argentinos, ciertos cantos folklóricos, algunos de fin de siglo, ha aparecido así un poco extranjero pero un poco también del lugar. Es que Schubert ha entrado en el secreto del corazón del ser viviente. Otros músicos tienen una genialidad musical, extraordinaria y propiamente musical. En Schubert, todos estamos de acuerdo que la singularidad reside en la belleza de la intimidad, en despojar a la música de toda posibilidad técnica. En despojarla de todo aparato, sea de la armonía, del contrapunto.

Tan sabido era, tan lleno de dote nació, que después de haber realizado su obra un año antes de morir, se decide de que al fin él quiere ser organista, y que para ello tiene que estudiar contrapunto y fuga. Y muchos "maestruscos" que andan por ahí, con puestos en los conservatorios o que editan a veces métodos, porque las casas editoras los necesitan y ellos necesitan ganarse el pan también de alguna manera, ponen en los tratados, (no sé cómo no asiste la vergüenza a veces en dos posibilidades, en la de escribir y en la de publicar) que Schubert hacia el final de su vida no conocía ni contrapunto ni fuga, y resulta que *El rey de los alisos*, es empezar precisamente con una técnica inusitada en los procesos en la sabiduría del contrapunto y de los esquemas estructurales de una fuga, es claro, en él sobreabundaba tanto un saber prodigioso; pero aquí él ¿qué quiso decir al querer reestudiar? Pero nos perdimos un detalle, porque de pronto sobre la música y sobre la ciencia tanto se miente que les diré que un genio del arte francés, Paul Dukas se le designó para el gran *Prix Rome*, que es la aspiración más grande del genio francés, y que Paul Dukas siendo ya un compositor y un maestro, dijo que le hiciesen el favor de postergarlo porque hay saturación, y él se sentía que no estaba muy preparado sobre solfeo, de lo que tiene hoy tantos diplomas la gente, ¿verdad? Él no estaba muy preparado sobre solfeo y sobre contrapunto, era maestro de maestros, era un genio de Francia. De pronto, esa modestia del hombre de genio, hace que la gente pedestre, mediocre, diga las cosas increíbles, y hay tratados de contrapunto en donde se dice que Schubert no dominaba el contrapunto, y otros tratados en donde se dice que no conocía bien fuga. Para eso a los quince años escribe una gran fuga que hoy en día se piensa que cómo un individuo que no conocía las fugas de Bach había presentido una arquitectura tan admirable.

El estilo de Schubert es entonces un estilo singular. Nosotros lo recordamos hoy precisamente por el aporte que él tiene en el espíritu alemán. Influye en la transformación de un genio como Goethe que cuando conoce sus primeras veinte líricas sobre sus palabras, empieza a pensar Goethe cómo tendrá que tratar la rítmica, la prosodia de su poesía, y esto es por el influjo de Schubert que le manda modestamente sus primeras veinte canciones, y Goethe analizando eso no le contesta nada, porque no se anima a decir nada, con respecto a la interioridad de esa música.

Prepara el advenimiento de la reacción de von Weber que sale de esta reacción de Schubert, y, no contrariamente a lo que se dice, que Schubert sale de von Weber, es von Weber que sale de este influjo, de poner el Volkslied, es decir, la música, el canto popular, pero lo que sucede con Schubert, a diferencia de Weber, es que Schubert es universal, Weber es nacional, es cerrado alemán, y Schubert no lo es, es para todas las naciones, todas las latitudes. La belleza reside ahí. En el primer caso, pues, es ser el maestro de maestros en la logoedia que decían los griegos, es decir, en el hablar cantando, que es a veces el canto más espontáneo de la vida, el canto popular.

Pareciera que un caos específico se ciñese sobre el futuro, y el hombre, la voz de Schubert vuelve a decirnos lo que nos tiene que decir, hay que volver al sentimiento del corazón. Hay que volver a la dimensión del espíritu.

Antes de morir Schubert tiene unos pequeños delirios y le dice al hermano: "no me dejes a mí encerrado en este cuarto, si Dios me hizo cantar como me hizo cantar, esto que yo tengo que salir a la luz, no me pongas cuando me muera bajo tierra, déjame sobre la vereda". Y el hermano decía: "Pero si yo no te tengo bajo tierra". "Sí, me has puesto bajo tierra." "Pero ¿por qué estás bajo tierra?". "Si yo no tengo a Beethoven a mi lado es porque estoy bajo tierra, y Beethoven está arriba de la tierra y yo tengo que estar arriba con él". "Yo tendré –le dice al hermano en esa visión–, habré sido siempre chiquito, pobrecito, triste, doloroso y miserable, habré sido siempre pordiosero de Dios en los días de la vida, pero no quiere decir que el que pidió siempre limosna, quede siendo mendigante, siempre están las estrellas y yo voy a estar en una estrella, y desde las estrellas tú verás, yo les voy a hablar a los hombres, les voy a cantar a los hombres, para que sepan que el dolor es amor, y el amor es dolor, y que hay que repartir dentro del corazón un saber –y aquí está lo hermoso–, un saber del dolor y un saber del amor, y cuando los hombres sepan que sabiendo el amor y sabiendo el dolor pueden cantar, los hombres serán todos muy pobres y todos serán felices".

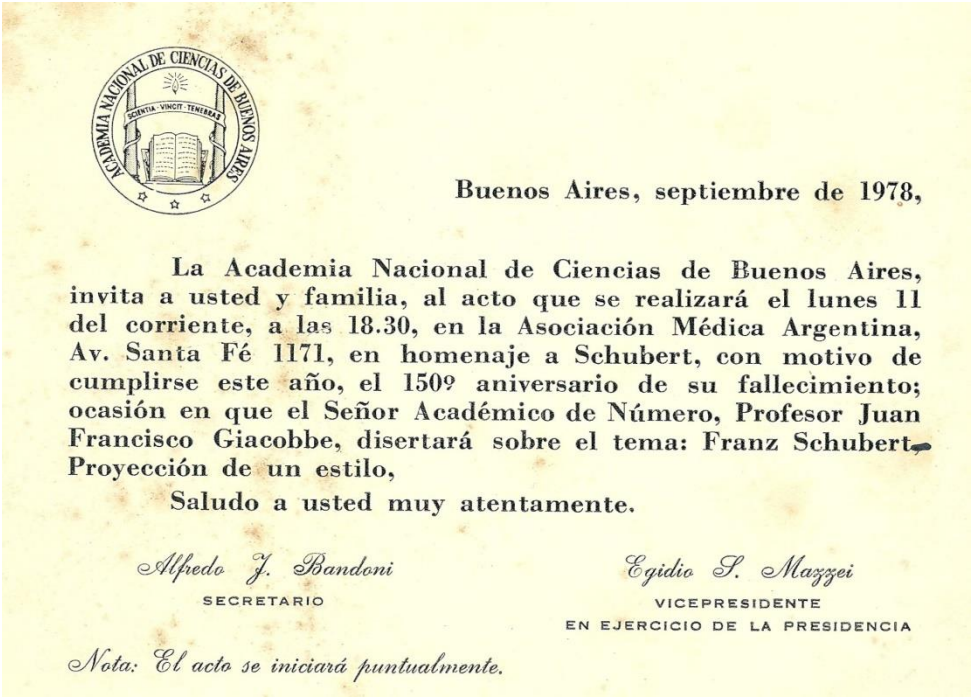
El día que él muere, había pedido que le pusiesen un traje que él debió haber llevado toda su vida, y le dijo a su hermano y dejó escrito, lo encontraron y el padre hizo su voluntad: "para pasar por este mundo haciendo algo por los demás, –decía Schubert–, hay que vivir como un anacoreta, el que enseña y el que da, tiene que ser un anacoreta". Lo vistieron con un traje de anacoreta. En la vida era muy feo, pobrecito, un miope que veía a muy corta distancia, regordete, petisón, no era una figura afable ni admirable de ninguna manera, sin embargo, tenía una simpatía muy particular. En la muerte se transfiguró. Tenemos los dibujos, y adquirió una máscara tan bella. Y los amigos en común le trajeron una corona de laureles, se la pusieron en la cabeza, y empezó a desfilar el suburbio de Viena con todos los niños de las escuelas, todos trayendo flores y le hicieron una montaña de flores sobre el cadáver de Schubert.

Y curiosa fue la circunstancia, su gran amor por Santa Cecilia, que lo entierran justamente en el día de Santa Cecilia. No hay plata para poder ponerlo al lado de Beethoven. Se hace una colecta general, y con el andar del tiempo, se lo pone al lado de Beethoven.

Durante mucho tiempo sus mil doscientas obras quedan en su mayoría ocultas. En 1928 se dio a conocer este venero incalculable de Schubert. Y aprendió la humanidad qué es lo que

sirve haber vivido como Schubert, enseñando por la soledad, enseñando por el mejoramiento del corazón y enseñando para el mejoramiento del espíritu, y sobre todo para la paz y el bien de los demás.

* * *



ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES

SCIENTIA VINCIT TENEBRAS

Buenos Aires, septiembre de 1978,

La Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, invita a usted y familia, al acto que se realizará el lunes 11 del corriente, a las 18.30, en la Asociación Médica Argentina, Av. Santa Fé 1171, en homenaje a Schubert, con motivo de cumplirse este año, el 150º aniversario de su fallecimiento; ocasión en que el Señor Académico de Número, Profesor Juan Francisco Giacobbe, disertará sobre el tema: Franz Schubert. Proyección de un estilo,

Saludo a usted muy atentamente.

Alfredo J. Bandoni
SECRETARIO

Egidio S. Mazzei
VICEPRESIDENTE
EN EJERCICIO DE LA PRESIDENCIA

Nota: El acto se iniciará puntualmente.

ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES
SCIENTIA - VINCIT - TENEBRAS

SECRETARIA: JUNIN 1278
TEL. 85 - 2297 - BUENOS AIRES

Buenos Aires, 23 de Junio de 1978.

Señor
Académico de Número
Profesor Juan Francisco Giacobbe

De mi mayor consideración:

Tengo el agrado de dirigirme a usted, para llevar a su conocimiento que en su sesión del 17 del corriente, la Academia resolvió solicitarle pronuncie una conferencia sobre Franz Schubert, en fecha a estudiar de común acuerdo.

Con este motivo, me complazco en saludar a usted con distinguida consideración.

ALFREDO J. BANDONI
SECRETARIO

EGIDIO S. MAZZEI
VICEPRESIDENTE
EN EJERCICIO DE LA PRESIDENCIA