



DE LA BELLEZA EN LA MÚSICA.



DE LA BELLEZA EN LA MÚSICA.



Imprenta y Fundicion de la Viuda é Hijos de Garcia,
Campomanes. G.

R/ 18571

DE LA BELLEZA

EN LA MÚSICA.

ENSAYO DE REFORMA EN LA ESTÉTICA MUSICAL

POR

EDUARDO HANSLICK

Profesor en la Universidad de Viena.

TRADUCCION

POR LA

SEÑORA DOÑA ELISA DE LUXÁN DE GARCÍA DANA.

MADRID:
CASA EDITORIAL DE MEDINA
Campomanes, 8.



PRÓLOGO DE LA QUINTA EDICION.

Esta quinta edicion no se diferencia de la tercera (1865), ni de la cuarta (1876), por ninguna modificacion importante: solo ha recibido algunas adiciones y cambios de pura forma. Mis convicciones son siempre las mismas; la situacion de los partidos musicales no ha variado, aunque ahora se miran con mayor encono. Así, pues, el lector me permitirá que repita aquí las observaciones que hice en la tercera edicion. En primer lugar quiero hacer constar que conozco claramente los defectos de este libro, pero que encierra la manifestacion de ideas que han llegado á ser mi continúa preocupacion, y que dimanar naturalmente del principio en que se funda mi fé estética. Esas ideas

son cada vez más difíciles de modificar. Por otra parte, la favorable acogida (que ha sobrepujado á todas mis esperanzas) obtenida por las precedentes ediciones, y el interés tan lisonjero para mí con que han señalado su éxito hombres como Vischer, Straus, Lotze, Lazarus, etc., y sobre todo últimamente Hemholtz, me prueban que mis ideas, aun en la ligereza é incoñexion de su expresion primitiva, han caido en buena tierra.

Adversarios apasionados me han atribuido la intencion de hacer guerra á cuanto concierne al sentimiento; pero el lector desinteresado se convencerá fácilmente, y solo fijando un poco la atencion, de que me limito á protestar contra la mezcla abusiva del sentimiento con la ciencia; es decir, que combato á los soñadores que blasonando de instruir á los músicos, solo les hacen ver sus desvaríos. Es mi opinion, que en último análisis la belleza consistirá siempre en la evidencia inmediata del sentimiento, pero estoy también firmemente persuadido de que por más que se apele al sentimiento á ca-

da instante, nunca saldrá de tan banales recursos ninguna verdadera ley musical.

Esta conviccion reasume en el presente ensayo la parte que pudiéramos llamar negativa, y que se dirige sobre todo y ante todo contra la generalizada opinion de que la música debe «expresar sentimientos.» No hay, por otra parte, medio de examinar cómo se puede deducir de eso la negacion absoluta del sentimiento en la música. La rosa exhala su aroma, pero la *expresion* de la idea del aroma no le es inherente; el bosque difunde umbría frescura, pero *no expresa* el sentimiento de la sombra ni el fresco. Y esto no es una ociosa polémica de lexicología; el sentido que se da generalmente á la palabra en cuestion, ha introducido gravísimos errores en la estética musical. *Expresar* una cosa, implica siempre dos factores diversos y separados, de los cuales el uno se aplica ocasionalmente al otro por un acto particular.

Emmanuel Geibel expresa tal idea con una preciosa imágen, y del modo más claro y concluyente que puede hacerlo el

lenguaje filosófico, en estos versos de sus *Nuevas poesías* (1857).

¿Por qué no consigues nunca pintar la música con palabras?—Porque como elemento purísimo desdeña las frases y el pincel.—El sentimiento es como el fondo tranquilo y trasparente de un rio;—Sobre él se precipita henchido y rápido el sonoro torrente de la música (1).

Si además esta hermosa quarteta ha sido escrita, como creo poder suponerlo, bajo la impresion producida por mi modesta obra, me parece que mi opinion, acusada de herejía principalmente por los espíritus poéticos, no se aviene del todo mal, con la verdadera poesía.

A la proposicion negativa corresponde otra positiva que formulo así: La belleza de una obra musical, es *especifica á la*

(1) Warum glückt es dir nie, Musik mit Worten zu schildern?

Weil sie, ein rein Clement, Bild und Gedanken verschmäht.

Selbst das Gefüht ist nur wie ein sanft durchscheinender Flussgrund,

Drauf ihr klingender Strom schwellend und sinkend entrollt.

música; es decir, que reside en la relacion de los sonidos, sin que tenga nada de comun con otro orden de ideas extrañas ó extramusicales.

Mi objeto ha sido llevar sin pasion, en conciencia, el convencimiento al ánimo de mis lectores, de un modo completo en la cuestion de «La belleza en la música,» que es la verdadera cuestion de vida en nuestro arte, y donde se halla la regla superior de su estética. Si á veces en mi lenguaje toma preponderancia la polémica, espero que se me perdone, teniendo en cuenta las circunstancias en que han sido escritas estas páginas. Fué en los momentos en que más alto clamaban los corifeos de la música del porvenir, y naturalmente arrastraron á la reaccion á los hombres de mi religion artística. Al publicar la segunda edicion, acababan de aparecer las sinfonías con programa de Liszt como último grito de guerra; la música se hallaba despojada más completamente que nunca de toda importancia propia, de todo valor intrínseco y exclusivo, y ya no se la presentaba al oyente

más que como medio de evocar visiones en su imaginación. Después han aparecido también «Tristan é Isela, El Anillo de los Niebelungen» y la doctrina de la «Melodía infinita;» es decir, la carencia de forma erigida en principio; la embriaguez del ópio en el canto y en la orquesta, para cuyo culto especial se ha levantado un templo en Bayreuth.

Que se me perdone, pues, si ante tales hechos y tales síntomas, no he juzgado que debía atenuar ni abreviar la parte de polémica en mi libro; si he insistido con más fuerza sobre la única cosa imperecedera en nuestro arte, sobre la belleza musical tal como nos la han enseñado nuestros grandes maestros; tal como los verdaderos artistas, los creadores [de génio, la sostendrán siempre.

ED: H.

DE LA BELLEZA EN LA MÚSICA.

ENSAYO DE REFORMA EN LA ESTÉTICA MUSICAL.

CAPÍTULO I.

La estética del sentimiento.

Cuanto se ha dicho hasta el día de la estética musical, está, casi por completo, basado en un sistema falso, á saber: que esta ciencia debe tratar ménos de profundizar lo que hay de hermoso en la música en sí propia, que de retratar los sentimientos que despierta en el que escucha. Tal direccion dada al estudio corresponde en un todo á los antiguos sistemas estéticos, que solo consideraban la belleza en su relacion con el efecto producido por sus manifestaciones, y por consiguiente la denominaban «la filosofía de la belleza,» segun el origen que le atribuian, es decir, el sentimiento. (*ἡσθησις*.)

Antifilosóficos desde luego tales sistemas, revisten (al flotar sobre las más etéreas cimas del arte) un tinte de sentimentalismo que puede ser seductor y hasta vivificante para las almas hermosas, pero de donde los espíritus que alimentan la sed del saber sacarán muy escasa luz. El que quiere penetrar en la esencia del arte musical, desea tambien sustraer-

se á la dominacion misteriosa y vaga del sentimiento, y no estar (como sucede en casi todos los tratados) teniendo á cada instante que apelar á ese mismo sentimiento, como á la única razon de todo.

La tendencia á conocer las cosas del modo más *objetivo* posible, ó sea separándose completamente del «yo» y considerándolas en sí mismas, se hace sentir en nuestros dias en todos los ramos del saber humano, y debe necesariamente influir tambien en el estudio de lo bello. Pero estudio y tendencia no estarán realmente de acuerdo hasta que el estético moderno renuncie á un método que empieza en el sentimiento *subjetivo* del «yo,» y despues de dar un poético paseo al rededor de la materia que se propone tratar, vuelve finalmente al punto de partida; al sentimiento. Para que el estudio de lo bello no conduzca á un resultado ilusorio, es fuerza que se aproxime al método científico natural, lo bastante al ménos para apreciar esencialmente la obra artística y encontrar en ella la parte *objetiva* que queda, despues de eliminadas las mil formas contingentes á la impresion recibida.

La estética de la poesia y la pintura está mucho más adelantada que la de la música. Para tal progreso hay dos causas.

En primer lugar, la mayor parte de los que la estudian no incurren en el error de creer que la estética de un arte determinado puede sacarse fácilmente de principios generales y de la idea metafísica de lo bello, sin tener en cuenta para nada las numerosas modificacio-

nes que esta idea primordial debe recibir, segun el arte á que se aplica. Las estéticas especiales han dependido servilmente hasta ahora en muchos autores, del principio metafísico supremo de una estética general; pero esta apreciacion está en vías de ceder el puesto á una conviccion más sana, que considera á cada arte como digno de ser estudiado en su destino técnico, propio; de ser comprendido en sí y por sí mismo. El *sistema* se va reemplazando lentamente por el *estudio*, y éste toma por punto de partida el axioma de que las leyes de lo bello en un arte, son inseparables del carácter propio y material del mismo en su parte técnica.

En segundo lugar, los estéticos de la poesia ó la pintura, así como los críticos de arte, que puede decirse lo practican, han establecido ya y aplican regularmente el principio de que en los estudios estéticos hay que preocuparse ante todo del objetivo artísticamente bello y no del sujeto que siente la impresion.

Tal es la direccion positiva que parece seguir casi generalmente la conciencia artística en las artes no musicales. El poeta, el pintor, ya no se persuade de que se ha dado cuenta del género de belleza particular de su arte, porque ha tratado de preveer qué sentimientos despertaria su drama ó su cuadro, si no que se esfuerza en descubrir *por qué* poder ineludible agrada su obra y la razon que la hace agradar de este modo y no de otro.

Solo á nuestro arte no le ha sido dado aun colocarse en tan ventajosa situacion. La mú-

sica separa rigurosamente sus reglas gramaticales y teóricas de las investigaciones estéticas, y trata de sostener á las primeras en el dominio, pura y secamente intelectual, mientras impulsa á las segundas hácia el lirismo y el sentimentalismo. Colocarse clara y resueltamente frente á los elementos que constituyen la belleza en la música, y que existen en ella por sí misma, es un esfuerzo que la estética musical no se ha atrevido á hacer todavía. Entre tanto el «sentimiento» continúa descaradamente haciendo de las suyas, como en otros tiempos. Ahora, como antes, la belleza musical se aprecia exclusivamente por el efecto que produce, y libros, críticos y conversaciones confirman de continuo el antiguo error de que la pasión ó la emoción constituyen la única base estética de la música, y solo ellas deben fijar el límite en que puede juzgarse una obra.

Nos dicen: pues que la música no interesa á la inteligencia con pensamientos, como la poesía, ni á la vista con formas visibles, como la pintura, debe tener por misión obrar sobre los sentimientos del género humano. «La música es solo *asunto* de sentimiento,» afirman los tratados de estética. ¿Dónde está la correlación de la música con el sentimiento? ¿La de ciertas obras musicales con ciertos sentimientos? ¿Qué leyes de la naturaleza la rigen? ¿Según qué ley del arte hay que darle forma? Todo esto lo han dejado completamente en sombra los que han tratado *este asunto*.

Pero la vista, ya acostumbrada á tanta os-

curidad, llega á descubrir que el sentimiento desempeña dos papeles en las reglas generalmente adoptadas para juzgar la música. O bien se da á este arte por misión despertar sentimientos, hermosos sentimientos, se entiende; ó bien se representan los sentimientos como inherentes á la música, y expresados por la obra artística. Las dos definiciones son igualmente falsas.

No perderemos mucho tiempo en refutar la primera, que sirve de introducción á la mayor parte de los manuales de música. Generalmente la belleza no se propone nada, por que no es más que una forma, la cual, si bien es cierto que puede emplearse para los más diversos fines, según la naturaleza de lo que encierra, en cuanto á sí, no tiene otro fin que ella propia. Si se producen sentimientos agradables en quien contempla la belleza, estos sentimientos no tienen nada que ver con la belleza abstractamente considerada en sí misma. Yo puedo presentar una obra hermosa ante el espectador, con la intención de que encuentre placer en el espectáculo; pero la belleza misma de la obra es independiente del fin que me propongo. Aun cuando no despertare ningún sentimiento, y aun cuando con nadie esté en contacto, lo bello es, y sigue siendo bello. Existe *para* causar placer en quien lo contempla, y no *por* ser causa de ese mismo placer.

Así pues, no hay *fin* ó *propósito* en la música, en el sentido que acabamos de examinar; y el hecho de que esté en la más íntima corre-

lacion con nuestros sentimientos, no nos autoriza á encontrar en tal correlacion su significado estético.

Para estudiar esta fase de la cuestion, es preciso establecer desde luego la diferencia capital que existe entre el *sentimiento* y la *sensacion*; diferencia que suele desatenderse con frecuencia en la conversacion usual.

La *sensacion* es la percepcion de una cualidad material; por ejemplo, un sonido ó un color, por medio de nuestros sentidos. El *sentimiento* es la conciencia adquirida de una modificacion en el estado del alma, sea por un movimiento de ensanche, ó sea al contrario por uno de compresion, es decir, saber que se siente agrado ó malestar. Cuando apercibo sencillamente por medio de mis sentidos la forma, el color, el sonido, el gusto ó el olor de una cosa, tengo la sensacion de esas cualidades; cuando la tristeza, la esperanza, la alegría ó el ódio me elevan ó me abaten, sobre ó bajo el nivel habitual de mi alma de modo que me es dado conocerlo, pruebo un sentimiento (1).

La belleza hiere nuestros sentidos directamente, que en eso es igual á cuanto tiene manifestacion ostensible. La sensacion es principio y condicion del placer estético, y forma la base del sentimiento, con quien supone siem-

(1) Los filósofos antiguos están de acuerdo con los fisiólogos modernos en este modo de definir la sensacion y el sentimiento, y lo hemos preferido á la clasificacion de la escuela de Hegel, que, como es sabido, distingue sensaciones interiores y exteriores.

pre relacion, y á veces relaciones complicadas. Para provocar sensaciones no se necesita del arte; solo un sonido ó un color pueden producir las. Como hemos dicho ya, las dos expresiones se toman á veces indiferentemente una por otra: en las obras antiguas sobre todo, se llama generalmente *sensacion* á lo que hoy llamamos *sentimiento*. La música debería, por lo tanto, segun esos escritores, excitar en nosotros sentimientos, y llenarnos unas veces de alegría, otras de tristeza, piedad, etc.

Pero ni el arte musical, ni ningun otro, tienen en realidad semejante mision. El arte debe ante todo expresar la belleza. La facultad por cuyo medio nos impresiona lo bello, no es el sentimiento, si no la imaginacion, es decir, el estado activo de pura contemplacion. Es notable que ni los músicos, ni los estéticos antiguos, funden sus teorías en el contraste entre el sentimiento y la inteligencia, como si el lazo de la cuestion no estuviese precisamente *entre* los términos de ese pretendido dilema. La obra musical emana de la imaginacion del artista, para dirigirse á la del oyente. Bajo el punto de vista de lo bello, la imaginacion no es solo (hablando con propiedad) simple contemplacion, sino contemplacion inteligente, es decir, la reunion de la imágen presentada, á la inteligencia y al juicio; éste se emite naturalmente con tal rapidez, que nos deja inconscientes de las diversas fases del fenómeno, y creemos inmediato ó instantáneo lo que necesita en realidad una operacion complexa del espíritu. La palabra contemplacion (*anschauung*), que ha



pasado hace tiempo desde el dominio de la division material al de los fenómenos espirituales, se aplica perfectamente al acto de la atenta audicion, que no es más que la consideracion sucesiva de los colores sonoros. La imaginacion no es entonces campo estrecho y cerrado, pues si saca de las sensaciones la chispa que le dá vida, fecunda al instante con sus rayos á la inteligencia y al sentimiento, que han entrado en actividad.

El oyente goza en pura contemplacion de la obra musical. Todo encanto material (como lo es la tendencia á provocar emociones en sí mismo) debe serle extraño. La accion que ejerce la belleza sobre la inteligencia sola, es lógica, no estética; para estudiarla sobre el sentimiento solo, seria preciso alejarse aun más, y recurrir á la patología.

Estos principios, desenvueltos há tiempo para la estética en general, son aplicables á todas las artes. Así, pues, si se trata de la música como arte, hay que reconocer que la imaginacion y no el sentimiento es su terreno estético. Nos parece justo sentar estas premisas porque se habla tan enérgicamente y tan sin tregua de «dulcificar las humanas pasiones con la música,» que á veces es realmente difícil averiguar si se trata del arte de los sonidos, ó de reglas de policia, pedagogía ó medicina.

Los músicos no suelen incurrir en el error de considerar á todas las artes como derivadas del sentimiento, en el cual se inclinan más bien á ver algo especial á la música. El poder producir emociones gratas, y la tendencia ne-

cesaria á ese fin, caracteriza para ellos por consiguiente, á la música, y no á las demás artes (1).

Pero nosotros no podemos asignar tal mision á la música, así como tampoco la hemos admitido para las artes en general.

La imaginacion, ya lo hemos dicho, es el único órgano que percibe lo bello: despues de herida por la belleza, ejerce á su vez accion sobre el sentimiento, y así en todas las artes. Un gran cuadro de historia, ¿no nos conmueve tanto como un suceso? Las Madonas de Rafael, ¿no nos inspiran devocion? Los paisajes del Poussino, ¿no nos hacen desear las delicias del campo? La vista de la catedral de Strasbourg, ¿no hace efecto en nuestra alma? No es dudosa la respuesta. Lo mismo sucede con la poesia, y lo mismo con otras manifestaciones de la actividad intelectual, que no son del dominio de la estética, tales como la elocuencia, la emocion producida en un auditorio por un orador sagrado, etc. Todas las artes tienen, pues, la misma poderosa influencia sobre el sentimiento, y en la gradacion variable de esa influencia es donde podria fundarse la supues-

(1) En todas las obras donde la sensacion no se distingue del sentimiento, no puede hacerse un estudio profundo de los caracteres especiales de éste: los sentimientos sensuales é intelectuales, la fuerza crónica de la disposicion del espíritu, la forma aguda de la emocion, la inclinacion y la pasion, así como los diversos matices que lleva en sí en toda la extension del sentido dado al *pathos* de los griegos y á la *passio* de los neo-latinos, todo se ha nivelado confusamente. No es así como ha podido decirse de la música que es «el arte de hacer nacer sentimientos.»

ta diferencia que existe entre ellas y la música. Pero semejante subterfugio es anticientífico, sin contar con que es además muy cómodo dejar á cada uno decidir si conmueve más fuerte y profundamente una sinfonía de Mozart que una tragedia de Shakespeare; una poesía de Uhland, que un rondó de Hummel. Y si nos dicen que la música obra directamente sobre el sentimiento, mientras las demás artes necesitan que medie la inteligencia, responderemos que es el mismo error en distintas palabras; porque, como hemos probado ya, los sentimientos no sufren la influencia de la belleza musical más que en segundo término, y solo se derivan inmediatamente de la imaginación. En las obras de estética se ha hablado mil veces de la analogía que existe entre la música y la arquitectura. ¿Ha pasado nunca por la imaginación de un arquitecto razonable, el decir que su arte tiene la misión de excitar sentimientos, ó que los sentimientos son inherentes á él, forman parte integrante de la arquitectura?

La verdadera obra artística se impone á nuestra facultad de sentir, pero solo bajo cierto aspecto, y nunca completa y exclusivamente. Resulta, pues, que apreciar la música según su efecto sobre el sentimiento, no significa nada para la determinación de su principio estético.

Y sin embargo, siempre se colocan bajo ese punto de vista cuando tratan de penetrar en la esencia de la música: describiendo la sensación que ha producido, es por donde se empie-

za siempre á dar noticia de una obra musical, por su propia impresión, impresión subjetiva, la juzga el crítico y la elogia ó la censura. ¡Como si se debiera juzgar del vino por la facilidad con que se sube á la cabeza! El efecto que la belleza de cualquier género que sea produce en nuestros sentimientos, conviene á la psicología más que á la estética. Que sea pequeño ó grande el efecto de la música, si se quiere profundizar su naturaleza hay que atenerse á ella, hay que permanecer en sus dominios. Hegel ha demostrado de un modo perentorio que el estudio de las sensaciones producidas por una obra de arte, carece por completo de precisión, no tiene punto objetivo concreto y especial. «Lo que se siente, dice, queda envuelto en la sombra de la individualidad más abstracta; por eso los caracteres de la sensación son puras abstracciones, y no los de la cosa misma. (Estética, I, 42.)

Si la música posee poder específico sobre nuestras impresiones (cosa que luego examinaremos detenidamente), es fuerza precaverse contra su encanto para llegar á comprender la causa: pero hasta tanto que se impone ese método, mezclamos de continuo la impresión sentimental y la belleza musical, en vez de considerarla científica y aisladamente. Juzgar por un efecto incierto y variable en vez de penetrar en el fondo de la misma obra, y tratar de explicar según las leyes de su particular organismo lo que realmente contiene; en qué consiste la belleza que en ella reside; interrogar la naturaleza del arte, partiendo de

la impresion subjetiva: tanto valdria sacar una conclusion de lo dependiente á lo independiente; de lo condicional á lo incondicional.

Así pues, el sentimiento en general no puede servir de base á leyes estéticas; además de que hay mucho que decir sobre su inseguridad en punto á música. La relacion de una obra musical con los sentimientos que excita, no es *necesariamente causal*, como se dice en filosofía. Segun las nacionalidades, temperamentos, edades y circunstancias, y hasta en igualdad de condiciones, en diversos individuos, la misma música producirá diferentes efectos. No es preciso recurrir á los indios y caribes, que son generalmente los ejércitos de reserva del estético que batalla sobre la diversidad de gustos: nos basta para probar nuestro aserto, el público habitual de los conciertos en Europa. La mitad de ese público encontrará en los últimos cuartetos de Beethoven, ó en las cantatas de Bach, el manantial de sus más vivas emociones. La otra mitad solo verá en ella «música difícil de comprender.» Esas obras no le dirán nada. Una pieza hará hoy brotar lágrimas de nuestros ojos, y mañana nos dejará perfectamente tranquilos. Mil causas exteriores pueden modificar de distintos modos el efecto que en nosotros produjo, y hasta anularlo por completo. La correlacion de las obras musicales con ciertas disposiciones del espíritu, no existe por lo tanto, siempre, y en todas partes.

Donde nos limitamos á considerar el efecto actualmente producido, descubrimos á veces

que sus elementos son convencionales y no necesarios. No solo en los usos y en la forma, hasta en la manera de sentir y de pensar, se establece con el tiempo algo de uniforme, de comun á todos; por medio de esas nociones adquiridas por rutina, creemos penetrar en la naturaleza de cosas que, como las letras del alfabeto, ignoran el significado que para nosotros tienen. En ese caso están principalmente los diversos géneros de música apropiados á usos que podríamos llamar externos, como las composiciones guerreras y teatrales. En éstas hay una verdadera terminología para los más distintos sentimientos; terminología que llega á hacerse tan familiar á los compositores y al público de una época, que el uno y los otros exclusivamente, no abrigan sobre su significado la menor duda. Estas se quedan para las generaciones siguientes. ¡Cuántas veces hemos extrañado que nuestros padres hayan podido aceptar tal fórmula musical, como la exacta expresion de tal sentimiento!

El modo de escuchar, el de sentir, cambian con el tiempo y las costumbres. La música queda la misma, pero su efecto se modifica segun la educacion ó las convenciones de que el espíritu llega á ser esclavo. Una de las muchas pruebas que podríamos aducir de la facilidad con que nuestros sentimientos se dejan sorprender por los más mezquinos artificios, nos la dan las piezas de música instrumental que van provistas de un epigrafe ó título descriptivo. En las más insignificantes elucubraciones para piano, en que el mejor microscopio

pio no podría descubrir absolutamente nada, nos encontramos inmediatamente dispuestos á ver una «Noche antes de la batalla» un «Dia de estío en Noruega» una «Aspiracion al mar» ó cualquier otro absurdo por el estilo, si la cubierta tiene la audacia de afirmar que tal es el argumento de la pieza. Los títulos descriptivos dan á la imaginacion y al sentimiento una direccion, que atribuimos con demasiada frecuencia á la misma música. Lo mejor que podemos hacer contra tal credulidad, es recomendar la excelente broma de un cambio de título.

De modo que el efecto de la música sobre el sentimiento, carece de estos tres caracteres: necesidad, constancia, exclusivismo: solo un fenómeno puede dárselos, y solo teniéndolos podría constituir un principio estético.

Lejos de nosotros la idea de desdeñar los poderosos sentimientos que despierta la música; esas emociones dulces ó tristes; esos éxtasis deliciosos en que nos mece. Uno de los más hermosos y admirables privilegios del arte es el de poder provocar esos estados del alma, sin ningun móvil terrestre y como por la gracia de Dios. Solo alzamos la voz contra la trasformacion abusiva y anticientífica de tales hechos en principios estéticos. La música puede excitar en alto grado el placer y el dolor: es incontestable. Pero ¿no excita tambien, y aun con mayor intensidad quizá, el placer, la ganancia de un gran premio á la lotería; el dolor, la enfermedad mortal de un amigo? Mientras se dude en poner en la misma línea

un billete de lotería y una obertura; una junta de médicos y una sinfonía, no hay derecho para calificar de especiales de la música, ó de una obra musical determinada, las emociones de que hablamos. En último análisis, llegaremos sencillamente á considerar cómo se excitan específicamente tales emociones por la música. En los capítulos 4.º y 5.º estudiaremos detalladamente sus efectos sobre el sentimiento, y buscaremos la parte positiva de esta notable relacion estética. En cuanto á la parte negativa, debíamos insistir en ella con todas nuestras fuerzas, desde luego, en este ensayo, como protesta contra un principio reprobado por la ciencia.

NOTA. No nos parece preciso para el fin que acabamos de exponer, mencionar al mismo tiempo que las teorías que combatimos, los nombres de sus autores (ellos se apellidan *legion*). Además, estas teorías son ménos producidas por convicciones personales que como reproduccion de un modo de ver que se ha hecho general. Citaremos, con todo, aquí á algunos musicógrafos antiguos y modernos, aunque solo sea para dar idea del imperio que ha llegado á ejercer la opinion en esta cuestion erigida en axioma.

Mattheson: «En una melodía debemos proponernos como fin principal una emocion del alma (ó muchas si la situacion se presta á ello).»—*Vollkomm. Capellmeister*, pág. 143.

Neidhardt: «El fin principal de la música es excitar *todas las pasiones* con el ritmo y

simples sonidos, tan bien como el mejor orador.»—Prólogo de la *Temperatur*.

J. N. Forkel: «Las figuras en la música son lo mismo que en retórica ó en poesía, diversas formas para expresar los sentimientos y las pasiones.»—*Veber die Theorie der Musik. Göttingen, 1777, pág. 26.*

J. Mosel define la música: «El arte de expresar determinados sentimientos con sonidos arreglados.»

C. F. Michaelis: «La música es el arte de expresar sentimientos por la modulacion de los sonidos. Es el lenguaje de las pasiones, etc.»—*Veber den Geist der Tonkunst, 2.º ensayo, 1800, pág. 29.*

Marpurg: «El fin que ha de proponerse el compositor en su obra es imitar á la naturaleza... excitar á su antojo las pasiones... copiar de la vida los movimientos del alma, las tendencias del corazon.»—*Krit. Musikus, 1650, título I, § 40.*

W. Heinse: «El fin de la música es imitar, ó más bien excitar las pasiones.»—*Musical Dialoge, 1805, pág. 30.*

J. J. Engel: «Una sinfonía, una sonata, etc., deben encerrar la expresion continuada de una pasion derivándose en mil sentimientos diversos.»—*Veber musikalische Malerei, 1780, pág. 29.*

J. Ph. Kirnberger: «Una melodía (tema) es una frase inteligible en el idioma del sentimiento, que provoca en el oyente sensible el estado del alma á que la misma melodía está

apropiada.» *Kunst der reinen Satzes, 2.ª parte, página 152.*

Pierer: «La música es el arte de expresar con hermosos sonidos los sentimientos y el estado del alma. Es superior á la poesía, porque ésta no es apta más que para expresar lo que solo la inteligencia puede comprender (!), en tanto que la música expresa sentimientos y disposiciones del alma, que las palabras no pueden expresar.»—*Universalexikon, 2.ª edición.*

G. Schilling, da la misma explicacion en el artículo «Musik» de su *Universalexikon der Tonkunst.*

Koch, define la música: «El arte de expresar con sonidos un juego agradable de sensaciones.»—*Musik Lexikon, en la palabra «Musik.»*

A. André: «La música es el arte de producir sonidos que pintan, provocan y sostienen sentimientos y pasiones.»—*Lehrbuch der Tonkunst, tomo I.*

Sulzer: «La música es el arte de expresar nuestras pasiones con sonidos, como se expresan en un discurso con palabras.»—*Theorie der Schönen Künste.*

J. W. Bohm: «Ni á la inteligencia, ni á la razon; solo á nuestras facultades sensitivas, es á quien se dirigen los sonidos de las cuerdas armoniosas.»—*Analyse des Schönen der Musik, Viena, 1830, pág. 62.*

Gottfried Weber: «La música es el arte de expresar sentimientos con sonidos.»—*Theo-*

rie der Tonsetzkunst, 2.^a edición, tomo I, página 15.

F. Hand: «La música expresa sentimientos. Cualquier sentimiento ó estado del alma, tiene en sí, y por consiguiente también en la música, su sonido y su ritmo particulares.»—*Aesthetik der Tonkunst*, tomo I, § 24.

Amadeus Autodidactus: «La música no nace ni se arraiga más que en el mundo de los sentimientos y sensaciones. Sonidos musicalmente melodiosos (!) no resuenan para la inteligencia que solo describe y diseña los sentimientos... ellos hablan solo al alma, etc.» *Aphorismen über Musik*, Leipzig, 1847, página 329.}

Fermo Bellini: «La música es el arte de expresar sentimientos y pasiones por medio de sonidos.»—*Manuale di musica*, Milan Ricordi, 1854.

Friedrich Thiersch: «La música es el arte de expresar ó excitar sentimientos ó disposiciones del alma por la elección y la reunión de los sonidos.»—*Allgemeine Aesthetik*, Berlin, 1846, § 18, pág. 101.

A. von Dommer: «El fin de la música es hacer nacer en nosotros sentimientos, y por estos sentimientos, imágenes.»—*Elemente der Musik*, Leipzig, 1862, pág. 174.

CAPÍTULO II.

La expresión de los sentimientos no se encierra en la música.

Como consecuencia, al par que como correctivo de la teoría que asigna á la música el sentimiento por resultado final, se formula este aforismo: «La música expresa los sentimientos que contiene,» ó en términos más rigurosamente exactos: «Los sentimientos son el *contenido* de sí propia, que la música debe expresar.»

El estudio filosófico de un arte, conduce desde luego á la investigación de lo que encierra, de lo que constituye su esencia. A cada una de las artes se adapta un círculo de ideas que se hacen perceptibles por medios especiales; el sonido, la palabra, el color, la piedra, etc. La obra de arte da, pues á la idea determinada una forma particular que reúne los caracteres de lo bello: esta idea, la forma que la hace sentir y la unidad, gracias á la cual constituye un todo, son condiciones indispensables para que se comprenda su belleza; condiciones que deben ser base del estudio verdaderamente filosófico de cualquiera de las artes.

El argumento (el contenido, *inhalt*) de una obra poética, pictórica ó escultural, puede ex-

presarse fácilmente con palabras; ellas darán á la inteligencia idea suficiente y precisa. Decimos: Esta estatua, representa un gladiador: este cuadro, una ramilletera; este poema, canta las proezas de Rolando. Despues formamos juicio sobre la belleza de la obra; juicio que establece para nosotros la aclaracion más ó ménos perfecta de la manifestacion artística del *contenido* así determinado.

En cuanto á la música, hasta ahora todos han dicho de comun acuerdo que lo que esencialmente encierra es la escala completa de los sentimientos humanos; y esto porque se creia encontrar en el sentimiento lo opuesto á la percepcion intelectual definida y precisa, y por consiguiente, la verdadera diferencia entre el ideal de la música, y el de la poesia y la pintura. De aquí se deduce que los sonidos no son más que el material, ó sea, los medios exteriores con que cuenta el compositor para expresar el amor, la cólera, la piedad, el éxtasis. Los sentimientos en su diversidad infinita, representan en tal caso la *idea* encarnándose en el sonido para habitar la tierra bajo la *forma* de obra artística musical. Lo que nos trasporta y nos embelesa en una hermosa melodía, en una armonía potente ó ingeniosa, no seria entonces la melodía ni la armonía mismas, sino lo que significan: el dulce murmullo de la ternura; el impetu del valor.

Para establecer con solidez nuestro sistema, debemos desde luego separar atrevidamente estas metáforas que se unen por un

lazo, cuya única fuerza consiste en ser anti-guo: el *murmullo* sí, pero no la ternura; el impetu sí, pero no el valor. Porque en realidad, la música carece de medios para expresar en estos dos casos otra cosa que el murmullo ó la impetuosidad, y solo nuestro propio corazon le presta con liberalidad suma la ternura y el valor.

Nunca se insistirá demasiado en este punto: la expresion del sentimiento determinado de tal ó cual pasion, está fuera del alcance de la música. Los sentimientos no existen tan aislados en el alma que se dejen extraer solos por decirlo así, por medio de un arte que no puede expresar ninguno de los demás estados activos del espíritu. Por el contrario, ellos dependen de condiciones fisiológicas y patológicas; de nociones, de ideas preconcebidas, en fin, de cuanto constituye el dominio de la inteligencia y la razon, frente á las cuales se los coloca á veces sin embargo, como una antitesis, como una oposicion inconciliable.

¿Qué será pues, lo que del sentimiento en general haga un sentimiento determinado; el deseo, la esperanza, el amor? ¿Es sencillamente su intensidad? ¿Su grado de agitacion interior? Seguramente no. La intensidad puede ser la misma en mil sentimientos diversos, como puede diferir en el mismo sentimiento, segun los tiempos y los individuos. Solo sobre la base de ciertas ideas y juicios previamente adquiridos (de que el individuo no se da cuenta en el momento en que está profundamente afectado), es cuando nuestra alma se conden-

sa en un determinado sentimiento. El de la esperanza, es inseparable de la idea de un estado futuro más dichoso, comparado con el presente. El de la tristeza, pone en paralelo la dicha pasada y la presente desgracia. Estas son concepciones claras, definidas. Sin este material intelectual preexistente, lo que se siente no puede llamarse esperanza ó tristeza: solo él imprime á los movimientos del alma direccion ó carácter: sin él solo queda una vaga agitacion, la sensacion de bienestar ó desagrado general. El amor no se concibe sin la idea de la persona amada, sin desear y buscar su felicidad, su gloria, su posesion. No es solo por la manera que afecta al alma por lo que se le puede llamar amor, sino por el elemento intelectual activo objetivo que se une al sencillo principio sensitivo. Lo mismo puede ser dulce que violento; tanto puede ser satisfecho como doloroso, y no dejar por eso de ser amor.

Estas consideraciones demuestran evidentemente que la música no es apta para expresar más que los *adjetivos* que pueden acompañar al *sustantivo*: el sustantivo mismo (el amor), está fuera de su alcance. Un sentimiento definido, una pasión, no existen bajo este nombre, sin el elemento positivo dependiente de la inteligencia, que los localiza, les presta actividad, les da una historia. Si la música no puede traducir ideas porque es idioma indefinido, ¿no será incontestable que es también incapaz de expresar sentimientos definidos, si este carácter de determinación

en los sentimientos reside precisamente en un principio intelectual?

Ya veremos más adelante, cuando tratemos de la impresión subjetiva producida por la música, que ciertos sentimientos, tales como el dolor, la alegría, etc., pueden (pero no *deben*) ser provocados por ella. Hasta aquí solo hemos querido examinar teóricamente, si la música tiene el poder de expresar un sentimiento definido. La respuesta ha sido negativa, por que el carácter definido de los sentimientos no puede separarse de ideas concretas que son inaccesibles á la música.

Pero hay un orden de ideas en que puede reivindicar sus ventajas sobre la pintura, por medios que le son propios, y en las más amplias proporciones. Desde luego es en cuanto se relaciona con las variaciones perceptibles al oído, de fuerza, movimiento y proporción, así como en las ideas de aumento, disminución, celeridad, lentitud, enlace, etc. La expresión estética de la música puede también llamarse graciosa, dulce, violenta, enérgica, elegante, fresca, porque las ideas que despiertan tales palabras encuentran en cierta relación con los sonidos una aplicación en algún modo material, que nada tiene de ficticio. Así nos es permitido emplear estos calificativos al hablar de las creaciones musicales, de un modo inmediato, sin pensar en el sentido ético que tienen en la vida moral, y en que una asociación de ideas, los adapta instantáneamente á la música, y á veces hasta los sustituye á los verdaderos calificativos musi-

cales. Los pensamientos que expone el compositor son puramente musicales ante todo. Cuando una bella melodía de cierto carácter se presenta á su imaginación, no debe ser nada más que ella misma. El exámen de un fenómeno concreto, nos hace pensar en su carácter genérico, en el pensamiento que lo constituye, primero; despues, y elevándonos más aún, en la idea en absoluto. Lo mismo sucede con los pensamientos musicales. Por ejemplo, el inmediato efecto de un adagio de sonoridad dulce y armoniosa, será sencillamente el de dar carácter de belleza á la idea de lo armonioso y dulce, despues de lo cual la imaginación, que relaciona fácilmente las cosas de arte con las de la vida moral, se apoderará del fenómeno para hacer de él la expresión de la resignación piadosa ó de cualquier otro sentimiento compatible con una música dulce y armoniosa, y puede quizá llegar hasta la idea de una paz eterna que no es de este mundo.

La poesía y la pintura presentan también en primer término fenómenos concretos. Un cuadro que representa una jóven cogiendo flores, ó un cementerio cubierto de nieve, solo mediatamente nos conduce á la idea de la modestia y el candor virginales, ó á la de la fragilidad de las cosas humanas. Del mismo modo, pero con infinita ménos certeza y mucha mayor arbitrariedad, puede encontrar el auditorio en una pieza de música la idea de la indiferente alegría de la juventud, ó la de la inestabilidad de las cosas del mundo: solo que estas nociones abstractas, ni están *en* el cuadro,

ni *en* la pieza musical, y ni el uno ni la otra pueden expresar el *sentimiento* de la inestabilidad, ni el de la indiferencia juvenil.

Ciertas ideas están muy bien representadas por la música, y con todo eso no podrian pasar por sentimientos: por el contrario, ciertos sentimientos conmueven el alma de modo tan complejo, que no encuentran expresión adecuada en ninguna de las ideas que la música puede expresar.

¿Qué parte de los sentimientos podrá, pues, expresar la música, ya que no es su *contenido*, su tema mismo? Es exclusivamente la parte dinámica.

La música se presta á figurar el movimiento en un estado psicológico segun las fases que atraviesa, y es con ellas lenta ó viva, fuerte ó suave, impetuosa ó lánguida. Pero el movimiento es un atributo, una fase del sentimiento, no el sentimiento mismo. Se cree en general definir bastante el poder expresivo de la música al decir que, aunque inhábil para significar el objeto de un sentimiento, expresa bien el sentimiento propio; por ejemplo, que no retrata el objeto amado, pero pinta el amor. Lo uno no es más exacto que lo otro. La música no expresa el amor, sino un movimiento que puede producirse cuando se siente amor, ó una emoción análoga, y esto es precisamente lo accesorio ó secundario en lo característico de este sentimiento. *Amor* es una idea abstracta, como inmortalidad ó virtud. La afirmación de los teóricos de que la música no puede expresar abstracciones, es supérflua,

porque las otras artes no tienen más poder que ella en este sentido. En la realización de la obra de arte no hay más que ideas, es decir, nociones que han pasado al estado activo: esto se cae de su peso. Pero las ideas de amor, de cólera, de miedo, no pueden llegar á ser fenómeno artístico en una obra instrumental, porque no hay ninguna conexión forzosa entre ellas y la más hermosa combinación de sonidos. ¿Cuál es, pues, la parte constitutiva de las ideas, que la música se asimila con más eficacia? Es el *movimiento*. (Naturalmente esta palabra se aplica aquí en su sentido más lato, y comprende también la variación en la intensidad de los sonidos.) El movimiento es lo que la música tiene de común con el sentimiento: es el elemento á que, como verdadera creadora, puede dar mil formas diversas, con infinitos matices y contrastes.

La idea del movimiento se ha desatendido de un modo que sorprende, por cuantos emprendieron el estudio de la esencia y los efectos de la música, y sin embargo, en nuestro concepto es la más importante y fecunda de todas.

Digamos ahora que lo que nos parece que en la música pinta ciertos y determinados estados del alma, es *simbólico*. Los sonidos como los colores, poseen natural é individualmente un significado simbólico, cuya influencia se ejerce, fuera y ante toda consideración artística. En cada color brilla, por decirlo así, un carácter que le es propio: en nuestro entender, el color no es una simple cifra á que solo

el artista puede dar valor colocándola en el sitio que debe ocupar, si no que es una verdadera *fuera*, que bruta aún, y aún sin empleo, ya por naturaleza propia posee cierta relación simpática con algunos estados psicológicos. ¿Quién no conoce el lenguaje de los colores en toda su sencillez, y en el refinamiento poético á que algunos escritores lo han elevado? Todos asociamos sin vacilar la idea de esperanza al color verde, la de fé al color celeste. Rosenkranz llega hasta á ver en el rojo «la dignidad atemperada por la gracia,» en el violeta la «ingenuidad vulgar,» etc. (*Psicología*, 2.ª edición, p. 102.)

De igual manera los elementos materiales de la música; tonalidad, acordes, matices sonoros, son ya *caractères* por sí propios, para nosotros. Tenemos una verdadera escuela de exegesis, ocupada en inquirir su significado. *El simbolismo de las tonalidades* de Schubart, es compañero de *la interpretación de los colores* de Goethe. Pero estos elementos (sonidos y colores) están sometidos como materia artística á distintas leyes que las que rigen como manifestación natural y aislada. En un cuadro de historia, todo lo que es rojo ó grana no significa alegría, ni todo lo que es blanco significa inocencia; en una sinfonía, todo lo que está en *la bemol*, no representa tampoco disposiciones novelescas, ni todo lo que está en *si menor* hostilidad al hombre, ni satisfacción todo acorde perfecto, ni desesperación todo acorde de sétima disminuida. Transportados al terreno estético los elementos independientes de que

hablamos, están neutralizados y nivelados por leyes superiores. Lo cierto es que en su estado natural este género de fenómenos están muy lejos de poder *expresar* nada. Los hemos calificado de simbólicos, porque no traducen directamente lo que existe en la obra, su tema; la forma en que queda es por el contrario muy diferente. Cuando vemos la maldad en el color amarillo, la alegría en el tono de sol mayor, ó en el ciprés el luto, nuestra asimilación tiene una relación fisiológica y psicológica con ciertos caracteres de estos sentimientos; pero no existe más que para nosotros, porque así lo queremos, y no porque el color, el sonido ó el árbol, la establezcan naturalmente y por sí propios. No puede, por lo tanto, decirse de un acorde aislado que expresa un sentimiento, y ménos aún si se le considera relativamente á su sitio en la obra de arte.

En suma, la música sola no tiene para llegar al pretendido fin que le han supuesto, más medio que la analogía del *movimiento* y del *simbolismo* de los sonidos.

Deducida tan fácilmente la impotencia de la música para expresar sentimientos por la naturaleza misma de los sonidos, casi parece incomprendible que no se haya conocido generalmente esta verdad desde hace mucho tiempo. Que el que sienta vibrar en sí la emoción al escuchar una pieza de música instrumental, trate de explicar de un modo claro y razonable la naturaleza del sentimiento que constituye la esencia misma de la pieza, por las ideas ó impresiones que ha recibido. Aquí

es indispensable hacer la experiencia.—Oigamos, por ejemplo, el principio de la obertura de *Prometeo*, de Beethoven. Lo que la atención más sostenida hará descubrir al oído musical, es esto, poco más ó ménos.

Las notas del primer compás se suceden ligera y rápidamente como lluvia de perlas, en movimiento casi siempre ascendente: el segundo compás es repetición exacta del primero: el tercero les es casi semejante; y en el cuarto, las gotas del saltador manantial que acaban de subir algo más alto, caen, para volver á empezar luego su marcha primitiva, con el mismo dibujo, y durante otros cuatro compases. Así se establece, para el sentido musical del que escucha, bajo el punto de vista melódico, una simetría entre los dos primeros compases, entre éstos y los dos siguientes, y en fin, entre los cuatro primeros compases y los que vienen después, como entre un gran arco y el que le corresponde. El bajo que marca el ritmo, señala la entrada de los tres primeros compases con un solo acorde fuerte en cada uno: divide el cuarto en dos con otros tantos acordes; y lo mismo se repite en los cuatro compases siguientes. La diferencia rítmica que existe entre el cuarto compás y los otros tres, y que se repite en el segundo período, deleita el oído como un nuevo elemento que se introduce en el perfecto equilibrio que precede. Armónicamente considerado el tema, nos muestra también la correspondencia de un arco grande y dos pequeños: al acorde perfecto de *do* mayor que llena los cuatro pri-

meros compases, responde el acorde de segundo grado en los compases quinto y sexto, y después el de quinta menor y sexta en los dos siguientes. De esta correspondencia entre la melodía, el ritmo y la armonía, resulta un cuadro simétrico, aunque variado, que se enriquece aun de luces y sombras por la diferencia de timbres de los diversos instrumentos y por los matices de intensidad.

No es imposible encontrar en este tema más que lo que acabamos de explicar, y ni aun podemos designar el sentimiento que expresa, ó el que deba despertar en el auditorio.

Semejante desmembración destruye toda belleza, y hace, es cierto, un esqueleto de lo que antes era cuerpo floreciente; pero no deja subsistir interpretaciones fantásticas.

Hemos tomado este tema á la casualidad: la demostración sería igual con cualquier otro tema. Hay cierta clase de aficionados á música (y en verdad no la ménos numerosa), que considera como defecto característico de la que llaman clásica, su poca propensión á expresar las pasiones, empezando por convenir en que nadie podría indicar, ni siquiera en uno de los 48 preludios y fugas de J. S. Bach, un sentimiento que pueda considerarse como tema. Tienen razón,—y eso es ya una prueba de que la música no tiene por fin necesario excitar sentimientos, y de que éstos no residen en ella. Así viene completamente á tierra la música figurativa. Y si es fuerza desconocer las grandes manifestaciones del arte, reconocidas ya histórica y estéticamente para tratar de

dar como por sorpresa solidez á una teoría, tal teoría debe ser falsa. Por una sola vía de agua se va á pique un navío. Aquel á quien no satisfaga este ejemplo, puede ensanchar el campo. Abrir el casco del navío. Que se escuche el tema de cualquiera de las sinfonías de Mozart ó de Haydn, el de un adagio de Beethoven, el de un scherzo de Mendelssohn, el de una pieza de piano de Schumann ó Chopin, de las obras que constituyen cuanto de más sustancial existe en música instrumental, y lo mismo los temas más populares de las oberturas de Auber, de Donizetti, de Flotow, y el que tenga más confianza en su propio criterio que diga qué sentimiento puede encerrarse en ellos. Quizá uno responda: el amor; es posible.—Otro: el deseo; puede ser.—El tercero: el sentimiento religioso; no lo contradecemos: y así consecutivamente. Pero ¿puede juzgarse expresado un sentimiento, cuando nadie sabe de cierto lo que se expresa? Sobre la belleza y las bellezas de la obra musical, todos sin duda pensarán lo mismo: las opiniones solo serán distintas cuando se trate de caracterizar el sentimiento. *Expresar* es poner una cosa ostensiblemente al alcance de nuestras facultades, haciendo que éstas perciban claramente su naturaleza. ¿Cómo, pues, se podrá presentar como expresado por un arte, el más incierto, el más ambiguo de sus elementos, aquel sobre el cual nadie está de acuerdo?

A propósito hemos tomado nuestros ejemplos de la música instrumental, porque cuanto se diga de esta, puede aplicarse á toda la mú-

sica en general. Si se quiere penetrar de un modo amplio y preciso en la esencia de la música; si se trata de determinar sus límites, su dirección, es fuerza hablar de la música instrumental. Lo que ella no alcance, no lo alcanzará nunca la música en general, porque solo ella es música pura en absoluto. Que se prefiera como valor ó como efecto la música instrumental á la vocal, ó esta á aquella (comparacion que, sea dicho de paso, manifiesta la estrechez de miras bastante habitual en los que se designa con el nombre de aficionados): hay que reconocer que la idea de música en su sentido absoluto no se aplica bien á una pieza compuesta para ciertas palabras. La parte que corresponde á los sonidos en el general efecto de una obra lírica no puede separarse tanto de la que toca al texto, á la acción escénica, á las decoraciones, que la cuenta de cada una de las artes pueda hacerse aisladamente con exactitud.

Cuando se trate de determinar el contenido de la música, hay que eliminar hasta las piezas que llevan títulos descriptivos ó programas. Su union con la poesía aumenta su poder, pero no sus límites (1).

(1) Gervinus en su libro *Handel y Shakespeare* (1868), debatiendo la preferencia entre la música de canto y la instrumental, no reconoce como verdadera y natural más música que «el arte vocal,» y hace del «arte instrumental» esta definición: «es un producto artístico que tiene origen en lo que hay de más íntimo, y ha caído en lo más externo» (*ein von allen innerlichen auf das Aeusserlichste herabgekommenes Kunstwerk*), es decir, un medio físico de provocar un placer fisiológico. Es hacer gran gala de sutileza

La música vocal es un compuesto, cuyos elementos se confunden de tal modo que sería imposible evaluar la importancia de cada uno. Cuando se trate de apreciar el poder del arte poético, de fijo á nadie se le ocurrirá hacer la demostracion en una ópera: pues bien; fijándose en los principios fundamentales de la estética musical, basta con hacer el mismo razonamiento (aunque con alguna mayor independencia de espíritu), para adquirir la convicción análoga, en cuanto al valor de la obra en música.

La musica vocal sirve para dar color al dibujo de la poesía (1). Hemos reconocido en los elementos de la música colores de gran brillo y delicadeza, que además tienen significado simbólico. Estos colores quizá lleguen á hacer de una poesía mediana el más hermoso lenguaje del corazón; pues sin embargo, en una melodía vocal, la *expresion* no está en los sonidos, sino en las palabras. El dibujo, no el color, determina el tema que se desarrolla ante nosotros. Apelamos á la facultad de abstraccion del lector, y le rogamos que recuerde alguna bella melodía dramática cuyo efecto haya sentido, haciendo el esfuerzo de no consi-

para probar que se puede ser muy admirador de Handel, y sábio musicógrafo, cometiendo graves errores respecto á la naturaleza de la música.

(1) Esta frase técnica encuentra aquí precisamente su lugar, porque todavía no se trata más que de consideraciones estéticas, de la relacion abstracta y general de la música con el texto, y de atribuir á este ó á aquella el privilegio de encerrar en sí regularmente y por naturale-

derarla más que bajo el punto de vista puramente musical, separándola del preciso significado que ha podido tener para él en la escena del drama en que el compositor la colocó. Entonces verá que una melodía destinada, por ejemplo, á expresar la cólera, no encierra cuando se la examina aislada é intrínsecamente más sentido psicológico, que el de un movimiento rápido y apasionado. Y aun quizá la misma melodía se adapte bien á un

za la esencia de la obra musical. Pero desde que el exámen no recae sobre el *que*, sino sobre el *como*, la frase deja de ser exacta. Solo en un sentido *lógico* (casi diríamos *jurídico*), es donde el texto tiene el principal papel, y la música el papel *accessorio* pero en estética se exige del compositor mucho más; es preciso que llegue á la belleza musical existente por sí misma, aunque sin separarse de las otras partes de la obra. Preguntémosnos ahora, no ya en abstracto *lo que* hace la música unida á las palabras, sino *como* lo hará realmente: reconoceremos que es imposible encerrar su independencia respecto á la poesía, en los estrechos límites que el dibujante deja al colorista. Desde que Gluck inauguró la famosa y necesaria reaccion contra las usurpaciones melódicas de los italianos, reaccion en la cual, lejos de traspasar el justo límite, por el contrario, no llegó á él (exactamente lo mismo que hoy Ricardo Wagner), se repite siempre la célebre frase de la dedicatoria de *Alceste*, donde dice que «el texto es el dibujo correcto y bien trazado» y la mision de la música se limita á darle colorido. Si la música respecto á la poesía no tiene otro papel más importante que el de darle colorido; si siendo ella á la vez dibujo y color, no añade alguna cosa completamente nueva cuya belleza original le pertenezca por completo y que florezca y fructifique ayudada de las palabras y el texto, entonces no es más que un ejercicio de escuela ó una diversion de dilettante, y las altas cimas del arte le están vedadas.

texto diferente, á palabras de amor, siempre que puedan ser dichas con cierto fuego.

Cuando el ária de Orfeo

J'ai perdu mon Eurydice,
rien n'egale mon malheur! (2)

hacia derramar lágrimas á millones de espectadores (y entre ellos á hombres como Rousseau), un contemporáneo de Gluck, Boyé, hizo observar que la melodía podría convenir tan bien, y aun quizá mejor, á las siguientes palabras, que dicen todo lo contrario:

J'ai trouvé mon Eurydice,
rien n'egale mon bonheur! (3)

Este es, por si el lector no lo recuerda, el principio del ária.

No es nuestra opinion en modo alguno que el compositor necesite absolucion porque la música carezca de acentos que se adapten mejor á la expresion del dolor. Pero hemos elegido este ejemplo entre mil, en primer lugar, por ser del maestro á quien se atribuye más verdad en la expresion dramática; y en segundo, porque varias generaciones han admirado en esta melodía el sentimiento de dolor profundo, que en realidad solo existe en las palabras.

Por otra parte, determinar el sentimiento que el autor se propone en melodías vocales aun mucho más precisas y expresivas que ésta, nos obligaria á hacer verdaderos esfuer-

(2) He perdido á mi Euridice, no hay desgracia como la mía!

(3) He encontrado á mi Euridice, no hay dicha como la mía!

zos de adivinacion. Sucede con esto como con los perfiles sacados de la sombra en la pared, cuyo original jamás reconocemos hasta que nos dicen de quién es.

Hemos hecho la demostracion en un caso particular, pero que se reproduce hasta lo infinito y en proporciones inmensas. Mil veces se ha modificado del principio al fin y en sentido diferente el texto de una pieza de canto. Cuando se representa *Los Hugonotes*, de Meyerbeer, con el título de los Gibelinos de Pisa, cambiando el argumento, la época, el lugar, los personajes y las palabras, si bien es cierto que la trasformacion hecha con poco acierto causa extrañeza al espectador que conoce la obra original, no lo es ménos que la expresion puramente musical no tiene alteracion alguna. Y sin embargo, el fanatismo religioso, resorte de la accion en *Los Hugonotes*, desaparece por completo en *Los Gibelinos*. El coral de Lutero, que aquí no encuentra racional empleo, solo figura como cita en esta ópera: como música, conviene á todos los cultos. El lector (aleman) debe haber oido el *allegro fugato* de la obertura de *il Flautto mágico*, convertido en cuarteto vocal con una disputa entre chalanes judíos por texto. La música de Mozart, en la que no se ha alterado ni una nota, se adapta de un modo que sorprende á aquellas palabras de una gracia cómica, que de todo tiene ménos de elegante, y no es posible que agrade más la composicion oyéndola en la ópera en su cuadro sério, que lo que de-

leita con los equívocos que la acompañan en la parodia de que hablamos.

Segun vemos, un tema musical tiene la manga tan ancha como una pasion humana. No se han agotado nuestras pruebas. El sentimiento religioso pasa, y con razon, por uno de los que mejor se reconocen en la música: esto no impide que haya pocas iglesias de pueblo en Alemania donde el organista no halague los oidos de los fieles durante la procesion con *El cuerno de los Alpes*, de Proch, ó el ária final de *La Sonnámbula*, sin omitir el gracioso salto de décima «¡Ah m'abbraccia!» ó algun otro recuerdo mundano por el estilo. Los que han viajado por Italia se han admirado al oir en las iglesias aires de las óperas más conocidas de Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi. Estas piezas, y otras aún más profanas, con tal de que tengan el compás algo tranquilo, no turban á los buenos feligreses, que, por el contrario, quedan edificados oyéndolas. Si la música tuviese por sí misma la facultad de expresar el sentimiento religioso, semejantes *qui pro quos* serian tan imposibles como que un predicador contase en el púlpito en lugar de sermon una novela de Tieck ó una sesion del Parlamento.

Nuestros grandes compositores de música religiosa nos proporcionan pruebas abundantes para apoyar esta tésis. Quizá ningun otro haya procedido con tanto descaro en eso como Händel. Winterfeld prueba que muchas piezas del *Mestas*, las más célebres y en que más se admira el sentimiento religioso, están

sacadas de una coleccion de duos profanos, y hasta eróticos. compuestos por Händel en 1711 y 1712 para la Princesa Electora Carolina de Hannover, con madrigales de Máuro Ortenso por texto. La música del segundo duo:

No, di voi non vó fidarmi,
cieco Amor, crudel beltá;
troppo siete menzognere,
lusinghiere Deitá (1).

está sin la menor modificacion en el popular coro del *Mesías*: *For unto us a child is born* (2). El tema de la tercera frase del mismo duo:

So per prova i vostri inganni (3)

es el mismo del coro; *All we like sheep* (4), de la segunda parte del *Mesías*. Poco difiere la música del madrigal núm. 16 (duo de soprano y contralto), y la del duo: *O death, where is thy sting?* (5) de la tercera parte del *Mesías*: estas son las palabras del madrigal:

Se tu non lasci amore,
mio cor, ti prentirai,
Lo só ben io! (6).

Es por lo tanto notorio que la música vocal, incapaz de servir en teoría para determi-

(1) No, no quiero fiarme de vosotros, Amor ciego, Venus cruel; mentís demasiado, lisonjeras Deidades.

(2) «¡Ah! entre nosotros nació el niño.» (Traducción anónima).—«Canta, oh Judá, á tu divino maestro.»—(Traducción de V. Wilder.)

(3) «Por experiencia conozco vuestros engaños.»

(4) «Rebaño balador.» (Traducción de V. Wilder.)

(5) «¡Oh muerte,! ¿qué has hecho de tu poder?» (Traducción de V. Wilder.)

(6) «Si no dejas de amar, te arrepentirás, corazón mio estoy seguro de ello.»

nar la estética de la música en general, tampoco puede en práctica destruir la base que hemos fijado con ayuda de la instrumental.

El principio que combatimos se ha encarnado de tal modo en las máximas usuales de estética musical, que todos sus derivados, directos ó colaterales, han llegado á ser inviolables como él. Citaremos entre estos, la teoría de la imitación por la música de los objetos visibles, ó perceptibles al oído extra-musicalmente. Los que quieren abordar la cuestión de la «pintura musical» cuidan siempre de decir que la música no puede presentar el fenómeno á nuestra vista por que á tanto no alcanza, y que solamente es apta para expresar el *sentimiento* que despierta en nosotros el objeto exterior. Precisamente es á la inversa. La música solo *consigue* imitar la apariencia exterior, y jamás podrá expresar el sentimiento suscitado por esa apariencia. No se pintan con la música los copos de la nieve que caen, los pájaros que revolotean, la salida del sol, más que produciendo sensaciones acústicas de un orden análogo, que tienen con aquellos fenómenos cierta afinidad dinámica. La elevación, la intensidad, la rapidez, el ritmo de los sonidos, constituyen en algun modo una figura para el oído; la impresión que produce tiene con la percepción visual la analogía á que pueden llegar entre sí sensaciones materiales de distinta índole. Fisiológicamente puede suceder que un sentido se sustituya á otro hasta cierto límite; estéticamente pasa también algo de eso en las sensa-

ciones. Pues si existe analogía bien definida entre el movimiento en el espacio y el movimiento en el tiempo, entre el color, lo delgado ó lo grueso de un objeto, y la altura, el timbre, ó la fuerza de un sonido, está en lo posible pintar ciertas cosas por medio de la música; pero querer representar con los sonidos el sentimiento que aquellas cosas excitan en nosotros; lo que sentimos ante la nieve que cae, el gallo que canta ó el relámpago que brilla, es ridículo, ni más, ni menos.

Aunque todos los teóricos musicales, al menos los que conocemos, continúen siempre edificando tranquilamente sobre la base de la expresión de los sentimientos por medio de la música, con todo hay algunos á quien un juicio más recto impide admitir en absoluto tal principio. Los detiene la falta de precisión intelectual de la música, y modifican de este modo la fórmula consagrada: «La música hace nacer y expresa sentimientos más bien indefinidos, que definidos con claridad.» Lo que razonablemente se deduce de esta frase es que el *movimiento* del sentimiento, separado del *tema* ó *motivo* del mismo sentimiento, de lo que constituye su estado pasivo, es lo que pertenece á la música. Eso justamente es lo que le atribuimos bajo el nombre de *parte dinámica* de los sentimientos. Pero esta facultad de la música no consiste en «expresar sentimientos indefinidos,» porque la idea de *expresado* y la de *indefinido* se excluyen una á otra. Los movimientos del alma, como simples movimientos, y aparte del motivo de

cada uno, no son realizables para la obra artística, porque á esta le falta base fuera de la cuestión: ¿para qué sirve el movimiento?

Lo que hay de exacto en la fórmula modificada, es decir, en la afirmación de que la música es impotente para pintar sentimientos definidos, es ya un progreso en el orden negativo. ¿Cuál será, pues, el elemento positivo, creador de la obra musical? Un sentimiento indefinido no puede por sí propio ser motivo de la manifestación artística: si el arte se apodera de él, todo va á depender del modo en que reciba forma. La actividad artística consiste en individualizar ideas generales, en sacar lo definido de lo indefinido, lo particular de lo general. En la teoría de los «sentimientos indefinidos» sería preciso proceder al contrario. Con ella se llega á un resultado peor aún que el de la antigua doctrina, pues nos obliga á creer que la música expresa alguna cosa, condenándonos á no saber nunca qué cosa sea. Y sin embargo, desde ahí solo falta un paso para llegar á la verdad, para reconocer que la música no *expresa sentimientos* definidos ni indefinidos. Pero ¿qué músico consentirá en renunciar para su arte á las prerogativas, al dominio que cree conquistados por él desde tiempo inmemorial? (1).

(1) En ciertas obras justamente estimadas bajo otros aspectos, se puede ver hasta qué absurdos conduce el falso principio de la música expresando sentimientos definidos; así como el más falso todavía que asigna á cada diferente forma del arte musical un sentimiento especial que le es necesario é inherente. Mattheson, cuya inteligencia es

Nuestra conclusion da lugar tambien á otro sistema que continúa presentando la expresion de los sentimientos definidos como ideal de la música, pero añadiendo que nunca ha conseguido llegar á su ideal, y que puede y debe seguir tratando de aproximarse siempre más á él. Las grandes frases, tantas veces alambicadas sobre la tendencia de la música á libertarse de las trabas que hacen de ella un idioma vago, indeterminado, para adquirir la precision de un lenguaje concreto: los elogios prodigados á las composiciones en que se encuentran, ó se creen encontrar vestigios de un esfuerzo hecho en ese sentido, manifiestan bien claro de cuánto favor goza este sistema.

Pero debemos combatirlo aun más resueltamente que á la doctrina de la expresion efectiva y usual de los sentimientos por la música, como si tuviera probabilidad de llegar á ser nunca el principio estético de este arte.

Aun cuando se pudiera llegar á precisar la expresion de los sentimientos, la belleza musical no dejaria de ser incompatible con ella. Admitamos por un momento esa posibilidad para fijar más aun nuestra conviccion. No en-

ciertamente notable, nos puede servir de ejemplo. Segun el punto de partida de su teoria estética, «en toda melodia debemos proponernos como fin principal una emocion del alma,» llega á expresar en serio estos aforismos en su *Vollkommener Capellmeister* (páginas 200 y siguientes). «La pasion que debe expresarse en la zarabanda, es la ambicion.»—«En el *concerto grosso* debe dominarlo todo la expresion de la voluptuosidad.»—«La chacona debe traducir la saciedad.»—«En la *overtura* es fuerza que se reconozca la magnanimidad.»

sayaremos tal ficcion en la música instrumental, pues evidentemente se niega á una demostracion que tenga por objeto sentimientos definidos; la haremos en la vocal, que es la única que puede acentuar los sentimientos ya indicados. En ella, por medio de palabras impuestas al compositor, se determina el objeto que hay que expresar: la música tiene el poder de vivificar esas palabras, de comentarlas, de comunicarles hasta un grado más ó ménos elevado la expresion íntima é individual. Lo hace caracterizándolas lo mejor posible por el movimiento, haciendo valer el simbolismo que es atributo de los sonidos. Si toma por principal objetivo el texto y no su propia belleza intrínseca, puede llevar su individualidad más lejos todavía, hasta el punto mismo de parecer que expresa por sí sola el sentimiento que sin embargo existia ya en las palabras, donde está de seguro, aunque susceptible de graduacion. Esta tendencia conduce en realidad á un fin que tiene cierta analogía con la pretendida «expresion de un sentimiento propuesto como tema á la obra musical.» Admitiendo que estas dos cualidades de la música, una efectiva y supuesta la otra, estén acordes entre sí; que la expresion de los sentimientos sea posible para la música, y constituya el objeto de este arte, estamos obligados á atribuir el más alto grado de perfeccion á las composiciones cuyo sentido se precise mejor y más seguramente. Pero ¿quién no conoce gran número de obras musicales, cuya belleza resalta, sin necesitar tan expli-

citas determinaciones? Por otra parte, hay muchas composiciones vocales en que el autor se ha esforzado en reproducir con exactitud un sentimiento en los términos que acabamos de exponer, poniendo por cima de todos los principios la verdad de la reproducción. Pues examinándolas bien, adquirimos la certeza de que el rigor en adaptar á un programa la pintura musical, está en sentido inverso de su propia belleza, y que la exactitud declamatoria y dramática, solo va hasta la mitad del camino unida á la perfección musical; al llegar á cierto punto, se separan.

La mejor prueba de esto es el recitado, que es la forma musical que más se ajusta á la expresión declamatoria, pues llega hasta á dar acento á la palabra aislada, sin más aspiración que la de fijar como con la fidelidad del molde los estados definidos del alma, que cambian casi siempre con rapidez. Sacando estrictamente la consecuencia de este punto de partida, el recitado debería ser la manifestación más verídica y elevada de la música, pues en realidad, esta pierde en el recitado toda su propia importancia, y queda reducida á ser humilde servidora del texto. De donde resulta que la expresión de los sentimientos definidos lejos de ser necesaria en la música, está en completa y absoluta oposición con ella. Cantad un largo recitado sin palabras, y buscad su significado, su valor musical: el resultado no es dudoso. Por el contrario, la verdadera música soportará la prueba.

Y no solamente el recitado corrobora nues-

tro razonamiento: las formas más completas y elevadas del arte, nos ayudan aun mejor, á hacer constar que la belleza musical tiende á alejarse de cuanto *expresa* demasiado especialmente; con sobrada precisión: á su imperiosa necesidad de libre expansión, no puede convenir tanto servilismo.

Dejemos pues el principio declamatorio del recitado, y ascendamos al principio estético de la ópera. En las de Mozart, las piezas de música están en perfecta armonía con el texto. Escuchemos hasta las más complicadas de dichas piezas, los finales, sin las palabras: sin duda quedará alguna oscuridad en las partes intermedias; pero las principales, así como el conjunto, aparecerán en toda su belleza, que por sí propia existe. Satisfacer las exigencias dramáticas y musicales, equilibrando las unas con las otras, se considera con razón como el bello ideal de la ópera. Pero nosotros no creemos que se haya realizado nunca de modo que sea imposible sacar más partido del tema; de las condiciones en que se efectúa el equilibrio del perpétuo combate del principio de la exactitud dramática con el de la belleza musical; de las concesiones que incesantemente deben hacerse el uno al otro. Lo que hace que el sistema de la ópera sea indeciso, difícil de fijar, no es la inverosimilitud de personajes que cantan al mismo tiempo que se agitan, trabajan y hasta mueren (que la imaginación se amolda fácilmente á lo convencional), sino la situación dependiente en que están el texto y la música, que los obliga á continuas alternativa-

de preeminencia: esto hace á la ópera semejante á un estado constitucional, que solo existe por la lucha incesante de dos poderes igualmente autorizados. Esta lucha, en que el artista debe dar la victoria tan pronto á uno como á otro, es origen de cuanto tiene la ópera de irracional é insuficiente, y causa de la ineficacia de las reglas artísticas, que parece deberian por el contrario decidir á favor de su valor estético. Llevados á sus últimas consecuencias el principio dramático y el musical, forzosamente llegarían á chocar en el plano que tienen trazado; pero como las dos líneas son tan largas, parecen paralelas en toda la extension del curso en que son perceptibles á la mirada humana.

Lo mismo sucede respecto al baile, como podemos verlo en el primero que nos venga á la memoria. Mientras la belleza rítmica se aleja más de sus formas especiales, tratando de *hablar* por medio de la música, más semejanza toma con la pantomima, que es más inferior y desnuda de formas. La importancia que el principio dramático dá al baile está en razon inversa de su belleza plástica y rítmica. En una ópera no se puede proceder como en un drama hablado, ni como en una obra instrumental: por eso el verdadero compositor lírico se propone por fin la combinacion, la conciliacion perpétua de los dos elementos, texto y música, y no establece como principio el predominio del uno ó de la otra. En caso de duda debe dar la preferencia á la música, porque la ópera es musical antes de ser dramática: todos pueden

apreciar hasta qué punto es así, examinando las diversas disposiciones en que se va á ver un drama ó una ópera del mismo argumento. Lo débil de la parte musical en una ópera nos será siempre mucho más sensible que la de la parte dramática (1).

La mayor importancia que para nosotros tiene la famosa cuestion de Gluckistas y Piccinistas en la historia del arte, es haber manifestado, y puesto en discusion por vez primero, la íntima lucha de los dos elementos de la ópera. Ciertamente es, que los dos bandos debían sin tener conciencia científica de las inmensas consecuencias que para los principios podría tener la solucion. Quien se tome el trabajo de seguir las fases de esta larga contienda (1), verá en ella la polémica francesa

(1) En sus últimas obras Ricardo Wagner trata de acentuar la tendencia dramática en oposicion á la musical. No podemos ménos de aplaudir cuantos esfuerzos se hagan para conseguir la inteligente mejora de la parte dramática en la obra lírica, sin olvidar por eso que la música de ópera, separada del texto, satisface poco al sentido estético. Se adquiere el convencimiento de su insuficiencia cuando se ve á Wagner preocuparse en engrandecer y caracterizar un elemento aislado, á expensas del conjunto, lo cual en último resultado hace resaltar la forma general, como la carga desproporcionada de un cañon lo hace estallar. Colocándose bajo el aspecto puramente dramático Wagner debe considerar su obra *Tristan é Isela* como la mejor que ha escrito. Nosotros preferimos el *Tannhauser*, porque, aunque en esta obra el compositor no haya ciertamente acertado por completo con la belleza musical absoluta, al escribirla no había repudiado todavía sus principios.

(1) Los documentos más importantes que pueden consultarse en la cuestion de Gluckistas y Piccinistas están en la coleccion de «Mémoires pour servir á l'histoire de la re-

con todo su *esprit* y su habilidad, empleando todos los medios de combate, desde la injuria más grosera hasta la más fina adulacion; pero verá también al mismo tiempo razonamientos tan infantiles en sus principios, y tal falta de verdadero saber y reflexion profunda, que pronto sacará la conclusion de que de allí no podia resultar nada de provecho para la estética musical.

Los más inteligentes de estos polemistas, Suard y el abate Arnaud de parte de Gluck; Marmontel y La Harpe en contra suya, han querido muchas veces en verdad caracterizar el principio dramático de la ópera, y su modo de ser con respecto al musical; pero han tratado la relacion entre los dos principios, lo mismo que otros muchos atributos, como pertenecientes á la ópera, en vez de ver en ellos el origen de su misma vida. No sospechaban que la existencia de la ópera depende precisamente de determinar esa relacion.

Cosa notable: los adversarios de Gluck han llegado á veces muy cerca del punto en que aparece quizá victoriosamente combatida la falsedad del principio dramático. Veamos lo que escribe La Harpe en el *Journal de politique et de litterature* del 5 de Octubre de 1777. «Dicen que no es natural que se cante un ária en una situacion apasionada; que así es

volution operée dans la musique par M. le Chevalier Gluck. Naples et Paris, 1781.»

La parte histórica de la cuestion está hoy expuesta completa y fielmente en el libro de M. G. Desnoireterres Gluck et Piccini. Paris, 1872, in 8.º

detiene la escena y se perjudica el efecto. Tales objeciones me parecen completamente ilusorias. En primer lugar, admitido el canto, hay que admitirlo lo más bello posible, y no es más natural cantar mal que cantar bien. Todas las artes se fundan en convenciones. Al ir á la ópera, voy á oír música. No ignoro que Alceste no se despedía de Admeto cantando un ária; pero como Alceste está en el teatro para cantar, si encuentro su dolor y su amor en un ária muy melodiosa, gozaré con su canto, compadeciendo su infortunio.» Y sin embargo, La Harpe no conocia la solidez del terreno que pisaba al expresarse así, pues que poco despues no duda en criticar duramente el duo de Agamenon y Aquiles en *Iphigénie*, bajo pretesto de que haciendo hablar á un tiempo á los dos héroes, el autor los despoja de su dignidad. Esto era abandonar la tierra firme, hacer traicion al seguro principio de la belleza puramente musical, y dar implícita é inconscientemente razon á su adversario.

Mientras mayor preponderancia quiera dársele al principio dramático de la ópera, quitándole así el aire vital con que la belleza musical lo alimentaba, más se empequeñece la obra lírica, que queda como el pájaro puesto bajo el recipiente de la máquina pneumática. Así, por fuerza retrogradaríamos hasta el drama hablado; lo que prueba al ménos que la ópera es de todo punto imposible si el principio musical no domina en ella con el pleno convencimiento de que su naturaleza es enemiga del realismo. En la práctica artística

nunca se ha puesto en duda esta verdad: Gluck, el más rígido de los *dramatistas*, emite en teoría la falsa idea de que la música de ópera no debe ser más que declamación intensa, superlativa; pero en la práctica se sobrepone con frecuencia á todo, su naturaleza musical, y siempre con gran ventaja para la obra. Otro tanto diremos de Ricardo Wagner. Nos basta aquí para la hilación de nuestros razonamientos hacer notar la debilidad del punto de partida de Wagner, tal como lo establece en el primer tomo de su obra *Opera y Drama*. «El error de la ópera, como género artístico, consiste en que un medio (la música) se emplea como fin, y el fin (el drama) como medio.» Una ópera en que la música sea constante y verdaderamente empleada como simple medio de llegar á la expresión dramática, es un contrasentido musical.

Cuanto más de cerca contemplamos esa unión morganática contraída entre la belleza musical pura, y un tema definido y determinado, más ilusorio nos parece que sea indisoluble.

¿En qué consiste que en una pieza de canto podríamos introducir pequeñas modificaciones que en nada alterarían su expresión, y sin embargo destruirían por completo la belleza del tema? Esto sería imposible si la belleza residiera solo en la expresión. ¿En qué consiste que hay piezas de canto que traducen correctamente el texto, y con todo nos parecen intolerablemente malas? Y sin embargo, son inatacables en la teoría musical del sentimiento.

¿Qué queda, pues, al principio de belleza en la música, puesto que hemos eliminado el sentimiento como insuficiente para constituirla?

Queda otro elemento completamente distinto, que existe por sí propio, y que vamos á examinar con detención.

CAPITULO III.

LA BELLEZA EN LA MÚSICA.

La parte de nuestro trabajo terminada con el precedente capítulo, ha sido negativa, pues hemos tratado exclusivamente en ella, de destruir la falsa teoría de la belleza musical fundada en la expresión de sentimientos. Hemos hecho el bosquejo que ahora debemos llenar con la parte positiva de la discusión, dando respuesta á la pregunta ¿cuál es la naturaleza de lo bello en música?

La específica de la música, ya hemos tenido ocasión de decirlo. Por esto entendemos un género de belleza independiente que no necesita tomar de fuera su sustancia y existe únicamente en los sonidos y sus combinaciones artísticas. La correlación bien ordenada de sonoridades llenas de encanto por sí propias, que se acoplan, se rechazan, se huyen, se encuentran; su vuelo, su extinción; eso es lo que en formas libres se presenta á nuestro espíritu, dando á la música el placer estético de la belleza.

El elemento primordial de la música es la *eufonia*; su esencia el *ritmo*. Ritmo en general, como armonía de la construcción simétrica, y ritmo en sentido más lato, como movimiento regular de los miembros de frase aislados,

ó sean los dibujos en la medida. La materia con que el músico crea, y cuya incomparable riqueza no se meditará nunca bastante, son los sonidos con la posibilidad de modificarlos hasta lo infinito, en la melodía, la armonía y el ritmo. Inagotada é inagotable la melodía, se presenta la primera con su noble carácter de principal elemento de belleza musical; luego viene la armonía con sus mil recursos, cuyo fin no se ha encontrado aún; despues el ritmo, arteria de la vida musical, que los reúne por medio del movimiento; y en fin, los matices que prestan colorido de la manera más diversa y atractiva.

Si ahora se nos pregunta qué debe expresarse con esos medios, responderemos: ideas musicales. La idea musical completamente formulada, es ya una belleza independiente de ninguna otra condicion: no tiene más fin que ella propia, y no es en modo alguno medio ó materia que sirva para expresar sentimientos ni pensamientos.

¿Qué contiene, pues, la música? Nada más que *formas sonoras y movibles*.

La manera con que puede hacer gala de hermosas formas sin tener por tema un sentimiento determinado, guarda material analogía con un ramo de la arquitectura de ornamentacion: el arabesco. En este se ven líneas que parecen vibrar, aproximándose insensiblemente á veces; alejándose otras y levantándose atrevidas, se separan, se encuentran, se juntan en arcos grandes y pequeños; infinitas al parecer, y siempre perfectamente coor-

dinadas, en todas partes contrastan ó se corresponden, como reunion de individualidades que forman un todo. Figurémonos ahora un arabesco, no sin vida ni movimiento, sino animándose en una especie de autogenesia continua. Ved las líneas de todos tamaños que se persiguen ó se lanzan en graciosa curva, subiendo de un salto á orgullosas alturas; despues caen y se alejan bruscamente de sus compañeras, para volver más lejos á reunirse formando un haz con ellas: recreando la vista con lindas alternativas de actividad y reposo, con siempre nuevas sorpresas. El cuadro es ya más noble y elevado. Pero vamos aún más allá, y representémos el arabesco, vivo cual activo destello de un talento de artista, cuya imaginacion entera pasa en trabajo incesante á través de mil fibras que sienten: la impresion que nos produzca, ¿no tendrá algun parecido con la que la música nos hace sentir?

El juego de formas y colores en el kaleidóscopo nos ha divertido á todos en nuestros primeros años. La música es tambien un kaleidóscopo de altura incomparablemente más elevada en la escala de los fenómenos. Nos presenta continua y variada sucesion de hermosas formas y colores que pasan poco á poco ó contrastan entre sí con violencia, aun quedando simétricas y proporcionadas. La principal diferencia consiste en que el kaleidóscopo sonoro aparece como emanacion inmediata de un espíritu que crea, en tanto que el que solo sirve para los ojos no pasa de ser

un juguete ingenioso. Si se quiere asimilar el color á la música, no ya con el pensamiento, sino en realidad, y tomar los medios de acción de un arte para dotar á otro con ellos, entonces se llega á «la clave de los colores» ó al «órgano ocular,» niñerías cuya invención prueba, no obstante, que los dos fenómenos tienen algo de común entre sí.

Si algún sensible amigo de la música creyese que se humilla á nuestro arte con estas analogías, le responderemos que se trata solo de saber si son ó no exactas. Enseñar á conocerla mejor, no es rebajar una cosa. Si el tal campeón de la dignidad del arte, quiere dejar á un lado la propiedad del movimiento y desarrollo en el tiempo, que hacia tan exacto el ejemplo del kaleidóscopo, encontrará más elevadas analogías con la belleza musical, en la arquitectura, el cuerpo humano, ó el paisaje, que también poseen la belleza primitiva del bosquejo y los colores, haciendo abstracción del alma, que es la *expresión* en este armonioso conjunto material.

Los estéticos no han sabido reconocer en toda su plenitud la belleza de la música pura, y es en gran parte por haber rebajado con exceso lo sensual, enalteciendo lo moral y lo sentimental, como Hegel lo rebaja para enaltecer la idea.

El arte viene de los sentidos, y se mueve en su esfera: la teoría del sentimiento desconoce esta verdad; para ella *oír* es muy poco, lo desdeña, y en seguida llega á *sentir*. Pretende que las creaciones musicales están

hechas para el corazón, y el oído es cosa baja y mezquina.

¡Ah! Sin duda tal epíteto puede aplicarse á lo que esos estéticos llaman oreja: un Beethoven no escribe para el «laberinto» ó «la trompa de Eustaquio;» pero la imaginación, que en cuanto concierne á música está basada en sensaciones auditivas, y para la cual la palabra *sentido* significa otra cosa que las funciones de un embudo formado por la naturaleza para percibir los fenómenos sonoros; la imaginación, goza de estos fenómenos, de su estructura, de la arquitectura de los sonidos en una *sensibilidad consciente*, y obra libremente en su inmediata contemplación.

Es muy difícil definir esa belleza independiente exclusivamente musical. La música no tiene modelo en la naturaleza, ni expresa una concepción intelectual; por eso no se puede hablar de ella más que con la sequedad de la terminología técnica ó con la poesía de la ficción. En verdad que su reino no es de este mundo. Todas las imágenes, todos los comentarios, tan ricos de fantasía algunas veces, á que da lugar la obra musical, son, ó figurados ó engañosos. Lo que es descripción en otro arte, llega á ser metáfora en el nuestro. La música debe ser comprendida y apreciada como música, en sí y por sí propia.

No debe entenderse la expresión «específico de la música» como si designase un género de belleza acústica y proporcionalmente simétrica: esas son cualidades que acompañan á la belleza musical; pero son cualidades de

segundo orden: tampoco hay que ver en ella un juego sonoro que lisonjea el oído, ni cosa alguna que carezca de lo que constituye el valor de una manifestación del talento. Persiguiendo la belleza musical, no excluimos el elemento espiritual; por el contrario, él, en nuestro entender, es condición indispensable a la belleza. Al colocar la de la música esencialmente en sus formas, se sobreentiende que el elemento espiritual queda con ellas en la más íntima relación. La idea de forma se realiza en música de un modo especial; las formas sonoras están completamente llenas; no pueden asimilarse a simples líneas que limitan un espacio; son el talento tomando cuerpo y sacando de sí mismo su corporificación. Así la música, más que arabesco, es cuadro; pero cuadro cuyo argumento no puede expresarse con palabras ni encerrarse en precisa noción. Existen en la música sentido y consecuencia, pero de naturaleza esencialmente musical; es lengua que comprendemos y hablamos, pero que nos es imposible traducir. Hay algo de profundo en el uso de la palabra «pensamientos» con respecto a las obras musicales, y en la distinción que fácilmente ejerce el juicio entre los que son verdaderos pensamientos y los que solo pueden calificarse de flores retóricas. Acaso ¿no reconocemos también lo que hay de razonablemente perfecto en un grupo sonoro cuando lo llamamos «frase?» Pues el mismo sentimiento nos hace medir los períodos de un discurso y nos advierte que va a concluir.

El elemento racional que satisface al espíritu y puede existir por sí propio en las formas musicales, se cifra en ciertas leyes fundamentales primitivas que la naturaleza coloca en la organización del hombre y en los fenómenos sonoros. Principalmente en la progresión armónica, análoga bajo este concepto a la forma circular en el dibujo, es donde se encuentra el germen de desarrollo artístico más importante y la explicación que desgraciadamente nadie busca, de las diversas relaciones musicales.

Lazos naturales y afinidades electivas dan conexión a todas las partes constitutivas de la música. Esas afinidades invisibles que gobiernan el ritmo, la melodía y la armonía, debe respetarlas el artista que crea, porque a cuanto trata de resistirles imprimen un estigma de fea arbitrariedad. Esas afinidades existen para los oídos expertos, no sin duda bajo forma consciente, científica, pero sí instintivamente; el oído aperece en seguida, gracias a ellas, lo que en un grupo sonoro es racional y orgánico, o antinatural é inconsecuente, sin necesitar que la concepción intelectual venga a decidir como criterio ó punto de comparación.

De este elemento íntimo racional, aunque negativo, que leyes naturales han puesto en la música, nace su aptitud para recibir una suma positiva de belleza.

La composición es trabajo del espíritu realizado sobre un material apto para recibir ese trabajo: material cuya riqueza hemos

apreciado y que no ofrece ménos elasticidad y penetrabilidad á la imaginacion del artista. El arquitecto edifica sobre el suelo firme y resistente; la imaginacion sobre el recuerdo de los sonidos, sobre el eco que en nosotros despertaron ó dejaron. De naturaleza más delicada, más espiritual que ninguna otra materia artística, los sonidos reciben y se asimilan con más facilidad la idea creadora; y como la relacion sonora en que reside la belleza musical se obtiene, no por combinacion mecánica, sino por libre esfuerzo de imaginacion, la energía espiritual, unida á la naturaleza particular y determinada de esa imaginacion, son quien imprime *carácter* al producto artistico. Creacion de un espíritu que piensa y siente, la obra musical está á una altura que la hace susceptible de interesar por sí propia al pensamiento y al sentimiento; eso es lo que le pediremos siempre; pero no hay que buscar esa facultad más que en la misma constitucion de los sonidos.

Nuestra propia opinion sobre la importancia del espíritu y el sentimiento en una composicion, es á la opinion general lo que la inmanencia á la trascendencia, lo finito á lo infinito, lo concreto á lo abstracto. El fin del arte es hacer perceptible la idea vivificada por la imaginacion del artista: en música, la sensibilizacion de la idea reside inmediatamente en los sonidos, y no en la inteligencia por su mediacion. No es en el designio de pintar musicalmente tal ó cual pasion, sino en la invencion de una melodía de tal ó cual carác-

ter, donde empieza el trabajo creador del artista. El tema nace por un poder primitivo misterioso en la mente del compositor, en un laboratorio en que la mirada humana no penetró, ni penetrará jamás. No podemos llegar más allá de la produccion de ese primer germen, de esa semilla original: hay que aceptarla como un hecho. La imaginacion del artista se apodera de la idea; entonces empieza su elaboracion, que prosigue hasta el fin, utilizando cuantos medios se relacionan con su naturaleza. La belleza de un tema, sencilla é independiente, se revela al sentido estético de un modo inmediato y que solo se explica por la íntima apropiacion del fenómeno, y la armonia de sus partes, sin consideracion á ningun otro elemento externo. Nos agrada por sí propia como un arabesco ó una columna; como las bellezas de la naturaleza, las hojas, ó las flores.

Nada hay tan falso y frecuente, como la distincion que suele hacerse para la música á que se concede carácter de belleza, entre la que tiene argumento y la que no lo tiene. Se representa la forma artisticamente establecida como cosa independiente, y el alma que le dá vida, como si desempeñase por su parte diferente papel. De este modo las composiciones musicales se dividen en dos grandes categorías, las que están llenas y las que están vacías, como si se tratase de botellas de champagne. Pero el champagne musical tiene de extraño, que se dilata con la botella.

Si una idea musical es original y bella; si

otra es trivial y gastada, lo son pura y simplemente por sí propias. Oíd una cadencia llena de distinción: el cambio de dos notas quiza la hará vulgar. Puede calificarse á un tema de grandioso, tierno, gracioso, insignificante, trivial; pero todas esas palabras se aplican al carácter exclusivamente musical del tema. Para determinar ese carácter, casi siempre empleamos palabras é ideas que pertenecen á nuestra vida moral, como «altivo, sombrío, amable, ardiente ó lánguido.» Pero también podemos tomar los calificativos, de otro orden de hechos, y decir que una música es «vaporosa, primaveral, glacial ó nebulosa.» En lo que caracteriza á la música, no son por lo tanto los sentimientos, nada más que fenómenos como tantos otros, que ofrecen analogías que pueden aprovecharse para este fin especial. Nada impide usar tales epítetos al reconocer la similitud que expresan: hasta es difícil prescindir de ellos; pero guardémonos de decir: «Esta música *expresa* el orgullo, etc.»

Examinando atentamente cuanto pueda servir para la determinación musical de un tema, adquirimos el convencimiento de que al par que la impenetrabilidad de las causas finales y ontológicas, es posible también reconocer ciertas otras causas que nos son más accesibles, y con las que la expresión atribuida á la música tiene íntima relación. Cualquiera elemento musical aislado; intervalo, matiz, acorde, ritmo, etc., lleva en sí su fisonomía particular, su sistema de acción. El ar-

tista no tiene explicación; la obra artística se presta á tenerla.

El mismo tema con un acorde perfecto en estado directo, impresiona de otro modo el oído que cuando lo acompaña un acorde de sexta; un intervalo melódico de sétima, hace distinto efecto que otro de sexta; el ritmo introducido en un tema, cualquiera que sea la naturaleza ó intensidad de su parte sonora, modifica el aspecto y modo de ser del tema: en fin, un factor musical de la frase, por sí solo concurre necesariamente al resultado de que esta se adapte á cierto género de expresión, é impresione de un modo determinado al auditorio. Lo que hace extraña la música de Halevy y graciosa la de Auber; lo que constituye el carácter especial que tan fácilmente reconocemos en Mendelssohn ó Spohr, está reducido á causas puramente musicales, sin que haya que recurrir al enigmático sentimiento.

¿Por qué los frecuentes acordes de quinta y sexta, los temas concisos y diatónicos de Mendelssohn, la cromática y enarmónica de Spohr, los ritmos cortos y á dos tiempos de Auber, etc., producen marcada impresión, que no se confunde con otra? Ni la psicología, ni la fisiología pueden ciertamente decirnoslo.

Pero si se quiere averiguar la causa más probable de la impresión sentida (y esto es sobre todo lo importante en la música), responderemos que el efecto apasionado de un tema no está en el sentimiento que afecta al compositor; por ejemplo, en el dolor que le

abruma, sino en los atormentados intervalos de la melodía; no en la agitación de su alma, sino en el trémolo de los timbales; ni en el deseo que le consume, sino en las sucesiones cromáticas de la armonía. Es evidente que debe conocerse la conexión de los dos factores, sentimiento y materia musical; hasta es fuerza prestarles especial atención; pero lo que importa dejar establecido es que el estudio razonado, científico, del efecto que una melodía produce, no se ejerce invariable y objetivamente más que sobre el factor musical, y nunca por la supuesta disposición de ánimo en que estaba el autor cuando escribía. Partiendo de este principio para estudiar el efecto ó explicar el uno por el otro, puede ser que al fin se acierte, pero es muy inseguro, porque se habrán traspasado los límites de la deducción, de la llave maestra, que no es otra que la misma música.

El conocimiento práctico del carácter de cada elemento musical, es innato en el verdadero compositor, que lo posee de modo consciente, y aun quizá solo por instinto. Pero la explicación de los diferentes efectos que pueden producirse con la música, supone el estudio *teórico* de los caracteres en cuestión, caracteres que todo lo abrazan, desde el elemento perceptible apenas, hasta las más ricas combinaciones.

En la impresión que una melodía nos produce, no hay que suponer poder misterioso, influencia maravillosa y oculta, que adivinaríamos sin conseguir comprenderla; es la in-

evitable consecuencia; el producto forzoso de los factores musicales cuya acción se ejerce en unión prevista y solicitada. Un ritmo grandioso ó breve, una sucesión diatónica ó cromática, todo en fin, tiene su fisonomía característica, y su manera propia de interesarnos; de modo que á un músico se le dará mucho más clara idea del efecto de la obra que no conoce, describiéndole sus circunstancias ó cualidades técnicas, que con el más poético cuadro de los sentimientos que despertó en el crítico al escucharla.

La investigación de la naturaleza de cada elemento musical por sí solo, de su relación con ciertas impresiones (el estudio del hecho, no el de la causa primitiva) y aplicar á las leyes generales los resultados obtenidos, es en lo que debía consistir la «teoría filosófica de la música» que tantos autores han procurado explicar, olvidándose de decirnos lo que entendían por eso. No es explicar el efecto físico y psicológico de cada acorde, de cada ritmo, de cada intervalo; decir: este expresa la esperanza; aquel el desaliento; ni más ni menos que si se dijese: este es encarnado; aquel es verde: solo se conseguiría explicarlo, clasificando los fenómenos particulares específicos á la música, en categorías estéticas generales, y subordinando éstas á un solo supremo principio. Aunque fuese posible explicar cada factor aislado, sería después preciso demostrar cómo se efectúa la determinación y modificación de los unos por los otros en las diversas combinaciones que el compositor emplea.

La mayor parte de los profesores de música dan hoy á la armonía y al acompañamiento contrapúntico, más importancia estética que la que conceden al tema de la composición; pero esa conquista del raciocinio, ha quedado demasiado superficial, demasiado limitada á minuciosidades. Llamán á la melodía emanación del genio, intérprete del sentimiento, en este concepto se rinde á los italianos liberal homenaje; y en contraposición á la melodía, se cree que la armonía contiene la sustancia, la médula de la obra, y se la considera como ciencia positiva que puede adquirirse con trabajo y reflexión. Es realmente notable que se hayan contentado durante tanto tiempo con tan pobres definiciones. En ambas hay sin duda algo de cierto, pero no son exactas. ni en la generalidad que les prestan, ni en la separación en que las colocan. El espíritu es uno, y el pensamiento musical del artista no puede tampoco dividirse: la melodía y la armonía de un tema brotan juntas del cerebro del compositor. Ni la ley de subordinación, ni la de contraste ejercen presión sobre la esencia de su enlace: aquí pueden desplegar á un tiempo las dos igual poder; allí cederse alternativamente el paso, quedando siempre la belleza en su más alto grado. ¿Será la armonía (que no existe) del tema principal en la ópera de *Coriolano* la que presta á la frase musical tan penetrante y profundo carácter? ¿Se añade gran sentido y encanto á la melodía «Joh Matilde!» en el *Guillermo* de Rossini, ó á una canción popular napolitana acompañándolas con un *basso conti-*

nno ó con complicadas series de acordes, en vez del ligerísimo fundamento armónico en que reposan, y que seguramente les basta? Esta armonía ha debido surgir al mismo tiempo que la melodía y el ritmo de la pieza. El sentido estético solo se destaca del conjunto; y cuando una de las partes que componen el todo, sufre detrimento ó queda anulada, se resienten las demás. Si la melodía, la armonía ó el ritmo, domina en la forma que el compositor da á su pensamiento, es en beneficio del conjunto: ver todo el mérito de la pieza unas veces en los acordes, y otras encontrar trivialidad porque son sencillos ó no existen, es pura pedantería. La camelia carece de olor, y la azucena de colores, mientras la rosa ostenta su aroma y sus matices: ¿necesitan la camelia y la azucena quitar algo á la rosa para ser hermosas también?

De ese modo la teoría filosófica de la música se vería obligada á buscar ante todo lo que en el dominio espiritual corresponde necesariamente á cada elemento musical, y la naturaleza de tal relación. La doble necesidad de una base rigurosamente científica, y una rica casuística, hacen esa tarea muy penosa, pero no imposible. Entonces se empezaría á realizar el ideal de la música, *ciencia exacta*, como la química y la física.

La manera con que se efectúa en el músico el acto de la composición, nos permite darnos cuenta de lo que tiene de especial el principio de belleza en música. Nace una idea musical en el cerebro del artista: la elabora;

la pone en el telar, hasta que le parece sólida su trama; entonces solo le resta dar el último toque artístico á la obra, puliendo aquí, redondeando allí, cortando ó modificando más allá segun le aconseja su buen gusto. No piensa en expresar idea ó sentimiento, y si lo hace es colocándose bajo un falso punto de vista, que está ménos en la música que cerca de ella; entonces su composicion es traducción musical de un programa, que es absolutamente preciso conocer, si ha de comprenderse. Aquí se presenta á nuestra pluma el nombre de Berlioz: en sus obras, escritas casi todas bajo ese plan, no podemos aprobar el sistema, aunque sin desconocer el magnífico talento que en ellas brilla. Listz ha hecho lo mismo en sus «poemas sinfónicos,» en los que es muy inferior á Berlioz.

Como un escultor hace de un trozo de mármol una estatua de bellísimas formas, en tanto que otro trabajando la misma piedra solo haría quizá una cosa incongruente y sin gracia, así las notas de la escala se prestan á ser modeladas de muy diversos modos, segun la mano que las maneja. Ellas son el material que ha servido para la obertura de Beethoven, como para la de Verdi. ¿En qué difiere esta de aquella? ¿Porque expresa más elevados sentimientos, ó porque los expresa con mayor precision? No: es solo porque presenta más hermosas formas musicales. Que la música sea buena ó mala, consiste en que un compositor encuentra felices ideas, y otro solo las halla vulgares; es que el primero sabe

presentar y desarrollar su tema con siempre nuevo interés, y el segundo saca poco partido del suyo; es que allí las armonías son variadas y escogidas con gusto, el ritmo es ardiente, palpitante, como el pulso que acusa la vida en las artérias; aquí las combinaciones sonoras son limitadas, vulgares, y el ritmo compite en originalidad con una marcha de tambor.

De todas las artes es la música la que más formas consume y las gasta en ménos tiempo. Modulaciones, cadencias, sucesiones melódicas y armónicas se usan tanto en un periodo de cincuenta y hasta de treinta años, que el compositor que trata de huir de lo vulgar, acaba por no poder servirse de ellas, y hace cuantos esfuerzos son imaginables para descubrir elemento por elemento, otra nueva fraseología musical. Sin injusticia puede decirse de muchas composiciones más que medianas en su tiempo, que *fueron* bellas. La imaginacion del verdadero artista descubrirá en la relacion primitiva y misteriosa de los elementos musicales y en sus innumerables combinaciones, lo que haya de más delicado y ménos aparente; suscitará formas que aparecerán como emanadas de la más libre fantasia, y estarán sin embargo unidas á las forzosas leyes, por un hilo de imperceptible finura. De estas obras puede decirse que son artísticamente ricas de ingenio; y aquí tenemos ocasion de rectificar un aserto de Oulibicheff, que se presta á ser mal interpretado. Segun el biógrafo de Mozart, la música instrumental

no puede ser espiritual, ingeniosa (*geistreich*), porque el saber consiste para el compositor exclusivamente en cierto modo de adaptar su música á un programa directo ó indirecto. El famoso *ré sostenido*, y el *unísono crescendo* de la obertura de *Don Juan*, de Mozart, en nuestra opinion, son rasgos de ingenio, de saber, pero no más que eso; y el primero no ha representado nunca (como quiere Oulibicheff), la hostilidad de D. Juan hácia el género humano, como tampoco personifica el segundo, á los padres, hermanos, esposos y prometidos de las víctimas del temible seductor. Muy sujetas á dudas por sí propias todas estas asimilaciones, parecen aun más quiméricas cuando se piensa que se trata de Mozart, cuya naturaleza era la más musical que existió jamás, en toda la extension de la palabra, pues de él puede decirse que trasformaba en música cuanto tocaba. En la sinfonia en sol menor, vé también Oulibicheff la historia de un amor apasionado, referida exactamente en sus cuatro fases. La sinfonia en sol menor es música, y nada más, y seguramente es ya bastante.

Que no se quiera, pues, descubrir en una obra musical la exposicion de una historia del corazón ó de un estado del alma: que se limiten á ver en ella *música*, y se gozará plenamente de cuanto puede dar de sí. Donde falta la belleza musical, no se la puede reemplazar con un programa, por muy detallado que sea, ni con grandes palabras: si existe en la composicion, lo demás es supérfluo. Por otra par-

te, aquel método da al juicio musical la direccion más falsa. Los mismos que quieren asignar á la música entre las manifestaciones del humano espíritu un lugar que no ha tenido ni tendrá nunca, pues su poder no alcanza á producir la *conviccion*, los mismos han puesto á la moda, en el lenguaje técnico, la palabra *intencion*. En la música no hay intenciones (por lo ménos las que se quieren encontrar en ella). Lo que no se puede hacer sensible, convertir en fenómeno, no existe en el arte de los sonidos; lo que se ha llegado á hacer sentir, dejó de ser simplemente intencion. En general se toma en buen sentido la frase: «Con la intencion basta;» nosotros hallamos en ella una reprobacion, pues su fondo significa: «Quiere y no puede.» En alemán *kuns* (arte) viene de *können* (poder): solo el que nada puede, se contenta con las intenciones.

A los elementos musicales de una obra, único origen de belleza que le es dado encerrar, se unen también las leyes de construccion de la misma. Hay respecto á esto opiniones mal fundadas, y algunas completamente falsas. Solo de una nos ocuparemos: la parte característica usual basada en la teoría del sentimiento, de la sonata y la sinfonia. Según esta teoría, llena de poesía y profundidad, el compositor debe pintar en las cuatro partes de la sonata, cuatro estados de alma diversos, pero en conexion entre sí. ¿Cómo podrán serlo? Para explicar la incontestable correlacion entre las cuatro piezas y los diversos electos que cada una produce, generalmente se obliga

al auditorio á atribuirles un argumento, á dotarlas de la expresion de algun sentimiento. El medio puede á veces parecer justo hasta cierto punto; pero las más de ellas es pobre recurso, y nunca llega á ser necesidad. Lo que por fuerza será siempre admisible es que cuatro piezas escritas y desarrolladas segun las leyes de la estética musical, están ya unidas por el lazo que hace de ellas un todo homogéneo. Un artista de genio, el pintor M. de Schwind, ha ilustrado la fantasía para piano, op. 80 de Beethoven, considerando sus diversos períodos como si representasen una série de escenas en que toman parte los mismos personajes principales. Ante la obra musical, el artista evoca sucesos y figuras absolutamente de igual modo, que el oyente supone accion y sentimientos. Entre la obra y estas suposiciones puede haber cierta afinidad, pero no relacion precisa y necesaria, y las leyes científicas solo existen para lo que lleva en sí carácter de necesidad.

Mil veces se ha dicho que cuando Beethoven coordinaba en su cabeza el plan de algunas de sus composiciones, pensaba en tal ó cual suceso, en tal ó cual estado del alma. Si Beethoven ó cualquier otro maestro ha procedido alguna vez así, habrá sido para ayudarse con la contemplacion de un objeto único, á estampar en su obra la cohesion musical que deseaba. En esa unidad realizada solo en y para la música, y no en la conexion con el objetivo que el compositor se propuso, es donde toman las cuatro piezas de la sonata su

carácter de orgánico enlace. Cuando el músico no juzga conveniente recurrir á ese poético límite, cuando se entrega á la inspiracion puramente musical, es imposible encontrar en las diversas partes de la obra otra unidad que la del exclusivo dominio de la música. Estéticamente considerado es indiferente que Beethoven tomase un tema cuando meditaba cada una de sus composiciones: como no conocemos esos argumentos, no existen para la obra. Lo que está patente, la identidad que tenemos que considerar es la obra misma, sin comentarios; y así como el jurista saca del mundo exterior por la suposicion, lo que no está en el proceso, lo mismo lo que vive fuera de la obra de arte, se escapa á nuestro juicio estético. Si nos parece que tienen unidad las partes que componen una pieza, esa unidad la toman solo en sus elementos musicales (1).

(1) Cuando por vez primera se publicaron estas líneas escandalizaron á algunos grandes sacerdotes de Beethoven: á M. Lobe, por ejemplo. Para responderles no hay nada mejor que la siguiente cita que corrobora por completo nuestro modo de juzgar. Está sacada del estudio que á la nueva edicion de Beethoven publicada por Breitkopf et Härtel (Jahn, *Gesammelte Aufsätze über Musik*), consagra Otto Jahn, y alude á la sabida narracion de Schindler, segun la cual, interrogado Beethoven sobre el sentido de sus sonatas en *ré menor* (óp. 81), y en *fá menor* (óp. 57), respondió: «Leed la *Tempestad* de Shakespeare.»—«Probablemente, dice Jahn, despues de leer la *Tempestad*, el pregunton quedó muy convencido de que la obra de Shakespeare le hacia distinto efecto que á Beethoven, y en él no producía ni la menor sonata en *ré* ni en *fá menor*. Es cierto que no carece de interés saber que fuese ese drama ocasion de las dos creaciones musicales de Beethoven; pero buscar en

Ahora vamos á precavernos contra un error posible, afirmando sólidamente nuestro concepto de que la belleza musical tal cual la formulamos en su parte específica, no se limita á la época clásica, y no implica preferir

Shakespeare explicacion á las sonatas, es únicamente declararse inepto para juzgar la música. Al escribir el adagio del cuarteto en *f*á (óp. 18, núm. 1.º), se dice que Beethoven se inspiró en la escena de la tumba de *Romeo y Julieta*: que se lea en Shakespeare esta escena con atencion, y despues se procure recordarla escuchando el adagio. ¿Será por eso mayor ó menor el verdadero goce que la obra musical proporciona? Titulos y programas, aunque auténticamente procedan de Beethoven, no ayudan mucho á comprender la pieza, y hasta es de temer que dén lugar á equivocaciones y contrasentidos como sucede con los mismos que Beethoven publicó. La hermosa sonata en *mi* *be-mol* (óp. 81) lleva, como es sabido, por título: *La despedida, la ausencia y la vuelta*: y se da tranquilamente por muestra de música con programa.—Dice Marx: *El título hace desde luego suponer que se trata de un episodio en tres fases de la vida de dos enamorados*. Marx nos deja ignorar si los enamorados están casados ó no, y *la composicion misma da bien pronto la prueba*.—*Los amantes abren sus brazos, como los pájaros viajeros abren sus alas*: dice de Lenz hablando del fin de la sonata.—En efecto; hé aquí lo que se lee en el manuscrito original de Beethoven al frente de la primera pieza: *LA DESPEDIDA. Para la partida de S. A. I. el Archiduque Rodolfo el 4 de Mayo de 1809; y antes del final: Para la llegada de S. A. I. el Archiduque Rodolfo el 30 de Enero de 1810*. Ya se hubiera guardado Beethoven de querer presentar al Archiduque «*la graciosa hembrilla agitando las alas entre las dulces y vivificantes caricias del céfiro*» que imagina M. de Lenz...

En resumen: nos felicitamos de que Beethoven haya dado raras veces semejantes explicaciones cuyo más ostensible resultado hubiera sido inducir en error á muchos espíritus poco sólidos, persuadiéndoles de que hasta entender el título para comprender la obra. La música de Beethoven DICE CUANTO HA QUERIDO DECIR. •

esta escuela á la romántica. Es aplicable á los dos, y comprende á Bach como á Beethoven; á Schumann lo mismo que á Mozart. Nuestra tesis no contiene por lo tanto ni el menor indicio de parcialidad. Hemos evitado constantemente las apreciaciones quiméricas, y seguiremos evitándolas con cuidado, limitándonos á lo que *es*, ó á lo que *podiera ser*. No pretendemos deducir de aquí un ideal determinado que pueda considerarse como única verdadera belleza musical: demostramos lo que es hermoso en igual grado en todas las escuelas, hasta las más opuestas.

No ha mucho tiempo se empezaron á juzgar las obras de arte con relacion á las ideas y sucesos de la época en que fueron creadas. Esta relacion es evidente, y existe tambien para el arte musical. Manifestacion del espíritu humano, la música está en reciproca relacion con los demás productos de la actividad intelectual, con las creaciones del arte sus contemporáneas, en pintura, en poesia; con las ciencias, con las doctrinas sociales de su tiempo, en una palabra, con todos los conocimientos y convicciones que puede haber adquirido el compositor. La investigacion y demostracion de estas cuestiones, en el músico, y en la obra musical, están, pues, autorizadas y serán provechosas. Pero no hay que olvidar nunca que esta aproximacion de las especialidades artisticas al centro en que se producen, pertenece á la historia del arte, no á su estética. Por necesaria que parezca la conexion de esta con la historia bajo el punto

de vista metodológico, no es ménos indispensable que cada una de las dos ciencias quede rigurosamente en su propia naturaleza, y no usurpe nada al dominio de la otra. El historiador puede decir para caracterizar un periodo artistico, que Spontini fué la expresion del imperio francés, y Rossini «personifica la restauracion;» pero el estético, solo debe ocuparse de sus obras; descubrir las bellezas que contienen y dar razon de ellas. El juicio estético no conoce ni debe conocer nada de la biografia del compositor, ni de las circunstancias históricas en que vivió: una sola cosa le preocupa; se le impone; el valor de la obra por sí propia y en absoluto. En las sinfonias de Beethoven, sin conocer el nombre ni la vida del autor, puede discernir, impetu, lucha, aspiracion nunca satisfecha á un ideal inmenso, y orgullo consciente del propio valer; no adivinará, ni debe importarle tampoco, si Beethoven tuvo ideas republicanas; si fué siempre soltero; si pasó sordo la mitad de su vida; y suponiendo que conozca de antemano esos detalles que el historiador juzga característicos, para apreciar sus obras hará abstraccion de ellos. Comparar los diversos modos de ser con referencia al mundo exterior, de Bach, de Haydn, de Mozart, y por medio de ese estudio hacer un paralelo entre sus composiciones es sin duda tarea interesante y meritoria; pero mientras mayor importancia quiera darse á esa tarea atribuyéndole carácter de necesidad, es más expuesto á equivocarse en las deducciones; el peligro inminente, casi inevi-

table, de adoptar semejante principio, es caer en la exageracion. Demostrar la influencia que ejerce el centro en que se vive, es cosa fácil, pero será incierto presentarla como ley de desarrollo artistico, interpretando á su modo y segun sus necesidades el lenguaje de los sonidos, que por esencia es intraducible. Una paradoja parece razonable dicha por un hombre de talento, y absurda si un necio la sostiene.

Hegel se extravía muchas veces hablando de la música, porque sin pensarlo, sustituye el punto de vista que él prefiere, la historia del arte, al de la estética pura; quiere probar que la música posee para precisar cierto poder que en realidad no tuvo jamás. El carácter de una pieza de música tiene sin duda algo del de su autor, pero el estético lo ignora: por otra parte, para demostrar esa relacion puede llegarse hasta la caricatura. Hoy es verdaderamente heróico combatir en este terreno las ideas reinantes, que se han expresado mil veces con gran elocuencia, como tambien lo es, profesar la opinion de que la nocion histórica y el juicio estético son dos cosas distintas. Pero á lo ménos está bien probado; primero, que la diversidad de expresion en obras y escuelas, depende de la diferencia claramente reconocida de la situacion de los elementos musicales: segundo, que lo que con justicia agrada en una composicion de cualquier género que sea; en la más complicada fuga de Bach, como en el más melancólico nocturno de Chopin, es bello *musicalmente*, y nada más que *musicalmen-*

te. Si nuestra belleza musical no está muy de acuerdo con esa parte histórica del arte, ménos aun depende de uno de sus ramos; de la arquitectura musical. La pesada aglomeracion de materiales armónicos; el ingenioso enlace de las partes, tienen su justificacion inprescriptible, y á pesar de eso, las oscuras y macizas pirámides vocales de los italianos y fiamencos de la Edad Medía y el Renacimiento, ocupan tan limitado espacio en el dominio de lo bello, como los saleros finamente cincelados, y los candelabros de plata del venerable Sebastian Bach.

Muchos estéticos piensan definir bastante el placer que hace sentir la música, comparándolo con la satisfaccion que infunde en nuestro espíritu, cuanto es regular y simétrico; pero una figura geométrica con toda su regularidad, no contuvo nunca ni una partícula de belleza, y sobre todo de belleza musical. Un tema de la más insípida vulgaridad puede estar hecho con perfecta simetría. La palabra *simetría* expresa la nocion de comparacion ó semejanza: en este caso provoca sin resolverla la cuestion de ¿cuál es la cosa simétrica, y en qué lo es?—En las peores composiciones es donde se encuentran mejor arreglados los más regulares rasgos sin originalidad ni interés, los dibujos más usados. El sentido musical pide formas simétricas, siempre nuevas.

Oerstedt aplica á la música la teoría platónica que simboliza la belleza en la forma de un círculo. ¿No habrá sentido nunca lo horri-

ble de una composicion *redonda por completo*?

Debemos añadir, más por prudencia que por necesidad, que la belleza en la música nada tiene que ver con las matemáticas. Algunos talentos poco familiarizados con las cosas de la música (y entre ellos hay escritores que sienten viva y delicadamente), se forman solo vaga idea del papel que desempeñan las matemáticas en una composicion. No les basta que las vibraciones de los sonidos, las distancias de los intervalos, las consonancias y disonancias de la armonía se evalúen aritméticamente; están persuadidos de que la belleza de la obra musical tambien se funda en números. Para ellos, el estudio de la armonía y el contrapunto es una especie de cábala donde se aprenden los cálculos de la composicion.

Las matemáticas son indispensables para conocer la parte física de la música; pero tratándose de una obra, pierden su importancia. Nada se calcula matemáticamente en la composicion musical, buena ó mala. Las creaciones de la imaginacion no se reducen á cifras: á ellas, no hay que olvidarlo, les son totalmente extrañas las experiencias del monacordio y los sonidos figurados, las medidas en proporcion de los intervalos, etc. El terreno de la estética empieza donde concluye la parte elemental. Las matemáticas gradúan sencillamente el empleo de la materia musical para adaptarla á la concepcion ideal del artista: tienen su parte latente en las más sencillas combinaciones; pero el pensamiento musical no las necesita para manifestarse. Cuan-

do Oerstedt dice: «Para contar todas las bellezas de una sinfonía de Mozart ¿bastaría la vida de muchos matemáticos? (1). Confesamos que no podemos comprender. ¿Qué pueden ó qué deben contar? ¿La relacion entre las vibraciones de un sonido y las del que le sigue, ó acaso la duracion de los periodos para compararlos entre sí? Lo que hace la obra musical de una série de elementos musicales, lo que eleva esa obra sobre las experiencias de la física es algo libre, espiritualizado, y que por consiguiente no puede evaluarse con cifras.

El lugar que en la obra musical ocupan las matemáticas, es exactamente el mismo, ni más ni menos, que el que tienen en las manifestaciones de las otras artes. Fuerza es que guíen la mano del pintor ó el escultor; es preciso que intervengan en el metro de los versos, en la dimension de las estrofas, en las combinaciones del arquitecto, en las figuras del baile; como obra de la razon, hallan lugar en todas las nociones exactas. Pero es imposible asignarles un poder creador positivo, como quisieran hacerlo muchos músicos conservadores en estética. Con esta ciencia sucede como con lo de despertar sentimientos en el auditorio: se encuentra en todas las artes, pero solo se nombra tanto con respecto á la música.

Tambien se compara á veces el lenguaje con la música, procurando aplicar á ésta las

(1) *Der Geist in der Natur*. (El espíritu en la naturaleza.) Tomo III, traduccion alemana de Kannegieser, p. 32.

leyes de aquel. El canto seria pariente cercano de la palabra si se atendiera solo á la semejanza de condiciones fisiológicas, ó á su carácter general, que consiste en manifestar con la voz humana lo que se siente ó piensa. La analogía es demasiado marcada para que necesitemos insistir en ella: admitimos desde luego que si el objeto de la música es simplemente la expresion subjetiva de un movimiento del alma, las leyes del lenguaje son de hecho, hasta cierto punto, reguladoras de las del canto. Bajo la influencia de una pasion, la voz del hombre se eleva: baja si se calma el orador: se apoya en ciertas frases importantes que se dicen lentamente, mientras que las cosas indiferentes se pronuncian con rapidez. El compositor que escribe para la voz, y especialmente para el teatro, sabe todo eso y saca partido de ello. Pero los teóricos no se contentan con tales concordancias; pretenden hacer de la música un idioma ménos preciso ó más sutil, y naturalmente, han tratado de deducir sus leyes estéticas de las propiedades del lenguaje. La propiedad, el efecto de la música, se busca en lo que tenga más parecido con la palabra. Es nuestra opinion, que tratándose de los caracteres específicos de un arte, vale más atenerse á las diferencias que los separan de los de otro arte ó facultad análoga, que á las semejanzas que los aproximan. Sin dejarse ilusionar por esas conexiones, agradables á veces, pero que afortunadamente no afectan á la esencia de la música, el estudio estético debe dirigirse sin descanso al

punto en que el lenguaje hablado y el arte de los sonidos se separan por completo: desde allí solamente se verán nacer resultados verdaderamente fructíferos para la música. Establezcamos de una vez esta diferencia capital: en el lenguaje, el sonido no es más que el medio empleado para expresar una cosa que le es extraña; en la música, el sonido es el fin: es á sí propio, su único objeto. La belleza independiente que pertenece á las formas sonoras por una parte, y por otra el dominio absoluto del pensamiento sobre el sonido, que se reduce al estado de simple medio de expresión, son dos cosas de tal modo diversas, opuestas de tal modo, que la confusión de uno y otro principio llega á ser de lógica imposibilidad.

El centro de gravedad del lenguaje y el de la música, están pues, muy lejos de hallarse colocados en el mismo sitio. Todas las leyes especiales de la música gravitan en torno de este principio: significado independiente y belleza propia de sonidos. Todas las leyes que rigen el lenguaje tienen su punto de partida en el empleo correcto del sonido teniendo por objeto expresar ideas.

Los estéticos que se han esforzado en hacer pasar á la música por una especie de idioma, dieron lugar á los errores singulares y lamentables cuyas consecuencias prácticas tocanos continuamente. Por ejemplo, es muy frecuente encontrar compositores pobres de ideas que desdeñan, como emanada de un principio falso y grosero, la belleza musical absoluta é

independiente (á la cual no sabrían llegar), y cantan alabanzas á la música «característica» y «significativa.» Dejemos á un lado las óperas de Ricardo Wagner; pero en las más mezquinas elucubraciones instrumentales ¿no encontramos mil veces la marcha melódica de la pieza interrumpida por cadencias descabelladas, por retazos de recitados y otras digresiones que pretenden significar muchas cosas y en realidad no hacen más que sorprender al que escucha? Se elogian mucho algunas modernas composiciones, cuyo ritmo principal se interrumpe á cada instante para dar lugar á misteriosos paréntesis y hasta á un grupo completo de contrastes: se encuentra admirable que la música se desvirtúe en salir «de los estrechos límites en que se ahoga» para constituirse en idioma. Semejante elogio nos ha parecido siempre dos veces falso: primero, en sí mismo por la tendencia que fomenta: después, porque los límites de la música no son estrechos en modo alguno, sino sólidamente establecidos, y porque está vedado á este arte competir con la palabra. «Erigirse» en idioma! «Abatirse» sería preciso decir, pues que la música es ya por sí misma el más importante de los idiomas (1).

(1) Es fuerza reconocer que una de las obras más grandiosas, más geniales de todos los tiempos ha contribuido por su mismo brillo á propagar este error tan aceptado por la moderna crítica: la música impulsada á una verdadera rivalidad con la palabra, y rechazando las trabas de la euritmia, las leyes de lo bien ordenado. Queremos hablar de la novena sinfonía de Beethoven, que es cual señal

Esto es lo que olvidan nuestros cantantes cuando en los momentos de pasion *dicen*, como exhalándolas, palabras y hasta frases enteras, y creen dar así á la música su más fuerte ex-

de término colocada visible é insuperable entre las diversas opiniones.

Los profesores que consideran sobre todo la grandeza de la «intencion» la importancia del problema abstracto, estiman la sinfonía con coros más que cuanto se ha hecho en música; en tanto que el pequeño grupo que queda fiel al abandonado principio de lo bello, y combate bajo las banderas de la estética pura, se esfuerza por contener su admiracion en un justo limite. Es claro que aquí se trata especialmente del final, pues no puede haber divergencia entre oyentes inteligentes en cuanto á la inmensa belleza de las tres primeras piezas, á pesar de algunos ligerísimos lunares que pudieran señalarse. Nunca hemos alcanzado á ver en ese final más que la sombra inmensa que proyecta un cuerpo de gigante. Es sublime y grande la idea de conducir al alma desesperada en la soledad, á la extrema alegría de la universal reconciliacion: es posible reconocerlo así, sentirlo vivamente, y encontrar, no obstante, que la verdadera belleza musical no existe en dicha pieza, á pesar de toda su potente originalidad. Comprendemos la reprobacion que va á suscitar opinion tan paradógica. Uno de los escritores de más talento de Alemania, al emprender en 1859 la tarea de combatir en la *Allgemeine Zeitung*, de Ausbourg, la idea fundamental de la novena sinfonía, juzgó necesario disculparse antes de hablar, y al empezar se calificó á sí propio de «espíritu limitado.» Manifestó que era un atentado contra la estética hacer que el coro terminase una obra instrumental en muchas partes, lo cual da lugar á que se compare á Beethoven con un escultor que despues de hacer de mármol blanco las piernas, el cuerpo y brazos de una estatua, la concluyese poniéndole la cabeza con colores. Era de esperar que el oyente de gusto delicado sintiese cierto malestar cuando la voz se añade á la orquesta, «porque cambiando entonces el modo de ser de la obra, pierde en violenta sacudida su centro de gravedad, haciendo temer que el que escucha pierda tambien ei

presion. No se fijan en que pasar del canto á la palabra es siempre descender un grado, y que el más alto tono normal de ésta, suena siempre más bajo que la nota más baja cantada por la misma voz.

No ménos sensibles que las consecuencias prácticas, y peores aún, porque no tienen el inmediato correctivo de la experiencia, son las teorías que quieren imponer á la música leyes de desarrollo y construccion propias del lenguaje; tarea que quisieron acometer, aunque solo en parte, Rousseau y Rameau en el pasado siglo, y que los discípulos de Wagner quieren proseguir hoy. Estas teorías, persiguiendo el fantasma de la «música hablada»

equilibrio.» Cerca de diez años despues hemos tenido la satisfaccion de saber que el «espíritu limitado» se dejaba conocer al fin, y era David Strauss.

Por otra parte, vemos en un estudio publicado en 1843 sobre esta obra, que un crítico ilustrado, el Doctor Becher, que en esto es corifeo de la mayoría, dice del final de la sinfonía: «es una emanacion del génio de Beethoven, con la cual ninguna composicion musical de cuantas existen puede compararse, por la originalidad de la forma, la sublimidad del plan y lo atrevido del pensamiento. «Para él la novena sinfonía, el *Rey Lear*, de Shakespeare, y otras varias creaciones del ingenio humano elevado á su más alta inspiracion poética,» son el Himalaya del arte, y entre las alturas de la misma forma, la sinfonía representa la cresta dominante é inaccesible del Dhawalagiri.—Como casi todos los que comparten su entusiasmo, Becher quiere fijar el sentido de cada una de las cuatro partes de la obra, penetrar en lo que se encuentra en estado de símbolo: de la *música* no dice palabra. Este modo de proceder carecteriza bien á una escuela de crítica que cuando se trata la cuestion de la *belleza* de una obra musical se escapa por la tangente, escudriñando profundamente su significado.

son destructoras de la verdadera vida de nuestro arte, que es la belleza de forma, bastándose á sí propia. Los estéticos deberian dar la mayor importancia á la distincion capital que debe establecerse entre la naturaleza de la música y la del lenguaje; y sostener con firmeza en todas sus consecuencias el principio que puede formularse de este modo: en todo lo que es específico de la música, sus analogías con el lenguaje no tienen ni la menor aplicación.

IV.

ANÁLISIS DE LA IMPRESIÓN SUBJETIVA DE LA MÚSICA.

El principio, y al mismo tiempo el fin, de la estética musical, es para nosotros, según puede deducirse de cuanto antecede, la restitución á la belleza absoluta de la primacía que se ha abrogado el sentimiento. Pero en la vida práctica de la música se afirma tantas veces la existencia de aquel, se le tiene tan constantemente presente, que no se le puede dar de lado por un simple cambio de lugar.

No procediendo, pues, la belleza artística del sentimiento, sino de la imaginación, estado activo de pura contemplación, la obra musical aparece al teórico como creación específicamente estética é independiente, que debe contener en sí el elemento científico, considerado aparte del accesorio psicológico de su génesis y del efecto producido. Pero al llegar á los hechos, esta obra autonómica del arte se presenta como activo intermediario entre dos fuerzas: el *unde* y el *quo*; el autor y el que escucha. En la obra de arte completa, impersonal, considerada aparte de la ejecución que le presta segunda vida, la acción artística de la imaginación es como el metal que se extrae del mineral y se purifica luego, en tanto que

al pasar de la elaboracion para el que crea, y de la percepcion para el que escucha, no podria desechar toda mezcla por estar perpetuamente en contacto con sentimientos y sensaciones. La facultad de sentir, toma por lo tanto parte, antes y despues de la creacion de la obra, en el autor, primero; despues, en el oyente: esa parte es tan importante que no debemos separar de ella nuestra atencion.

Hablemos primero del compositor. Al dar vida á su obra está en una disposicion de espíritu cuya nobleza y elevacion es fácil comprender, pues que procura hacer salir á la belleza del caos de la imaginacion. Es sabido, y todas las teorías artisticas lo afirman, que esta disposicion especial recibe más ó ménos la impresion de la obra cuando esta toma forma segun la individualidad del artista, la cual está sujeta á alternativas, sin que por eso llegue á tal estado de postracion que aniquile el producto artistico; y que la clara percepcion de las cosas tiene tanta importancia por lo ménos, como el estado de entusiasmo. En lo que particularmente concierne al compositor, debe quedar bien declarado que hace continuo uso de las formas musicales; que es una especie de plástica de la relacion de los sonidos. La soberanía del sentimiento tan concedida á la música, en ninguna parte aparece tan injustificada, como cuando se la supone en el músico durante el acto de la composicion, ó cuando se considera este acto como improvisacion hija del entusiasmo. El trabajo por medio del cual la pieza de música da, que el

compositor no entreveia al principio más que líneas ligeras llega á su forma definitiva hasta en los menores detalles, es tan reflexivo, tan complicado, que el que nunca se ha puesto á ello no puede comprenderlo bien. No solo en los pasajes fugados ó contrapúnticos combinados nota por nota, es donde son necesarios la atencion, la reflexion, el cuidado: el más sencillo allegro, el ária más melodiosa los reclaman también á su manera. Lo mismo que el escultor, cuyo trabajo tiene tanta analogía con el suyo, el compositor no está servilmente sujeto á la materia, porque los dos tienen que realizar un ideal, á que deben dar forma.

Rosenkranz no ha pensado sin duda en todo esto al hacer constar el hecho, contradictorio segun él, de que las mujeres, que generalmente están dotadas de sentimiento, tienen poca aptitud para la composicion (1). La razon de esa incapacidad natural se encuentra (sin hablar de condiciones generales que alejan á las mujeres de las grandes producciones intelectuales), en la parte plástica de la composicion, que exige, asi como en el dibujo y la pintura aunque en direccion diversa, el olvido del yo, de la subjetividad. Si la fuerza y la viveza del modo de sentir fuesen verdadero origen de las creaciones del arte, seria muy difícil explicar la falta casi absoluta de mujeres compositores, cuando hay tantas que escriben ó pintan. No compone el sentimiento, sino la organizacion especialmente musical, fecun-

(1) *Psicología*, segunda edicion, p. 60.

dada por el trabajo. Así es realmente divertido ver á F. L. Schubart llamar á los «andantes magistrales» del compositor Stamitz, «consecuencia de la sensibilidad de su corazón» (1), ó á Christian Rolle afirmar que «un carácter benevolente y afable nos da aptitud para convertir en obras maestras las piezas más fastidiosas» (2).

Sin calor interno, sin ese fuego sagrado, no se hará nunca nada grande ni bello. El sentimiento se hallará muy desarrollado en el compositor, como en todo el que sea verdaderamente poeta; pero ni este ni aquel crean por el sentimiento. Aun admitiendo que un sentimiento poderoso y bien definido llene el alma del artista, esa será, si se quiere, la causa, la consagración de una obra de arte, nunca su *tema*, pues ya sabemos que la música no tiene la misión ni el poder de expresar un sentimiento determinado.

Un canto interno, no un interno sentimiento, inspira al músico á componer. Ya hemos reconocido que el arte de la composición es puramente musical, y que el carácter de la obra no es reflejo de los personales sentimientos del compositor. A veces, aunque solo por excepción, improvisa sus melodías tratando de hacerles expresar el estado de su alma. Pero cuando la obra ha absorbido el carácter de la

(1) *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*. (Ideas para la estética de la música) 1806.

(2) *Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und Ausbreitung der Musik*. (Nuevas observaciones sobre el uso y la propagación de la música). Berlín 1784, p. 102.

pasión que el músico sentía, no interesa al oyente más que como dato musical de cierta precisión, como carácter de la obra, no ya del compositor. Hemos comparado á la *plástica* el trabajo de la composición: así considerado, es principalmente objetivo. El compositor forma, da hechura á la belleza, que existe por sí misma. Pero la materia de los sonidos, materia por decirlo así inteligente, admirablemente propia para adaptarse á la expresión, permite á la personalidad de quien la emplea imprimir allí su huella. Como hemos visto antes, todos los elementos de la música poseen ya de por sí carácter propio, lo que no impide que se revelen también en ella los rasgos característicos dominantes en el compositor, como el sentimentalismo, la energía, la elegancia; pero es por la apropiada elección de ciertos tonos, ritmos ó transiciones, siempre en los límites de lo que la música puede expresar. Las producciones del compositor sentimental, las de aquel cuya cabeza domina al corazón, las obras graciosas ó terribles, son ante todo, sobre todo, música, forma objetiva. Al elemento subjetivo se adelanta siempre el otro, solo que éste llega á unirse en proporciones, que varían según la individualidad del compositor. Que se comparen las naturalezas en que prepondera la subjetividad y para las cuales se trata sobre todo de expresar lo que encierran de potente ó tierno (Beethoven, Spohr), con las que son notables particularmente por la claridad de la forma (Mendelssohn, Mozart): las obras de estos maestros se

distinguen unas de otras por caracteres especiales imposibles de desconocer; la individualidad de cada autor se refleja como en un espejo en el conjunto de su obra; y sin embargo, todas, sin excepcion, han sido creadas en su independiente belleza como *pura música* por sí propias, y el elemento subjetivo solo ha podido modificarlas más ó ménos, sin traspasar los límites de la creacion artística ideal. Extremando el razonamiento, diremos que es posible componer música que solo sea música, porque no se concibe que haya música que solo sea sentimiento.

No es el sentimiento que afecta al compositor, estado enteramente subjetivo, el que se impone al oyente y despierta en él su semejante. Conceder á la música tal poder coercitivo, es reconocer al propio tiempo como origen de ese poder que la música encierra algo de objetivo, porque en el dominio de lo bello tan solo éste es tan independiente que posea la fuerza que obliga: lo que aquí lo constituye son los elementos puramente musicales de la obra. En el sentido rigurosamente estético, se puede decir de un tema que es arrogante ó triste, pero no que expresa la tristeza ó arrogancia del compositor.—La influencia de sucesos políticos ó sociales contemporáneos al autor, se encontrará en sus obras mucho ménos aún que sus propios sentimientos. La expresion exclusivamente musical del tema, es producto necesario de simples factores elegidos de tal ó cual manera. Seria preciso probar que la eleccion de los factores en una obra ha

sido motivada por causas psicológicas ó de cultura histórica, y probarlo con más amplitud, que por medio de la fecha y el punto en que nació el compositor: una vez hecha la demostracion, todavía resultaria que la correlacion descubierta era solo un hecho histórico ó biográfico. La apreciacion estética no puede apoyarse en ninguna circunstancia extraña á la obra que se estudia.

Tan cierto es que la individualidad del compositor tiene en sus obras expresion simbólica bien caracterizada, como que se enganarria quien quisiera unir á esta afirmacion de personalidad ideas ó cualidades que en realidad resultan directamente de la parte objetiva de la creacion artística. Lo que llamamos *estilo* está en ese número (1).

Quisiéramos que el estilo se considerase siempre bajo su aspecto prácticamente musical, como la perfeccion de la parte técnica del compositor manifestada en completa y constante posesion de la expresion del pensamiento. Un maestro prueba que tiene estilo, si al realizar la idea claramente concebida sabe evitar todo lo mezquino, importuno ó trivial, conservando en cada detalle lo que le une al

(1) Forkel comete por lo tanto un error cuando explica los diferentes modos de escribir música por «las diferentes maneras de pensar»: así llega á decir que si cada compositor tiene estilo propio, es porque «el hombre exaltado, vanidoso, frio, pueril ó pedante, pone en la forma y enlace de sus pensamientos, exageracion, énfasis insoportable, indiferencia glacial, tontería ó afectacion.» (*Theorie der Musik*, 1777, p. 23.)

todo. Nosotros usaríamos con gusto la palabra *estilo* en su sentido absoluto hasta en música, y diríamos con Vischer (*Aesthetik*, párrafo 527), haciendo abstracción de clasificaciones históricas ó individuales: «tal compositor tiene estilo,» en el mismo sentido en que se dice «aquel hombre tiene carácter.»

La parte arquitectónica de la belleza musical viene naturalmente á colocarse en primer término en la cuestión de estilo. Más exacto y más delicado en sus leyes que las simples proporciones, el estilo musical puede comprometerse con un solo compás, que aun siendo irreprochable en sí, no armonice con la expresión del conjunto. De una modulación ó una cadencia mal traídas y que rompan la unidad de la pieza, decimos, como de un arabesco mal colocado en arquitectura, que no tiene estilo. Nägeli da pruebas de inteligente y justa apreciación al señalar defectos de estilo en algunas obras instrumentales de Mozart, tomando por punto de partida, no el carácter del compositor, sino las leyes y condiciones objetivas de la música: aunque á la verdad no ha ido más allá y no ha motivado ni generalizado la idea.

Un sentimiento personal no puede por lo tanto manifestarse en el trabajo de la composición, más que en cuanto se lo permita la actividad objetiva que lleva siempre la preeminencia.

El acto por cuyo medio puede producirse la inmediata efusión de un sentimiento por los sonidos, no es tanto la creación de la obra, co-

mo su reproducción ejecutándola. Bajo el aspecto filosófico, la obra está completa cuando está compuesta: la ejecución no entra en cuenta: pero este modo abstracto de considerar las cosas, no debe impedir que se preste la atención que merece á la división de la música en *creación y reproducción* (que es uno de los más fecundos privilegios de nuestro arte), siempre que esta división contribuya á que se comprenda mejor el fenómeno.

Es útil sobre todo, para estudiar la impresión subjetiva de la música. El ejecutante lleva la ventaja de poder expresar con su instrumento de un modo inmediato el sentimiento que le anima, la de traducir con su ejecución el ardor impetuoso, el deseo abrasador, la dicha tranquila, ó la alegre expansión en que está su ánimo. Ya una especie de emoción puramente corporal, que repercute en las cuerdas por las puntas de los dedos, ó por el arco, ó que se revela sin intermediario en las notas del canto, facilita la intervención de la personalidad del ejecutante en la obra que se interpreta. Su individualidad se manifiesta en la realidad de los sonidos, y no ya virtualmente en sus combinaciones, mudas aún. El compositor crea lentamente y deteniéndose á corregir: el ejecutante se deja arrastrar por emoción no interrumpida: la obra del primero es durable; la del segundo no pasa de un momento. La obra musical plásticamente construida, nos la asimilamos por medio de la ejecución: esta hace que resalte el sentimiento; saca de ella la chispa eléctrica que dirige al corazón

del auditorio. Cierto es que el ejecutante puede limitarse á traducir exactamente la composicion; sin embargo, ésta le obliga en cierto modo á veces, á no atenerse servilmente á las notas. Sí; el ejecutante adivina y hace comprender el talento del compositor; pero la interpretacion le pertenece, ese es su «talento» propio. Una pieza de música seduce ó fastidia segun la interpretacion que le da vida. Es como un hombre que se diferencia de sí mismo de un dia á otro; ayer trasfigurado por el entusiasmo, hoy abatido por el desaliento, sumerjido en plácida indiferencia. La caja de música más artísticamente fabricada, nunca excitará la menor emocion en el oyente: el músico más modesto puede conseguirla, si pone su alma en la ejecucion.

De esto deducimos que nada favorece tanto ni tan inmediatamente á la manifestacion por medio de la música de un estado moral, como el reunir la creacion á la interpretacion como lo realiza la improvisacion. Cuando el artista que improvisa no se limita á buscar solo en la forma la belleza, y la tendencia subjetiva (patológica, en su sentido más elevado) se deja sentir preferentemente en lo que crea siguiendo el curso de su fantasía, entonces la expresion que sus dedos obtienen en el piano puede llegar á ser un verdadero idioma. El que haya oido y comprendido ese libre lenguaje del alma, ese abandono de sí propio, ese, no necesita más para saber, cómo el amor, los celos, el placer y el dolor se evocan de la nada, se hacen sentir hasta la evidencia, á pesar de

que nada los designe; cómo celebran sus fiestas, cantan sus leyendas, y riñen sus batallas turbandolos sentidos, hasta que el maestro los hace volver á la realidad y la calma.

La expresion de la pieza se trasmite por la libre accion del ejecutante al auditorio. Ocupémonos de este ahora.

Le vemos impresionado por lo que oye; conmovido por la tristeza ó la alegría; lleno de entusiasmo ó profundamente estremecido aún más de lo que el placer estético reclama. Tales efectos, producidos por la música, y que á veces llegan al mayor grado de intensidad, son verdaderos, incontestables y hasta demasiado conocidos para que nos detengamos á describirlos. Dos preguntas se nos ocurren aquí. ¿En qué difiere de los demás sentimientos el carácter de la emocion que produce la música? ¿Cuál es su parte estética?

Todas las artes, sin excepcion, pueden conmovernos; pero no es negable que hay algo de especial en la manera con que lo consigue la música. Ninguna de las otras artes llega más pronto al alma. Ligeros acordes bastan para ponernos en un estado al cual no nos conduce el poema hasta despues de una larga exposicion, ni el cuadro más que por medio de una contemplacion meditada, que tambien exige cierto periodo de tiempo; y sin embargo, poesía y pintura tienen sobre la música la ventaja de disponer de todos los medios de imaginacion que segun el entendimiento obran directamente sobre los sentimientos del placer y el dolor. Pero la accion de la música no

solo es la más rápida, es también la más inmediata, la más intensa. Las otras artes nos persuaden, la música nos invade. Sentimos en su mayor energía la violencia hecha á nuestra alma cuando nos encontramos de antemano en un estado de sobreexcitación ó abatimiento.

En las situaciones morales en que cuadros, poemas, estatuas y edificios en vano solicitarían nuestra atención, la música conserva su poder y aun lo hace sentir con mayor fuerza que en circunstancias ordinarias. Entonces, si nos vemos obligados á oír ó á ejecutar, ciertos pesares sienten agravación: es el efecto del vinagre sobre una herida. La forma, el carácter de la obra que se escucha, pierde toda su importancia; que la pieza sea un *adagio* lúgubre ó un *wals* brillante nada importa, apenas si nos damos cuenta de ello: tan solo los sonidos, despojados de significado, nos conmueven, y la música nos parece un poder diabólico y sin nombre, encarnizado con rabia contra nuestro sistema nervioso.

Cuando Goethe en edad avanzada sufrió nuevamente el poder del amor, sintió despertarse en sí propio una sensibilidad musical que jamás conociera. Describe en una carta á Zelter esos hermosos días de Marienbad, (1823): «¡Qué inmensa influencia ejerce ahora sobre mí la música! La hermosa voz de la Milder, la armoniosa ejecución de la Szymanowska, y hasta los conciertos públicos de nuestras bandas de música, serenán mis nervios aflojándolos como el puño cerrado que

abre una mano amiga. Estoy plenamente convencido de que en tu *Singacademia* la emoción me obligaría á marcharme desde los primeros compases.» Demasiado perspicaz para desconocer la parte que la sobreexcitación nerviosa tenía en ese nuevo estado, Goethe concluye así su carta: «Tu me curarías de una irritabilidad enfermiza, que es de fijo la causa primitiva de este fenómeno (1).» De esto debemos deducir que en los efectos que nos produce la música, juega también otro elemento que no pertenece á la estética. El efecto estético se dirige al sistema nervioso que se encuentra en pleno goce de su salud y no se detiene en el estado enfermizo que aumenta ó disminuye su sensibilidad.

La acción directa que sobre nuestros nervios ejerce la música, la hace superior á las demás artes. Al examinar la naturaleza de este predominio, vemos que consiste en sus cualidades, y estas dependen de condiciones fisiológicas. El elemento material que en todo goce artístico sirve de base al del espíritu, es más considerable en la música que en la pintura y la poesía. La más ideal de todas las artes por sus elementos casi inmateriales, es también la más sensual si se la considera bajo el prisma del juego de sus formas, independiente de objetivo determinado. La música demuestra en esta misteriosa reunión de dos antítesis notable tendencia de asimilación con los nervios, órganos no ménos indefinibles del

(1) Correspondencia entre Goethe y Zelter, t III, p. 332.

invisible servicio telegráfico entre el alma y el cuerpo.

El efecto de la música sobre el sistema nervioso está plenamente reconocido, tanto por la psicología como por la fisiología. Desgraciadamente no se ha explicado todavía de modo satisfactorio. La psicología no ha conseguido analizar con exactitud el poder casi magnético de la impresión que ciertos acordes, ciertas sonoridades, ciertas melodías producen sobre el organismo del hombre, porque el primer agente de tal impresión es una excitación de los nervios. A pesar de sus inmensos progresos y del creciente crédito que alcanza, la fisiología tampoco ha conseguido dilucidar mejor esta cuestión.

En cuanto á las monografías musicales de este doble problema, generalmente prefieren colocar á la música en una especie de gloria extra-terrestre, cercarla del nimbo de los tauturgos, sin traerla á su carácter necesario y verdadero por medio del estudio científico del lazo que la pone en contacto con nuestro sistema nervioso. Eso es justamente lo que nos falta saber, sin preocuparnos de la fé imperturbable de un doctor Albrecht, que receataba la música como sudorífico á sus enfermos, ni de la incredulidad de Erstedt, que pretende (1) hacer aullar á un perro al diapason de tal ó cual nota, dándole una paliza más ó ménos fuerte, variación que acostumbra al animalito á seguir las notas de la escala.

(1) *Der Geist in der Natur*, III, 9

Muchos aficionados á la música ignoran sin duda que tenemos gran colección de escritos sobre los efectos corporales de la música, y su empleo como medio curativo. Es riquísima en hechos curiosos, pero insuficiente como observación, y muy poco científica en las explicaciones. La mayor parte de estas obras empíricas tratan de erigir en ley independiente y general, propiedades muy contingentes y accesorias.

Desde Pitágoras que fué quien según dicen llevó á efecto la primera de esas maravillosas curaciones musicales, hasta nuestros días, se han visto surgir de vez en cuando, más con nuevos ejemplos que con ideas nuevas, las doctrinas del eficaz empleo de la música para curación ó alivio de muchas enfermedades. Peter Lichtenthal; en su *Médico musical* expone con verdadero lujo de detalles, la manera con que el poder de los sonidos ha triunfado mil veces de la gota, la sciática, la epilepsia, la catalepsia, la peste, las convulsiones, la fiebre nerviosa, el tífus y hasta el idiotismo (*Stupiditas*) (1).

Estos escritores se dividen en dos clases.

(1) Quien llega al colmo del ridículo en este género, es el célebre médico Gianbattista Porta, que combina las plantas medicinales con los instrumentos de música, curando la hidropesía con melodías que deben ejecutarse en flauta hecha de un tronco de eléboro; la sciática con música tocada en instrumento de madera de álamo, y los síncope con aires que se hacen tocar en un caramillo hecho de una caña de canela.

(Véase la *Enciclopedia*, artículo «Música».)

Los unos toman su punto de partida en el cuerpo humano y explican el poder curativo de la música, por el efecto físico de las ondas sonoras, que se comunican por medio del nervio auditivo á todo el sistema nervioso, y consiguen la reaccion salutifera en el turbado organismo por medio de la sacudida general que resulta. Las emociones que entonces se manifiestan no son más que consecuencia de la conmocion nerviosa, puesto que no solo las pasiones provocan modificaciones corporales, sino que estas tambien pueden por su parte despertar las pasiones que les corresponden.

De esta teoría imaginada por el inglés Webb, y adoptada por Nicolai Scheneider, Lichtenthal, J. J. Engel, Sulzer y otros, resultaria que el cuerpo humano sufre la influencia de la música, del mismo modo que los cristales, que vibran cuando se producen ciertos sonidos.

Para corroborar su sistema, estos autores suelen citar ejemplos como el del criado de Boyle, cuyas encías vertian sangre al oír afilar una sierra. Tambien alegan el hecho, no extraordinario por cierto, de que existen personas tan nerviosas que sufren convulsiones si oyen rechinar el cristal que se rasca con un cuchillo.

Pero eso no es música. El arte y esos fenómenos fisiológicos tienen la misma base, el sonido, y de esa igualdad de origen sacaremos despues importantes consecuencias; pero ahora nos limitaremos á hacer observar, respondiendo á los sistemas materialistas, que el

arte solo empieza donde concluyen los efectos aislados y puramente físicos con que tanto ruido se ha querido hacer, y que la tristeza que excita en nosotros, por ejemplo, el oír una marcha fúnebre ó un adagio, en nada se parece á la sensacion corporal de una sonoridad discordante que rechina.

Los autores de la segunda especie, y entre ellos Kausch, y la mayor parte de los estéticos, hacen intervenir á la psicología en los efectos curativos de la música. Hé aquí su razonamiento. La música despierta en el alma emociones y pasiones que dan por resultado violentas sacudidas del sistema nervioso, que provoca á su vez la saludable reaccion (estilo consagrado) del organismo enfermo. No es fuerza señalar los efectos de esta argumentacion, y no obstante, la escuela que llaman psicológica la defiende contra la materialista, su predecesora, con tal tenacidad, que llega á negar con el inglés Whytt, despreciando todas las leyes de la fisiología, la conexion del nervio auditivo con los demás nervios, sin apercibirse de que así se hace imposible que se trasmita la excitacion recibida por medio del oído.

Seguramente no va descaminada la idea de provocar en el hombre con la música emociones ó sentimientos determinados, como el amor, la melancolía, la alegría ó la cólera, con objeto de ejercer por su influencia efecto bienhechor en la salud. Pero al recordar esto, recordamos siempre el gracioso juicio emitido por uno de nuestros más célebres natura-

listas sobre las *cadena electro-magnéticas* de Goldberger. Dice: «No está demostrado que una corriente eléctrica pueda curar ciertas enfermedades; pero sí lo está que no se encuentra ni rastro de electricidad en las cadenas de Goldberger.» Lo mismo diremos á nuestros doctores en música: «Es posible que ciertas emociones produzcan la crisis favorable en una enfermedad, pero no lo es excitar esas emociones con la música, en cualquier tiempo y á medida de nuestro deseo.»

Las dos teorías, psicológica y fisiológica, están de acuerdo, en que partiendo de un principio dudoso, llegan por medio de deducciones más dudosas aún, á la ménos cierta de las conclusiones prácticas. A un verdadero método curativo convendrían demostraciones lógicas, y no puede ménos de ser desagradable para los que preconizan éste, que los médicos no se hayan decidido todavía á recetar que se vaya á una representacion del *Profeta* en los casos de tifus, ó se sustituya la lanceta con el cuerno de caza.

En suma, el efecto de la música sobre el cuerpo humano, no es ni tan poderoso, ni tan seguro, ni tan independiente de otras condiciones psicológicas y estéticas, ni, en fin, tan fácil de producir á cada instante, que pueda dársele importancia como medio curativo.

Cualquiera curacion que se consiga por medio de la música tiene carácter de caso excepcional, y su éxito no puede atribuirse solamente al tratamiento musical, pues depende también de condiciones especiales del cuerpo y

del espíritu; más aún, quizá en un todo individuales. Es de notar que el único verdadero caso de emplear la música en medicina es cuando se aplica en casos de locura, y se funda precisamente en la parte moral del efecto musical. Pero entonces la feliz influencia de los sonidos no consiste en conmover físicamente el sistema nervioso del enfermo, ni en la excitacion de sus pasiones; se emplea en absoluto como calmante, distrayendo á veces sombrías preocupaciones y á veces cautivando por completo la mente sobreexcitada. Claro es que el loco no percibe en la pieza de música más que su parte material; pero cuando escucha con atencion, en la manera de asimilarse lo que oye, hay algo que pertenece á la estética.

Ahora bien: ¿cómo han contribuido todas esas obras médico-musicales al estudio científico de nuestro arte? Confirmando la existencia de una gran agitacion física en todos los movimientos del alma, emociones ó pasiones, provocadas por la música. Si está probado que una parte integrante de esos movimientos morales es física, fuerza será deducir que si el fenómeno observado se produce principalmente en nuestro sistema nervioso, hay también que examinarlo bajo el punto de vista corporal. El músico no puede, por lo tanto, fijar su opinion sobre la cuestion concreta sin darse antes cuenta del estado actual de la ciencia en cuanto á la parte fisiológica de la correlacion entre la música y los sentimientos.

Del trayecto que debe recorrer una melodía para producir efecto en el alma, ya cono-

comos lo que basta, la parte que existe entre el instrumento productor del sonido y el nervio auditivo, gracias sobre todo á los descubrimientos de Hemholtz, expuestos en su «Teoría de las sensaciones musicales.» (*Lehre von den Tonempfindungen.*) La acústica señala con exactitud las condiciones exteriores en que percibimos cualquier sonido distinguiéndolo de otro: la anatomía, con ayuda del microscópio, nos revela la estructura del órgano del oído hasta en sus más sutiles detalles: la fisiología, en fin, que no puede practicar directamente experiencias sobre esta maravilla de arquitectura, diminuta, delicada y profundamente oculta, ha conseguido descubrir cómo funciona, en parte con certeza, y en otra parte, ayudada de una hipótesis formulada por Hemholtz, que acaba de explicar con claridad perfecta todo lo perteneciente á la fisiología, en las sensaciones que los sonidos producen. En grado más elevado aún, en el terreno en que la historia natural está muy próxima á la estética, las investigaciones de Hemholtz proyectan luz vivísima sobre la cuestion, antes tan oscura, de las consonancias de los sonidos y sus mútuas atracciones.

Pero al llegar á este punto acabaron nuestros conocimientos positivos. Queda sin explicacion lo más importante en nuestro concepto, á saber: la accion nerviosa, por medio de la cual la sensacion del sonido se convierte en sentimiento, estado del alma. La fisiología sabe que lo que percibimos como *sonido*, es un movimiento molecular producido en la sus-

tancia nerviosa, y que los órganos centrales lo sienten tanto por lo ménos como el del oído. Sabe que las fibras del nervio acústico corresponden con las de los otros nervios y les transmiten las impresiones recibidas por ellas mismas: que el oído está en directa relacion con el cerebro, el cerevelo, la laringe, el pulmon y el corazon. Pero ignora la manera especial con que la música obra sobre los nervios, y aun más, lo que corresponde en esta parte á cada uno de los factores musicales, acordes, ritmos, instrumentos, etc., segun su naturaleza y segun tambien la de los nervios que la reciben. La sensacion acústica ¿se reparte entre todos los nervios relacionados con el nervio auditivo, ó solamente entre algunos, y con qué intensidad? ¿Cuáles son los elementos musicales que afectan más particularmente al cerebro, á los nervios que conducen al corazon, á los que van á los pulmones? Cierto es que la música de baile causa un estremecimiento en todo el cuerpo y especialmente en los piés, por ejemplo, en los jóvenes cuyo temperamento no esté todavía refrenado por los usos de la civilizacion. Negar la influencia fisiológica de la música de baile, ó de una marcha, y querer atribuir esa influencia exclusivamente á una psicológica asociacion de ideas, seria mostrar parcialidad. Lo que hay de psicológico en la música de baile es el recuerdo del placer sentido en circunstancias análogas, y esto no necesita explicacion. Pero no se hagan ilusiones; no se mueven los piés porque aquella sea música de baile: hay que

volver la oracion por pasiva, y decir: es de baile esa música, porque pone los piés en movimiento.

Observad en la ópera; vereis á la señoras acompañando con movimientos de cabeza las melodías de ritmo sencillo y rápido, pero no los adagios, por conmovedores y melodiosos que sean. ¿Habrà que deducir que algunos elementos de la música, y sobre todo el ritmo, influyen en los nérvios motores, cuando otros solo hacen efecto en los del sentimiento? ¿En qué caso estos, y en qué otro caso aquellos, son los que se impresionan? (1). El plexus solar, considerado tradicionalmente como lugar preferente de sensacion, ¿siente de un modo particular el efecto de la música? ¿Sucede lo mismo á los nérvios simpáticos de los que nos decia Purkinje, que lo mejor que tienen es el nombre? Lo que hace que una sonoridad sea halagüeña y provocativa, y otra parezca pura y agradable, es la regularidad ó irregu-

(1) Carus explica el estímulo para el movimiento, suponiendo el punto de partida del nérvio auditivo en el cerevelo, que es segun él donde reside la volición. De la combinacion de uno y otro, deduce los especiales efectos de las sensaciones del oído sobre nuestros sentimientos. Esto no es más que una hipótesis muy dudosa, pues no está demostrado que el origen del nérvio auditivo se encuentre en el cerevelo.

Harless atribuye únicamente á la percepcion del ritmo independientemente de la sensacion auditiva, el mismo deseo de movimiento que á la música rítmica, lo cual nos parece desmentido por la experiencia.—Véase R. Wagner, *Handwörterbuch der Physiologie* (Lexicon de Fisiología), en la palabra *Hören*.

laridad en las ondulaciones del aire; la acústica nos lo enseña: lo que hace que los sonidos que se oyen juntos tengan consonancia ó disonancia, es la regularidad ó irregularidad de su marcha elemental (1). Pero estas explicaciones, más ó ménos naturales, de las sensaciones auditivas, no pueden satisfacer al estético: necesita la del sentimiento, y á su vez hace estas preguntas: ¿En qué consiste que una série de sonidos consonantes produzcan la impresion del dolor, y que la de la alegría resulte de otra serie de sonidos consonantes también? ¿En qué se fundan los diversos estados de alma, á veces de irresistible energía, á que dan lugar acordes ó instrumentos distintos, pero de sonoridad de igual pureza bajo el punto de vista armónico?

La fisiología es incompetente, al ménos así lo creemos, para resolver estos problemas. ¿Cómo podría hacerlo? No sabe de qué modo hace derramar lágrimas la pena, ni cómo la alegría excita á reír. ¡No sabe lo que son alegría y dolor! Guardémonos, pues, de pedir soluciones á una ciencia que no sabria darlas (2).

(1) Hemholtz, *Lehre von den Tonsmpfandungen*, segunda edición, 1870, p. 319.

(2) Uno de nuestros fisiólogos más eminentes, Lotze, dice en su *Psicologia medical* (p. 237): «Examinando atentamente la naturaleza de la melodía, llegaremos á confesar que no sabemos absolutamente nada de las condiciones en que el paso desde los nérvios de una forma de la excitacion á otra, puede constituir base física del estudio de los sentimientos estéticos que con tanta intensidad provocan las sonoridades sucesivas.» En otra parte, hablando de la impresion grata ó enojosa que resulta muchas veces al es-

El sentimiento provocado por la música, debe ciertamente referirse á la manera especial con que la impresion acústica afecta los nervios de cada persona. Pero; cómo la excitacion del nervio auditivo, á cuyo origen no hemos podido llegar nunca, pasa á ser sensacion determinada; cómo se convierte en estado de alma la impresion corporal, y la sensacion en sentimiento, eso es lo que queda siempre más allá del tenebroso puente que los más sagaces exploradores no han podido traspasar: un enigma tan viejo como el mundo, el de la relacion del alma con el cuerpo, se presenta de mil diversos modos: la esfinje no descenderá nunca de la alta roca (1).

Lo que la ciencia de la música puede tomar de la fisiología, es muy importante para conocer las impresiones auditivas. Grandes progresos pueden realizarse todavía en este estudio especial; pero no hay en él nada á nuestro entender al ménos, de verdadero interés para la gran cuestion de la música.

De todo esto resulta en cuanto á la estética musical, que los teóricos que establecen el principio de belleza en los sentimientos, se

cuchar un único sonido, dice (p. 236): «No es del todo imposible indicar el punto fisiológico en que radican estas sensaciones; la direccion en que modifican la accion nerviosa es harto desconocida para que podamos deducir la intensidad del placer ó el pesar que sentimos.»

(1) La confirmacion reciente y notable de estas poco consoladoras verdades, se encuentra en el discurso pronunciado por M. Dubois-Reymond en el Congreso de Naturalistas de Leipzig, en 1872.

extravían por completo, están perdidos bajo el puntó de vista científico, pues se condenan á ignorar la relacion cuyos términos hemos indicado; si la adivinan ó reconocen, será fuera de sus doctrinas. Nunca podrá derivarse el verdadero carácter de la música, de su punto de partida sentimental. El crítico no fija en modo alguno el valor de una sinfonía, explicando las impresiones que sintió al escucharla; tampoco se consigue enseñar la menor cosa al que aprende composicion, tomando el sentimiento por base de las lecciones. Sobre todo, este último punto merece tomarse en cuenta, pues si la relacion de cada sentimiento con una marcada ó especial forma de expresion fuese tan exacta como quieren decir ó debiera ser, para alcanzar la importancia que se le concede, no habria nada tan fácil como conducir al que estudia, en brevísimo tiempo, á las más elevadas regiones del arte. Más de uno ha querido hacerlo. En el capítulo tercero de su *Perfecto director de orquesta*, Mattheson explica lo que hay que hacer para traducir en música el orgullo, la desesperacion, la piedad, todas las emociones, todas las pasiones en fin. Las ideas musicales destinadas á expresar por ejemplo los celos, deben «tener algo de terrible, contrariado, lastimero.» Esto es muy práctico, y sobre todo muy concreto. Otro profesor del siglo pasado, Heinchen, da en su obra titulada *Generalbass*, nada ménos que ocho hojas de ejemplos anotados, en que demuestra cómo se expresa con la música «la furia, una disputa, la magnifi-

ciencia, la angustia, el amor (1).» No falta á estas recetas nada más que la fórmula de la *Cocinera casera*: «Se toma un... sentimiento,» ó el famoso: «se menea bien antes de servirlo.» Siempre tan loables esfuerzos dan un resultado: el de hacer constar que las reglas especiales del arte son siempre demasiado amplias ó demasiado estrechas.

Estas reglas sin base, por medio de las cuales se pretende hacer que de la música nazcan sentimientos á medida del deseo, tanto ménos pertenece á la estética, cuanto que el resultado apetecido no es exclusivamente del dominio de esta ciencia, sino corporal, pues no hay parte que pueda desmembrarse. Debía haber la receta estética que enseñase al compositor á realizar la belleza en la música, y no cómo puede despertar ciertas sentimientos en el auditorio. Es fácil convencerse de la completa ineptitud de aquellas reglas, al considerar cuán preciso sería que fuesen milagrosas para ser eficaces. Porque si el efecto moral de cada elemento de la música fuese constante, necesario y demostrable, se podría

(1) Lo más notable en este género son las recomendaciones que á los compositores hace en sus *Pensamientos sobre la gran música* (1811) p. 34, el Consejero íntimo y doctor en filosofía, Von Böcklin, el cual, entre otros muchos, formula este precepto de claridad admirable: «Si se quiere expresar el sentimiento de un hombre ofendido, es forzoso que salga de la música, fuego sobre fuego, estrépito sobre estrépito, todo puramente estético, y un canto noble de extrema viveza: preciso es expresar el furor en las notas del centro, y que la mente del que escucha reciba choques terroríficos.»

tocar como en un piano en el alma de cada oyente. Y aunque eso fuese posible, ¿se habría conseguido el objeto del arte? La cuestion, reducida á estos términos y así propuesta, se resuelve por sí sola, negativamente. La belleza puramente musical es la única y verdadera fuerza del artista; sobre esta base marcha con paso firme entre las invasoras olas del tiempo, donde pronto naufragaría si no tuviese para salvarse más recurso que la doctrina del sentimiento, pues esta no le tendería la más pequeña tabla de salvacion.

Ya vemos que el conocimiento de un único y solo elemento; la accion de los sonidos sobre el sistema nervioso es lo que sirve para resolver nuestros dos problemas. «¿Por qué carácter especial se distingue el efecto de la música sobre el sentimiento?» Y «ese carácter especial ¿es, ante todo, de naturaleza estética?» Ese carácter explica el por qué la música excita sentimientos de un modo tan poderoso é inmediato; en comparacion con las otras artes cuyo material no son los sonidos.

Mientras la parte corporal, es decir, patológica, tenga más preponderancia en los efectos de un arte, más pequeña parte deja á la estética. Pero esta reciprocidad no es verdadera. Es preciso, por lo tanto, que entre la produccion y la comprension de una obra musical resulte otro elemento que represente la parte estética pura de la música, y se aproxime á las condiciones usuales de belleza que comparte con las otras artes, como para que contraste con la excitacion de los sentimien-

tos por la música. Esta es la *pura contemplación*. Examinemos ahora la forma particular bajo la cual aparece en la música, así como también las múltiples relaciones que la ligan á nuestra vida moral.

V.

LA ESTÉTICA EN OPOSICION Á LA PATOLOGÍA,
EN LA MANERA DE ESCUCHAR LA MÚSICA.

El mayor obstáculo opuesto al desarrollo científico de la estética musical, es la exagerada importancia concedida á los efectos de la música sobre el sentimiento. Tanto mayores y patentes eran tales efectos, tanto más se les avaloraba como manifestaciones de belleza musical. Nosotros, por el contrario, hemos comprendido que precisamente á las más enérgicas impresiones producidas por la música, se mezcla en el oyente mayor suma de excitación corporal; en cuanto á ella, su violenta acción sobre el sistema nervioso reside ménos en la parte artística que emana del espíritu y solo á él tiene por objeto, que en la puramente material, dotada por la naturaleza de esa impenetrable «afinidad electiva» de orden fisiológico.

Los únicos elementos de la música, sonido y movimiento, son los que se apoderan de los sentimientos (¡qué mal defendidos!) de muchos aficionados, y los aprisionan con cadenas cuyo ruido les es grato. Léjos de nosotros la idea de disminuir los derechos del sentimiento sobre la música; pero el que en realidad se adapta con mayor ó menor intensidad á la pura

contemplacion, no puede tener valor artistico más que conservando la conciencia de su origen estético, es decir, del goce de un género de belleza especial al arte: de otro modo, y si no existe la libre contemplacion de la belleza artística, si el alma no siente otra influencia que el poder físico de los sonidos, tanto menos podrá atribuirse al arte tal impresion, cuanto esta sea más fuerte.

Es considerable el número de los que escuchan así la música. Soportando tranquilamente la accion de la parte elemental del arte, sienten una vaga excitacion platónicamente sensual, que solo se determina por el carácter de la obra. Su estado no es contemplativo, sino patológico; es un largo sueño, un crepúsculo persistente, una especie de sensacion neutral en el vacío sonoro. Si hacemos oír al músico de sentimiento muchas piezas del mismo género, por ejemplo, de ruidosa alegría, continuará en el mismo *ciclo* de impresiones. Su sentimiento solo se asimila lo que constituye la analogía de aquellas piezas, ó sea el movimiento compuesto de alegría y ruido: su inteligencia no alcanza más que la parte original y artísticamente personal que las distingue. A la inversa sucede al oyente que llamaremos musical: la forma artística especial de una composicion; lo que imprime á la obra su sello de individualidad entre una docena de piezas de efecto parecido, llama tanto su atencion, que apenas si nota la semejanza ó diferencia de la expresion sentimental. La admision separada para el oyente de una influen-

cia abstracta de sentimiento, en vez del fenómeno artistico concreto, es muy característica y especial al primero de estos dos modos de comprender la música; solo puede compararse con la luz vivísima, que iluminando un paisaje, impresiona la vista á veces hasta el punto de hacerla incapaz de distinguir lo que aquella esclarece. Oír de ese modo es aspirar la sensacion de conjunto, no motivada, no razonada, y más penetrante por lo mismo (1).

Cómodamente arrellanados en las butacas y sumergidos en una especie de sopor, esos aficionados se dejan mecer, acariciar por la música, en vez de escucharla con reflexion y firmeza. La progresion ó disminucion de los sonidos, á veces juguetones y alegres, temblorosos y medrosos otras, les hace experimentar una sensacion indefinida, que tienen

(1) El duque enamorado en *La noche de Reyes* (*Twelfth Night*) de Shakespeare, es la poética personificacion de esa manera de escuchar la música. Dice:

If music be the food of love, play on

.....
*O, it came o'er my ear like the sweet south
 That breathes upon a bank of violets,
 Stealing and giving odour.*

(Si la música es el alimento del amor, proseguid tocando... ¡Oh! llegaba á mis oídos como el dulce viento del Sur, que sopla sobre un ramo de violetas y se desliza llevándose su suave aroma.)

Después, en el segundo acto, exclama:

*Give me some music...
 Methought it did relieve my passion much.*

(Dadme un poco de música... Me parece que calmaba mucho mis ardores.)

la inocencia de creer puramente estética. Ellos constituyen el público más contentadizo y que mejor reúne cuanto se necesita para desacreditar á la música: á su manera de escuchar no puede revelarse el carácter inteligente del goce estético. Un buen cigarro, un plato apetitoso, un baño de placer, les producen sin que de ello se den cuenta, el mismo efecto que una sinfonía. La actitud perezosa y vacía de pensamiento de los unos, el éxtasis frenético de los otros, reconocen el mismo origen: el placer que se deriva de la parte elemental de la música. La época actual ha hecho ese maravilloso descubrimiento, superior al arte mismo para los oyentes que no buscan en la música más que una especie de *precipitado* de sentimiento, algo análogo al éter sulfúrico, al cloroformo, sin ninguna participación del espíritu. Tales medios excitan realmente en nosotros agradabilísima embriaguez que hace palpar todo nuestro organismo como en sueño delicioso sin los groseros effluvios del vino, que tampoco carecen sin embargo, de influencia musical.

Para tales capacidades estéticas, la obra musical descende al rango de producto de la naturaleza, del cual podemos disfrutar sin vernos obligados á pensar, á remontarnos hasta el espíritu creador y consciente de su creación. Con los ojos cerrados se puede gozar del dulce aroma de las flores de acacia; pero las obras del humano espíritu exigen otras disposiciones, á ménos de consentir en relegarlas á la categoría de distracciones emana-

das directamente de la ciega naturaleza. A esto se halla expuesta por desgracia la música más que las otras artes, pues al ménos su parte material se presta á ser objeto de un goce en que el espíritu no toma parte alguna.

En tanto que los productos de las otras artes quedan, ya su propia naturaleza esencialmente temporal, fugitiva, la aproxima al acto de la absorción corporal. Se *saborea* un ária, pero no un cuadro, una iglesia ó un drama. Tampoco ningun otro arte se emplea con más frecuencia en servicios accesorios. Las mejores composiciones pueden sufrir el ultraje de ser ejecutadas durante un festin para facilitar la digestión del asado. No hay arte que más se apodere del ánimo, y al mismo tiempo que sea más complaciente: es fuerza resignarse á *oir* el organillo que se sitúa delante de nuestra casa; pero no se necesita de una sinfonía de Mendelssohn ó Beethoven para hacernos escuchar cuando nos agrada.

Por lo demás, esa mala manera de escuchar la música no es enteramente idéntica al sencillo placer que causa al público ordinario la parte material de las manifestaciones de cualquiera de las artes. En la música no es en esa parte material, en las ricas sucesiones físicas de los sonidos simples ó complejos, donde se ejercita la poca artística inteligencia de que antes hablábamos, sino en la idea abstracta que se destaca del conjunto y que entonces se percibe como sentimiento. De aquí deducimos claramente á nuestro entender la especial posición que ocupa el sentido verda-

deramente espiritual de la música en relación con las ideas de *forma* y de *tema*. En efecto, hay la costumbre de tomar el sentimiento que despierta una obra musical por el tema, la idea, el fondo mismo de la obra, y á no ver en las combinaciones sonoras conducidas ó tratadas inteligente y artísticamente más que la simple forma, la imágen, la envoltura material del sentimiento. Pero precisamente la parte específica de la música, compuesta de esas combinaciones tan desdeñadas, es la que constituye la creación del artista: en ella es donde el génio que produce y el espíritu que contempla se encuentran y se unen; allí, en esas formas sonoras, concretas y precisas, es donde reside el sentido espiritual de la composición, y no en la vaga impresion del conjunto que se atribuye á un sentimiento abstracto. La forma pura, opuesta al sentimiento, es el verdadero tema, el verdadero *fondo* de la música, es la música misma: el sentimiento que provoca en nosotros no puede llamarse ni fondo, ni forma, solo es efecto, resultado. Lo que generalmente se llama parte material del arte, medio de trasmisión, de exposición, es precisamente la emanación directa del espíritu, mientras lo que se toma por objeto transmitido y expuesto (es decir, en realidad el efecto producido sobre el sentimiento) pertenece á la materia del sonido, y las más de las veces se rige por leyes fisiológicas.

Fácil es deducir de las consideraciones que anteceden, el valor exacto de los efectos «morales» de la música, preconizados harto fre-

cuentemente por los autores antiguos, como compañeros de los efectos «físicos» que colocaban en primer término. Nuestros aficionados no gozan con la música por su *belleza*. Sienten su influencia como la de una fuerza primitiva de la naturaleza, que puede conducirlos hasta á cometer actos inconscientes, y que absolutamente nada tiene de comun con la estética. por lo demás, ahora ya no ignoramos el estrecho lazo que une esos supuestos efectos morales á los efectos físicos.

El pesado acreedor, á quien su deudor, valiéndose de la música, consigue conmovier hasta el punto de obtener la completa remisión de la deuda (1), se inclina á la generosidad, exactamente del mismo modo que el que se siente irresistiblemente impulsado á bailar, si oye de pronto unos bonitos walses. El primero cede al poder de la melodía y la armonía, elementos de la música más espirituales que el simple ritmo que estimula al segundo. Pero ni uno ni otro obran espontáneamente ó bajo el imperio de la impresion espiritual de la belleza estética; los dos ceden á una excitación nerviosa. La música les mueve los piés ó el corazón, como el vino suele mover la lengua. Tales victorias solo dan testimonio de la debilidad del vencido. Sentir emociones inmotivadas, frívolas, sin razón, y solo bajo la influencia de un poder que no está en modo alguno rela-

(1) Este prodigio se verificó muchas veces segun refiere A. Burgh, particularmente á favor del cantante Palma. (*Anecdotes on music* 1814.)

cionado con nuestra voluntad y pensamiento, es indigno del humano espíritu. Cuando los hombres se dejan dominar por la parte elemental de un arte, hasta el punto de no ser dueños de sus acciones, nos parece que en eso no hay gloria para el arte, y mucho ménos aún, para ellos mismos.

La música no tiene el poder de precisar, pero el que ejerce sobre los sentimientos hace que se consiga disfrutar con ella casi tanto como si tuviese precisión. Tal es el verdadero punto de partida de los ataques más antiguos dirigidos contra este arte, al que se acusa de que enerva y debilita, reproche que está completamente fundado, cuando se hace de la música el medio de provocar emociones indeterminadas, de atraer al oyente á cierto estado patológico general. Beethoven expresaba el deseo de que la música pudiese «golpear como un eslabon sobre la mente» (Feuer aus dem Geiste schlagen.) Observemos desde luego la forma contingente de tal deseo, y además, ¿la fuerza de voluntad é imaginacion del hombre que ha llegado á su total madurez intelectual no es razon que necesite del mismo fuego encendido y conservado por la música?

En todo caso, el ataque dirigido contra la influencia de la música, nos parece ménos censurable que la exageracion con que á veces se la enaltece. Como sus efectos físicos están en razon directa de la excitacion enfermiza del sistema nervioso, sobre el cual ejerce su influencia, del mismo modo la intensidad del efecto moral de los sonidos, crece con la falta

de cultura del talento y del carácter. Mientras menor sea la resistencia que la educacion opone, mayor poder tiene la música en el sentido patológico. Sabido es que los sonidos musicales producen en los salvajes una especie de extático hechizo.

Pero ninguna de estas consideraciones detiene á los estéticos. En sus teorías procuran aducir desde luego numerosos ejemplos para probar que «hasta los mismos animales sienten la influencia de la música.» Sí: el clarin anima al caballo y lo excita al combate. El violin conduce fácilmente al oso hasta á hacer graciosos ensayos coreográficos. La tierna araña y el sentimental elefante, se agitan cada uno á su manera al oír sonidos que les agradan. ¿Puede lisonjearnos gustar de la música igualándonos con ellos?

Despues de las curiosidades del mundo animal, vienen las maravillas humanas. Las que más generalmente se citan, tienen por tipo el hecho mil veces mencionado, relativo á Alejandro el Grande: el conquistador macedonio se ponia furioso cuando Timoteo tocaba la flauta en modo frigio, calmándose al punto si la música pasaba al modo lidio. Cuentan tambien que un soberano ménos conocido, Erico el Bueno, Rey de Dinamarca, queriendo convencerse del decantado poder de la música, llamó á un célebre profesor para que tocase delante de él y de su córte, tomando antes la precaucion de hacer quitar á todos las armas. El artista escogió las modulaciones de modo que excitó desde luego profunda tristeza en su

auditorio; después le infundió cierto grado de buen humor, exaltándolo progresivamente hasta el delirio. «El mismo Rey, fuera de sí, penetró en la estancia donde había dejado su espada, la empuñó, y precipitándose entre los cortesanos, dió muerte á cuatro de ellos.» (Albert Krantzius, *Danem*: lib. V. cap. III.) Y con todo era el *buen Erico*!

Si tales «efectos morales» de la música estuviesen en boga todavía, probablemente impediría la indignación explicar con razones el oculto poder que declarándose soberano del humano espíritu, lo turba y lo oprime, sin preocuparse de sus ideas y resoluciones.

Sin embargo, como los más célebres de esos trofeos musicales alcanzan respetable fecha, no pensamos que esté fuera de lugar considerar el hecho aquí, desde su punto de partida histórico.

No es dudable que la música en los pueblos antiguos tenía más inmediata influencia que entre nosotros: en las primeras jornadas de la civilización estaba la humanidad más próxima á las partes elementales de todas las cosas, que después cuando la conciencia y el libre albedrío ayudados por la razón, entraron en posesión de sus derechos. El estado particular de la música en la antigüedad griega favorecía admirablemente á esa admisión natural que nada había contrastado aún. Entonces no era arte, en el sentido que ahora damos á esa palabra. El sonido y el ritmo en su separación elemental la constituían casi por completo, y ocupaban pobremente el lu-

gar de las formas inteligentes y ricas que son esencia del arte moderno. Por cuanto se sabe de la música de aquella época, se puede deducir con certeza que su influencia era puramente sensual, pero de sensualidad refinadísima.

Si en la antigüedad clásica hubiese existido el arte musical tal como nosotros lo comprendemos, no se hubiese perdido para su desarrollo en tiempos posteriores, como no se perdieron la poesía, la escultura ni la arquitectura. El gusto de los griegos por las relaciones tonales más sutiles, el profundo estudio que de ellas hacían, no pueden colocar á su música en el número de las ciencias, comparándola con las artes cuyos monumentos han llegado hasta nosotros.

La carencia de armonía, los estrechos límites en que giraba la melodía circunscrita á la expresión del recitado, y en fin, el sistema tonal impotente para conquistar desarrollándose un conjunto de formas realmente musicales, hacían imposible la existencia de la música griega como arte absoluto é independiente: por eso casi nunca la empleaban sola, sino combinándola con la poesía, el baile ó la mímica, es decir, como complemento de las otras artes. La misión de la música se limitaba á animar al auditorio con sus pulsaciones rítmicas, y la variedad de sus matices sonoros; á comentar las palabras y los sentimientos lo mismo que la declamación, pero con mucha mayor intensidad. Así, pues, vivía por sus elementos sensuales y simbólicos. Reducida á

estos primitivos factores, concentrándose en ellos por completo, ha debido llevarlos con el tiempo á un altísimo grado de poder. El arte moderno no necesita material melódico tan refinado que use del cuarto de tono ni del género enarmónico, ni tampoco del carácter especial de las tonalidades, ni su rigurosa adaptación á ciertas formas de lenguaje, ó á ciertos sentimientos expresados con palabras.

Aquellos auditorios sentían vivamente las relaciones musicales continuas y delicadas. Los oídos de los griegos eran mucho más expertos que los nuestros en percibir los más pequeños intervalos, porque nosotros estamos familiarizados con el uniforme compromiso de la proporción; por eso su espíritu se presentaba más fácilmente á las modificaciones que en él provocaba la música, mientras que para nosotros el placer musical, principalmente contemplativo, paraliza en gran parte la influencia elemental de los sonidos. Así considerada, llegamos á comprender la de la música en la antigüedad.

Siguiendo el mismo razonamiento, no son inexplicables algunas (aunque pocas en realidad) de las anécdotas referidas por los historiadores, sobre los efectos de los diversos modos griegos. Estos se clasificaban según la impresión, verdadera ó supuesta, que hacían en el auditorio, y que era peculiar á cada uno de ellos. El modo dórico convenía á los temas graves ó religiosos; el frigio enardecía el valor de los ejércitos; el lídio expresaba la tristeza, y se empleaba el eólico para cantar el

vino y el amor. Como consecuencia de la rigurosa asimilación de estos cuatro modos á cuatro órdenes principales de sentimientos, y de la aplicación constante del mismo modo á las poesías cuyo sentido se le apropiaba, el oído y la imaginación debían acostumbrarse poco á poco á entrar en el sentimiento del modo que se oía. Establecida la música sobre tan estrecha base de principios, quedaba reducida al papel de acompañante indispensable y obediente de las otras artes, de medio pedagógico, político, etc.; lo era todo menos arte independiente. Si bastaban algunos acentos fríos para dar á los soldados valor ante el enemigo, ó una melodía en modo dórico para asegurar la fidelidad de la mujer cuyo marido estaba ausente, la pérdida de la música griega será muy sensible para los generales y los maridos, pero los estéticos y los compositores no deben sentirla.

Nuestro sistema opone á aquellas emociones patológicas, la contemplación pura y consciente de la obra musical, única verdadera manera de escuchar digna del arte: sin ella nos vemos obligados á colocar en la misma categoría la pasión brutal excitada en el salvaje, y el entusiasmo puramente sensual del aficionado. Lo bello hace gozar, no *sufrir*. (¿Acaso *passion* no se deriva de *patis*, sufrir?) Los adeptos del sentimiento se sublevarán, calificándolo de herejía contra el soberano poder de la música, si ven á alguno sustraerse á las tempestades y tumultos de entusiasmo que según ellos deben dar testimonio de ese poder

soberano allí donde hay un público, y á los cuales se entregan ellos con la mayor sencillez del mundo. Aquel es frío, insensible, es un calculador. Puede ser. Pero aseguramos á esas personas tan sentimentales, que las impresiones que se sienten observando y siguiendo al genio creador, contemplando el mundo de nuevos elementos que ofrece á nuestra mente combinados de cuantos modos son imaginables, edificándolos uno sobre otro, modificando el uno por medio del otro, destruyendo despues aquella construccion para crear otra nueva, reinando al fin como soberano en un imperio donde el papel del oido se ennoblece y depura, esas impresiones son dignas y grandes. Escuchando así, ese supuesto sentimiento que la obra encierra no se impone al nuestro. El espíritu libre y tranquilo, goza intensa é intimamente de la obra de arte que contemplamos, experimentando en toda su delicadeza y plenitud lo que Schelling llama con tanta propiedad «la noble serenidad (*gleichgültigkeit*, indiferencia) de la belleza (1).» Este placer interno en activa colaboración con el espíritu, es recompensa de esa manera de escuchar, que es la más digna, la más sana, pero no la más fácil.

El elemento más importante en el estado de alma producido por la apreciacion de una obra musical, y que de comprenderla hace un

(1) *Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur* (De la relacion entre el arte de la pintura y la naturaleza.)

placer, se desatiende las más veces: este elemento es la satisfaccion que siente el que escucha, al seguir el giro y las evoluciones del pensamiento del compositor, al pensar precediéndole, y encontrar unas veces confirmadas y otras agradablemente equivocadas sus conjeturas. Esas evoluciones intelectuales, ese continuo cambio de ideas é impresiones entre el que da y el que recibe, se realiza, es evidente, sin darse cuenta de él, y con la rapidez del relámpago. La música en que eso sea posible, en que el espíritu, identificado con la obra cuyos detalles examina, se entrega á lo que podria llamarse «reflejo de la imaginacion,» es la única que suscita verdaderos goces artísticos. Sin actividad de espíritu, no hay placer estético. La forma especial de actividad que indicamos para escuchar la música es la que conviene mejor á este arte divino, porque sus producciones no se encierran en límites fijos, ni se presentan ante nosotros de una vez, sino desarrollándose progresivamente para nuestros oidos, y por consiguiente no exigen del que escucha la atencion que insiste sobre un mismo punto, ó la interrupcion arbitraria, como un cuadro, sino que obligan á la inteligencia á proseguir acompañando rigurosamente, paso á paso, su desenvolvimiento. El camino que recorre la imaginacion siguiendo al oirlas ciertas composiciones complicadas, puede llegar á ser un verdadero trabajo; trabajo que pocos realizan fácilmente, y que hasta parece antipático á algunas naciones musicales. La uniforme pre-

ponderancia de una sola parte melódica en los italianos, toma su razón de ser en la natural repugnancia de este pueblo al esfuerzo intelectual persistente, que tan poco cuesta al hombre del Norte y le permite desenredar sin cansarse los entrelazados de un complicado tejido armónico y contrapúntico. Por eso gozan más fácilmente los oyentes cuya imaginación es poco activa; esos pueden oír sin pestañear, cantidades de música que harían temblar al que considerase como asunto grave la audición de una obra musical.

El elemento espiritual necesario en todo goce artístico, tiene muy diversos grados de actividad en los oyentes de una misma obra; puede ser el mínimum en las naturalezas sensuales ó sentimentales, y hacerse infinito en aquellas en que domina la inteligencia. A nuestro entender, para encontrar el término medio es fuerza inclinarse un poco hácia esta última parte. El débil se embriaga fácilmente. La manera de escuchar verdaderamente estética, es por sí sola un arte (1).

(1) Era natural, en el temperamento romántico y desarreglado de W. Heinse, que desdeñase la belleza puramente musical por las vagas impresiones del sentimiento. Llega á decir en su novela musical Hildegarda de Hohenthal: «La verdadera música... marcha siempre sin obstáculos hácia el fin de hacer penetrar en el alma del oyente el íntimo sentido de las palabras y el sentimiento, con tal facilidad, tan agradablemente, que nadie se aperciba del medio empleado. Esa música dura eternamente; es natural, hasta el extremo de que *no se le haga caso* al escucharla, pues solo se destaca el sentido de las palabras.»

Por el contrario, no se goza de la estética de la música

El desarreglo sentimental corresponde principalmente á esos oyentes cuya cultura artística no llega á hacerles comprender la belleza musical pura. El aficionado no hace más que *oir* la música que escucha; el artista ante todo la *comprende*. Cuanto más desarrollada está en el oyente la facultad estética (lo mismo que en la obra la estética belleza), tanto ménos se hace sentir la influencia de los simples elementos. Por eso el vetusto axioma de los teóricos: «la música grave despierta en nosotros la tristeza; la animada nos produce alegría,» tomado en absoluto está muy léjos de ser siempre exacto. Si un *requiem* vacío de sentido, una ruidosa marcha fúnebre, ó un plañidero adagio, tuviesen el poder de causarnos tristeza, ¿quién soportaría la existencia en tales condiciones? Pero, que una obra musical nos mire de frente con los claros y brillantes ojos de la belleza, y estaremos sujetos á su invencible encanto aunque la composición tuviese por tema todos los dolores de la

más que cuando se concentran en ella todas las facultades, toda la atención de que sea capaz, asimilándose todas las bellezas que le son propias. Heinse, á quien no podemos negar nuestra admiración por el talento con que ha sabido escudriñar y adivinar á la naturaleza, es más estimado de lo que merece, en cuanto concierne á la poesía, y sobre todo á la música. En la penuria que nos aqueja de buenos trabajos sobre la estética musical, se han acostumbrado en Alemania á ver por sus ojos, y á citarle como maestro. Nadie era capaz de conocer y hacer notar los grandes errores y muchas necesidades que de extraña manera se amalgaman en este autor con cierto número de reparos y observaciones fecundas é ingeniosas. Su ignorancia en música le sugiere los más singulares juicios estéticos; por ejem-

humanidad. El más alborotador y petulante final de Verdi; la loca desenvoltura de los rigodones de Musard, nunca nos han causado verdadera alegría.

El partidario del sentimiento averigua si tal música es triste ó alegre; el músico pregunta si es buena ó mala. Este sencillo y corto paralelo basta para dar idea de la situación de entrambos ante la eternal belleza.

Hemos dicho que el placer estético se mide por el valor artístico de la obra musical; pero no pretendemos que algunos efectos sencillísimos, como por ejemplo, la llamada con el cuerno de los Alpes, ó una tirolesa oída á lo lejos en la montaña, no puedan conmovér tanto, y aun más á veces, que la más hermosa sinfonía. En esos casos, la música entra en el rádio de las bellezas puramente naturales. No se trata ya de un pintoresco cuadro compuesto con tiempo y á placer, sino de un efecto físico que puede armonizarse con el paisaje y la disposición de ánimo del viajero hasta el punto de que el placer que le produzca sea mayor para él que cualquier otro placer artístico. La parte elemental de la música vence entonces en cuanto á la impresión de que es origen, á su parte artística: el estético solo considera á esta última, y no reconoce otros efectos que los que la música, producción del humano espíritu, ofrece á la pura contempla-

—
plo, en sus análisis de las óperas de Gluck, Jomelli, Traetta, etc., el lector que tiene derecho á que le hablen técnica y razonadamente, no encuentra otras apreciaciones que exclamaciones entusiastas.

cion como resultado de la obra consciente de los factores elementales.

La condicion más esencial del placer estético es que se escuche la obra musical *por sí propia* tal cual sea y tal cual sea la ilustración del auditorio. Cuando la música no es más que un medio para conducirnos á cierto estado moral, toma lugar entre los accesorios ó las decoraciones, y deja de obrar como puro arte. Confundiendo tantas veces como se confunden sus elementos con su belleza artística, se toma la parte por el todo y se establece una confusión sin nombre. Los más de los juicios que sobre la música se hacen cada día, no recaen precisamente sobre ella, sino sobre el efecto material de sus elementos primitivos.

Cuando Enrique IV en la tragedia de Shakespeare de que es héroe, hace tocar la música en el momento de morir (II parte, IV, 4), no es seguramente por escuchar la composición que van á ejecutar, sino para que le aduerman los sonidos. En el *Mercader de Venecia*, Porcia y Bassanio no están tampoco dispuestos durante la fatal elección del cofrecillo, á escuchar la música que piden. Johann Strauss ha puesto en sus mejores walses mil cosas lindas é ingeniosas, que no se atienden cuando se quiere valsar á compás. En tales casos importa poco la elección de la música, basta con que produzca el efecto general deseado. Esa indiferencia por el carácter individual de la composición, no es hácia la música que se oye, sino por los efectos sonoros que se experimentan. Para oír verdaderamente, para

apreciar la música en lo que vale, es fuerza no solo recibir el efecto sentimental de conjunto, sino también y sobre todo, asimilarse la obra misma con su carácter distintivo y su naturaleza especial. Las impresiones que elevan el alma y su gran importancia psicológica y fisiológica, no pueden impedir á la crítica que juzgue por el efecto producido, lo que pertenece al dominio superior del arte y lo que es solamente elemental. En el estudio estético, la música debe ser considerada ménos como causa que como efecto, no como agente productor, sino como producto.

Tanto como sus efectos elementales, se confunde con la música la general armonía, que es como su moderadora, pues le presta reposo y movimiento, consonancia y disonancia. El interés del arte y la filosofía en su estado actual nos prohíbe adoptar el sentido antiguo de la palabra *música* que los griegos, como es sabido, hacían extensiva á todas las artes y las ciencias, así como á la cultura del conjunto de las fuerzas morales. La célebre apología de la música en el *Mercader de Venecia* (V. I.)

The man thal hath no music in himself,
Nor is not mov'd with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils... (1).

se funda en la confusión que mencionamos; toma á la música por el principio de eufonía,

(1) El hombre que no lleva música en sí propio, á quien no conmueve el dulce acorde de los sonidos, es capaz de cometer traiciones, engaños y rapiñas.

concordancia y medida que la rige. En esta frase y en otras parecidas, podría reemplazarse la palabra *música* sin que se desvirtuase el pensamiento, con otras ménos especiales, tales como *poesía*, arte y hasta *belleza*. La música debe la preferencia que tiene, al poder de su popularidad. Los versos que siguen á los que acabamos de citar dan testimonio de ello: la influencia calmante de los sonidos sobre las fieras se celebra altamente, lo cual provoca un nuevo elogio de la música.

En este género nos proporcionan instructivos ejemplos las «explosiones musicales» de Bettina d'Arnim: así llamaba Goethe por galantería á las cartas sobre la música de esta célebre iluminada. Verdadera sacerdotisa del entusiasmo indeterminado, Bettina demuestra (sin querer por supuesto) cuán abusiva es la extensión que se complacen en dar á la idea de «música» para poder modificarla á su placer. Creyendo hablar de la música misma, no hace más en toda su correspondencia que esforzarse en describir la impresión bien poco definida que su alma recibe, y cuya voluptuosa alucinación busca siempre, para sustraerse á cuanto sea pensamiento, reflexión ó examen. En la composición musical ve tan solo una especie de producto natural, y piensa que estudiarla sería perder el tiempo: no reconoce la obra del humano espíritu; solo comprende la música como colección de fenómenos físicos. Aplica de continuo á esos fenómenos las palabras *música*, *musical*, y no se apercibe de que no tienen de común con el arte más que

uno ú otro de sus elementos, la consonancia, el ritmo, etc. Ahora bien, en la estética no se trata en modo alguno de esos factores, sino de la manera con que están combinados y dispuestos para que su concurso produzca la obra de arte. La romántica señora llega á calificar á Goethe de gran músico. Goethe está juzgado hace ya tiempo, y por cierto de distinto modo que como Bettina hubiera querido.

Respetamos el derecho de las civilizaciones históricas y las licencias poéticas; comprendemos que Aristófanes en las *Avispas* haya calificado á un talento cultivado de «sábío y musical» σοφὸν καὶ μουσικόν; nos parece cuerda la expresion del Conde Reinhardt al decir que Ehlenschlager «tenia ojos musicales.» Pero las consideraciones científicas no deben hacer nunca que se una á la música otra idea que la de la estética, si no se quiere renunciar del todo á la esperanza de que llegue un día á consolidarse esta ciencia tan frágil hasta ahora.

VI.

LA MÚSICA EN RELACION CON LA NATURALEZA.

Lo primero que es forzoso investigar en todas las cosas, es su relacion con la naturaleza; tal es el tema de estudio más respetable y fecundo. Quien haya estudiado su época, por poco que sea, sabe que en este género de trabajos se han dado pasos agigantados en nuestros dias. Es tan marcada la direccion que ahora se imprime al espíritu hácia la parte natural de todos los fenómenos, que hasta los estudios más abstractos acaban por someterse al método de las ciencias naturales; la de la estética sigue la general tendencia, y si se aspira á dar á esta ciencia algo más que apariencias de vida, fuerza será explorar la nudosa raíz, así como las fibras delicadas por cuyo medio se adhieren todas las artes al terreno de la naturaleza. Precisamente en la estética de nuestro arte es donde su relacion con ella existe más abundante en importantes consecuencias. El exámen de las materias más difíciles de la música, de sus más controvertidas cuestiones, solo puede dar resultado teniendo en cuenta esta relacion.

Las artes (consideradas desde luego como receptoras, y no todavía como motoras del talento), están en relacion por dos partes di-

versas de la naturaleza ambiente: primero, por la materia bruta sobre la cual crean; después, por los efectos físicos sacados de aquella materia. La naturaleza procede con ellas en uno y otro de estos requisitos, como madre pródiga, pero sabia. No será trabajo perdido dirigir una rápida ojeada sobre los dones que dispensa con prudente desigualdad, procurando darnos cuenta de lo que ha hecho á favor de la música.

Respecto á materia musical, el hombre solo debe á la naturaleza aquello de que saca los sonidos. Metales, madera, la piel y las entrañas de los animales, solo eso encontramos que constituye la materia primitiva destinada á producir el sonido, materia de segundo orden que aprecia por su elevacion, intensidad y timbre. El sonido es la primera y más indispensable condicion de la música. Esta le da vida melódica y armónicamente; pero aquí tocamos ya la obra del humano espíritu, porque la naturaleza no nos da ni la melodía ni la armonía.

Las combinaciones escogidas, de sonidos que se miden, que es lo que forma lo que llamamos *melodía*, no se encuentran en parte alguna de la naturaleza, ni aun en el estado rudimentario, pues las resonancias sucesivas que pudieran citarse como fenómenos físicos carecen de proporcion inteligible, y no pueden adaptarse á nuestra escala. La melodía es el «punto de partida,» la vida, la forma primitiva de la música; en ella reside el origen de decision del sentido artístico en la obra musi-

cal. Como desconoce la melodía, la naturaleza, gran armonía de todos los fenómenos, permanece extraña á la *armonía* musical. ¿Ha oído álguien en la naturaleza un acorde perfecto, otro de sexta ó sétima? La armonía es, como la melodía, producto del génio del hombre: solo que progresó mucho más lentamente que su hermana mayor.

Los griegos no conocian la armonía: cantaban al unisono, ó en octava, como todavía hoy cantan los pueblos del Asia donde la música es precisamente vocal. El uso de las disonancias (en cuyo número se contaron durante mucho tiempo la tercera y la sexta), empezó en el siglo XII, pero muy tímidamente al principio; los intervalos que ahora usamos se han conquistado uno á uno, y alguno hay que necesitó mas de un siglo para obtener derecho de ciudadanía. El pueblo más artista de la antigüedad, y los más sábios músicos del principio de la Edad Media, no consiguieron hacer lo que hacen todos los días las pastoras de los Alpes: cantar en tercera. La armonía no ha dado á la música complemento de luz: la ha iluminado por sí sola. «Desde esa época, dice Nägeli, data la verdadera creacion de la música.»

La armonía y la melodía faltan, pues, en la naturaleza. Pero hay en la música un tercer elemento, que es base, por decirlo así; de los otros dos y existe antes que el hombre y á pesar suyo: el ritmo. En el galope del caballo, el tic-tac del molino, el canto del mirlo y la codorniz, es fácil descubrir un periodo de frac-

ciones de tiempo. El ritmo no es comun á todos los fenómenos sonoros de la naturaleza, pero muchos le poseen. Entonces predomina la ley del ritmo binario: subida y bajada; atraccion y repulsion. Lo que distingue de la música humana el ritmo de la naturaleza, no es difícil de señalar. En la música no hay ritmo que exista por sí solo; hay una melodía, y una armonía, que se expresan rítmicamente; en la naturaleza, el ritmo no se aplica ni á la melodía ni á la armonía, sino á simples vibraciones aéreas que no pueden medirse. Unico elemento músico primordial en la naturaleza, el ritmo es tambien el primero que se despierta en el hombre; el que más pronto se desarrolla en el niño, en el salvaje. Cuando los insulares de los mares del Sur dan golpes cadenciosos sobre trozos de metal, lanzando ruidos, eso es música *natural*, y por consiguiente, no es música. Pero lo que escuchamos á un aldeano del Tirol, que canta sin haber aprendido ninguna regla del arte, esa es música *artificial*: á la verdad aquel hombre cree «cantar lo que se le viene á la boca;» pero para dar vida á ese canto casi innato ha sido preciso que germine la semilla que el suelo del país ha elaborado durante siglos enteros.

Esta rápida revista de los elementos que sirven de base á nuestro arte, patentiza que la naturaleza no ha enseñado al hombre la música. La historia nos da cuenta de las fases de perfeccionamiento que ha atravesado nuestro sistema musical antes de llegar á su actual

estado. No es este el lugar de referirlas; séanos suficiente hacer constar el resultado conseguido, á saber: que nuestras melodías, armonías, intervalos, escalas y tonos; que el temperamento, en fin, sin el cual sería imposible la música moderna, son creaciones del humano espíritu, lenta y progresivamente establecidas. El hombre no ha recibido de la naturaleza, como medios musicales inherentes á él mismo, nada más que los órganos del canto y el oído; pero su imaginación ha sido dotada de especial aptitud para crearse poco á poco un sistema tonal que tiene por base las más sencillas relaciones; éstas son (acorde perfecto, resonancias armónicas del cuerpo sonoro) las que quedarán siempre como inmutable principio de toda obra sistemática ulterior.—Porque no hay que creer que nuestro actual sistema existe forzosamente en la naturaleza. De que los naturalistas manejen hoy fácilmente y sin saber cómo las relaciones musicales, cual fuerzas innatas que se comprenden por sí propias, no se deduce que nuestras leyes tonales sean leyes naturales; eso es sencilla consecuencia de la extensión universal de la musical cultura. Hand observa con razón, hablando de esto mismo, que nuestros niños pequeñitos cantan ya mejor que los salvajes adultos. «Si nuestro sistema musical, añade, preexistiese tal cual es, en la naturaleza, todos sabríamos cantar, y cantaríamos siempre afinados (1).»

(1) Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, I, 50. Tambien pue-

Al llamar *artificial* á nuestro sistema tonal, no se usa esta palabra en el sentido refinado de construccion arbitraria y convencional. Expresa tan solo la nocion de algo que ha *llegado á ser* y no *fué creado* tal cual existe.

Esto no lo ha comprendido Hauptmann al afirmar «la inanidad absoluta» del pensamiento de un sistema músico artificial, «porque, dice, ha sido tan imposible á los músicos fijar los intervalos é imaginar un sistema de música, como á los filólogos crear un idioma (1).» Ahora bien; el lenguaje es precisamente cosa artificial en el mismo sentido que la música; es decir, que ambos existen, no originalmente en la naturaleza, sino por transformaciones y adiciones sucesivas, que es forzoso aprender por medio de la práctica y el estudio. No son los filólogos los que crean los idiomas; son las Naciones. Cada pueblo hace el suyo parecido á su carácter, y lo modifica sin cesar, procurando perfeccionarlo. Como los filólogos, los musicólogos no han creado tampoco; lo que han hecho ha sido

den citarse entre otros muchos ejemplos semejantes, el que cuenta el mismo autor, de la escala de los Gaels de Escocia, que se parece á la de los primitivos pueblos indios en que carece del cuarto y sexto grados: *do, re, mi, sol, la, do*. Entre los corpulentos Patagones nunca se han encontrado vestigios de música ni de canto.—En estos últimos tiempos Helmholtz ha estudiado á fondo en su *Lehre von den Tonempfindungen* la formacion de nuestro sistema musical, y ha deducido una conclusión enteramente análoga á la nuestra.

(1) Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und Metrik*, 1853, p. 7.

fijar y establecer lo que el talento universal de su época habia inventado con dichosa perspicacia, pero no necesaria é inconscientemente (1). Por esto deducimos que nuestro sistema musical se modificará y enriquecerá de fijo en los siglos futuros. Pero hay tantas y tan grandes variaciones posibles en los límites de las leyes actuales, que un completo cambio de sistema no puede producirse hasta pasado mucho tiempo. Esa modificacion radical podria provenir, por ejemplo, de la emancipacion de los cuartos de tono, que una artista pretende haber encontrado ya en Chopin (2); la teoría de la música, el arte de la composicion, y la estética, tendrian entonces que reformarse por completo. Por lo demás, nadie se aventurará á prejuzgar lo que llegará á ser nuestra música; basta por ahora con hacer constar que su transformacion está en el número de las cosas posibles.

Quizá á nuestra afirmacion de que no existe música en la naturaleza pudiera objetarse la riqueza y diversidad de voces que tan admirablemente la animan. El murmullo del arroyo, el ruido de las olas, el bramido de la avalancha y el huracan, ¿no habrán sido mo-

(1) En esto estamos de acuerdo con el resultado de las investigaciones de Jacob Grimm, que entre otras cosas dice: «El que adquiere la conviccion de que el lenguaje es libre creacion del hombre, no conserva duda alguna sobre la semejanza de origen de la poesia y la música.» *Ursprung der Sprache* (Origen del lenguaje), 1852.

(2) Johanna Kinkel, *Acht Briefe über Clavierunterricht*. (Ocho cartas sobre la enseñanza del piano). Stuttgart: Cotta, 1852.

delo y prototipo de la música humana? Los gorjeos, los silbidos, los estruendos que á cada instante se producen á nuestro alrededor, ¿no habrán tenido nada de comun con la materia musical? No, ciertamente. Todas esas manifestaciones de la naturaleza son exclusivamente ruidos, es decir, vibraciones aéreas que se suceden con irregulares intervalos. Raras veces, y siempre aisladamente, emite la naturaleza lo que puede llamarse sonido, ó sea producto de vibraciones regulares, que pueden medirse, y el sonido es fundamento de la música. Los ruidos de la naturaleza pueden, es claro, impresionar vivamente ó seducir nuestra alma; pero no nos hacen pensar en la música. El mismo canto de los pájaros, el fenómeno sonoro más grande que encontramos en la naturaleza, no tiene la menor conexión con los elementos de nuestro arte, pues no puede reducirse á los intervalos de la escala.

También es fuerza saber apreciar en su justo valor las armonías naturales, que son ciertamente los únicos é indestructibles fundamentos en que reposa el edificio de nuestra música. Esta serie de armónicas se establece por sí propia en el arpa eólica de cuerdas iguales; está, pues, fundada en una ley natural. Pero nunca se oye el fenómeno producido por la naturaleza sola y sin intérprete. El sonido que no se ha sacado de un instrumento, que no es fijo ni puede medirse, no será jamás parte alicuota: el hombre debe interrogar, si quiere que la naturaleza responda. En cuanto al eco, su explicación es más sencilla aún, y no

juzgamos necesario detenernos á hacerla.

Es notable la persistencia con que hasta los escritores más sábios se dejan ofuscar por la idea de la «música en la naturaleza.» El mismo Hand, á quien citamos antes por la exactitud de sus apreciaciones y juicios en la cuestión, tan vaga como poco artística, de los fenómenos sonoros naturales, dedica un capítulo á la «música en la naturaleza:» esos fenómenos, dice, pueden, hasta cierto punto, merecer el nombre de música. Krüger es de la misma opinión. (*Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst*, p. 149 y sig.) Al tratar una cuestión de principios no debe admitirse nada, hasta cierto punto; aquello de que somos testigos en la naturaleza, *es ó no es* de la música; esto es lo que hay que establecer ó fijar claramente. El criterio en tal caso sirve para medir el sonido. Hand insiste siempre con energía en «la animación del espíritu;» en «la expresión de la vida interna, del sentimiento íntimo;» en «la fuerza de actividad espontánea, por medio de la cual llega á expresarse el fenómeno interno.» Entonces habría que calificar de música al canto de los pájaros, y negar ese nombre á lo que se oye en instrumentos mecánicos, como relojes de música, cajas de Ginebra, etc.; lo cierto es justamente lo contrario.

La pretendida música natural y la del hombre están en distintos dominios. Existe, sin embargo, comunicación entre las dos: el puente que las une son las matemáticas. El papel que desempeña el cálculo, es sin duda importante

y rico en resultados; pero no hay que suponerlo mayor de lo que es, ni ver combinaciones numéricas en todas las de las notas. La coordinacion se efectúa desde luego inconscientemente, con ayuda de las primitivas nociones de grandeza y relacion, cuya exactitud se encuentra despues confirmada por la ciencia.

Por lo demás, la naturaleza solo ha hecho lo estrictamente necesario para preparar la manifestacion del arte, y darle medios de subsistencia. No nos da la materia artística ya dispuesta para formar un sistema musical, sino tan solo el objeto en bruto con que debemos construir el cuerpo sonoro. No nos es útil la voz de los animales, sino sus intestinos; el animal á quien más debe la música, no es el ruiseñor, sino el carnero.

Despues de estas consideraciones, que son doble base para el edificio de la belleza musical, y que sin embargo era forzoso presentar, vamos ahora á subir un grado, colocándonos en el terreno de la estética.

El sonido, la medida y el sistema musical son los elementos del compositor; para crear se sirve de ellos, pero no son ellos lo que crea. Lo mismo que la madera y el metal no eran más que el material del sonido, el sonido no es más que el material de la música. A estos dos materiales sucesivamente unidos uno á otro, podemos aún agregar un tercero; el más elevado, y que, en verdad, solo en sentido figurado puede llamarse así; éste es el que representa el tema, el motivo, la exposicion de la

idea. ¿De dónde lo toma el compositor? ¿De dónde recibe la obra musical el carácter, el significado que la individualiza y la hace distinguirse de otra?

El material de la poesía, el de la pintura, el de la escultura, tienen su inagotable manantial en la naturaleza. Una belleza natural; cualquiera que sea, impulsa al artista á crear, llega á ser para él en cierto modo material de produccion.

En la pintura, lo que ante todo se impone á la atencion, es el trabajo preliminar de la naturaleza. El pintor no sabria dibujar un árbol, ni una flor, si no hubiese tenido otra para copiarla; el escultor no puede hacer una estatueta sin estudiar la forma humana. Las composiciones de capricho entran en las mismas condiciones. Solo por un eufemismo convencional se las califica de ese modo; porque un paisaje ideal se compone lo mismo que el copiado del natural por el pintor, de árboles, rocas, arroyos y nubes. No se reproduce más que lo que se ha visto y observado atentamente; y eso es la verdad en la pintura de género y de historia, así como en el paisaje. Cuando un artista contemporáneo nos representa á Juan Huss, á Lutero, á Egmont, es evidente que no conoció á estos personajes; pero toma de la naturaleza los detalles, cuyo conjunto constituyen la fisonomía que al personaje presta. Si no puede tener la obligacion de haberlo visto ó conocido, preciso es que haya visto y examinado muchos hombres, sus actitudes, movimientos y ademanes, y la mane-

ra con que la luz ó la sombra los envuelven, segun su colocacion en determinado sitio. El mayor defecto que pudiera ponérseles seria, no la inexactitud, sino lo imposible y falto de naturalidad de las figuras.

Lo mismo diremos de la poesia: para ella la naturaleza ha sido más pródiga todavía en tipos é imágenes que reproducir. Los hombres y sus acciones, sentimientos, y destinos, segun la tradicion (que tambien pertenece al poeta), ó sus propias observaciones, son el material que ofrece á la epopeya, la tragedia, ó la novela. El poeta no puede describir la salida del sol, el campo cubierto de nieve, ó la pasion del hombre, ni poner en escena á un aldeano, un soldado, un avaro, ó un enamorado, si no ha visto y estudiado el tipo en la naturaleza, ó si su imaginacion ayudándose de la exacta tradicion, no ha prestado á alguno de estos seres ó fenómenos, existencia lógica, aunque ficticia.

Ahora bien, si comparámos la música á estas artes, reconoceremos que en ninguna parte encuentra modelo ni materia para sus obras.

No hay, pues, *belleza natural* para la música.

Bajo este aspecto, la diferencia entre la música y las otras artes (exceptuando la arquitectura, á la cual la naturaleza no da ninguno tipo), es profunda y de inmensas consecuencias.

La creacion del pintor y del poeta, son en cierto modo una copia continua, mientras que

la naturaleza nada ofrece que copiar á la música; no posee ni sonata, ni obertura, ni rondó. Por el contrario, se revela por completo en la pintura de paisaje y de género, en el idilio, en la tragedia. El tan repetido aforismo aristotelético que tanta boga alcanzó entre los filósofos del siglo pasado, de la imitacion de la naturaleza en el arte, se aprecia hace ya tiempo en lo que vale, y no necesita nuevos comentarios. El arte gráfico no imita servilmente á la naturaleza; la *transforma*, reproduciéndola. Esta palabra demuestra por sí sola que el arte necesita ante sí un modelo: este modelo es la belleza natural. El pintor recibe de un paisaje agradable, de un grupo de objetos y personas, ó de un poema, cierta impresion que le inspira el deseo de reproducir artísticamente lo que ha visto ú oído; lo mismo sucede al poeta con un suceso histórico, ó con la accion de que ha sido testigo, ó le han contado. Pero el músico ¿ante qué espectáculo de la naturaleza, ante qué suceso puede exclamar: «he aquí un gran modelo para una obertura, para una sinfonia?» El compositor no puede transformar, crea por completo. Lo que el pintor y el poeta hallan en la contemplacion de la naturaleza, el compositor debe elaborarlo dentro de sí propio. Fuerza es que espere la hora propicia á la inspiracion; el momento en que lo que despues será su obra, empiece á cantar dentro de él; entonces se recoge, y concentra todas sus facultades en la creacion que extrae de su propio fondo, que no tiene otra análoga en la naturaleza, y

de la que por consiguiente puede decir, por el contrario que de las producciones de las otras artes, que no es de este mundo.

No nos guía parcialidad alguna al colocar al hombre entre las bellezas naturales que sirven de modelo al pintor y al poeta, y al abstenernos de tomar en cuenta para el músico los cantos populares que no tienen preparación ni arte, y sin embargo salen de humanos pechos. Es que el pastor que canta, no es en el arte *objeto*, sino *sujeto*. Si su canción se compone de sonidos regulares y medidos, aunque de sencillez suma, no deja por eso de ser producto de la inteligencia, sea el pastor, sea Beethoven, quien la haya compuesto.

Así, pues, cuando un compositor utiliza alguna melodía nacional, no recurre á la belleza natural. Esas melodías tuvieron un autor en época más ó menos lejana; ¿y de dónde la tomó el autor? ¿La naturaleza le facilitó el modelo? Esta es la cuestión tal cual debe presentarse, y la respuesta es siempre negativa. El canto popular carece de elemento estético preexistente; no es la belleza natural, sino el primer grado de un arte que pudiera llamarse «arte sencillo.» No es un tipo de la naturaleza para la música, como no lo son para la pintura, los soldados y las flores, torpemente dibujados con carbon en las paredes de un cuerpo de guardia, ó en las tablas de las garitas. Figuras de garita y canciones primitivas del pastor, son producto, si bien grosero, del humano espíritu: con la diferencia de que las primeras tienen ya un modelo en la naturale-

za, mientras que para tipo de las segundas, no hay nada más allá de ellas mismas.

Una frecuente confusión de términos hace que al tratarse de música, se tome la palabra «materia» en sentido demasiado elevado; se dice que Beethoven escribió su *Egmont*, Berlioz su *Rey Lear*, Mendelssohn su *Melusina*, sustituyendo así el músico al poeta, ó admitiendo al ménos que la leyenda escrita por éste, ha dado al músico la misma materia que á él. Es un grave error. El poeta encontró realmente en el argumento de que hace su drama, modelo y material; el mismo argumento solo sirve al músico de inspiración poética. Para él la belleza natural debería ser perceptible al oído, como es visible para el pintor, y para el escultor tangible. Ni la figura de *Egmont*, ni sus acciones ni sentimientos, pueden ser tema de la obertura de Beethoven, como lo son del drama ó el cuadro de que *Egmont* sea héroe. La obertura únicamente contiene combinaciones sonoras libremente imaginadas por el compositor, en los límites de las leyes del pensamiento musical; combinaciones por lo demás independientes por completo, y por sí propias de la idea poética del artista. Esta relación es tan arbitraria y contingente, que jamás el que oye la obra musical sospecharía el motivo ó tema que la ocasiona, si el autor no tuviera el cuidado de dar, valiéndose del título, dirección expresa á nuestra imaginación. La grandiosa obertura de Berlioz no explica la situación del *Rey Lear* más que pudiera hacerlo un vals de Strauss. Nunca se

insistirá demasiado en esto, porque hay pocas cosas que tan frecuentemente desnaturalice el error. Desde luego parecerá ridículo hablar de vales tratándose del *Rey Lear*; mientras que la composición de Berlioz se supone que responde perfectamente á la idea del drama; pero es olvidando que la comparación del argumento con los dos géneros de música, no tiene ni la menor razón de ser, y que por lo que toca á la obra de Berlioz, no existe más que por la voluntad del autor. Cuando un título nos hace comparar la composición que lo lleva con la idea que no está en ella, necesitamos emplear para apreciarla un criterio especial, que no es ya el criterio puramente músico.

Quizá haya fundamento para decir que á la obertura de *Prometheo*, de Beethoven, le falta la grandeza que el argumento tiene. Pero eso no importa á la crítica puramente musical; nadie puede encontrar ni señalar en ella vacío ni torpeza de composición. Es perfecta, pues llena por completo su fin musical. Realizar musicalmente el pensamiento poético adoptado, es ya otra cosa. La conexión entre la idea externa y la composición empieza y acaba con el título; además, solo se apoya en ciertas cualidades ó condiciones generales que se apropian fácilmente á circunstancias muy distintas: no pide más que música graciosa, ó noble, ó triste, ó alegre, ó que principie con una exposición sencilla y tranquila, para llegar después al *summum* de la expresión apasionada, etc. En la poesía ó en la pin-

tura, por el contrario, la materia que emplea el artista implica la necesidad de una individualidad concreta y bien definida, y no sencillas cualidades. Por eso podría admitirse que la obertura de *Egmont* sirviese igualmente para un *Guillermo Tell* ó una *Juana de Arco*; pero el drama ó el cuadro cuyo argumento sea *Egmont*, admitirá á lo sumo una sustitución de individuo, á condición expresa de que las circunstancias serán siempre las mismas.

Ya se ve por cuán estrecho lazo están unidas, la relación de la música con la belleza natural, y la cuestión de su *contenido*.

Muchas veces también se atribuye á la música belleza natural, autorizándose con varios ejemplos que pueden tomarse de algunas obras de los maestros, y que prueban que ciertos compositores han querido copiar de la naturaleza, no solo motivos poéticos, sino también fenómenos materiales: el canto del gallo en *Las Estaciones* de Haydn; los del cuco, el ruiseñor y la codorniz en *La consagración de la música* de Spohr y en la *Sinfonía pastoral* de Beethoven. Ahora bien; aunque se oigan esas imitaciones en una obra musical, su empleo nada absolutamente tiene de musical, es completamente poético. El canto del gallo no se nos presenta como música hermosa, ni siquiera como música; el compositor trata tan solo de recordarnos la impresión que ordinariamente nos produce el fenómeno que imita. «*He visto, ó poco ménos, la Creación* de Haydn,» escribe Juan-Pablo, ciego, en una carta á Thieriot, después de haber asisti-

do á una ejecucion de aquella obra. Las impresiones familiares á nuestros sentidos se nos recuerdan con algunas frases ó indicaciones usuales: «El dia nace; es tibia la noche de verano.» Exceptuando esa intencion descriptiva, un compositor no ha podido nunca emplear las voces de la naturaleza para fines realmente musicales. Todas ellas juntas no llegarían á hacer una melodía, porque no son música. ¿No es digno de observacion que la música no pueda servirse de la naturaleza más que usurpando de un modo ridículo en los dominios de la pintura?

VII.

LA FORMA Y EL FONDO EN LA MÚSICA.

¿Puede tener la música, asunto, fondo, contenido (*inhalt*)?

Tal es la importantísima cuestion que se presenta al que llega á reflexionar sobre el arte musical. La han resuelto mil veces en uno y en otro sentido, decidiéndose por la negativa valiosas opiniones, casi todas de filósofos como J. J. Rousseau, Kant, Hegel, Herbart (1), Kahlert, etc. Entre los fisiólogos que sostienen ó apoyan con sus descubrimientos y razonamientos, citaremos como de gran autoridad por su musical saber, á Lotze y Helmholtz. Los combatientes del opuesto bando son mucho más numerosos; músico-escritores casi todos, llevan en pos de su opinion la mayor parte del público.

Quizá parezca extraño que los que por su oficio están obligados á resolver ó determinar las funciones técnicas de la música, no hayan sabido separarse de un error de principios

(1) Roberto Zimmermann adoptando las ideas de Herbart, ha desarrollado por completo haciéndolo extensivo á todas las artes, el gran principio estético de la forma, en su obra titulada: *Die allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*. (La estética general considerada como ciencia de la forma.) Viena, 1865.

que contraría la marcha de aquellas: esto en rigor podría perdonarse á los filósofos que viven absortos en ideas abstractas. Y es que esas preocupaciones de muchos musicólogos recaen más sobre lo que juzgan honorífico para su arte, que sobre la verdad. En la lucha que sostienen no defienden una opinion contra otra, sino lo que creen el dogma contra la heregía, la verdadera fé espiritualista contra un materialismo sacrilego y grosero.—«¡Cómo! dicen: el arte que eleva y entusiasma nuestras almas, al que se han consagrado por completo tantos nobles espíritus, y que puede alentar los más altos pensamientos, sería objeto de maldicion, podría ser un simple juego de los sentidos, una pura sonoridad!» Estas exclamaciones que suelen hacerse siempre en cadenciosos períodos, dos á dos, aunque las frases no se correspondan del todo, nada contradicen, no prueban nada. No se trata aquí de un puntillo de honor, de una bandera de partido; se trata de buscar la verdad, y para que sea con fruto, es fuerza ante todo que estemos de acuerdo sobre el sentido de las palabras.

La facilidad con que se toman unas por otras las nociones de *contenido*, *asunto* y *materia*, causa las tinieblas que envuelven toda vía la cuestion: á veces una misma idea se expresa indebidamente con diversas palabras; á veces una sola palabra sirve para expresar distintas ideas. El *contenido* de una cosa, en el sentido genuino de la palabra, es lo que esa cosa encierra; los sonidos que componen una

pieza de música, partes cuya reunion forma el todo musical, son, pues, en rigor, el contenido de esta pieza. Si á nadie satisface esta definicion, si se la rechaza como inútil por demasiado evidente, es porque se confunde el *contenido* con el *asunto*; hablando del primero, se piensa en el segundo, y es él el que entonces se opone como ideal al fin espiritual de la obra, á las partes materiales que técnicamente la constituyen. La música, en efecto, en tal sentido, no tiene contenido, así como tampoco tiene *materia* en el del «asunto tratado.»—Kahlert insiste con fuerza y razon en el hecho de que la música no se describe con palabras como la pintura (Aesthetik, 380). Y sin embargo, se equivoca cuando despues admite que la descripcion basta en ciertos casos, para suplir al goce artistico; puede ayudar á comprender el tema, nada más. Cuando se pregunta de qué naturaleza es el contenido de una obra musical, podría responderse con palabras, si la música tuviese realmente contenido ó asunto. Lo que por esto se entiende sería entonces indeterminado; cada uno podría figurárselo á su modo; se prestaría á ser sentido, pero no expresado con palabras. ¿A quién no se le alcanza que esto es un contradictorio, y que un asunto indeterminado no es asunto?

La música se compone de combinaciones y formas sonoras, que no tienen más asunto que ellas propias. Tambien aquí podemos hacer una comparacion con la arquitectura y el baile, pues en ellos encontramos tambien ele-

mentos y relaciones de belleza sin objeto definido. Todos podemos apreciar y caracterizar, según nuestra propia manera de ser, el efecto sentido en la audición de una obra; lo cierto es que el contenido verdadero de esa obra se limita á las formas sonoras que hemos escuchado. No tan solo la música no habla más que por mediación de los sonidos, sino que no produce otra cosa que sonidos.

Krüger, el hábil y esforzado campeón contra Hegel y Kahlert del asunto y el contenido en la música, pretende que la misión de ésta consiste en manifestarnos solo una parte del asunto que las otras artes, la pintura por ejemplo, pueden manifestar por completo. «Lo que es forma plástica, dice (Beriräge, 131), no tiene movimiento, y no influye en nosotros por la acción presente, limitándose á representar la pasada, ó lo que existe sin acción. En un cuadro no vemos, por lo tanto, á Apolo venciendo, sino á Apolo vencedor, ó á Apolo luchando furioso, etc... La música presta verbosidad á este sustantivo plástico, vida á esta inmovilidad; cuando hemos reconocido en la pintura su asunto inerte, el solo pensamiento de *ira*, de *amor*, hallamos su complemento en el asunto puesto en acción por la música, que se *irrita*; *ama*, *murmura*, *ondea*, *riñe*.» Este último miembro de frase solo es cierto á medias: la música puede *murmurar*, *ondear* y *reñir*, pero no *irritarse* ni *amar*. Rogamos al lector vea nuestro capítulo segundo.—Krüger prosigue su razonamiento, poniendo siempre el «asunto definido» de la obra musical en paran-

gon con el de la obra pintada. Este cuadro representa á Orestes perseguido por las Fúrias; en la posición de su cuerpo extenuado, en sus desfiguradas facciones, en su cara descompuesta, se reconoce al fugitivo presa de los remordimientos y la desesperación; las Fúrias que lo dominan y persiguen están también claramente dibujadas en su forma y aspecto. Pero todo esto es solo simple indicación de un estado; no se mueve. El músico viene entonces á modificar la obra de un modo imposible para el pintor; no presenta á Orestes en forma inmóvil é inmutable; pero lo pinta con los terrores y las angustias de su alma, etc.» Este es el punto vulnerable de la argumentación de Krüger: el músico no pinta á Orestes de este ni del otro modo, porque no puede pintarlo de ninguno.

Tal vez dirán que la pintura no es apta tampoco para representar á un personaje histórico, y que no podríamos identificar con aquel personaje la figura de un cuadro si no supiésemos la historia que representa. Cierto es que no es Orestes, ó sea el hombre que ha hecho tal ó cual cosa, ó sufrido tal ó cual persecución, el que vemos en el lienzo: solo el poeta tiene la facultad de pintar con esa precisión ó exactitud, y eso porque puede narrar. Pero el cuadro presenta evidentemente á nuestra vista un joven de buen aspecto vestido á la griega, y cuyas facciones y actitud revelan el dolor; nos manifiesta además las terribles figuras de las Diosas de la Venganza, que le torturan y persiguen. Todo está allí claro, in-

dudable, no es posible engañarse, bien sea que aquel hombre se llame Orestes, ó de otro modo. Solo la causa de aquellos tormentos, de tal persecucion, es decir, el parricidio y sus circunstancias, es lo que la escena pintada no llega á expresar. Ahora bien; ¿qué puede hacer la música en este asunto, visible en el cuadro? (Haciendo abstraccion de su parte histórica.) ¿Acordes de séptima disminuida, temas en tono menor, bajos agitados, etc., ó sea formas musicales que con la misma propiedad pueden aplicarse á una mujer que á un hombre, á la persecucion de un inspector de policía que á la de las Fúrias, al tormento de los celos, al ardor de la venganza, al sufrimiento de la enfermedad que á las torturas del remordimiento, si se exige á viva fuerza que la pieza de música tenga preciso significado.

Nos parece supérfluo repetir los argumentos con cuyo auxilio hemos probado que cuando se trata de atribuir á la música aptitud para contener y expresar un asunto, hay que salir de los dominios de la música pura, de la música instrumental. Esperamos que no se habrán dado al olvido nuestras demostraciones hasta el punto de objetarnos el Orestes de la *Ifigenia* de Gluck. No es el compositor quien presenta al público aquel Orestes: el libreto, la accion, la mímica, el traje del actor y las decoraciones del pintor, hacen realmente que reconozcamos al hijo de Clitemnestra. Al músico corresponde la parte quizá más hermosa en la obra dramática; pero para caracterizar á Orestes, esa parte justamente consiste en la

única cosa extraña por completo á la verdad del personaje: el canto.

Lessing ha expresado con admirable claridad lo que el poeta por una parte, y el pintor ó escultor por otra, pueden hacer del episodio de Laocoonte. El poeta, valiéndose de la precision del lenguaje, nos hace conocer al verdadero Laocoonte, que la historia ó la leyenda nos ha transmitido, mientras que el lienzo ó el mármol ofrecerán tan solo á nuestra vista á un hombre y dos niños en ciertas condiciones de traje, tipo y edad, enlazados entre los anillos de una serpiente enorme, y en cuyas actitudes y desencajadas facciones se expresan horribles sufrimientos que hacen presentir la proximidad de su muerte. Lessing no habla del músico. ¿Qué podría decir? Un músico no puede sacar nada de tal asunto.

Ya hemos hablado de la gran conexion que existe entre la cuestion del *tema* con la música, y su relacion con la *belleza natural*. El músico no encuentra, para crear, los modelos que la naturaleza prodiga á las otras artes en razon del carácter definido que pueden tener siempre sus temas. Un arte que nada tiene de comun con la belleza natural, si hemos de hablar con propiedad, es inmaterial; por consiguiente, falta al conjunto de nuestras nociones el tipo de su forma sensible. Si no recuerda ningun objeto ó modelo de belleza que nos sea conocido, ese tipo no puede tener nombre ni ser clasificado.

No es posible hablar del *asunto* ó *fondo* de una obra artística más que cuando correspon-

de á una *forma* conocida. Estas dos ideas se encuentran y completan entre sí. Donde el pensamiento no apercibe una forma que se destaca del fondo, éste no puede existir por sí solo. Esto en cuanto á las artes en general; pero en la música, vemos el fondo y la forma, la materia y el trabajo, la imágen y la idea, confundidas en unidad tan perfecta como el haz cuyas ataduras quedan invisibles. En esto la música está en completa oposicion con la poesía y la pintura, que pueden servir, una y otra vez, para dar distinta forma al mismo pensamiento, al hecho mismo. De la historia de Guillermo Tell, Florian ha hecho una novela, Schiller un drama, Goethe una epopeya que dejó sin concluir. El asunto es el mismo en todas estas obras, y puede siempre reasumirse en prosa sin que sufra ni la menor modificación, haciendo que se reconozca fácilmente al narrarlo; pero la forma varía. Venus saliendo de las aguas ha sido asunto de innumerables pinturas, esculturas y cinceladuras que no se confunden entre sí á pesar de ser tantas, porque sus formas son distintas. En música no hay fondo que compita con la forma, porque no hay forma fuera del fondo.

Examinemos esto más de cerca.

Un pensamiento musical único, independiente, estéticamente reducido á sus menores términos, es tema de una obra de música. Para asignar á ésta ciertos atributos, ciertas facultades de expresion determinada, se necesita poder demostrar siempre su existencia en el tema, especie de microcosmo musical.

Veamos un motivo: el primero que se nos ocurra. ¿Cuál es el fondo? ¿Cuál la forma? ¿Dónde empieza ésta? ¿Dónde acaba aquel? Creemos haber demostrado ya que un sentimiento no puede servir de tema á una obra ó frase musical, y nuestros argumentos reciben nueva fuerza en el presente caso, así como en cualquiera otro que le sea análogo. ¿A qué daremos, pues, el nombre de *fondo*? ¿A los sonidos mismos? Sin duda; pero éstos ya recibieron forma. ¿A qué llamaremos *forma*? También á los sonidos; pero estos son forma ya completa, es decir, llevan en sí un contenido, un fondo.

Toda tentativa práctica de separar en un tema el fondo de la forma, llega á la contradicción ó á la arbitrariedad. Pongamos un ejemplo. Cuando un motivo ó tema pasa á otro instrumento, ó se repite en otra octava, ¿qué es lo que cambia, su fondo ó su forma? Si se nos responde como casi siempre que se hace esta pregunta, que la forma, solo quedará como fondo la série de intervalos, las notas tal cual se presentan á la vista en la partitura. Pero ¿aquellas notas son algo exacto, concreto, determinante? No ciertamente: son solo una pura abstraccion. La siguiente comparacion dará de esto idea más exacta. Cuando se mira á través de cristales de colores y el mismo objeto aparece sucesivamente azul, grana, verde ó amarillo, el objeto no cambia para el que mira de naturaleza ni forma; cambia solo de color. Estas variaciones superficiales sobre las mismas formas, cuyo aspec-

to modifican desde el contraste más chillon hasta los más delicados matices, son muy frecuentes en la música, y como del todo especiales á este arte, constituyen uno de los gérmenes más ricos y preciados de su poder.

No puede decirse que una melodía escrita para piano en un principio, y arreglada después para orquesta por otro profesor, recibe su forma de éste, pues antes era pensamiento musical ya formado; solo le presta nueva forma. Todavía ménos fundamento tiene el pretender que al trasportar un tema, se modifica su sustancia, su fondo, conservándose su forma; aquí es duplicada la contradicción, y el que escucha puede inmediatamente responder que reconoce el tema (el fondo), pues lo conservaba en la memoria, y que solo lo encuentra variado en sonoridad.

Particularmente á propósito de composiciones enteras y de cierta extension, es cuando se acostumbra hablar de fondo y forma. Estas palabras se usan, no ya en su sentido primitivo y tecnicológico, sino atribuyéndoles un significado puramente musical. La forma de una sinfonía, overtura ó sonata, es en este convencional idioma, la arquitectura de la obra, el orden y agrupacion de sus diversas partes, su simetría y contrastes, las ingeniosas repeticiones de motivos y dibujos, su estructura y desenvolvimiento, en una palabra. El fondo, son los temas que sirven de cimientos á esa arquitectura. Ya entonces no se trata del asunto expresado con sonidos, y contenido en la obra: el sentido artístico y conven-

cional de las palabras, ha reemplazado á su sentido lógico. Para que este se aplique rigurosamente á la música no hay que considerarlo en la composicion completa y coordinada, sino en la raiz, en el gérmen estéticamente indivisible de la obra, es decir, en su tema, ó en sus temas; solo puede encontrarse el fondo y la forma en tan íntima union, que es imposible separarlos, cualquiera que sea el significado que se les dé. El único medio de hacer conocer el fondo de un tema, es hacer oír el tema mismo.

Estando la composicion regida por leyes formales de belleza, su desarrollo no puede improvisarse sin plan y á la ventura; se desenvuelve regular y progresivamente, como el hermoso grupo de flores que se abre en una sola rama. Esa rama es el tema principal, verdadera sustancia de la obra de música. Todo se deriva de allí, todo reconoce su dominio; es como el axioma, que se basta á sí propio, y por sí solo nos satisface, por más que nuestro espíritu desee verlo discutido y desarrollado. El compositor trata á su tema principal como á un héroe de novela, haciéndole intervenir en las situaciones más diversas, sosteniendo por él y para él la armonía en todas las partes secundarias, por extrañas que al principio puedan parecer á su modo de ser, á su fisonomía.

Por consiguiente, podremos decir que no tiene fondo el libre modo de preluar en que el artista, descansando más bien que creando, deslie su momentáneo capricho en mil acor-

des, arpeggios y escalas, sin dar vida á un verdadero pensamiento artistico. No hay individualidad en tales preludios: no tienen fondo, porque no tienen tema.

La estética y la crítica no han reconocido nunca toda la importancia del tema principal en una composición. Él solo revela ya el temple del talento que ha elaborado la obra entera. Cuando un Beethoven empieza la óverture de *Leonora*, ó un Mendelssohn la de *La gruta de Fingal*, el músico conoce inmediatamente con quién trata y presente que aquello merece toda su atención; pero si es el tema el de la óverture de *Fausto*, de Donizetti, ó el de la de *Luisa Miller*, de Verdi, no necesitará oír muchos compases para saber que escucha música de café. En Alemania la teoría y la práctica conceden valor exagerado al desarrollo musical, al par que disminuyen el que se da á los temas. Y sin embargo, todo lo que no está en el tema, ya sea latente, ya sea en evidencia, no puede después desenvolverse orgánicamente. Si nuestra época no produce ya obras de orquesta comparables á las de Beethoven, no es de la falta de habilidad de los compositores ni de la insuficiencia de su saber de lo que hay que quejarse, sino más bien de la debilidad sinfónica, de la esterilidad de sus melodías.

Al tratar la cuestión del *tema* en la música, no hay que tomar nuestras palabras en sentido de elogio. De que una obra, por ejemplo, no tenga un tema, no se deduce en modo alguno que carezca de valor, de mérito intrínseco.

Ese mérito es el que reconocen sin darse cuenta de ello la mayor parte de los que reivindican para la música con verdadero celo la facultad de tener y expresar un tema, un motivo. Pensamientos y sentimientos circulan como sangre generosa en las venas del cuerpo musical: no son el mismo cuerpo; ni aun están visibles en él, pero le prestan vida y movimiento. El compositor piensa y crea poéticamente; pero piensa y crea exclusivamente música, sin ningún asunto ni realidad moral ó física. Debemos repetirlo aquí todavía, aunque solo sea una vulgaridad, porque aquellos mismos que admiten esto en principio, las más de las veces niegan ó alteran sus consecuencias. Para ellos, á pesar del punto de partida adoptado, la composición es siempre traducción musical de un tema escogido y meditado. No reflexionan que los mismos sonidos son un idioma primordial que no se presta á traducir ni á ser traducido, y que si el compositor solo puede pensar musicalmente, la música no puede tener asunto ó motivo, porque todo motivo accesible á la inteligencia debe poder ser referido con palabras.

Tan necesaria hemos juzgado en este estudio del *contenido* ó *asunto* la exclusion de la música escrita sobre un texto, por creerla contraria á la noción del arte puro; tan indispensables nos parecen las obras maestras del arte vocal, para apreciar con justicia el valor intrínseco de la música. El canto en todos sus grados, desde el sencillo *Lied* hasta la ópera más sublime, hasta la más pomposa ejecución

de una obra musical en las fiestas del culto, no ha dejado nunca de hallarse asociado á las más grandes y simpáticas manifestaciones del humano espíritu, de embellecerlas y glorificarlas.

Pero el valor intrínseco de una obra musical, no es su único título estético. Aunque la belleza de la música sea toda de forma; aunque el nuestro sea el único arte inepto para encerrar un asunto, sus creaciones pueden recibir, reciben gran carácter de individualidad. La naturaleza del pensamiento musical, la del trabajo artístico, son cosas tan especiales, que es imposible lleguen á confundirse y perderse en una especie de universalidad superior á ellas: un tema de Mozart ó Beethoven, se pertenece tanto á sí propio, tiene individualidad tan marcada, como un verso de Goethe, un juicio crítico de Lessing, una estátua de Thorwaldsen, ó un cuadro de Overbeck. Los pensamientos musicales independientes, ó sean los temas, tienen toda la exactitud de una cita, son tan visibles como un cuadro, porque son individuales, personales, eternos.

De modo que estando ya en desacuerdo con Hegel en cuanto al alcance estético de la música, le hallamos todavía más ilógico cuando limita la acción de nuestro arte á «la expresión de la parte no individual de lo que está en nosotros.» La negación de la individualidad en la música no puede sostenerse, ni aun admitiendo el punto de partida de Hegel, que deja á un lado el papel objetivo que des-

empeña el compositor manejando un material que no lleva en sí, y solo ve en la música la libre manifestación de la subjetividad: el talento, al producir subjetivamente ¿no aparece también como esencialmente individual?

En el capítulo III hemos explicado cómo se revela la individualidad en la elección y el trabajo de los diversos elementos musicales.

En resumen, y para concluir, responderemos á los que quieran todavía reprochar á la música que no tenga *asunto* ó *contenido*, que en realidad lo tiene, pero de naturaleza puramente musical, es decir, que lo toma en sí, en su propia esencia; es una centella del fuego divino, tan poderosa, tan vivificante como la que produce la belleza en todas las demás artes. Los sentimientos definidos ó indefinidos, no pueden reclamar parte alguna: la música existe solo por la libre acción del humano espíritu sobre una materia especial, y nada que sea extraño á ella propia debe formar parte del estudio de su estética.



ÍNDICE.

	<u>Páginas.</u>
Prólogo de la quinta edición.....	ix
I.—La estética del sentimiento.....	1
II.—La expresion de los sentimientos no se encierra en la música.....	19
III.—La belleza en la música.....	53
IV.—Análisis de la impresion subjetiva de la música.....	87
V.—La estética en oposicion á la pato- logia, en la manera de escuchar la música.....	115
VI.—La música en relacion con la na- turaleza.....	137
VII.—La forma y el fondo en la música.	155