



MIS IDEAS.

RICARDO WAGNER



MIS IDEAS



MADRID:
Imp. de EL DIARIO ESPAÑOL,
Ballesta, 9, bajo.

I

Se me ha pedido un resumen claro de las ideas sobre el arte que tengo emitidas en una série de escritós publicados en Alemania hace ya muchos años.

Esas ideas han hecho mucho ruido, han causado bastante escándalo, han escitado en todas partes la misma curiosidad con que yo mismo fui acojido en Francia.

Voy á dar explicaciones que importan á mi interés.

Una exposicion reflexiva de mis pensamientos puede disipar mas de un error, mas de una preocupacion, y poner hasta á los espíritus preocupados en el

caso de poder juzgar mis obras, ahora que empiezan á ser conocidas.

Ahora tengo que ser mas claro que entonces.

Hoy no podria lanzarme una vez mas en aquel laberinto de consideraciones teóricas y puras abstracciones.

A la repugnancia pronunciada que siento á leer mis escritos teóricos, debe añadirse que en la época en que los compuse me hallaba en una situacion de espiritu completamente anormal, en una de esas situaciones en que el artista puede encontrarse una vez en su vida, una vez sola.

Permítaseme que, ante todo, fije bien aquel estado de mi espíritu, con sus rasgos esenciales, tales como yo puedo representármelos hoy.

Permítaseme que me estienda un poco en este punto.

Creo facilitar mucho, por medio de esta pintura de una disposicion puramente personal, el conocimiento del valor de mis principios sobre el arte.

Ya he dicho que ahora no puedo ni debo tomar esos principios en su forma puramente abstracta. Eso sería contrario al objeto que me propongo.

II

Podemos considerar la naturaleza en su conjunto como un desarrollo graduado, desde la existencia puramente ciega hasta la plena conciencia de si. Especialmente el hombre ofrece la prueba mas completa de este progreso.

Pues bien: este progreso es tanto mas interesante de observar en la vida del artista, cuanto que su génio sus creaciones son justamente lo que ofrece al mundo su propia imagen y le eleva á la conciencia de si mismo.

Pero en el mismo artista, la enerjia creadora es por su naturaleza espontanea, instintiva. En el mismo ser que tiene necesidad de estudio, para apropiarse el tecnicismo necesario á la rea-

lizacion, bajo las formas del arte, de los tipos que el pensamiento crea, la eleccion definitiva de los medios de expresion no supone la reflexion, sino que esta se determina más bien por una tendencia espontánea que precisamente es la que constituye en el artista el carácter de su génio particular.

Una reflexion sostenida no llega á ser necesaria al artista hasta el momento en que tropieza con algun grave obstáculo en la aplicacion de los medios que le son necesarios para expresar sus ideas; quiero decir, cuando los medios de realizar sus concepciones le son más difíciles de reunir ó le faltan por completo.

En este último caso corre riesgo de encontrarse, mas que otro alguno, el artista que tiene necesidad para realizar sus concepciones no solamente de órganos inanimados, sino de un conjunto de fuerzas artísticas vivas.

El poeta dramático necesita, en las más rigurosa acepcion de la palabra, de

ese conjunto para dar á su obra una expresion inteligible; está obligado á contar con los recursos del teatro, y el teatro, como conjunto de las artes de la representacion, sometido á leyes particulares, constituye en sí mismo una rama especial del arte.

Ante todo el poeta dramático, al abordar el teatro, encuentra en él un elemento de arte ya constituido y tiene que fundirse con él, por medio de las leyes especiales que le rigen, para ver realizadas sus propias concepciones.

Si las tendencias del poeta se encuentran en perfecto acuerdo con las del teatro, no surgirá el conflicto que he señalado, y sólo habrá que considerar el carácter de ese acuerdo para apreciar el valor de la obra producida y ejecutada.

Si las tendencias son, por el contrario, radicalmente divergentes, compréndese sin esfuerzo el enfadoso extremo á que se vé reducido el artista; se

ve obligado á emplear, para expresar sus ideas, un órgano destinado desde el origen á objetos diferentes del suyo.

III.

Obligado á confesar que me hallaba en una situación semejante, forzoso me ha sido en cierta época de mi vida hacer una parada en una carrera de producción más ó ménos espontánea.

Largas reflexiones he necesitado para sondear los motivos de esta situación enigmática y darme cuenta de ellos. Quizá ningún artista ha sentido tan pesadamente sobre sí la necesidad de resolver un problema tan delicado; porque quizá nunca se habían puesto en juego elementos tan diversos y tan particulares.

La poesía y la música por una parte, la escena por otra, es decir la institución pública artística más equívoca, más

discutible de nuestro tiempo: el teatro de ópera; todo eso se trataba de conciliar.

Permítaseme señalar desde luego una diferencia muy grave á mis ojos entre la situacion de los autores de ópera respecto del teatro en Francia y en Italia, y su situacion en Alemania.

Esta diferencia es tan importante que será apreciada facilmente en cuanto yo la haya definido, porque el problema en cuestion no puede plantearse tan imperiosamente sino por un autor alemán.

IV.

En Italia donde se constituyó primero la ópera ¿cual era la única misión del músico? Tenia que escribir para tales ó cuales cantantes en los que el talento dramático ocupaba un lugar muy secundario, y escribia motivos destinados á proporcionar á dichos artistas ocasion de desplegar sus facultades.

El libro y la escena no eran más que pretextos; no servian mas que para dar un tiempo y un lugar á esa exhibicion de cantantes. La bailarina alternaba con la cantante y bailaba lo que la otra cantaba.

La misión del compositor estaba limitada á suministrar variaciones de un tipo determinado de motivos.

Reinaba como se ve la mas completa armonía hasta en el más pequeño detalle.

El compositor escribía para tales ó cuales cantantes y la individualidad de estos le indicaba el carácter de las variaciones que debia proporcionarles.

La ópera italiana se habia convertido de este modo en un género aparte que no tenia nada que ver con el drama verdadero y permanecia particularmente extraño hasta á la música misma.

Del desarrollo de la ópera en Italia data para el conocedor la decadencia de la música italiana. La evidencia de esta asercion será completa para todo espíritu que posea una idea exacta de la sublimidad, de la riqueza, de la incomparable profundidad de expresion de la música religiosa en Italia en los siglos precedentes.

Despues de haber oido el *Stabat Mater* de Palestrina, ¿quien puede considerar á la música italiana de ópera como hija legítima de tan sublime madre?

Dicho esto, haré notar, como pertinente al objeto que me propongo, esta sola consecuencia: que en Italia ha existido hasta nuestros días una plena armonía entre las tendencias del teatro de ópera y las del compositor.

V.

Lo mismo sucede en Francia. Las relaciones entre el teatro y el compositor han sido muy parecidas. Pero el cantante ha visto, al mismo tiempo que el compositor, engrandecer su misión. La cooperación del poeta dramático también ha tomado mayor importancia que en Italia.

Apropiadas al carácter francés y al estado de la poesía dramática y de las artes de representación que acababan de tomar notable impulso, las exigencias de estas artes se imponían también imperiosamente en la ópera.

En la *grande ópera* se formó un estilo fijo que tomado en sus rasgos principales de los reglamentos del *Teatro francés*

satisficía todas las necesidades y todas las exigencias de una representación dramática.

Sin querer por ahora definirlo con mas rigor, diré: que existia un teatro modelo determinado; y que en este teatro es habia formado el estilo que se imponia al actor y al compositor con igual autoridad.

El autor encontraba ya un cuadro exactamente circunscrito que debia llenar por medio de una acción y de la música con el concurso de actores y cantantes conocidos de antemano y en perfecto acuerdo con él para realizar lo que se proponía.

VI.

Cuando Alemania recibió la ópera era un producto exótico ya desarrollado, y este producto era radicalmente extraño al carácter de la nación.

Algunos príncipes alemanes habían llamado á sus Cortes sociedades italianas de ópera acompañadas de sus compositores.

Los músicos alemanes empezaron á ir á Italia para aprender á componer óperas.

Más tarde los teatros, para complacer al público, pusieron óperas traducidas, algunas francesas.

Los ensayos de ópera alemana no eran más que imitaciones de óperas extranjeras. Por más que se hizo no se

pudo formar un teatro central, un teatro modelo.

Todos los estilos coexistían en la más completa anarquía, el estilo francés, el estilo italiano y la imitación alemana de uno y otro.

Para formar idea de la situación, añádanse las tentativas que se hacían para formar la antigua *comedia con canto* que nunca habia salido del género popular é independiente, tentativas casi siempre vencidas por la preeminencia de las formas técnicas tales como venian del extranjero.

De estas influencias y en esta confusión nació un inconveniente bastante grande: la ausencia completa de estilo en las representaciones de ópera.

En ciudades de una población restringida, cuyo teatro no podia tener público frecuentemente renovado para dar al repertorio el atractivo de la variedad, se representaban mezcladas las óperas italianas, las francesas, las imitaciones alemanas de ambas, y las *co-*

medias con canto más vulgares; asuntos cómicos, asuntos trágicos; todo se cantaba y se representaba por los mismos cantantes.

Trozos compuestos para los primeros cantantes italianos y apropiados á sus facultades personales, tenían que ser interpretados por cantantes sin estudio y sin práctica, en una lengua de un carácter diametralmente opuesto al de la lengua italiana; y naturalmente salían desfigurados de la manera más ridícula.

Otras veces se trataba de óperas francesas cuyo efecto consistía en una declamación patética de frases retóricamente cuidadas; y eso había que representar en una traducción fabricada de prisa y á vil precio por artesanos literarios que casi nunca conseguían conservar la relación de las frases declamadas con la música.

El resultado de esto era toda clase de imperfecciones. Por ninguna parte aparecía el teatro modelo de ópera, un

teatro impulsado por dirección inteligente, un teatro que diese el tono. Y para colmo de desdichas, ó no había educación en las voces, ó cuando se encontraba alguna era defectuosísima.

Resumen artístico del origen de la ópera alemana: la anarquía.

VII.

Si una inclinación decidida, si la educación impulsaban á un artista verdadero hacia el teatro en Alemania, no encontraba base y había de preferir necesariamente escribir óperas en Italia para los italianos y en Francia para los franceses.

Mientras Mozart y Gluck componían óperas italianas y francesas, la música verdaderamente nacional se desarrollaba en Alemania sobre principios muy distintos á los de la ópera.

Lejos, muy lejos de la ópera y formando esa rama de la música que los italianos abandonaron por completo al nacer la ópera, la música propiamente dicha se desarrolló en Alemania desde

Bach hasta Beethoven, alcanzando aquella altura, aquella maravillosa riqueza que todo el mundo ha reconocido.

El músico alemán que separando sus miradas del dominio que le era propio, el de la música coral é instrumental, las dirigia hácia la música dramática, no encontraba en la ópera una forma acabada, imponente, de una perfeccion relativa que le pudiera servir de modelo, como la encontraba en otros géneros de música.

En el oratorio, en la sinfonia sobre todo, encontraba una forma noble y acabada. La ópera por el contrario, le ofrecia un monton confuso y sin lazo de forma; no desarrolladas.

Sobre esas formas veia el artista una convencion que no podia comprender y que sofocaba y comprimía toda libeataad de desarrollo.

VIII.

Para comprender bien lo que quiero decir compárese la riqueza infinita, prodigiosa, del desarrollo en una sinfonia de Beethoven con los trozos de música de su ópera *Fidelio*. En estos se vé al maestro estrecho, sofocado, sin poder nunca llegar á desplegar su potencia original. Así es que cuando, una vez al ménos, se le vé abandonarse á la plenitud de su inspiracion en la óvertura, se conoce hasta el furor desesperado con que lo hace como un desahogo, resultando un trozo de una amplitud y de una importancia hasta entonces desconocida.

Aquel ensayo de ópera dejó disgustado á Beethoven. No renunció, sin em-

bargó al deseo de encontrar un poema que abriese ancho campo al despliegue de su potencia musical.

El ideal flotaba ante su pensamiento. He ahí el músico alemán. Después de haber perseguido el género cuyo carácter le parecía problemático, se veía atraído y rechazado por él al mismo tiempo; juzgaba las formas absolutamente insuficientes; y la ópera tomaba necesariamente ante el gran maestro una dirección completamente ideal.

Aquí es donde reside la significación propia de los esfuerzos de Alemania, y no solamente en música sino quizá en todas las artes. Permítaseme, pues, que me detenga algo en este punto.

IX.

No puede negarse que las naciones romanas de Europa han adquirido desde hace mucho tiempo una gran superioridad sobre las naciones germánicas. Hablo de la perfeccion de la forma.

Italia, España y Francia habian llegado en este punto á grandes resultados conformes con sus caracteres esenciales; y la vida entera, lo mismo que el arte, habian revestido esa elegancia indiscutible que ha pasado á ser ley.

Alemania habia quedado en esta parte en un estado de anarquia incontestable, y los esfuerzos que se han hecho para apropiarse formas ajenas no consiguieron mas que aumentar esa anarquia en vez de disimularla.

La evidente inferioridad en que habia caido la nacion alemana en todo lo relativo á la forma (¿y qué es lo que no tiene relacion con ella?) retardó por tanto tiempo, logica y naturalmente, el desarrollo del arte y de la literatura en Alemania, que hasta la segunda mitad del último siglo no pudo producirse un movimiento parecido al que las naciones romanas habian realizado desde principios del Renacimiento.

Este movimiento en Alemania no podia tener en sus principios otro carácter que el de una reaccion contra las formas ajenas que se desfiguraban también al trasplantarse.

Esta reaccion no podia verificarse en favor de una forma alemana sofocada ó contenida, porque en realidad no existia ninguna. Era un movimiento que impulsaba el afan de descubrir una forma ideal, puramente humana y que no perteneciera exclusivamente á una nacionalidad.

La actividad originalísima, verdaderamente nueva y sin analogías en la historia del arte, de los dos grandes poetas alemanes Goethe y Schiller, constituyó un rasgo definitivo.

Era la primera vez que esa investigación de una forma ideal, puramente humana, de valor ilimitado, formaba el objeto del génio; y es evidente que esa investigación constituye uno de los fines esenciales de sus creaciones.

Rebeldes al yugo de la forma cuya ley aceptaban todavía las naciones romanas, los grandes poetas alemanes llegaron hasta considerar la forma en sí misma, á darse cuenta de sus inconvenientes y de sus ventajas, á retroceder desde lo que es actualmente hasta el origen de todas las formas del arte en Europa, es decir, la forma griega, á prepararse con la libertad necesaria la plena inteligencia de la forma antigua, á elevarse, en fin, apoyados en esta, á una forma ideal, puramente humana, libre de toda traba de costumbres nacionales,

llamada por consiguiente á transformar sus costumbres nacionales en costumbres puramente humanas, sometidas únicamente á las leyes eternas.

La inferioridad en que la nacion alemana se habia encontrado hasta entonces respecto de las naciones romanas, se convirtió en una ventaja.

El francés, por ejemplo, encontrándose enfrente de una forma perfeccionada cuyos detalles constituian armonioso conjunto, sujeto por leyes que le satisfacian plenamente y que aceptaba sin resistencia como inmutables, se sentia inclinado á una perpétua reproduccion de esa forma y por consecuencia condenado á una especie de estancamiento (en el sentido elevado de la palabra;) pero el aleman, sin negar las ventajas de tal situacion, reconocia al mismo tiempo sus inconvenientes y sus peligros, y veia en perspectiva una forma ideal que le ofrecia lo que toda forma tiene de imperecedera, pero sin las cadenas de la preocupacion.

Si en la literatura la diversidad de las lenguas europeas forma un obstáculo á esta universalidad, en la música no sucede lo mismo, porque la música es una lengua igualmente inteligible á todos los hombres, y ella debia ser la potencia conciliadora, la lengua soberana que, resolviendo las ideas en sentimientos, ofreciera un órgano universal de lo que la intuición del artista tiene de mas íntimo; órgano de un alcance sin límites, sobre todo si la expresión plástica de la representación teatral le daba esa claridad de que la pintura solamente puede hasta ahora envanecerse.

X.

Ya se vé desde aquí á vuelo de pájaro el plan, el dibujo de la obra cuyo ideal se presentaba cada vez más claro á mi pensamiento.

En otra ocasion he tratado de espliarlo teóricamente; en una época en que yo experimentaba una aversion cada vez mas creciente hácia el género que se parecia á mi ideal como se parece un mono á un hombre. Compréndase, pues, hasta qué punto me sentiría inclinado á huir de la lucha, á retirarme ante el espectáculo que presenciaba.

Yo queria hacer comprender esta crisis de mi vida sin fatigar demasiado al lector con detalles biográficos. Me limitaré, por lo tanto, á entresacar algunos

de mis recuerdos; pintaré solamente el singular combate que debe sostener un músico alemán de nuestros días cuando, con el alma llena de las sinfonías de Beethoven, aborda la ópera moderna tal como acabo de describirla en Alemania.

XI.

A pesar de una séria educacion científica, viví desde mi juventud en relaciones estrechas y continuas con el teatro.

Esta parte de mi vida corresponde á los últimos años de Cárlos María de Weber, que dirigía entonces en la ciudad que yo habitaba (Dresde) la ejecucion de sus óperas.

Recibí de este maestro mis primeras impresiones musicales.

Sus melodías me llenaban de entusiasmo. Su carácter y su naturaleza ejercian sobre mí una verdadera fascinacion. Su muerte en un país lejano llenó de desolacion mi corazon de niño.

La muerte de Beethoven siguió de cerca á la de Weber, y esta fué la pri-

mera vez que yo oí hablar del gran maestro.

Entonces hice conocimiento con su música, atraído, digámoslo así, por la noticia de su muerte.

Las impresiones que recibí determinaron en mí una inclinación cada vez más enérgica hacia la música.

Pero hasta más tarde, hasta que mis estudios me introdujeron en la antigüedad clásica, inspirándome algunos ensayos poéticos, no entré á fondo en el estudio de la música.

Yo habia compuesto una tragedia y queria hacerle un acompañamiento musical.

Dícese que Rossini preguntó un dia á su profesor si para componer óperas era preciso aprender contrapunto, y el profesor que solo pensaba en la ópera italiana moderna, contestó que nó; á pesar de lo cual Rossini se abstuvo.

Mi profesor, despues de haberme ensayado los procedimientos más difíciles del contrapunto, me dijo:

—Es probable que nunca tengais que escribir una fuga; pero, no importa, aprended á escribirla; sereis independiente en el arte y todo lo demás os será fácil. •

Con estos antecedentes entré en la carrera de director de música en el teatro, y empecé á hacer óperas sobre poemas de que yo era autor.

XII,

Baste á mis lectores la corta noticia biográfica que acabo de indicar.

Despues de lo que he dicho sobre la ópera en Alemania, ya se puede calcular fácilmente la marcha ulterior de mi espíritu.

La direccion de nuestras óperas ordinarias me causaba un sentimiento particular de malestar, una especie de fastidio profundo; pero algunas veces este sentimiento estaba interrumpido por una satisfaccion y entusiasmo, que no puedo explicar, cuando á grandes intervalos se ejecutaban algunas obras más nobles.

En este último caso el incomparable efecto de las combinaciones musicales

unidas al drama en el momento mismo de la representacion, hacia sentir á mi alma una energía y una vivacidad que ningun otro arte me ha producido jamás.

La esperanza de encontrar sin cesar nuevas impresiones del mismo género, que me anunciaban, como los resplandores de los relámpagos, un mundo de posibilidades desconocidas, llegó á encadenarme al teatro, á pesar del profundo disgusto que me causaban nuestras representaciones de ópera.

Entre otras impresiones de este género que me afectaron con particular intensidad, recuerdo una ópera de Spontini que oí ejecutar en Berlin bajo la direccion del autor. Tambien estuve un poco de tiempo encantado en un mundo superior mientras hacia estudiar á una pequeña compañía la magnífica ópera *Joseph* de Mehul.

Cuando algun tiempo despues me establecí en París, las representaciones de la grande ópera, la perfeccion de la

ejecucion musical y de la *musse en scene*, produjeron en mí impresiones de estímulo y animacion.

Mucho tiempo antes una cantante y una trájica cuyo mérito, á mis ojos al menos, no ha sido excedido por nadie, habia producido en mi espíritu, con sus representaciones, una impresion indeleble y decisiva: hablo de Mad. Schröder-Devrient.

El incomparable talento dramático de esta artista, la inimitable armonia y el carácter individual de su ejecucion, llenando mis ojos y mis oidos, me habian producido un encanto que decidió de mi inclinacion artística.

Llena el alma de estos recuerdos, me he acostumbrado á legítimas exigencias, no solamente en cuanto á la música y á la ejecucion dramática, sino todavía más respecto á la concepcion poética y musical á la par de una obra á la cual no puedo dar todavía el nombre de ópera.

Yo estaba entristecido al ver á dicha artista reducida, para alimentar su ta-

lento, á apropiarse las producciones más nulas en el campo de la ópera.

Sorprendíame la profundidad y la encantadora belleza que ella sabia prestar al personaje Romeo en la floja ópera de Bellini; pero me preguntaba al mismo tiempo cómo debería ser la obra incomparable, que en todas sus partes fuese digna del talento de tal artista y de una reunion de artistas del mismo órden.

XIII.

Exaltado por tales impresiones, fué germinando en mí la idea de lo que debía hacerse en e' género de la ópera; y esta idea fué adquiriendo desarrollo y apareciéndoseme cada vez más realizable, en la esfera del drama musical, dentro del rico torrente de la música alemana, tal como Beethoven la había hecho.

Al mismo tiempo, mi comercio diario con la ópera propiamente dicha me desanimaba extraordinariamente, por lo lejos que se hallaba del ideal que yo me había trazado.

A medida que iba viendo más claramente la posibilidad de realizar una obra infinitamente más perfecta, á me-

dida que me veia encerrado y comprimido por las funciones que ejercia, el malestar del artista crecia cada vez más y ya se me hacia insoportable.

Veia que mis tentativas para operar una reforma en la institucion de la ópera, iban á quedar sin resultado. Comprendia que mis proyectos de imprimir una nueva direccion al teatro, eran sueños. Temia que mi voluntad, que mis desvelos, que mis trabajos, todo fuese en valde. Y viendo esa persistencia en el objeto especial del teatro moderno, particularmente la ópera, sobrecogióme la desesperacion absoluta, y abjurando de todo ensayo de reforma, rompí todo comercio con la frívola institucion.

XIV.

Las circunstancias me llevaban poderosamente á explicarme la constitucion del teatro moderno y su resistencia á todo cambio, por el lugar que ocupaba en la sociedad.

Yo veia en la ópera una institucion cuyo destino especial era casi esclusivamente ofrecer una distraccion y un divertimento á una poblacion tan fastidiada como ávida de placeres, pero comprendía que hubiera sido una locura querer volver esta institucion hácia un objeto diametralmente opuesto, es decir, aplicarla á arrancar á un pueblo á los intereses vulgares que le ocupan diariamente para elevarlo al culto y á la inteligencia de lo que el espíritu

humano puede concebir de más profundo y de más grande.

No tenía tiempo de reflexionar sobre las razones que han reducido el teatro á ese papel en nuestra vida pública, investigando por otra parte los principios sociales que producirían el teatro tal como yo lo soñaba, como resultado necesario del estado actual de la sociedad.

En raras creaciones de artistas inspirados había yo encontrado una base real en que asentar mi ideal dramático y musical. Ahora la historia me ofrece á su vez el modelo y el tipo de las relaciones ideales del teatro y de la vida pública tales como yo las comprendía.

El modelo á que me refiero está en el teatro de la antigua Atenas. Allí el teatro no se abría sino en ciertas solemnidades; en las épocas en que se celebraban fiestas religiosas á las cuales acompañaban los goces del arte. Los hombres más distinguidos del Estado toma-

ban en esas solemnidades una parte directa como poetas ó directores; parecian los sacerdotes del pueblo; y la plebe parecia dominada por una tan alta idea de la sublimidad de las obras que iban á ser representadas, que los poemas más profundos, los de un Eschilo y de un Sofocles podian ser entregados al pueblo en la seguridad de que habian de ser entendidos.

Entonces comprendí las razones dolorosamente averiguadas de la caida de aquel arte incomparable.

Mi atencion se detuvo primero en las causas sociales de dicha caida, y creí encontrarlas en las razones que habian ocasionado la del mismo estado antiguo.

Despues intenté deducir de este examen los principios de una organizacion política de las cosas humanas que, corrigiendo las imperfecciones del estado antiguo, pudiese fundar un orden de cosas ó las relaciones del arte con la vida pública, tales como existian en Atenas,

renacieran más nobles si era posible ó en todo caso más durables.

Mis ideas sobre todo esto las consigné en un pequeño escrito titulado *El arte y la Revolución*.

Mi primer deseo fué darlas á luz en una série de artículos en un periódico político francés; era en 1849. Se me aseguró que el momento no estaba bien escogido para llamar la atención del público francés sobre un objeto de esta naturaleza, y renuncié á esta idea.

Hoy creo que seria largo y ocioso consignar aquí el contenido de aquel folleto. Lo que he dicho mas arriba basta para que se vean las meditaciones, extrañas en apariencia á mi objeto, á que me entregué para encontrar un terreno real que sirviera de base al ideal artístico que me ocupaba.

XV.

Púseme á investigar entonces todo lo que caracteriza la sensible disolución del gran arte griego, y este exámen me ocupó mucho tiempo.

Comprendí desde luego un hecho singular: la separacion, el aislamiento de las diferentes ramas del arte reunidas, en otro tiempo en el drama completo.

Asociadas sucesivamente, llamadas á cooperar todas á un mismo resultado, las artes habrian suministrado con su concurso los medios de hacer inteligibles á un pueblo los fines mas elevados y mas profundos de la humanidad.

Pero las ramas constituyentes del arte se habian separado, y en vez de

ser institutor é inspirador de la vida pública, el arte se quedó en la categoria de pasatiempo de aficionado, mientras que la multitud corria á los combates de los gladiadores ó de animales feroces, y los mas dulces de caracter se ocupaban de letras ó de pintura.

He aquí un hecho de importancia capital para mí: las diferentes artes aisladas, separadas, cultivadas aparte, no podian, cualquiera que fuese la altura á que las hubiesen elevado los génios, tener la expresion bastante para sustituir, de cualquier modo que fuese, al arte poderoso y de alcances sin límites que resultaba de la reunion general de todas las artes.

Confirmadas mis opiniones por la autoridad de los mas eminentes críticos, por ejemplo las investigaciones de un Lessing sobre los límites de la pintura y de la poesía, me creí en posesion de un resultado sólido; que cada arte tiende á una extension indefinida de su potencia, y que esta tendencia le conduce

finalmente á su límite, límite que no puede franquear sin correr el peligro de perderse en lo incomprensible, lo extraño y lo absurdo.

Llegado á este punto me pareció ver claramente que cada arte pretende, en cuanto llega á los límites de su potencia, dar la mano al arte vecino; y en vista de mi ideal yo encontré un vivo interés en seguir esta tendencia en cada arte particular, pareciéndome que yo podía demostrarla de la manera más concluyente en las relaciones de la poesía y la música, en presencia especialmente de la importancia extraordinaria que ha tomado la música moderna.

Así intentaba yo representarme la obra de arte que debe abrazar todas las artes particulares y hacerlas cooperar á la realizacion superior de su objeto.

Por esta via llegaba á la concepcion reflexiva del ideal que oscuramente se habia formado en mí, como vaga imagen á que aspiraba el artista.

La situación subordinada del teatro en nuestra vida pública, situación cuyo vicio había reconocido, no me permitía creer que el ideal pudiese llegar á una realización completa en nuestros días; y por eso la designé con el nombre de *la obra del arte del porvenir*.

Este es el título que dí á un escrito ya bien desarrollado, en el cual expuse con todós los detalles que pude las ideas que acabo de indicar.

A ese título debemos, sea dicho de paso, ese espectro tan bien inventado de la música del porvenir.

Ese espectro ha llegado á ser popular y corre como un fantasma sobre las cuartillas de los críticos de todas las naciones.

Ya se puede comprender el valor que tiene esa falsa idea y el objeto con que se ha circulado.

Hago gracia al lector del análisis de aquel escrito mío, al cual no doy otro valor que el que quieran darle los espíritus para quienes los trabajos y los

procesos de los estudios de un artista representan elementos allegados para la solución de los grandes problemas.

XVI.

La misma reserva debo emplear con otro libro que publiqué poco tiempo despues del precedente con el título de *Opera y Drama*.

Diseñaré rápidamente el contenido. Las ideas que en él consigné tienen naturalmente más interés para mí que para nadie. Eran meditaciones íntimas que yo presentaba con el carácter de polémica, y cuyo objeto principal consistia en la investigacion atenta de las relaciones que la poesía sostiene con la música en el punto concreto y dominante de la obra dramática.

En dicho libro me creí obligado á combatir ante todo la opinion errónea de los que se habian imaginado que en

la ópera propiamente dicha se habia llegado al ideal, ó al menos este se encontraba ya bien preparado.

En Italia, pero especialmente en Alemania, este problema ha ocupado los espíritus más eminentes de la literatura.

Los debates de los gluckistas y de los piccinistas de París no eran otra cosa que una controversia, insoluble por su naturaleza, sobre la cuestion de saber si en la ópera puede alcanzarse el ideal del drama.

Los que se habian comprometido á sostener esta tésis, se sentian débiles, á pesar de su victoria aparente, ante la idea de sus adversarios sobre la preeminencia de la música en la ópera, preeminencia tal que á la música y no á la poesía debía la ópera su éxito.

Voltaire se habia inclinado en teoría á admitir la primera manera de ver, pero en realidad habia llegado á esta proposicion desesperante: «Lo que es demasiado tonto para decirlo hablado, se canta.»

En Alemania el mismo problema planteado por Lessing era discutido por Schiller y Gœthe y ambos se inclinaron hacia los desarrollos más favorables á la ópera.

Pero Gœthe, por una contradicción incomprensible con su opinión teórica, confirmó á pesar suyo las palabras de Voltaire, componiendo varios textos de ópera de una trivialidad marcadísima.

XVII.

Las opiniones favorables á la ópera sostenidas por las cabezas mejor organizadas, aunque desmentidas por la realidad, proporcionaban el testimonio de la posibilidad, próxima en apariencia, de llegar á la perfeccion en el drama por medio de una perfecta reunion de la poesía y la música.

Aquellas opiniones hacian traicion al mismo tiempo á lo que la ópera propiamente dicha tiene de radicalmente defectuosa.

Este vicio esencial de la ópera no podia por su naturaleza dejarse sentir desde luego sobre el músico, y debia escapar necesariamente al literato.

El poeta que no era músico al mismo

tiempo, encontraba en la ópera un conjunto invariable de formas musicales, y este conjunto le prescribía de antemano leyes determinadas á las cuales debía satisfacer el armazon dramático de que estaba encargado.

El poeta no podía cambiar nada en esas formas; eso solo pertenecía al músico. ¿Cuál era el valor de esas formas? Esto era lo que el poeta tomado como auxiliar, descubría sin quererlo, y lo descubría por la necesidad en que se hallaba de rebajar en la invención del asunto y la composición de los versos su talento de poeta hasta la frivolidad confesada que Voltáire ha flagelado tan justamente.

En realidad no es necesario hacer ver la pobreza y el ridículo del género llamado *libreto de ópera*. En Francia los mejores ensayos del género han consistido más bien en velar el mal que en destruirlo.

El mecanismo propio de la ópera ha permanecido siempre un objeto extraño

al poeta; no podia tocarle sino sujetarse á él. Por esta razon, y salvas ligeras excepciones, ningun verdadero poeta ha querido tener nada que ver con la ópera.

La cuestion ahora consiste en saber cómo el músico hubiera podido dar á la ópera su significacion ideal, si el poeta no pudiera en la parte real que le corresponde mantener las exigencias á las cuales tiene que satisfacer toda obra dramática razonable.

¿Se debia esperar del músico que sin cesar y únicamente preocupado del perfeccionamiento de las formas puramente musicales; solo viene en la ópera un campo en que desplegar su propio talento?

Habria algo de contradictorio y absurdo en concebir semejante actitud del músico, y esto es lo que bien claramente demostré en la primera parte de mi obra *Ópera y Drama*.

XVIII.

¡Cuanto se me ha dicho por haber analizado á los grandes maestros!

Al expresar las sublimes bellezas que produjeron en este punto yo podia hacer luz sobre el lado flaco de sus obras sin atentar en modo alguno al renombre artístico de que gozan, porque yo encontraba la causa de esas imperfecciones en el vicio radical del genero mismo.

Pero el punto que me interesaba sobre todo despues de una exposicion de esta naturaleza, incómoda siempre, era demostrar que esa perfeccion ideal de la ópera, sueño de tantos espíritus superiores, suponía una primera condicion: que la cooperacion del poeta cambiase de carácter por completo

En este punto intenté demostrar que

la mision del poeta en la opera era decisiva á mis ojos, y por lo tanto habia de aceptarla voluntariamente, habia de aspirar á ella; y para esto yo indicaba sobre todo las esperanzas de los grandes poetas que ya he nombrado y sus deseos manifestados tan frecuentemente de ver la ópera elevada á la altura de un genero ideal.

Yo buscaba lo que querian decir aquellas obstinadas esperanzas; y encontraba la explicacion en esa tendencia natural en el poeta á dominar así la concepcion con la forma.

Esa tendencia se manifiesta en la invencion del asunto poético. El único cuadro de la vida humana que puede llamarse poético es aquel en que los motivos que no tienen sentido sino para la inteligencia abstracta ocupan el lugar de los móviles puramente humanos que gobiernan el corazon.

La misma tendencia es la ley soberana que preside á la forma y á la representacion poética.

El poeta intenta, en su lenguaje, sustituir al valor abstracto y convencional de las palabras su significacion sensible y original. El trabajo retórico y el adorno (ya casi musical) de la rima son medios de asegurar al verso, á la frase, una potencia que cautiva como por encanto y gobierna facilmente al sentimiento.

Esencial al poeta, esa tendencia le conduce hasta el límite de su arte, límite que linda con la música; y por lo tanto la obra mas completa del poeta debería ser aquella que en su último acabamiento constituyese una perfecta música.

XIX

De todo esto yo deducia necesariamente que el *mito* es como la materia ideal del poeta.

El mito es el poema primitivo y anónimo del pueblo, y le encontramos en todas las épocas recojido sin cesar por los grandes poetas de los periodos posteriores.

En el mito, en efecto, las relaciones humanas despojan casi completamente su forma convencional solo inteligible á la razon abstracta; y demuestran lo que la vida tiene de verdaderamente humano de eternamente comprensible, enseñándolo bajo esa forma concreta, exclusiva de toda imitacion, que dá á los verdaderos mitos su carácter individual.

A estas investigaciones consagré la segunda parte del libro *Opera y Drama* y de todo deduje esta pregunta: ¿Cuál es la forma más perfecta con que debe representarse la materia poética ideal?

En la tercera parte examiné á fondo lo que lleva consigo la forma en su aspecto técnico, y hé aquí el enunciado del resultado en que terminaban las investigaciones.

El desarrollo extraordinariamente rico y completamente desconocido a los pasados siglos, que ha tomado la música en nuestra época, permite ya sacar todo el partido de que la forma es capaz.

Hé aquí una proposición grave que siento no sea este el lugar oportuno de examinar de un modo concienzudo y profundo. Lo hice, á lo que creo bastante extensamente, en la tercera parte de mi libro.

Si intento aquí revelar en algunos rasgos mis ideas en este punto, reclamo al mismo tiempo de mis lectores un ac-

to de confianza: admítase que lo que mis palabras puedan tener aquí de paradógicas se encuentra apoyado con pruebas bien detalladas en el libro expresado.

XX.

Desde el nacimiento de las bellas artes entre los pueblos cristianos de Europa, se han desarrollado dos de ellas con una perfección que no tuvieron nunca en la antigüedad clásica. Hablo de la pintura y de la música.

La perfección admirable y verdaderamente ideal que ha conseguido la pintura desde el primer siglo del renacimiento, es incontestable; y lo que caracteriza esa perfección ha sido superiormente estudiado.

Solo tengo dos observaciones que hacer constar aquí en este punto: primero la novedad de ese fenómeno en la historia general del arte; y después, que ese desarrollo pertenece especialmente al arte moderno.

La misma observacion se aplica, en mas alto grado de verdad y de importancia todavia, á la música moderna.

La armonía que la antigüedad ignoraba por completo, la extension prodigiosa y el riquísimo desarrollo que ha recibido con la polifonia, son cosas cuya invencion pertenece exclusivamente á los ultimos siglos.

No conocemos la música entre los griegos sino asociada al baile. El movimiento del baile sujetivaba la música y el poema, que el cantor recitaba como motivo de baile, á las leyes del ritmo. Esas leyes regulaban de una manera tan completa al verso y á la melodia, que la música griega no puede considerarse sino como baile expresado por sonidos y palabras.

Motivos de baile fueron los que, constituyendo el campo de toda la música antigua, unidos originariamente al culto pagano y perpetuados en el pueblo, se conservaron despues por las primeras comunidades cristianas, y se aplicaron

por ellas á las ceremonias del nuevo culto á medida que se iba formando.

La severidad de este culto que proscribía absolutamente el baile como cosa profana é impropia, debió hacer desaparecer lo que la melodía antigua tenía de caracter esencial, la vivacidad y la variedad extrema del ritmo, sustituyéndole en la melodía el ritmo desprovisto de toda especie de acento que fué peculiar del coral toda via usado en nuestros dias en la iglesia.

Al perder la movilidad rítmica, la melodía perdía también su motivo particular de espresion. Al quitarle ese adorno del ritmo se la despojaba de casi toda su potencia espresiva, como es fácil comprenderlo á cualquiera que se la imagine separada de la armonía que hoy lleva unida.

Para restablecer la espresion melódica de una manera conforme al espíritu cristiano, hubo que inventar la armonía polífona sobre el principio del acorde á cuatro voces, acorde que por su alterna-

tiva característica sirvió desde entonces de motivo á la expresion melódica como ántes habia servido el ritmo.

Hasta que punto de expresion, no sospechado antes, llevó ese medio á la frase melódica, lo vemos claramente en las obras maestras verdaderamente incomparables de la música relijiosa italiana.

Las diferentes voces, únicamente destinadas á hacer percibir al oido el acorde armónico fundamental con la nota de la melodia, recibieron tambien un desarrollo progresivo, lleno de libertad y de expresion. Con ayuda de lo se llama el arte del contrapunto, cada una de las voces sometidas á la melodia propiamente dicha, llamándose *canto fermo*, pudo moverse con una espresion independiente, y engendró en las obras de los maestros un canto religioso cuya ejecucion producía en el alma un efecto tan maravilloso, tan profundo que ningun otro hubiera podido comparársele.

XXI.

La decadencia del arte religioso en Italia y el perfeccionamiento por los italianos de la melodía de ópera son dos hechos conexos que solo puedo considerar como un retroceso al paganismo.

Mientras la iglesia declinaba, desarrollábase en los italianos gran afición por las aplicaciones profanas de la música. Se recurrió al medio mas sencillo el de devolver á la melodía su propiedad rítmica particular y aplicarla al canto como en otro tiempo al baile.

Entre el verso moderno que se habia formado en armonía con la melodía cristiana, y la melodía *bailable* á que se asociaba, habia incompatibilidades grandísimas. Pero no quiero detenerme aquí, y solo deseo hacer observar que esa me-

lodia y ese verso era casi completamente indiferentes el uno la otra, y que el movimiento de la melodía, capaz de las todas variaciones, dependia en definitiva casi únicamente de la voluntad del ejecutante.

Una cosa sobre todo me determina á señalar la creacion de la melodía como un paso retrógado y no como un progreso: pero no supo sacar ningun partido de lo que la música cristiana habia inventado y cuya importancia es incontestable: la armonía y la polifonía formando un cuerpo.

Sobre una basé armónica tan miserable que se pueda privar de todo acompañamiento, la melodía italiana de ópera se ha contentado tambien en cuanto á la relacion de sus partes, con una estructura de períodos tan pobre que el músico ilustrado de nuestro tiempo no puede ver sin sorpresa esa forma indigna y casi infantil del arte, cuyos estrechos límites condenan al compositor de génio á inmovilidad absoluta.

La misma necesidad de secularizar la música religiosa se manifestó en Alemania, conduciendo á resultados de alguna importancia.

Los maestros alemanes volvieron tambien á la melodía rítmica primitiva, tal como se habia perpetuado sin interrupcion en el pueblo bajo la forma de aires nacionales bailables.

Pero en lugar de renunciar á la rica armonía de la música cristiana, aquellos maestros buscaron por el contrario dar á la música una perfeccion nueva asociando á la melodía rítmica un movimiento muy vivo. Esforzáróñse en llegar á combinar estrechamente el ritmo y la armonía en la expresion melódica.

De esta manera no solo la polifonía conservó su libertad de movimiento, sino que fué llevada á un grado de perfeccion tal, que cada una de las voces pudo, gracias al arte del contrapunto, contribuir con independencia á hacer la melodía rítmica, y resultó que la melodía no se hizo oír mas, como antes, en el

canto fermo, sino en cada una de las voces concertantes.

De este modo, hasta el canto de iglesia pudo llegar á la posibilidad de obtener efectos de una potencia irresistible, de una variedad desconocida y exclusivamente propias á la música. Así podrá asegurarlo cualquiera que presencie una buena ejecución de las composiciones vocales de Sebastian Bach y otros, especialmente del motete á ocho voces *Cantad á Dios un nuevo canto*, cuya melodía rítmica resuena á través de las olas de un océano de armonías.

XXII.

El perfeccionamiento de la melodía rítmica sobre la base de la armonía cristiana debía llegar hasta los matices más delicados y más variados de la expresión en la música instrumental.

Sin que mis lectores tengan que ocuparse de la importancia de la orquesta relativamente á la intensidad, bien pueden considerar la extensión de formas que ha recibido la melodía de baile primitiva.

El perfeccionamiento del cuarteto de instrumentos de cuerda, hace prevalecer en la orquesta, como había prevalecido en el concierto cantante de la música de iglesia, la dirección que consiste en tratar de una manera independiente las

diferentes voces, y la orquesta queda relevada por esto de la posición subalterna á que estaba reducida hasta entonces, como lo está hoy en la ópera italiana, en la cual solo desempeña el papel de acompañamiento rítmico armónico.

Es del mayor interés (y es el único medio de explicarse la esencia de las formas musicales) observar aquí todos los esfuerzos de los maestros alemanes. Su objeto ha sido dar á la simple melodía de baile un desarrollo cada vez más amplio, enriquecerla y ensancharla por grados.

Esta melodía consistía únicamente en el principio en un corto período de cuatro compases esenciales que se redoblaban y hasta multiplicaban. Darle mayor extensión y llegar así á una forma más vasta en que la armonía pudiera desarrollarse también con más riqueza, parece haber sido la tendencia fundamental de nuestros maestros.

La forma especial de la fuga aplicada á la melodía de baile, suministró la oca-

sion de estender tambien la duracion de la pieza, permiti6 hacer alternar la melodia en todas las voces reproduciéndola ya abreviada, ya prolongada, exhibiéndola bajo aspectos variados por la modulaci6n arm6nica, y conservándole, por temas yustapuestos 6 contrastados por el contrapunto, un movimiento interesante.

El segundo procedimiento consisti6 en combinar en junto varias melodias de baile, haciéndolas alternar segun su expresion caracteristica y ligándolas por transiciones para las cuales suministra tantos recursos particulares el arte del contrapunto.

XXIII

Sobre la sencilla base que acabo de indicar se elevó la sinfonía propiamente dicha.

El génio de Haydn dió por la primera vez á esta forma sus vastas proporciones y por la inagotable variedad de los motivos, ligados y trasformados de mil maneras, llevó su potencia expresiva á una altura todavía desconocida.

La melodia italiana de ópera habia empezado á perecer por indijencia de estructura y de forma; pero gracias á los buenos cantantes se sostenía en la esfera de la gracia y del colorido.

En este estado, Mozart dió á la ópera italiana el rico desarrollo de la música instrumental alemana y á la melodía de

orquestra toda la dulzura de la romanza cantada italiana.

Los dos maestros Haydn y Mozart transmitieron su herencia ya tan rica y tan llena de promesas á Beethoven; y este llevó la sinfonía á tal amplitud y á tan gran potencia de forma, llenando esta forma de tan grande é irresistible variedad de riquezas melódicas, que la sinfonía de Beethoven se presenta siempre ante nosotros como una columna que indica al arte un nuevo periodo; porque con esta sinfonía ha nacido al mundo una obra á la cual no tiene nada que oponer, que se le aproxime ni se le parezca, el arte de ninguna época ni de ningún pueblo.

Los instrumentos hablan en esta sinfonía una lengua de que ninguna otra época había tenido conocimiento; porque la expresión puramente musical hasta en los matices de la más sorprendente diversidad, encadena al auditor, y conmueve su alma con una energía de que no es capaz ningún otro arte; le re-

vela en su variedad una regularidad tan libre y tan atrevida, que su potencia escede necesariamente á toda lógica, aunque las leyes de la lógica no estén contenidas en ella.

La sinfonia debe, pues, aparecernos, en el sentido más riguroso, como la revelacion de otro mundo. En el hecho nos revela un encadenamiento de los fenómenos del mundo, que difiere absolutamente del encadenamiento lógico habitual, presentando un carácter incontestable, el de imponerse á nosotros con la persuacion mas irresistible y de gobernar nuestros sentimientos con un imperio tan absoluto que confunde y desarma plenamente la razon lógica.

XXIV.

Una necesidad metafísica reservaba precisamente á nuestra época el descubrimiento del lenguaje que acabo de indicar, y esa necesidad reside, si no me equivoco, en el perfeccionamiento cada vez más convencional de los idiomas modernos.

Si consideramos con atención la historia del desarrollo de las lenguas, vemos todavía hoy en las raíces de las palabras un origen del que resulta claramente que en el principio la formación de la idea de un objeto coincidía de una manera casi completa con la sensación personal que nos causaba; y quizá no es ridículo admitir que la primera lengua

humana haya tenido con el canto una gran semejanza.

Producto de una significacion de las palabras, natural, personal y sensible, la lengua del hombre se desarrolló en una direccion cada vez más abstracta, y últimamente las palabras no conservaron más que una significacion convencional. El sentimiento perdió toda participacion en la inteligencia de los vocablos, al mismo tiempo que el orden y la relacion de estos concluyó por depender de una manera exclusiva y absoluta de reglas que era preciso aprender.

En sus desenvolvimientos necesariamente paralelos, las costumbres y la lengua fueron igualmente sujetas á las convenciones cuyas leyes no eran inteligibles al sentimiento natural y no podian ser comprendidas sino por la reflexion que las recibia en la forma de máximas enseñadas.

Desde que las lenguas modernas de Europa, separadas en ramas diferentes, han seguido con una tendencia cada

vez más marcada sus perfeccionamientos puramente convencionales, la música se ha desarrollado por su parte y ha llegado á una potencia de expresion de que no existia la idea siquiera.

Diriáse que bajo la presion de las convenciones civilizadas, el sentimiento humano se ha exaltado y ha buscado una salida que le permitiese seguir las leyes de la lengua que le es propia, y de expresarse de un modo inteligible, con entera libertad y plena independencia de las leyes lógicas del pensamiento.

La prodigiosa popularidad de la música en nuestra época, el interés siempre creciente que todas las clases de la sociedad toman en los sucesos de música más profundos, el afan cada dia más marcado en hacer de la cultura musical una parte esencial de la educacion, todos estos hechos, claros, evidentes, incontestables, testifican á la vez dos cosas: una, que el desarrollo moderno de la música ha respondido á una necesidad profundamente sentida de la huma-

nidad; otra, que la música, á pesar de la oscuridad de su lengua, segun las leyes de la lógica, se hace necesariamente comprender del hombre con una potencia victoriosa que esas mismas leyes no poseen.

XXV.

En presencia de estas novedades, no puede desconocerse que no quedaba á la poesía más que dos caminos para desarrollarse. Era preciso que pasase de una manera completa al campo de la abstraccion, de la pura combinacion de las ideas, de la representacion del mundo por medio de las leyes lógicas del pensamiento, obra que pertenece á la filosofía y no á la poesía, ó bien debia fundirse íntimamente con la música, con esta música cuya potencia infinita nos han revelado las sinfonías de Beethoven.

La poesía encontrará seguramente el medio de realizar esta union; reconocerá que su secreta y profunda aspiracion

es resolverse finalmente en la música, en cuanto vea en la música una necesidad que, á su vez, solo la poesía puede satisfacer.

Para explicar esta necesidad, es preciso hacer constar, ante todo, esa inevitable fase en la marcha de la inteligencia humana en que esta se siente estimulada á descubrir la ley que preside al encadenamiento de las causas, y en presencia de todo fenómeno que le impresiona fuertemente, se hace esta pregunta involuntaria: «¿Por qué?» Es una pregunta que no puede evitar ni la audición de una sinfonía; mas áun, como no puede tener respuesta, produce confusión en la facultad de percibir las causas y suscita en el auditor un trastorno que no sólo es perjudicial, sino que puede ser el principio de un juicio radicalmente falso.

Sólo el poeta puede responder á esa pregunta, á la vez trastornadora é inevitable, de modo que cese de presentarse ó pueda fácilmente eludirse.

Pero el poeta mismo no podía llegar á ese resultado sin un viyo sentimiento de las tendencias de la música y de su inagotable potencia de expresion; porque es preciso que construya su poema de manera que penetre hasta en las fibras más delicadas del tejido musical, y que la idea que expresa se resuelva enteramente en el sentimiento.

La única forma poética aplicable en este caso, es aquella en que el poeta, en vez de describir sencillamente, ofrece de su objeto una representacion real y hiere los sentidos. Esa forma es el drama.

En el momento en que se representa con la realidad escénica, el drama despierta en el espectador un interés profundo por una accion que se realiza ante él y que es en lo posible una fiel imitacion de la vida humana.

Este interés lleva, por sí mismo, los sentimientos de simpatía hasta una especie de éxtasis en que el hombre olvida la fatal pregunta del por qué. Entón-

ces, en el fuego de sus trasportes, se entrega sin resistencia á la direccion de las leyes nuevas, por las cuales la música comprende tan maravillosamente, y en una acepcion muy profunda da la música contestacion exacta á la pregunta en cuestion.

XXVI.

En la tercera parte del escrito á que me he referido más arriba, yo intentaba determinar con precision las leyes técnicas, segun las cuales debe realizarse esa íntima fusion de la música y de la poesía en el drama.

No se esperará que yo intente repetir aquí dicha investigacion. El bosquejo que precede ha fatigado al lector, sin duda, como me ha fatigado á mí; y me apercibo del cansancio que siento, porque casi he llegado al estado en que llegaba hace años cuando componia mis escritos teóricos; estado que imponia á mi cerebro un extraño suplicio. Era un

estado anormal. ¡Dios me preserve de volver á caer en él!

Lo que la concepcion y la produccion artistica habian puesto para mí fuera de toda duda, me sentia estimulado á tratarlo como un problema teórico, á fin de llegar á la claridad de una solucion racional y reflexiva, y por esto me veia obligado á entregarme á la meditacion abstracta.

No hay nada más extraño y más penoso á una naturaleza de artista, que este procedimiento tan opuesto al procedimiento que es habitual. Ni el artista puede entregarse en esa direccion con la calma y la sangre fria necesarias y propias del teórico de profesion. El artista se siente agitado por una impaciencia apasionada que le impide consagrar al cuidado del estilo el tiempo necesario. La concepcion que implica la imagen completa de su objeto, quisiera obtenerla completa en cada proposicion. La duda que le atormenta acerca

del sitio del éxito, le lleva al mismo esfuerzo sin cesar repetido. Y todo esto concluye por llenarle de una especie de cólera y de irritación que no debe conocer en modo alguno el teórico.

Las enfadosas consecuencias de este estado violento, aumentan su trastorno; precipita la conclusión de su obra con la triste persuasión de no ser comprendido sino por quien como él tenga la intuición del artista.

El estado en que yo me encontraba era, además, una especie de combate; yo intentaba expresar teóricamente lo que el antagonismo de mis tendencias artísticas y de nuestras instituciones, particularmente de los teatros de ópera, no me permitía demostrar con claridad por la ejecución inmediata de una obra de arte. Sentíame aguijoneado á salir de esas angustias y á volver al ejercicio normal de mis facultades de artista. Realicé un plan dramático de proporciones tan vastas, que no siguiendo más

que las exigencias de mi asunto, renunciaba de antemano á verla entrar en nuestro repertorio de ópera. Circunstancias bien extraordinarias se necesitaban para que ese drama musical que comprende una tetralogía completa se representase en público. Bien comprendía yo todo.

Esa obra, cuya composición musical está concluida hace tiempo, es el *Anillo de los Nibelungos*.

XXVII.

Yo estaba decidido, como he dicho, á prohibirme toda relacion de artista con el público, para dedicarme por completo á la ejecucion de mis nuevos planes, reparando con ellos el cansancio de mi penosa excursion por el dominio de la teoría especulativa. Gozaba entónces de una calma tan perfecta, que las absurdas contradicciones que mis escritos teóricos habian levantado casi por todas partes, no pudieron inquietarme en nada.

De repente, mis relaciones con el público tomaron otro aspecto, con el cual yo no habia contado. Mis óperas hacian camino.

Entre ellas habia una, *Lohengrin*, en

cuya ejecucion yo no habia tomado ninguna parte. Las demás se habian representado en el teatro en que yo desempeñaba algun cargo.

Se extendian mis óperas por todas partes y se extendian con un éxito cada vez más creciente, pasando de un teatro á otro por toda Alemania y adquiriendo una popularidad sostenida é incontestable.

Este hecho me causaba, en realidad, extraña sorpresa, pero me permitió hacer una vez más observaciones que ya se me habian presentado.

Algunas ejecuciones de perfeccion poco comun, y el efecto que habian producido, me revelaban, en efecto, excepciones y posibilidades que, como ya he indicado, me hacian concebir proyectos de un alcance absolutamente ideal.

Yo no habia asistido á ninguna de esas numerosas ejecuciones de mis óperas, y no podia, por lo tanto, formar juicio aino por las relaciones de ami-

gos inteligentes y por el éxito característico que esas ejecuciones obtenían ante el público.

La idea que podía formar por las relaciones de los amigos no era de naturaleza á inspirarme sobre esas ejecuciones en general, una conclusion muy favorable, y lo mismo debo decir del carácter de la mayor parte de nuestras representaciones de ópera.

Confirmado en mis tendencias pesimistas, yo gozaba por otra parte de las ventajas de los pesimistas: lo que yo encontraba aquí y allá de bueno y de distinguido me causaba tanto más placer cuanto ménos lo esperaba.

Los resultados que me informaban de vez en cuando me llenaban de nuevo ardor al mismo tiempo que de vivo reconocimiento; me habia parecido hasta entónces que no era posible llegar á resultados excelentes, sino en condiciones generales nuevas, y los hechos me demostraban lo contrario.

Una cosa sobre todas me llamó la atención; la impresion extraordinaria que hacian mis óperas, á pesar de audiciones muy medianas que ordinariamente las desfiguraban. Recuerdo la antipatía, la hostilidad de los críticos que no habian visto en mis escritos publicados sobre arte, sino una abominacion.

Pero el público me animaba, y la crítica no pudo sofocar los aplausos del público, á pesar de todas sus advertencias y consejos.

Era indudable que se habia operado un cambio en el juicio y los sentimientos de gentes que hasta entónces sólo habian gustado la tendencia lasciva de la ópera y del baile, y que habian rechazado con desden, con horror, todo estímulo á conceder su atención á una tendencia más séria del drama musical.

No se trataba del alcance más ó ménos grande de mi talento; hasta los críticos más hostiles fueron considerados

connmigo en este punto, y sólo se pronunciaron contra la direccion que yo habia seguido; así es, que procuraban explicar mis éxitos, diciendo que mi talento valía más que mi tendencia.

Yo me felicitaba del seguro instinto que me habia llevado á la idea de una igual y recíproca penetracion de la música y de la poesía, como condicion de una obra de arte, capaz de operar por la representacion escénica una impresion irresistible y de hacer que en su presencia, toda reflexion voluntaria se desvaneciese en el sentimiento puramente humano.

Yo veia ya este efecto producido, á pesar de las debilidades todavía muy grandes de la ejecucion. Habia para concebir ideas más atrevidas de la potente eficacia de la música.

XXVIII.

El que acabo de indicar es un punto de importancia extrema, y sobre él solo puedo esperar explicarme claramente á condicion de no ocuparme sino de la forma.

En mis escritos teóricos habia intentado determinar la forma al mismo tiempo que la sustancia, y no podia hacerlo teóricamente sino de una manera abstracta; así es, que me exponia á una oscuridad inevitable.

Ahora quisiera á toda costa no tener que recurrir á un procedimiento de esa clase para hacer entender mis ideas. No desconozco, sin embargo, el incon-

veniente que hay en hablar de una forma sin determinar la sustancia de alguna manera.

Por medio de los libretos del *Buque fantasma*, de *Tannhauser*, y de *Lohengrin*, pudiera hacer ver, si los asuntos lo permitieran, la marcha de las ideas que presidieron á mis trabajos sucesivos. Comprenderíase el profundo error de los que me atribuyen en esas tres obras el pensamiento preconcebido de aplicar las reglas abstractas que yo me habia formado.

Mis conclusiones más atrevidas relativamente al drama musical, se impusieron porque en aquella época llevaba ya en mi cabeza el plan de mi gran drama de los *Nibelungos*, cuyo libro tenia ya escrito en parte; y desde luego habia revestido tal forma en mi pensamiento que mi teoría no era otra cosa que una expresion abstracta de lo que se habia desarrollado en mí como produccion espontánea.

Mi sistema, propiamente dicho, si á toda costa se quiere usar esta palabra, no tiene en las indicadas obras sino una aplicacion muy restringida.

No sucede lo mismo en *Tristan é Isolda* que empecé y acabé cuando estaba completamente hecha la música de gran parte de mi tetralogía de los *Nibelungos*.

Lo que me indujo á interrumpir este gran trabajo fué el deseo de dar una obra de proporciones más modestas y de menores exigencias escénicas, más fácil, por lo tanto, de ejecutar y de representar.

Ahora se puede apreciar esta obra, segun las leyes más rigurosas que se desprenden de mis afirmaciones teóricas.

No es que haya sido modelada sobre mi sistema, porque entónces habia yo olvidado absolutamente toda teoría. Por el contrario, me habia movido con la mayor libertad y la más completa independencia de toda preocupacion teórica. Durante la composicion, yo sentia las

veces que mi impulso me hacia traspasar los límites de mi sistema.

Se me puede creer: no hay felicidad superior á esa perfecta espontaneidad del artista en la creacion, y yo he conocido esa espontaneidad componiendo mi Tristan.

Quizá la deba á la fuerza adquirida en el período de reflexion que habia precedido. Era una imágen de lo que habia hecho mi maestro enseñándome los artificios más difíciles del contrapunto. Me habia fortificado, decia él, no para escribir fugas, sino para tener lo que no se adquiere sino por un severo ejercicio: independencia y seguridad.

XXIX.

Aquí debo decir algunas palabras de *Rienzi*, ópera que habia precedido al *Buque fantasma*, y en la cual se encuentra el fuego, el brillo que busca la juventud.

Esa obra fué en Alemania mi primer éxito, no solo en el teatro de Dresde donde la hice representar por primera vez, sino despues en la mayor parte de los teatros donde se han puesto con las demás óperas mias.

Concebida y ejecutada bajo el imperio de la emulacion que habia escitado en mí las impresiones de las óperas heroicas de Spontini, y el género brillan-

te de la gran ópera de París, *Rienzi* era un atrevimiento ante los nombres de Auber, Meyerbeer y Halevy.

Bien léjos estoy de atribuir á dicha obra ninguna importancia particular, porque no marca todavia de un modo bien claro ninguna fase esencial en el desarrollo de las tendencias artísticas que me dominaron más tarde.

No trato hacer aquí ostentacion de mis triunfos como compositor, sino de esclarecer una tendencia todavia incierta de mis facultades.

Terminé el *Rienzi* durante mi primera estancia en París, en frente de los esplendores de la gran Opera, y yo era bastante presuntuoso para concebir el deseo y halagarme con la esperanza de ver representar mi obra.

XXX.

A *Rienzi* siguió inmediatamente *El Buque fantasma* que segun mi primera idea no debia tener mas que un acto. Véase como el brillo del ideal parisien habia ya palidecido para mí.

Empezaba yo á sacar las leyes destinadas á determinar la forma de mis pensamientos, de un manantial distinto del de la publicidad oficial que se extendia á mi vista.

Las disposiciones de mi espíritu se encuentran bien reflejadas en los poemas de las óperas que siguieron á *Rienzi*. Podrán no tener valor poético alguno, pero al componerlos experimenté un sentimiento de libertad muy distinto al

que habia sentido al trazar el libreto de aquella ópera.

Verdad es que tambien el sistema habia variado por completo. De una vez para siempre abandoné el terreno de la historia y me establecí en el de la leyenda.

Absténgome de indicar aquí las disposiciones íntimas que me guiaron en esta resolucion; solamente haré notar la influencia que la naturaleza de los asuntos elegidos por mí ha ejercido sobre el carácter de la forma poética y sobre todo de la forma musical.

La leyenda, cualquiera que sea la época y la nacion á que pertenezca, tiene la ventaja de comprender exclusivamente todo lo que la época y la nacion tienen de puramente humano, y de presentarlo bajo una forma original fácilmente perceptible al primer golpe de vista.

Ese colorido legendario que reviste un acontecimiento puramente humano,

posee además una ventaja esencial entre todas: que hace muy fácil al poeta la misión que yo le imponía hace un instante de prevenir y resolver la cuestión del por qué.

El carácter de la escena y el tono de la leyenda, contribuyen juntos á poner el espíritu en ese estado de *ensueño* que le lleva en breve á la *clarividencia*, y el espíritu descubre entónces un nuevo encadenamiento de los fenómenos del mundo.

La música ayuda mucho en el sentido de la leyenda y no es extraño que todo me indujera á preferir sus asuntos á los históricos.

En *Tannhauser* hay una gran fuerza en el desarrollo de la acción. La catástrofe final nace sin el menor esfuerzo de una lucha lírica y poética, en la cual solo la potencia de las disposiciones morales conducían al desenlace, de suerte que la forma de este procedía de un elemento puramente lírico.

XXXI.

El interés de *Lohengrin* reposa por completo en una peripecia que se realiza en el corazón de Elsa y que se refiere á todos los misterios del alma.

La duración de un encanto que produce una felicidad maravillosa y lo llena todo de la seguridad más completa, depende de la sola condición de que nunca se prefiera la pregunta: ¿de dónde vienes?

Pero la fatalidad arranca violentamente de un corazón de mujer esa pregunta y el encanto desaparece. Puede comprenderse la relación particular de esta pregunta trágica con *el por qué* teórico de que he hablado más arriba.

Me sentia inclinado á hacerme preguntas, pero el tiempo de mi penitencia me habia enseñado á triunfar de este impulso. Todas mis dudas se habian disipado cuando me puse á trabajar en mi *Tristan é Isolda*.

La vida y la muerte, la importancia y la existencia del mundo exterior, todo depende aquí de los movimientos interiores del alma. La accion que se realiza depende de una sola causa, del alma que la provoca, y esa accion brilla tal y como el alma habia pensado en sus sueños.

Puede creerse que algunos puntos de *Tristan é Isolda* entran demasiado en los detalles íntimos; pero si se consiente respecto del libro, ¿cómo se ha de impedir un desarrollo semejante al músico?

En el *Buque fantasma* los versos estaban calculados para que una frecuente repeticion de las frases y de las palabras que eran el soporte de la melodía, diese al poema la extension que recla-

maba la misma melodía. Pero en *Tristan* no hay una sola repeticion de palabras; la red, el tegido de estas tiene toda la extension destinada á la melodía, en una palabra la melodía está ya construida poéticamente.

Debo creer que mi procedimiento ha producido una fusion infinitamente más íntima del poema y de la música que los procedimientos anteriores. Debo creer que se encontrará en la ejecucion poética de *Tristan* más valor del que representaban mis trabajos anteriores, lo cual conduce á una conclusion inevitable, la de que la forma musical ya completamente figurada en el poema tiene que ser más ventajosa.

XXXII.

Ahora voy á terminar las indicaciones que dejo hechas, por una demostracion teórica en la cual solo me ocuparé de la forma musical sola, de la *melodía*.

Se oye exclamar incesantemente: ¡La melodía, la melodía! y esto demuestra que se ha formado la idea de la melodía en las obras en que se encuentran al lado de la verdadera melodía, pasajes sonoros sin melodía alguna, y que sirven ante todo para dar á la melodía tal como ellos la entienden el relieve que desean.

La ópera reunia en Italia un público que consagraba la noche á la diversion y se proporcionaba como tal la de la

música cantada en la escena. De vez en cuando se prestaba alguna atención á la música, al hacer una pausa en la conversacion. La música acompañaba al ruido de las tertulias, como el choque de los platos en las comidas de aparato. Esas eran las partituras italianas. Cada una de ellas debia contener y contenia una romanza que se escuchaba con placer y que hacia interrumpir las conversacionss. El compositor que lograba llamar la atención del público interrumpiendo con su música siete ú ocho veces las conversaciones, visitas y ruidos era un hombre de génio y se le consideraba como potente creador de melodías.

Ahora un público de esta clase se encuentra en presencia de una obra que requiere igual atención durante todas sus escenas; no puede seguir sus costumbres; para buscar y encontrar las melodías tiene que prescindir de sus agradables conversaciones; ¿qué ha de suceder? Forzosamente ese público echa

de menos aquella media docena de melodías que le divertía ántes dejándole tiempo para la chismografía.

En realidad lo que la preocupacion vulgar ha hecho pasar por riqueza debe ser considerado por todo espíritu ilustrado soberana pobreza. Las exigencias en este error pueden perdonarse á la masa del público, pero no á los críticos. Debemos, pues, entendernos cuanto antes sobre este error y sobre lo que le sirva de base.

Establezcamos desde luego que *la única forma de la música es la melodía*, que sin melodía no puede concebirse la música, y que música y melodía son rigurosamente inseparables. Decir de una música que no tiene melodía, quiere decir solamente, en su acepcion más elevada, que el músico no ha conseguido la obtencion de una forma saliente que gobierne con seguridad el sentimiento. Y esto indica sencillamente que el compositor se halla destituido de ta-

lento y que este defecto de originalidad le ha reducido á componer con frases melódicas manoseadas y por consiguiente indiferentes al oído.

La melodía es el principio de la forma acabada de la sinfonía de Beethoven, lo cual bastaría para que se le concediese un reconocimiento eterno. Pero esta forma que en la ópera italiana ha quedado en estado rudimentario, ha recibido en la sinfonía una extensión y una perfección que es en este primer estado como la planta coronada de flores.

Admito, pues, plenamente la importancia de la forma melódica primitiva como forma de baile; y fiel al principio que toda forma debe llevar, aún en su más alto desarrollo, huellas perfectamente conocidas de su origen bajo pena de ser ininteligible, pretendo encontrar esta forma de baile hasta en la sinfonía de Beethoven, pretendo que esta sinfonía, como tejido melódico, debe ser considerada únicamente como una idea-

lizacion de esa misma forma de baile.

Observémos ante todo que esta forma se extiende por todas las partes de la sinfonía, formando la antítesis de la ópera italiana. En efecto, en la ópera la melodía se encuentra por trozos aislados entre los cuales se extienden intervalos llenos por una música que no hemos podido caracterizar sino por la ausencia de toda melodía, por que no tiene nada que la diferencie esencialmente del simple ruido.

Entre los predecesores de Beethoven vemos todavia lagunas, áun en los trozos sinfónicos, entre los motivos melódicos principales. Verdad es que Haydn, entre otros, habia conseguido dar á esos períodos intermedios un valor muy interesante. Mozart, por el contrario, se aproximaba mas á la concepcion italiana de la forma melódica, y habia caido más de una vez en el uso de las frases banales, períodos apropósito para excitar la conversacion; así considero esas

semicadencias que existen tan frecuentemente en las sinfonías de Mozart prolongando el ruido.

Las combinaciones de Beethoven, completamente originales, verdaderos rasgos de génio, tuvieron por objeto hacer desaparecer hasta las últimas huellas de esos fatales períodos intermedios, dando á los ligados de las melodías principales todo el carácter de la melodía.

Seria muy interesante estudiar estas combinaciones, pero no podemos hacerlo ahora porque eso nos llevaría muy léjos. Debo, sin embargo, llamar la atencion sobre la construccion de las primeras sinfonías de Beethoven. En ellas vemos la melodía de baile, propiamente dicha, descompuesta hasta en sus partes constituyentes más pequeñas; cada una de estas partes, que generalmente solo se componen de dos notas, van apareciendo sucesivamente en medio de la expresion y del interés por el pred-

minio alternado del ritmo y de la armonía.

Esas partes se reúnen para formar combinaciones; siempre nuevas que ya se agrandan como torrentes, ya giran como torbellinos, y siempre cautivan con tanta fuerza por el atractivo de su movimiento plástico, que léjos de poder sustraerse un solo instante á la impresion que producen, el auditor llega en su interés al último grado de intensidad y se vé obligado á reconocer en cada acorde armónico, en cada pausa rítmica una significacion melódica.

El resultado completamente nuevo de este procedimiento fué, pues, extender la melodía por el rico desarrollo de todos los motivos que ella contiene hasta formar un trozo de proporciones vastas y de notable duracion; trozo que no es otra cosa que una melodía única y rigurosamente continúa.

Es sorprendente que este modo á que se ha llegado en el dominio de la músi-

ca instrumental, haya sido tambien aplicado por los maestros alemanes á la música mixta compuesta de coros y orquesta, y no lo haya sido nunca á la ópera. Beethoven lo aplicó en los coros y en la orquesta de su gran misa casi como en la sinfonía; podia tratarla á la manera de una sinfonía porque las palabras del texto litúrgico que todo el mundo conoce y que solo tienen una significacion simbólica, le ofrecian, como la misma melodía de baile, una forma que podia descomponer casi de la misma manera. Pero un músico inteligente no podia proceder del mismo modo con las palabras de un poema dramático porque estas deben presentar no una significacion puramente simbólica, sino una sucesion lógica determinada.

XXXIII.

He llamado á la sinfonía el ideal realizado de la melodía de baile. En efecto la sinfonía de Beethoven contiene todavía en la parte designada con el nombre de *scherzo* ó *minuetto* una verdadera música de baile en su forma primitiva, y se puede bailar perfectamente acompañado por ella.

Diríase que un instinto poderoso ha llevado al compositor á tocar, una vez al menos en el curso de su obra, el principio sobre el cual descansa. En los demás períodos va alejándose de la forma que pudiera servir de acompañamiento al baile.

Lo mismo sucede en la ópera; la forma ideal del baile es en realidad la acción dramática. Su relación á la danza primitiva es exactamente la de la sinfonía á la sencilla melodíaailable. Ya el baile popular original expresa una acción, casi siempre las peripecias de una historia de amor; este baile sencillo que nace de las relaciones materiales, concebido en su más ámplio desarrollo y llevado hasta la manifestación de los movimientos del alma, no es otra cosa que la acción dramática. Que esta acción no se representa en el baile moderno de una manera satisfactoria, no necesita demostración. El baile es digno hermano de la ópera y hasta es de la misma edad, habiendo nacido del mismo principio defectuoso; así es que marchan juntos como ocultando recíprocamente sus debilidades.

Ahora voy á indicar cómo la forma melódica puede ser ensanchada, vivificada, y qué clase de influencia puede

ejercer en ella un libreto que responda perfectamente á su carácter.

El poeta que tiene el sentimiento del inagotable poder de expresion de la melodía sinfónica, ha de restringir su dominio aproximándose á matices infinitamente profundos y delicados de esa melodía que dá á su expresion, por medio de una sola modulacion armónica, la más penetrante energía.

La forma estrecha de la melodía de ópera que se le imponía en otro tiempo no le obligará hoy á dar por todo trabajo un croquis seco y vacío; por el contrario aprenderá del músico un secreto que ha permanecido oculto al músico mismo: que la melodía es susceptible de un desarrollo infinitamente más rico del que la sinfonía misma ha podido entrever, y llevado por este presentimiento el poeta trazará el plan de sus creaciones con una libertad sin límites.

El sinfonista se ligaba tímidamente á la formaailable primitiva y no se

atrevia é perder de vista, en interés de la expresion, los caminos que le tenian en relacion con dicha forma. Pero ahora el poeta le grita: «Lánzate sin temor en las olas sin límites de la alta mar de la música. Apoya tu mano en la mia y nunca te alejarás de lo que hay mas inteligible á cada hombre, porque conmigo permanecerás siempre en el firme terreno de la accion dramática, y esta accion representada en la escena es el más claro es más fácil de comprender en todos los poemas. Abre, pues, los brazos á la melodía, que ella se extienda como un torrente continuo á través de la obra entera; expresa en ella lo que yo no digo porque tú solamente puedes decirlo, y mi silencio lo dirá todo, porque yo te llevo de la mano.»

En el hecho la grandeza del poeta se mide sobre todo por lo que se abstiene de decir á fin de que lo digamos nosotros. El músico es el que hace oír claramente lo que no se dice, y la forma in-

falible de su expresivo y clarísimo silencio es la *melodía infinita*.

Evidentemente el sinfonista no podría formar esta melodía sino tuviera su órgano propio; este órgano es la orquesta. Pero tiene que hacer un empleo distinto del que hace el compositor de ópera italiana, en cuyas manos la orquesta no es mas que una monstruosa guitarra para acompañar. ¿Tengo necesidad de insistir en esto?

XXXIV.

La orquesta llegará con el drama; tal como yo lo concibo á una relacion un poco análoga á la del coro trágico de los griegos con la accion dramática. El coro estaba siempre presente, los motivos de la accion que se realizaba, se desarrollaban á su vista, y trataba de sondear esos motivos para formar juicio sobre la accion.

Pero el coro no tomaba generalmente parte en el drama sino por sus reflexiones, permaneciendo extraño á la accion lo mismo que á los motivos que la producian.

La orquesta del sinfonista moderno,

por el contrario, está mezclada á los motivos de la acción por una participación íntima; porque si por una parte, como cuerpo de armonía solo hace posible la expresión precisa de la melodía, por otra parte mantiene el curso de la melodía misma de manera que los motivos se hagan comprender siempre al coro con la energía mas irresistible.

Si consideramos, y conviene hacerlo, como la forma artística ideal la que puede ser enteramente comprendida sin reflexión y que hace pasar rectamente al corazón la concepción del artista en toda su pureza; si reconocemos esa forma ideal en el drama musical que satisface á las condiciones mencionadas hasta aquí, la orquesta es el maravilloso instrumento por medio del cual solo esta forma es realizable.

En frente de la orquesta y de la importancia que ha tomado, el coro que ha escogido la ópera, no tiene nada de la significación del coro antiguo; eso

salta á la vista; solo puede ser admitido á título de personaje activo y donde no es necesario con tal mision solo puede ser un obtáculo, porque su participacion ideal en la accion ha pasado por completo á la orquesta.

XXXV.

Recurso una vez más á la metáfora para caracterizar la gran melodía tal como yo la concibo, que abraza la obra dramática toda entera, y por eso me atengo á la impresion que necesariamente debe producir.

El detalle infinitamente variado que presenta debe ser patente, no solo al conocedor, sino al profano á la naturaleza más sencilla, en cuanto esta se entregue al recogimiento necesario.

Debe, pues, producir en el alma una disposicion semejante á la que produciria un hermoso bosque á la puesta del sol en el paseante que acaba de dejar los ruidos de la ciudad.

Esta impresion que dejo al lector analizar, segun su propia experiencia, en todos sus efectos psicológicos, y esto es lo que tiene de particular, es la percepcion de un silencio cada vez mas elocuente.

Basta generalmente al fin del arte haber producido esta impresion fundamental, gobernar por ella al auditor y disponerle á una tendencia mas elevada; porque, en realidad, dicha impresion despierta espontáneamente aspiraciones superiores.

El que se pasea en la selva subyugado por esta impresion general, se abandona entonces á un recogimiento mas durable; sus facultades, libres del tumulto y del ruido de la ciudad, adquieren un nuevo modo de percepcion. Dotado, por decirlo así, de un sentido nuevo, su oído se hace más penetrante, distingue con creciente limpieza las voces de una variedad infinita que se levantan para él en el bosque diversificándose sin cesar;

oye lo que cree no haber oído nunca; con el número acrece también de una manera extraña la intensidad; los sonidos se hacen cada vez penetrantes; á medida que oye mayor número de voces distintas, de modos diversos, reconoce en los sonidos la grande, la única melodía de la selva, esa misma melodía que al principio le había producido una impresión religiosa.

Esa melodía dejará en él un gran recuerdo, pero no puede volverla á oír sin volver al bosque en una hermosa tarde al ponerse el sol.

¿Podría cojer pájaros, ráfagas de aire, hojas y demás elementos que constituyen los ruidos de las selvas, llevarlo todo á su casa y obtener allí la misma melodía? De ningún modo. Si quisiera hacerlo no obtendría la gran melodía, sino una melodía á la italiana.

XXXVI.

En la exposicion rápida que precede he olvidado mil detalles técnicos que se comprenderán al considerar que por su naturaleza misma esos detalles son, en la exposicion teórica, de inagotable variedad.

Quisiera explicarme claramente sobre todas las propiedades de la forma melódica, tal como yo concibo la idea, quisiera determinar con precision sus relaciones con la melodía de ópera propiamente dicha y qué extensiones afecta así en lo relativo á la estructura de los períodos como en lo concerniente á la armonía: pero esto me hacia precisamente caer en mi desgraciada tentativa de

otros tiempos. Debo, pues, limitarme á señalar al lector las tendencias más generales, porque ya estamos en realidad muy cerca del punto en que los esclarecimientos solo pueden completarse por la misma obra de arte.

Todas las ideas que se desprenden rigurosamente de un método ideal, se han presentado seguramente hace mucho tiempo á los grandes maestros. No he llegado á esas consecuencias por la reflexion abstracta, en cuanto á la posibilidad de una obra de arte ideal, sino más bien por lo que he visto en las obras de nuestros maestros. El gran Gluck encontraba tambien el obstáculo de esas formas tradicionales de la ópera, estrechas y mezquinas que no pudo ensanchar al principio, y que más bien dejó subsistir en conjunto sin conciliarlas. Pero sus sucesores llegaron paso á paso á engrandecer el ideal relacionando y engrandeciendo las formas.

Lo grande, lo potente, lo bello en la

concepción son cosas que se encuentran en muchas obras de los maestros célebres, y no me parece necesario examinar de cerca los ejemplos. Nadie tan satisfecho como yo por reconocerlo; nadie tan gustoso de encontrar, aún en las obras más débiles de los compositores frívolos, ciertos efectos que en ellas se encuentran; efectos que frecuentemente me han sorprendido aumentando mi idea sobre la potencia verdaderamente incomparable de la música, potencia que ya he señalado mas arriba y que por la precisión irresistible, la expresión melódica eleva al cantante más destituido de talento por encima de sus capacidades naturales y le permite producir un efecto dramático al que no podría llegar el artista más hábil en el drama recitado,

Una sola cosa me causaba hacia mucho tiempo una desesperación profunda, no ver nunca en la ópera las grandes ventajas de la música dramática for-

mando un conjunto vasto y continuo impregnado de estilo igual y puro.

En las obras de primer orden encontraba al lado de las más nobles bellezas, cosas de un absurdo incomprensible que solo eran convencionales y que llegaban hasta la trivialidad.

Casi por todas partes encontramos esa odiosa justaposición que opone á toda especie de gran estilo un invencible obstáculo: el recitado absoluto, y la romanza absoluta. Cualquiera de estas cosas interrumpe, quiebra la continuidad de la corriente musical, hecho gravísimo que lamenta, porque es triste que después de todo lo que los grandes maestros han producido de noble y de excelente, después de haber llevado á la ópera tan cerca de un estilo puro y perfecto, presenciemos ahora el espectáculo de las recaídas; es triste que lo absurdo y lo falso puedan ganar terreno hoy más que nunca.

No se puede negar que el sentimiento

desconsolador del carácter propio del público de la ópera propiamente dicha, es aquí de un peso capital; ese carácter concluye siempre por ser en el artista de naturaleza débil, la consideracion decisiva.

Se me dirá que Weber mismo, ese puro, ese noble, ese profundo espíritu retrocedía de vez en cuando aterrado ante las consecuencias de su método tan lleno de estilo, él confería á su mujer el derecho *de la galería*, segun su frase, y se hacia criticar por ella de una manera despiadada, siguiendo frecuentemente las indicaciones de esta crítica.

Ni ese ejemplo me basta.

XXXVII.

Esas concesiones que mi primer modelo, mi venerado maestro Weber se creía obligado á hacer al público de la ópera, no se encontrarán en mi *Tannhauser*. Lo que la forma de esta ópera tiene de particular, lo que la distingue más quizá de las de mis antecesores consiste precisamente en eso.

Para defenderme contra toda concesion, no necesitaba un gran valor. El artista que se dirige en su obra á la intuicion espontánea, en vez de dirigirse á ideas abstractas, se deja llevar por un sentimiento ciego, pero seguro, á componer su obra, no para el inteligente sino para el público. Este público solo puede inquietar al artista por el ele-

mento crítico que puede haber penetrado en él destruyendo la ingenuidad, el candor de las impresiones puramente humanas.

Precisamente á causa del gran número de concesiones que encierra la ópera tal como ha sido hasta aquí, es propósito para enmarañar las ideas del público, dejándolo incierto sobre lo que debe buscar y adoptar, porque el público está involuntariamente, obligado á entregarse á reflexiones atrevidas, prematuras, falsas, y ve también extenderse sobre su espíritu las prevenciones.

Observamos, por el contrario, la seguridad de los juicios que el público lleva al teatro sobre el drama recitado. Nada en el mundo puede determinarle aquí á tener por razonable una acción absurda, por conveniente un discurso fuera de sazón, por verdad un acento que no lo sea. Este hecho es el punto sólido, al cual es preciso atenerse para establecer en la ópera misma, entre el

autor y el público, relaciones seguras y necesarias á su acuerdo mútuo.

Mi *Tannhauser* puede distinguirse de la ópera propiamente dicha en otro concepto; quiero hablar del *poema dramático* en que descansa. Léjos de mí el pensamiento de atribuir á ese poema más valor del que tenga como produccion poética propiamente dicha; solo quiero hacer resaltar una circunstancia; que aunque basado en lo maravilloso legendario, contiene una accion dramática desarrollada cuyo fondo y ejecucion no encierran absolutamente ninguna concesion á las exigencias banales de un libreto de ópera. Mi objeto es relacionar ante todo, al público con la accion dramática misma, sin que la pierda de vista un momento.

Véase, pues, cual es la innovacion mia á que se ha querido dar el nombre de *música del porvenir*.

FIN.

