



LA MÚSICA

MARIO PILO

**PROFESOR LIBRE DE ESTÉTICA
EN LA UNIVERSIDAD DE BOLOGNA**



LA MÚSICA

**EL ARTE DE LOS SONIDOS
LA MÚSICA SENSORIAL
LA MÚSICA SENTIMENTAL
LA MÚSICA INTELCTUAL
LA MÚSICA IDEAL
LA POESÍA Y LA PROSA DE LA MÚSICA**

Traducción de **JUAN GARCÍA AL-DEGUER**



**MADRID
LA ESPAÑA EDITORIAL
CRUZADA 4, BAJO DERECHA**

Es propiedad de los Editores.

Queda hecho el depósito que marca la ley.

**MADRID—IMPRESA DE FELIPE MARQUÉS,
*Calle de la Madera, 11.***

I

EL ARTE DE LOS SÓNIDOS

1.—Platón, el «divino» Platón, lo mismo que acerca de todas las demás cosas cognoscibles é incognoscibles, disparató bastante sobre estética; sin embargo, en su utópica y absurda «*República*», resultó esbozado, no sé cómo, entre inextricable matorral de contradicciones y de extravagancias, un vago apunte de clasificación de las artes, en el cual—hay necesidad de convenir en ello—estaba el germen de algo verdaderamente justo, y, por tanto, sano y duradero. La pintura, en la cual él comprende todas las artes gráficas en montón, está allí contrapuesta á la música, entendida como el

conjunto de la dramática, de la épica rapsódica y de la lírica coral, de la manera que el reposo se contrapone al movimiento, el espacio al tiempo, la función visual á la acústica.

Más tarde, un discípulo de Aristóteles (maestro que, á su vez, había ya salido de la escuela del gran idealista), esto es, un Lucio ó Lucilio de Tarra, recogió la idea antigua, todavía nebulosa y confusa, incompleta é infecunda, y creó aquella exacta y profunda clasificación que nos queda aún hoy como único monumento de su clara inteligencia, y que Westphal proclama como la más perfecta que se haya formulado jamás.

Consérvanse en ella, como base fundamental, las dos categorías de Platón, pero se aclara y precisa el valor de estática, plástica, espacial, simétrica, para la primera; y de dinámica, rítmica, temporal, armónica, para la segunda. Esta, productora de obras que no son objetos, sino hechos (sonidos, ges-

tos, palabras), y por ello pasajeras y no fijables sino con signos convencionales heterogéneos (escritura), que requieren después un nuevo trabajo de interpretación y de traducción, casi tanto como una nueva creación, de parte del que deberá leerlas, representarlas, ejecutarlas; aquélla, al contrario, productora de obras de arte que son objetos reales y permanentes (edificios, estatuas, cuadros), y que por ello no tienen necesidad de nuevos y sucesivos colaboradores.

Además, en esta antigua y ahora renovada clasificación luciliana, viene subdividida muy genialmente cada categoría de artes en tres órdenes, que se siguen paralelamente en las dos series: la arquitectura y la música, formando el conjunto de las artes simbólicas, subjetivas, sugestivas, indefinidas; la escultura y la mímica (en la cual se comprende la danza) vienen después, cada una en su serie, concretas, objetivas, descriptivas, represen-

tativas; en fin, la pintura y la literatura, últimas y sumas, que resumen en sí todos los poderes y todas las fuerzas de las otras, que son á la vez subjetivas y objetivas, descriptivas y sugestivas, definidas é indefinidas. Así, pues:

Arquitectura	Escultura	Pintura
Música	Mímica	Literatura

2.—Esta clasificación, un poco retocada y modernizada en su forma y en su gradación primitiva, la cual se separaba en algún punto del claro esquema que presento aquí, es la que he adoptado, agrupando en torno suyo, subordinadas, todas las demás artes menores y la variedad de las grandes, en las diversas ediciones italianas y extranjeras de mi *Estética* (*), porque

(*) Milán, Cooperativa Editoriale Italiana (ahora Hermanos Bocca), 1892; Milán, Hoepli, 1893; París, Alcán (trad. Dietrich), 1894; Madrid, La España Editorial (trad. Al-deguer), 1898.

responde mejor que cualquiera otra á los criterios actuales de clasificación científica, los cuales la quieren jerárquica, genética, evolutiva.

También Schasler, en efecto, en Alemania, y casi al mismo tiempo que yo (acaso algunos meses después), y por caminos muy diversos, y un poco nebulosos y metafísicos como requiere casi fatalmente la índole peculiar del genio teutónico, llegaba á esta idéntica redacción última mía de la clasificación de Lucio de Tarra.

Las dos series de artes corren en ella, así dispuestas como son ahora por obra nuestra, paralelas en el tiempo, sucediendo la segunda combinación á la primera y la tercera á la segunda, lo mismo en la escala zoológica que en la civilización del género humano, que en el desarrollo psicológico del individuo; y se engendran, en efecto, también lógicamente la una de la otra, siendo las dos primeras artes en realidad las más indefinidas de sig-

nificado y las más pobres de expresión precisa, y las dos últimas, al contrario, las más complejas de medios, las más capaces de una minuciosa y exacta reproducción de lo verdadero.

Esto, difusa y repetidamente, lo he procurado demostrar en otra parte para la una y la otra de las dos series, y para cada término sucesivo de cada una. Aquí pretendo ocuparme de la música sola, para fijar bien su puesto á la cabeza de las artes del ritmo, del tiempo, del movimiento, como punto de partida, como arranque, como substratum originario de la mímica-danza y de la literatura.

3.—En animales muy inferiores, y bastante antes que aparezca la más lejana traza de mímica, y mucho menos de lenguaje, encontramos ya las primeras manifestaciones musicales, así instrumentales como vocales: grillos y cigarras, con extraños violines que tienen por arco las patas y por cuerdas

las alas, con vientres ahuecados que inflan y oprimen como organillos, ejecutan clásicos himnos bajo los rayos del sol, y nocturnos románticos al pálido fulgor de la luna; de los peces, proverbialmente mudos, alguno, «*quando amore spira*», comienza á *significarlo* con gemidos melódicos; enamoradas, se desahogan en extrañas romanzas las tortugas; á grito pelado, si no con riqueza de modulaciones, solfean las ranas; cantan á veces, y ya con variedad y dulzura de sonidos, también los topos; y las aves, después, desde las tres ó cuatro notas roncas y sin variación del gallo, llegan hasta aquellas pequeñas obras maestras de gracia y de delicadeza que son las serenatas del ruiseñor, y hasta imitar, como nuestra calandria, ó como el exótico poliglota, todos los sonidos y todas las voces de la floresta, fundiéndolos en un conjunto sólido y coherente, modelo primero y no superado de música descriptiva y verista.

4.—El chimpancé, aseguran concordes exploradores como Emin y Stanley, y naturalistas como Brehm y Lessona, se divierte á menudo golpeando rítmicamente con las manos y con los piés sobre tablas y maderas huecas; y el gibón de Darwin encontraba placer en subir por semitonos una octava de notas saliendo del *do* hasta el *si*, y bajando después del *si* hasta el *do* muchas veces seguidas. Y el tierno infante, incapaz todavía de tenerse en pié y de expresar el pensamiento propio ni por medio del gesto ni con la palabra, se complace ya en estrépitos con ritmo, en gritos graduados por escalas más ó menos regulares, en golpear con el cubierto en los platos ó con un palo en la banqueta, ni más ni menos de lo que complace también al ínfimo idiota embrutecido ó al más bajo salvaje australiano, poco menos que privados de la palabra y destituídos de toda luz de inteligencia verdaderamente humana.

5.—Sentada, pues, la preexistencia de la música respecto de la mímica-danza, la cual no aparece sino más tarde, en la escala animal y en la civilización humana y en la psicogenia infantil; y, sobre todo, respecto del arte de la palabra, que llega el último y solamente en el hombre, y en el hombre ya por lo menos en el camino de su civilización, y que no se determina en él sino cuando el niño ha, primeramente, aprendido ya á expresarse musicalmente con sonidos inarticulados, y después mímicamente con gestos por común concurso significativos; sentado, digo, el puesto de la música, preordenado con relación á los de las demás artes dinámicas ó temporales, falta probar esto precisamente, que ella, con las otras dos, es realmente un arte del movimiento y del tiempo, exclusivamente, y no tiene con las del espacio y estáticas más que una vaga relación de analogía.

Y para probar esto, se ha de ver,

ante todo, si es ó no es un arte realmente expresiva, representativa, ó más bien puramente decorativa, ornamental; y, dada la primera solución, de cuáles medios, dinámicos ó estáticos, se ayuda en la expresión de los estados del ánimo y en la representación del mundo exterior.

Por mi parte, así planteados estos problemas, me parecen de una evidencia intuitiva, y casi me maravillo de que puedan haber sido planteados y discutidos.

Pero, visto que, en efecto, son por muchos, y de gran competencia y valor, planteados sobre fórmulas mal combinadas, y tratados con términos equívocos ó falsos del todo, y por esto resueltos en un sentido del todo contrario al que me parece tan palmariamente necesario, intento, no fuera de lugar, volver sobre ello, y ver más de cerca, y con criterio estrictamente naturalista, en qué consiste el error de los que niegan la música expresiva y

el de los adversarios de la clasificación que llamaremos neo-luciliana, los cuales, precisamente porque admiten el poder representativo de los sonidos, hacen de la música la hermana legítima, más bien que de la arquitectura, de la pintura.

II

LA MÚSICA SENSORIAL

6.—Contra un Hanslick ó un Fehner que se burlan, como de una locura, del significado propio de los sonidos; contra los escépticos, como Beauquier, para quienes una sinfonía de Beethoven no es más que un kaleidoscopio acústico, un arabesco de notas; y contra los sencillos que no entienden á Wagner, y deliran en cambio por los *tours de force* insignificantes y acrobáticos de una «virtuosa», está pura y simplemente la realidad, como por natural instinto es comprendida y aceptada por todos. «Es el tono, el que hace la música», dice el proverbio: esto es, que el *sustratum musical*, la parte re-

presentada por la laringe, es lo que da sentido al discurso, relieve y color á la palabra desnuda y en blanco. El lenguaje articulado, la obra accesoria y subalterna de la lengua y de los labios, no es sino una conquista reciente de la humanidad, y no tiene más que un valor local y convencional, según los tiempos y los pueblos que se sirven de él; pero la materia interjectiva y espontánea, el cañamazo burdo y universal sobre el cual se borda variamente el dibujo de las vocales y de las consonantes, es patrimonio antiquísimo heredado, á través de la evolución de la especie, de los más remotos progenitores, del hombre prehistórico, del protantropo afásico, del antropopiteco, de los primates pliocénicos, y aun más allá, de los mamíferos inferiores, de los reptiles, de los vertebrados más bajos, de los cuales el tiempo ha hecho desaparecer hasta las huellas.

Es un hecho, que muy amenudo la música nos hace el efecto de una ver-

dadera conversación, y que yo mismo he experimentado muchas veces impresiones análogas á las que alguno ha sacado de los maravillosos cuartetos de Haydn, en los cuales el primer violín le pareció tratar con soberana elocuencia una tésis, que el segundo apoyaba, mientras que el violoncelo la realzaba y condensaba en graves y concisas sentencias, y la viola la comentaba y adornaba con alegre charla femenil.

Con más motivo, y mejor, es más evidente todavía el fenómeno inverso, por el cual, escuchando en la obscuridad una discusión en lengua extranjera y desconocida para nosotros, amenudo, si los que la sostienen discurren con alguna viveza, hasta si no «se acompaña» con la materia esencialmente musical, ó al menos tonal, de los «acentos de ira» dantescos, y de las «voces altas y roncadas y sonar de manos con ellas», y de puños golpeando en la mesa y de pies en el pavimento, y de clamorosas risotadas alegres ó de carcajadas

roncas y sarcásticas, nos acaece coger en amplios y sintéticos rasgos la esencia, y sacar por ellos el carácter vario de los interlocutores. No es esto sólo, sino que también, á veces, me ha ocurrido la extraña y singular experiencia que sólo podrá parecer necia á los necios, de silbar, propia y sencillamente silbar, para excluir por completo toda analogía sugestiva de los vocablos y reducirme al puro elemento musical, una proposición, invitación, orden, interrogación, ruego, vituperio, cumplimiento, á una persona que no me veía, y tener enseguida la traducción más ó menos absolutamente exacta en palabras del lenguaje articulado común.

7.—Como se ve, el concepto, y por tanto la definición, de música, quedan así grandemente trocados y ensanchados, respecto de aquéllos más comunemente aceptados, lo mismo por el vulgo que por los músicos de profesión. Pero

aquí, como en cualquier otro razonamiento científico, es menester echar abajo la muralla china y llenar los fosos artificiales que el hombre ha alzado ó abierto, para su comodidad, entre las palabras y entre los conceptos abstractos que en ellas se expresan, y que no se encuentran de ningún modo en la realidad concreta, en los fenómenos empíricos externos, de los cuales nuestro espíritu los ha sacado simplificándolos y esquematizándolos para dejarlos, á lo mejor, en sus casilleros. Sin ampliar conceptos vulgares y definiciones escolásticas, no sólo infinitos fenómenos de transición deberían ser excluidos del estudio de los pensadores, sino que también aquellos que están en las tablas científicas parecerían falseados por el arbitrario cercenamiento de todos los brotes vivos, de todos los nervios vibrantes que los enlazan entre sí á través de las vagas formas intermedias, de los anónimos matices ante los cuales los tímidos y tibios

amantes de lo verdadero se detienen contrariados y llenos de desaliento.

8.—Para mí, pues, es música cualquier sonido aplicado al placer acústico del que lo produce ó del que lo escucha, ó, mejor todavía, de entrambos, de cualquier modo que se obtenga, signifique ó no alguna cosa, sea ó no regido por reglas fijas ó por artificios preconcebidos. Fuera de esta amplísima definición, ó de otra mejor, pero fundada sobre el mismo principio, no veo manera de colocar muchísimos hechos, que, si no son música, no sé verdaderamente decir qué cosa sean.

9.—Recuerdo haber oído una vez en el teatro á un original, á quien los más habrán calificado acaso de simple payaso, pero al que no vacilo en llamar músico, en el sentido amplísimo, bien entendido, que yo creo deber dar á esta palabra. En la comedia, éste figuraba ser un soldado con licencia, que,

vuelto á la casa paterna, en el fondo de un valle apartado, aislado por completo del mundo invadido por la fiebre de la vida civilizada, trata, al fin de la cena, de hacer comprender á sus buenos viejos lo que es un ferrocarril: y lo hace, no con vanas palabras que aquéllos no entenderían, sino con un juego maravilloso de los labios y de la lengua, de los carrillos y de la nariz, de la laringe y de los pulmones, aspirando y soplando el aire, rechinando los dientes, silbando y resoplando, y al mismo tiempo golpeando rítmicamente con dedos y puños la mesilla estremecida y resonante con platos y cubiertos, hasta el punto de dar irresistible la ilusión de la realidad, y de arrancar el aplauso entusiasta de la concurrencia fanatizada.

Es un recuerdo muy viejo éste en mi memoria; pero se me ha despertado vivísimo en la mente, leyendo de un negro (en un libro de Combarieu) que, en París, hace años, contaba en una

reunión de señoras y caballeros las peripecias de su larguísimo viaje, y, si bien no usaba más que su salvaje é incomprensible lengua hotentota, todos lo entendían perfectamente; su voz, flexible y plástica, traducía con admirables acomodamientos de intensidad, de elevación y de timbre, todos los sonidos y todos los ruidos del mundo real, y por sugestión evocaba también todos los colores y todas las formas: los silbidos de la máquina, el batir de la hélice, el hervor del agua, los estrépitos de la cadena, los ruidos del viento en las jarcias, los quejidos de los mareados; luego, en el ferrocarril, la agitación de la partida, el largo y sordo retumbar de la carrera desenfrenada, el profundo estruendo al precipitarse ciego por los túneles, las mareantes llegadas y los cambios de tren; y después todavía, en París, la inmensa y augusta metrópoli, el gran movimiento, la multiforme muchedumbre, los palacios, los monumentos,

las fuentes, los jardines, los *trams*, los carruajes... Todo se oía, todo se veía, como por una mágica evocación asombrosa... ¡Cuán esquemáticos, pálidos, tristes, mezquinos somos nosotros los doctos y civilizados, comparados con aquel pobre antropófago analfabeta, tan elocuente, tan vibrante, tan entusiasta, tan artista!

10.—En la falsa y convencional aridez del pensamiento escolástico, apenas llega hasta nosotros una huella casi desvanecida, un fulgor lejano, de lo que acaso fueron en un tiempo también nuestros sentidos, de lo que pudo alcanzar nuestra palabra, abandonada á la sola fuerza natural de sus elementos tonales, privada todavía de la artificial de los elementos glotológicos.

Apenas tenemos un vislumbre de ello en los hechos de sinestesia comunes á todos ó casi todos los idiomas, en los cuales prepondera la *u* en las interjecciones y en los vocablos que

significan la obscuridad, la hondura, la pavora, lo profundo, el disgusto, y que aprovechan, en efecto, los poetas para obtener en el verso la armonía imitativa, y los prosistas estilistas para cincelar y esmaltar, como una copa preciosa, su sabia y exquisita creación; así la *i* se encuentra, al contrario, más amenudo en las exclamaciones y en las palabras que dicen lo blanco (*bianco*, cándido), lo sutil, lo gracioso, lo refinado; la *a*, en aquéllas que expresan lo vasto, lo amplio, lo ancho, lo satisfecho; pensad en las interjecciones *uh*, *ih*, *ah*, y en los adjetivos cualificativos *máximo*, *mediano*, *mínimo*, y sentiréis en su sonido acentuado, y cuasi connatural con ellos, su íntimo y absoluto significado: tanto, que la hipótesis de que este significado pudiera venir por convenio invertido, si no al pensamiento, repugna ciertamente al oído. Por algo los franceses dan el nombre de *versos blancos* á los libres: la rima, efectivamen-

te, con la repetición insistente de una misma vocal, condensa é impone su efecto, dando á toda la estrofa su mismo color; y los escritores de versos para música, si fueran verdaderamente artistas, en el sentido elevado de la palabra, lo que no sucede casi nunca, deberían tener gran cuenta con ello.

Sin embargo, cuidan mucho de esto aquellos privilegiados, aquellos «anómalos por exceso», como dice Flournoy, que están dotados en alto grado de este sentido superior, de esta fusión de sentidos, de la que he tratado en otra ocasión difusamente yo mismo, refiriendo el éxito de unas investigaciones mías á este propósito. Y ya, todo un arte, un arte aristocrático y trascendental, se funda sobre tales fenómenos singulares, que Max Nordau en la mala compañía de tantos críticos miopes y misoneistas podrán llamar degenerativos, pero que, por el hecho de que se separan, y se

elevan, de la uniforme y monótona vulgaridad, me reservo el derecho de considerar, al revés, mientras no venga una prueba decisiva en contrario, como evolutivos y proféticos.

11.—La prosa misma, austera por su naturaleza, y ajena á atractivos artificiosos y formales, comienza, ó mejor, vuelve á sentir el valor profundo, la fuerza poderosa del sonido en la palabra: y, especialmente en la novela, en la novela aristocrática y refinada, no de folletín plebeyo, sino de saloncillo señorial, logra llevar sutilmente al alma arcanas y deliciosas nostalgias de países fantásticos entrevistos acaso otras veces en los sueños juveniles más locos, por medio de vocablos exóticos ó arcáicos, de giros de frase inusitados y exquisitos, de nombres de mujeres inventados á propósito, fascinantes, fatales, místicos, meditados durante días enteros, corregidos, retocados, deshechos, reconstruïdos pa-

cientemente, letra por letra, con arte sutil, con profunda filosofía..... Es el crítico musical apasionado y docto, el escritor elegante y refinado, citado ya por mí hace poco, Combarieu, quien hace la observación en su hermoso libro de que habré de ocuparme largamente pronto: fijaos en el nombre de *Salammbô*, añade, y decid luego si se necesita menos de un colorista de genio como Gustavo Flaubert, para encontrar en aquella *m* de más, en aquel sublime acento circunflejo final, las dos pinceladas maestras que bastan solas para crear la sugestión del tiempo remoto, del espacio lejano!

12.—Un día que ví á Campi «hacer el temporal» á fuerza de sonrisas y de gestos, de pequeñas contracciones de los músculos faciales, de fruncimientos de los labios y de los ojos, de arrugamientos de la frente y de imperceptibles movimientos de las narices y de los carrillos, evocando así con una

evidencia prodigiosa y cuasi creadora, el tiempo sereno, los relámpagos lejanos, el viento, el frío, la humedad, el obscurecerse del cielo, el zumbido del trueno, el estallido del rayo, el azote de la tempestad, los primeros girones de azul, la luz y la serenidad de nuevo...; cuando yo, estupefacto y conmovido, vi esto, pensé, por natural asociación de ideas, en los que niegan la música descriptiva y en los que niegan la palabra pintora; y compadecí, pobrecillos, la córnea dureza con que la madre Naturaleza debe de haber agraciado sus nervios de rinoceronte; y envidié, casi, á los infelices sordomudos y á los despreciados salvajes ínfimos poco menos que privados de la palabra, al menos en nuestro soberbio significado europeo, que saben tan frecuentemente y con tanta elocuencia evocar, con los gestos y con las voces inarticuladas, lo pasado y lo lejano; como, acaso, hace centenares de siglos, el hombre de la clava, el protantropo

misterioso de quien se han descubierto hace poco los restos en Sumatra, debía de componer de interjecciones y de gestos, de sonidos y de visajes excitados en su ser por hechos exteriores, la representación de los hechos mismos, reproduciendo así en orden inverso, en la conciencia de sus semejantes, las imágenes de los fenómenos representados en aquel momento en la propia.

13.—Pero volvamos á la música, á la música propiamente dicha, y particularmente á la música instrumental y á su poder representativo y significativo, del cual lo dicho hasta aquí constituye precisamente la justificación, es la prueba fundamental.

Notemos, pues, y lo primero de todo, que, como en todas las demás artes, así también en la música, el artista se puede proponer como fin el simple y solo deleite de los sentidos, ó también el del espíritu; y que, sea cual sea el objetivo que se hubiera propuesto el artista,

todos los oyentes pueden á su vez, según el temperamento, el carácter, la educación, la edad, el sexo, el estado de salud y de humor en que se encuentran, gustar la obra del músico con el oído solo y con los centros auditivos, ó también sentirla con la parte afectiva de su ser espiritual, ó igualmente comprenderla con la inteligencia, ó finalmente ser por ella arrebatados á las supremas esferas del ideal.

Sentado esto, me propongo exponer y discutir aquí lo que dice de la música que él llama objetiva, y yo descriptiva ó sugestiva, según los casos, el magnífico libro de Combarieu, *Les rapports de la musique et de la poésie au point de vue de l'expression*. (París, Alcan, 1894).

El brillante crítico de arte francés reconoce él mismo, ante todo, que hay una música simplemente ornamental, decorativa, edónica, que no hace más que cosquillar la sensibilidad acústica sin difundir y propagar sus efectos, ni

siquiera por simpatía, en los otros centros sensoriales; y que esta es la esencia misma del arte musical, en el que el poder representativo no es, en fin, más que un accesorio, aunque innegablemente legítimo y utilizable.

También en la pintura, sea retrato ó paisaje, lo esencial para el crítico estético es, sin ninguna duda, que esté bien pintado, que el conjunto de las líneas satisfaga á la vista, que la armonía de los colores acaricie la retina, que el juego del claro-oscuro atraiga la mirada; la semejanza al modelo, la reproducción literal de la realidad empírica, es cosa accesoria y de mucha menos esencial importancia: para el crítico estético, repito, no para el sórdido idólatra de lo verdadero. En este respecto, algunas escenas del *Haroldo*, de la *Condenación*, de la *Walkyria*, del *Buque Fantasma*, de *Salammbô*, son los equivalentes musicales de lo que son en pintura ciertos lienzos de De-

taille, de Bastien-Lepage, de Meissonnier, de Carolus Durán.

14.—Sin duda, dice Combarieu, la música representa mejor el mundo de los afectos, y la pintura el de las formas; pero esto no impide á ésta hacer latir á veces también el corazón, ni á aquélla suscitar también imágenes visibles, como por milagroso encantamiento.

En mi concepto, aquí está mal sentada verdaderamente la proposición: no es oficio de la música expresar el mundo de los afectos, sino el de los sonidos, como precisamente lo es también de la palabra; y oficio de la pintura, más que expresar las formas (que mejor corresponde á la escultura), es expresar contornos y colores. Pero todas las artes, y acaso en el mismo grado, pueden también evocarse recíprocamente; y como el compositor y el poeta llegan á veces á esculpir y á pintar, no es raro que cinceles y pinceles

traduzcan estrépitos y gritos en lienzos y en mármoles; y á ninguna es negada la arcana virtud de sugestionar por las diversas vías de las notas ó del relieve, de las voces ó de los colores, los sentimientos y las pasiones, los recuerdos y los pensamientos, los éxtasis y las visiones del hombre.

15.—Un paisaje no es siempre únicamente un conjunto de líneas, de colores, de sombras, sino que es también ámenudo un estado de ánimo, idéntico á aquel que se puede igualmente evocar con otro conjunto de elementos del todo diverso, esto es, formado de sonidos, de intervalos, de acentos. En el teatro se puede hacer aparecer la sombra de Banco con ayuda de espejos y de lentes, y se puede, todavía mejor, hacerla *sentir* por medio de los gestos de terror y de la palidez de los rostros de los actores, como la muerte, fantasma invisible, pero que sin embargo da frío, en los

breves y místicos dramas de Mæterlinck.

Beethoven pinta de tal modo, indirectamente, en su admirable *Sinfonía Pastoral*, el campo, el arroyuelo, los aldeanos, el temporal, el arco iris; y también el genialísimo é infelicísimo Schumann expresa de ese modo la primavera, las flores, las luces; Rossini y Gounod, al contrario, procuran poner en música directamente la realidad exterior; y otros, aún mejor, se sirven, según los casos, del uno ó del otro procedimiento, ó también de ambos á la vez, por ejemplo, expresando el ambiente real con el acompañamiento, y con el canto, al contrario, el estado emotivo del ánimo. Todos se aprovechan para este fin de aquellas comunicaciones íntimas y misteriosas que tienen entre sí los centros sensoriales, á las cuales aludíamos poco antes y por las cuales todos llamamos tonos altos, agudos, voces blancas, los registros de cabeza; medios ó falsetes, los de paladar,

y bajos, graves, profundos los registros de pecho, como si viéramos con los ojos sus posiciones y sus formas, ó percibiéramos con la mano su peso y su densidad.

Con muy diverso tono de voz declamamos el dístico de Carducci:

Quando á la nostre case la diva severa discende,
da lungi il rombo de la volante s'ode; (*)

y el otro:

Surge ne 'l chiaro inverno la fosca turrita Bologna,
e il colle, sopra, bianco di neve ride. (**)

El que velase la voz sobre esta luminosa pintura, inclinando hacia la tierra la mirada y el gesto, nos haría reir de compasión, como privado por completo de gusto y de inteligencia; así como es instintivo que el que dice la terrible oda que la epidemia diftérica dictaba al poeta de *Odi Bárbare*, ex-

(*) Cuando baja la muerte á nuestras casas, de lejos se oye su zumbante vuelo.

(**) En el invierno claro, surge Bolonia, con sus torres, fosca, y, alzándose sobre ella, blanca de nieve la colina ríe.

tienda hacia adelante la cabeza y el brazo, y con la mirada fija á lo lejos por donde ve avanzar, funesta, la sombra del ala que difunde en torno lúgubre silencio, contenga casi la respiración y apague la voz, expectante...

16.—En la música pura, es clásicamente famoso el oratorio de Haydn *La Creación*, en el cual el *fiat* creador de la luz es traducido por una verdaderamente deslumbradora irradiación de notas; Berlioz, en la escena del pandemonio emplea las notas más graves de su poderosa orquesta, y en la del cielo las agudas; Liszt, en la sinfonía sobre la *Divina Comedia* (bellísimo ejemplo de las recíprocas sugerencias entre las diversas artes, como las «traducciones» que hace Fogazzaro de la música de Chopín, de Schumann, de Boccherini, en profundas y exquisitas poesías), pinta el infierno con los tonos más bajos, y con los altos el paraíso; y Ricardo Wagner, en la romanza de la Estrella,

en *Tannhäuser*, reproduce el centelleo con el trémolo que acompaña el recitado; en la introducción al primer acto de la *Walkyria* describe la furia del huracán con el inquieto picado de los violines y de las violas, con el murmurar creciente de los violoncelos y de los contrabajos, con el aullido pavoroso de los clarinetes y de los oboes, con el tembloroso hervidero de las trompas y de los bombardinos, que expresan no sólo todos los estrépitos del viento, de la playa, del granizo, del trueno, sino también todo el horror de las tinieblas, toda la lividez de los relámpagos, todo el fulgor de los rayos; y en el final del último acto tiene la escena no menos admirable del incendio, donde las llamas charlan en el chillar de los violines, las arpas repiten el crepitar de las brasas, y en el redoble repentino de todos los tambores retumba terrorífico el sacudimiento que parece de todo el teatro.

17.—Pero la voz, sigue diciendo Combarieu, pasando rápida y de improviso ó lenta y graduada de un registro á otro, puede representar también la velocidad y la dirección de un movimiento: el canto de Isabel en el mismo *Tannhäuser*, cuando ella está para postarse al pie de la cruz, baja del *mi* bemol al *re* natural, recorriendo un intervalo de novena, seguido y sobrepujado de pronto después en la orquesta, que baja todavía más profunda; asimismo, en la tercera escena de *El oro del Rhin*, violines y trompas concurren á dibujar mágicamente el aliento del monstruo inhumano que debe cruzar en aquel momento la escena.

Y así para las otras cualidades del movimiento, ritmo, duración, grandeza; y más todavía para la representación de las relaciones de posición y de distancia de los seres ó de las cosas, á los cuales se refiere la música: por ejemplo, si se trata de un cantable alto y agudo que se alza sobre un acompaña-

miento grave y profundo, el sujeto aparecerá colocado fuera y encima del paisaje circunstante, como sobre una altura; y si, como en la *Condenación de Fausto*, una ó más fanfarrias de trompas cambian lentamente ó vivamente luchan entre sí en intensidad, el oyente recibirá la impresión precisa y segura de las evoluciones de los caballos y de los cazadores en el bosque, acercándose ó alejándose, al perseguir la presa, de las terrazas del viejo castillo.

¿Y quién no recuerda la deliciosa *Patrulla turca* que se comienza á oír apenas, lejana é incierta, y que se acerca, pasa resonando alegre y ruidosa bajo nuestras ventanas, y luego, poco á poco, se aleja de nuevo, se apaga, se debilita, se pierde, se extingue en el fondo de la calle?

En el «largo», el director de orquesta, no por acuerdo, sino por instinto, hace realmente un gesto amplio con el brazo; y el hombre más inculto,

para expresar lo enorme, lo colosal, hace más lento el discurso, acentúa con más fuerza las sílabas de sonido más sugestivo, llena la voz, liga y prolonga más de lo acostumbrado los sonidos maestros de su frase; y para expresar lo mínimo, lo imperceptible, usa los artificios contrarios, afina el tono vocal, aguza los acentos, precipita el ritmo de todas las sílabas que les siguen. En la *Africana*, en el recitado «Di qui vedo il mare immenso...», ó en la *Reina de Saba*, en el aria «Figilia dei re», la frase se llena y se allana majestuosamente, y traduce casi á la vista el concepto grandioso.

18.—Pero no sólo á la distancia y á la forma, sino también al color de los objetos, adaptamos la voz y los sonidos. El que lee bien, pinta, decía Legouvé; porque todo el lenguaje, pero de modo especial las vocales, es, para todos los hombres, y en grado eminente para los dotados del privilegio de la

sinopsia, riquísimo en sugerencias cromáticas; y ya lo hemos visto en el otro capítulo.

Así para los sonidos, sigue diciendo el autor de *Rapports de la musique et de la poésie*, un sonoro trompeteo acompaña naturalmente el motivo del oro en *El oro del Rhin*, mientras un fondo profundo de los contrabajos en el prólogo de *El crepúsculo de los dioses* da la impresión nocturna. Los timbres de los varios instrumentos traducen justamente todas las gradaciones, de las cuales las notas comunes representan los tintes fundamentales; mientras los nervios sensibles y refinados del ejecutante, convertidos por el largo estudio y por la grande afición en verdaderos y exquisitos instrumentos de precisión, imprimen á la madera, á la cuerda, al metal, otros y nuevos caracteres, infinitamente varios, inagotablemente ricos, magnéticamente sugestivos, con mil modos diversos y personales de acariciar, pulsar, animar

y sobrehumanizar la inerte materia.

Así es como se consigue representar también cosas tan complejas, que parecen imperceptibles, imprecisables, inexpresables por medio de los sonidos, como por ejemplo ese no sé qué, ese matiz de estado de conciencia, ese conjunto de pequeñas sensaciones, que es el llamado color local: no ya, se entiende, como «cita», para usar la palabra precisa de Combarieu, es decir como eco lejano, como reminiscencia textual de determinados rumores realmente percibidos ó de particulares motivos característicos de un país, como ha hecho Mascagni en la *Cavalleria rusticana*; sino como sugestión indefinida de algo exótico é inusitado, mediante el uso de tonos, de acordes, de métodos técnicos excepcionales, de nuevos instrumentos, ó de felices artificios y misteriosas modificaciones en los procedimientos habituales y comunes: *Aida*, de Verdi, da, de esto, un ejemplo asombroso.

19.—La música puede, pues, ser descriptiva, pero únicamente de sonidos; y sugestiva, al contrario, de espacios y de ambientes, de luces y de formas: también de afectos y de pasiones, y de ideas y de visiones, como diremos y demostraremos dentro de poco.

Yerran, pues, los que dan á la música el mismo poder de la pintura, de la escultura, de la arquitectura, haciéndola arte del espacio: yerran no menos, aunque diversamente, que los que niegan á los sonidos todo poder descriptivo y todo valor expresivo. Estos, con buena fe, rechazan á los otros las sugerencias de la música, porque en ellos (al menos esta es la hipótesis más verosímil) se retardan del todo ó quedan interrumpidas las comunicaciones nerviosas entre los centros acústicos y los centros visivos, y entre los unos y los otros y los emocionales y los racionales. Con no menos buena fe, Combarieu, y otros con él, caen en un error de interpretación, confundiendo los

medios del arte, en los cuales se funda nuestra manera de entender la potencialidad de la música, con sus efectos, de quienes parte á su vez la espiciosa objeción: llamando á la música primera y fundamental entre las artes del tiempo, no decimos ya que ella no pueda también representar el espacio; decimos solamente que lo representa por medio del tiempo, es decir indirectamente, como indirectamente, esto es por medio del espacio, también la pintura podría á su vez representar conceptos de tiempo: lo cual hace, por ejemplo, Rafael, cuando dejando vacío el espacio entre la muchedumbre de los otros personajes detrás de la espalda de uno, llega casi á dar la ilusión del movimiento de aquella figura magistralmente pintada.

III

LA MÚSICA SENTIMENTAL

20.—Visto así lo que la música puede *representar* á los sentidos, veamos ahora lo que puede decir, y de qué modo, al espíritu y *expresar* de él.

Lo que expresa la música, en efecto, es algo muy diverso de lo que dice la palabra. Por esto es por lo que muchos que entienden muy bien el italiano, el latín y el griego, el francés y el español, el inglés y el alemán, no entienden del todo el arcano y profundo lenguaje de los sonidos. *

De aquí cuestiones y discusiones interminables y encarnizadas, como aquella memorable sostenida en 1894, en la grave *Revue philosophique*, entre

Dauriac, el autor de la profunda pero un tanto prolija *Psychologie du musicien* (París, Alcan, 1897), y Combarieu, y en la que intervenía también, desde las columnas de la *Rivista musicale italiana*, Mauricio Griveau, profesor libre de Estética en la facultad de letras de París: no sé que jamás se haya ventilado con mayor amplitud y competencia, por todos lados, el vasto problema del poder expresivo de los sonidos, de su valor intelectual, de la existencia de un pensamiento musical propiamente dicho, de la posibilidad de un lenguaje melódico, y de su traducibilidad al lenguaje común ó verbal.

Digo enseguida, que á mi parecer se debe responder afirmativamente á todas estas preguntas incluídas en la cuestión general; pero demostrando la tesis con otros argumentos distintos, y en distinto sentido, de los usados comunmente, y también en esta ocasión por los tres ilustres críticos franceses. Todo arte es capaz de reproducir,

directamente ó por sugestión, las imágenes parciales (ópticas ó acústicas, táctiles ó musculares, sápidas ú olfativas) de las cosas reales que constituyen el mundo; y cada uno, en mi opinión, es susceptible de despertar, por medio de estas imágenes, también las emociones que con ellas suelen tener conexión en la realidad; y como las emociones, los pensamientos; y como los pensamientos, las idealidades que les están conexas: de donde hay un arte puramente sensorio, aquel que no da más que las imágenes; uno sentimental, que les añade el elemento emotivo; uno intelectual, que les sobrepone el dato teórico; uno ideal, que las corona con una aureola mística.

21.—Pero la música, como he demostrado en los primeros párrafos de este trabajo, y como sostienen también Wallaschek, Gosse y Letourneau, es un arte inferior, ó mejor, anterior, respecto de la mímica y de la literatura,

como lo es la arquitectura respecto de la escultura y de la pintura; tan cierto es, que mientras muchos animales practican la música (pájaros cantores, ranas, grillos, cigarras) y la arquitectura (pájaros nidificadores, abejas, arañas), poquísimos practican la danza (moscas), y ninguno, que yo sepa, la escultura, la pintura ó la poesía; el recién nacido que *siente* el sonsonete para dormirlo, no *siente* del mismo modo ni el gesto ni la palabra de la nodriza; niños, salvajes, vulgo, tararean canciones ó golpean acompasadamente con bastones, y elevan pirámides ú obeliscos de piedrecillas, aunque no sepan siquiera trazar el dibujo más grosero, ni mucho menos componer la poesía más ingenua; los *niños prodigios*, rarísimos en la literatura, en la pintura, en la mímica, en la escultura, son relativamente frecuentes en la música, y lo serían, acaso, en la arquitectura, si tuvieran los medios á su disposición; los indiferentes á la música abundan mucho más entre los

espíritus cultos que entre los incultos, mientras sucede todo lo contrario para la literatura; y aún de aquellos, entre los hombres superiores que aprecian la música, los más no la aprecian sino á condición de que vaya asociada, en el melodrama, á la poesía, ó, en el baile, á la mímica: pura, aislada, muéstrase casi siempre impotente para conquistar las almas más elevadas (es Dauriac quien lo afirma, no yo, que, al contrario, soy de opuesto parecer), porque de todas las artes es la más pobre, la más sencilla, la más exclusivamente arte, esto es, la más inexpresiva, la que no acaricia (siempre según él) más que el sentido auditivo, y, por reflejo, el sentido obscuro y profundo visceral, pero sin llevar al cerebro ningún elemento moral, intelectual ó ideal. Privada á la música del significado convencional que le atribuyen los versos sobre los cuales fué compuesta, y no tendrá ningún sentido (es siempre Dauriac el que habla), como no lo tiene, en efecto,

una fuga de Bach ni una sonata de Beethoven: arte puramente sensorio, ornamental, decorativo, cuyo valor, por grande que sea, es por completo independiente de todo factor espiritual, y es, por ello, comparable, por naturaleza, si no por grado, al de las más simples sensaciones del tacto, del gusto ó del olfato. Esto es tan cierto, concluye Dauriac, que los músicos se ven amenudo en el mayor embarazo, cuando, dada la última mano á una composición suya sin palabras, deben titularla; lo que vale tanto, en substancia, como asignarle un significado que realmente no tiene: ¡las más de las veces dejan el cuidado y el trabajo á su editor!

22.—La así llamada música descriptiva, añado yo, no está ya en este caso: puede carecer de sentimiento, todavía, y de pensamiento propiamente dicho; pero representa algo: tiene ya un *substratum* objetivo; es ya la imagen so-

nora de algún objeto real, al que se puede asignar un nombre, y que se puede traducir lo mismo en palabras, que en colores, ó en formas, ó en gestos: traducir, digo, ó efectivamente con los medios técnicos de un arte diverso, ó mentalmente tan sólo, en imágenes cerebrales más homogéneas á la preponderante fantasía de cada uno, verbal en éste, cromática en aquél, motriz en aquel otro individuo: en lo que precisamente consiste para él el *entender* la música descriptiva, como en los que la convierten en arte diverso el *interpretarla*. Lo que veremos mejor más adelante.

23.—Pero yo sostengo además que la música está dotada, como cualquiera otra arte, y acaso, precisamente en razón de su primitividad, simplicidad, universalidad, más que cualquiera otra, de grandes, vastas, maravillosas potencias expresivas; y, como en lo que toca á las demás artes, no comparto de

ningún modo, la opinión de Torchi, el cual considera como una degeneración del arte el agotamiento de esta potencia: tanto da llegar á decir que «la pintura acaba», cuando las imágenes de las vírgenes, sentimentales y patéticas ya en los Caracci, en el Dominiquino, en el Guercino, alcanzan á traducir las almas delicadas y cuasi modernas con Cigoli, con Dolci, con Albano; y que la música «sacrifica la pureza de la línea plástica», cuando de los madrigales de Andrea Rota y de Giovanni Gabrieli pasa á las formas análogas más sentidas de León Leoni y de Marco da Gagliano. No participo de esta opinión, sino cuando á la substancia venga realmente sacrificada la forma: lo que no sólo no es necesario, sino que, por regla, antes bien, no lo es: el elevarse del contenido induciendo por consecuencia ordinaria, y teniendo más bien por condición el enriquecimiento y el perfeccionamiento también de la técnica.

24.—Que la música tenga potencias emotivas, permaneciendo, sin embargo, música verdadera, en el significado ordinario de la palabra, antes ganando tanto más en valor cuanto más intensamente se explican estas potencias, es lo que es menos frecuentemente y menos tenazmente contradicho: nadie negará, por ejemplo, que, por razones fisiológicas ya en gran parte estudiadas y averiguadas por la ciencia, las emociones, los afectos, los sentimientos, las pasiones se expresan con voces, con gritos, con aullidos y con gemidos caracterizados por intensidad y por tonos, por ritmos y por timbres particulares, propios de cada uno de aquellos estados de ánimo é independientes por completo del significado intelectual de las palabras en que se encarnan: por eso, reproducidas después en la música, aquellas mismas notas, del mismo modo dispuestas y acentuadas, deben después despertar, como observa bien y demuestra Spen-

cer, por un proceso inverso de asociación, aquellos mismos estados de ánimo que suelen habitualmente producir las. El aullido salvaje del soldado que se precipita en la refriega, sea voz inarticulada, sea imprecación ó blasfemia, sea voz de empresa dinástica ó patriótica, sea grito de incitación á los compañeros ó de desafío á los enemigos, acaba siempre por convertirse más bien en un conjunto convencional de notas, que en un inteligible grupo de sílabas: y de aquí es que por larga y lenta, pero cierta y demostrable evolución, se llega á través de los siglos á los compases fatídicos de la *Marseleses*, á las vibrantes notas de la *Jota aragonesa* (*), al mágico himno de Ga-

(*) Mi cariñoso amigo Pilo ha dejado á mi arbitrio la indicación del ejemplo español. Yo no sé que en España tengamos ningún canto patriótico, en el verdadero sentido de la palabra; porque no creo que hoy haya quien se atreva á conceder ese honor á algún *himno* que no ha pasado de ser la música ¡y qué música! de un partido, y cuyos compases sólo han servido para acompañar nuestra decadencia y nuestro vergonzoso

ribaldi, que todavía hoy, y á nosotros mismos, calurosos y convencidos amigos de la paz y de la fraternidad de todos los pueblos, nos producen un escalofrío de entusiasmo si de pronto los oímos sonar en el fondo de la calle, entre el brillar de las armas y el ondear de las banderas.

Así igualmente llega á ser rítmico el monótono lloriqueo de los niños mal criados; y los lamentos mortuorios de las plañideras se convierten en canturias rudimentales y más tarde en verdaderos cantos funerales, hasta que llegan, perfectos, el *Stabat* de Rossini ó el *Miserere* del *Trovador*.

empequeñecimiento: su mismo nombre es ya una vergüenza, porque señala la primera etapa de la pérdida, consumada ahora, de nuestro imperio colonial.

Indico, sin embargo, la *Jota aragonesa*, aparte de que sus notas, vibrantes, enjutas, altas y varoniles son expresión de una raza en que hasta las mujeres fueron hombres (y bueno es recordarlo cuando hasta los hombres somos mujeres), porque la *Jota* fué aliento para los zaragozanos en su inmortal defensa, y electrizó á nuestros soldados en Africa: última página decorosa de nuestra historia.—(N. del T.).

25.—También Bellaigue llama con razón «siniestra» á la marcha fúnebre de la *Hebrea*, diga lo que quiera Dau-riac, el cual atribuye este carácter únicamente al timbre del oboe, observando que este carácter no resalta al piano. ¿Y qué? Para el oboe y no para el piano fué compuesto aquel trozo; Ha-lévy, para quien el valor emotivo de los timbres y el efecto del repercutir de sus voces en lo íntimo de las vísceras humanas no tenía secretos, naturalmente los aprovechaba en su magistral instrumentación. En las vísceras, en efecto, en el corazón, en los pulmones, en los intestinos, en el útero, según toda la actual psicofisiología, es donde la sensación se convierte en emoción: y lo señala el mismo Dau-riac, para la música especialmente, gracias á la directa comunicación que se establece entre el nervio acústico y el pneumogástrico. Pero yo no veo cómo esto pueda servir para probar que se trata de una turbación total-

mente física y de ningún modo sentimental, cuando de un lado nuestra misma conciencia se siente conmovida, y del otro las más recientes y seguras experiencias de laboratorio nos aseguran que no existe emoción ni sentimiento, que precisamente no tengan como sustratum orgánico tal turbación de las vísceras.

Dice sin razón Lechallas, que la música no hace llorar sino por sugestión indirecta, imponiendo la conmoción física á la fantasía una conmoción psíquica, no ya con llevarle nuevos motivos, sino sólo con despertarle dentro las imágenes patéticas preexistentes; con esto no hace más que un hábil juego de frases: en primer lugar porque ya no existe una conmoción física distinta y diversa de la conmoción psíquica, y después porque, de todos modos, si el despertarse antiguos motivos de conmoción no es conmoción ello mismo, yo no sé verdaderamente qué cosa sea. ¿No es acaso movimiento todo he-

cho capaz de poner en movimiento un objeto pronto á mudar de sitio?

26.—Pero un cuadro, decís, ó una novela, crean directamente, y transmiten las imágenes sentimentales, y son éstas las que después reaccionan sobre el gran simpático; mientras la música hace al revés. Y yo contesto que también la imagen acústica primero se oye acústicamente con el oído, y luego se siente emotivamente con las entrañas, y, en fin, se comprende lógicamente con los centros conscientes; y que igualmente esta mismísima vía, y sólo con más lentitud y, por tanto, facilidad de discernimiento, sigue la imagen gráfica ó la literaria; y que también éstas pueden ser tan indefinidas, que no despierten más que vagas memorias preexistentes; y que también aquélla puede ser tan precisa que se imponga ella misma tal cual la había sentido y creado intencionalmente el autor.

Sí, también entre los animales, á

ciertos sonidos de trompa, el caballo relincha, y á ciertas notas de violoncelo responde el perro aullando, y las mismas fieras en sus jaulas saltan enfurecidas por cierta especie de música, ó por otra se aplacan de pronto amansadas (sobre esto hay documentos abundantes y curiosas experiencias de naturalistas y de zoopsicólogos de incontestada autoridad), ¿cómo llamar todavía á la música un arte de puro sentido, *un art d'agrément* como la gastronomía, privada del todo de contenido espiritual y de valor ético?

Es, sobre todo, el ritmo, según Dauriac, el que determina este carácter agitante ó calmante de la música; y es el timbre, á su vez, el que da á la excitación ó á la depresión el tinte de la cólera ó de la alegría, de la tristeza ó del miedo; de aquí el poder fisiológicamente y psicológicamente terapéutico de la música, que, si con lentos y sumisos motivos en menor puede hacer enfermar de lamentable y neuropáti-

co chopinismo á las señoritas románticas, puede también con alegres aires de marchas y de danzas animadas, con petulantes ritornelos de cancioncillas, con fáciles y alegres centones de óperas bufas, dar tonicidad á músculos cansados y á tendones relajados, viveza y esplendor á ojos apagados y á miradas extraviadas, sonrisas y palabras á labios enfadados y á almas mortificadas.

27.—En el teatro griego, nota Véron en su magistral *Esthétique*, cada personaje cantaba en un tono especialmente adaptado á la parte propia: el modo lidio era usado para dar forma vocal al dolor, el frigio á la pasión, el dórico á la impasible serenidad. Y también nosotros, hoy, ¿no damos acaso al tenor, al barítono, al bajo, al contralto, al soprano, siempre las mismas partes con arreglo á las pasiones que mejor se acuerdan con las voces graves, agudas, profundas, altas, sono-

ras, tonantes de que los unos y los otros disponen?

El canto, añade, no es sino el lenguaje ordinario exagerado y sistemático en sus elementos musicales, esto es, expresivos por sí mismos de sentimientos: el *tremolo* y el *fermo*, el *staccato* y el *legato*, el *largo* y el *serrato*, el *adagio* y el *mosso*, el *andante* y el *allegro*, modifican también por sí solos el significado emocional de un aria, como modificarían también el de un discurso verbal; la melodía pura obtiene estos efectos con medios más simples é intuitivos, resultando por esto algo superficial y banal; pero, unida con la armonía y enriquecida con todos sus proteiformes encantos, conquista el dominio de todo el mundo de las pasiones, baja á los abismos inexplorados de las conciencias y con «Wagner poderoso pone mil almas á tono con los cantantes metales».

28.—En vano, á mi parecer, intenta

Dauriac huir á la evidencia de estos hechos, atribuyendo á la influencia de las palabras conjuntas en nuestro pensamiento á la música, el sentido que según él ésta no tendría sola: si sería ridículo hacer cantar á Mefistófeles con la voz de Fausto, ó á Margarita con la de Catalina; si es absurdo entonar el *Saba clasico* con las notas de «*Rachele allor che Iddio*»..., lo mismo que el aria de Querubin en las *Bodas de Figaro* con un motivo de *polka*; y si es locura negar la delicada ternura de la cavatina de Amina en la *Sonnambula* y la trágica tristeza del final de *Norma*; no es solamente, como pretende el rígido profesor de la facultad de Montpellier, porque la belleza de aquellas páginas líricas sea también, y sobre todo, dramática, y porque el sentimiento que había en la poesía musicable haya en principio pasado al ánimo del compositor, y de éste á las notas, y de éstas, en fin, á las entrañas de los oyentes: es que, al contrario, al sentimiento en-

cerrado en la poesía (amenudo necia é inexpressiva, por sí, como aquella grotescamente famosa de la *Traviata* ó del *Ballo in maschera*), la música ha añadido aquel que en ella ha inspirado del suyo, del todo nuevo, y con mucho más caluroso y potente, el compositor; ya que, si es fácilmente admisible lo que Dauriac afirma, de haber saboreado bien la *Walkyria* cuando la oyó con el libreto en la mano, mientras que le había agradado medianamente la música pura, lo es también no menos, y es antes mucho más general y profundo, el fenómeno recíproco: que la lectura del libreto nos puede dejar indiferentísimos, ó también fastidiarnos, mientras que oída la ópera, siquiera sencillamente al piano, nos conmovirá tal vez profundísimamente, hasta arrancarnos lágrimas.

Yo, por ejemplo, saboreo, siento y comprendo mucho más la música, áun de ópera, en el recogimiento de una buena ejecución exclusivamente or-

questal, y, mejor todavía, con los ojos cerrados, que no en el teatro, donde el falso y convencional agitarse y hacer ruido de los cantantes, entre el movimiento grotesco del escenario, no hace más que indignarme y disipar en mi alma toda ilusión de ensueño y de idealidad.

29.—Canto por canto, prefiero el del ruiseñor, aunque Dauriac se atreve á decir, hablando de los pájaros en general, que «no tiene nada de musical»: me parece, al contrario, que, precisamente porque es inarticulado, es tanto más sinceramente, más verdaderamente y genuinamente musical que el hybridísimo humano, tan groseramente ensuciado de inútil literatura.

¡Ah, el ruiseñor! ¿Recordáis la exquisitísima página que D'Annunzio en el *Inocente* ha imitado, perfeccionándola enormemente, de Maupassant? Ha habido quien la ha querido calificar de plagio; para mí no es más que

flor de colaboración; pero esto, por el momento, no nos interesa. Releamos juntos la pequeña obra maestra, y aprovechémosla para nuestro asunto:

El ruiseñor cantaba. Primero fué una explosión de júbilo melodioso, una descarga de trinos fáciles que cayeron en el aire con un sonido de perlas rebotantes sobre los cristales de una armónica. Sucede una pausa. Se alzó un gorjeo, agilísimo, prolongado extraordinariamente como para una prueba de fuerza, para un arranque de valor, para un desafío á un rival desconocido. Una segunda pausa. Un teña de tres notas, con un sentimiento interrogativo, pasó por una cadena de ligeras variaciones, repitiendo la pregunta cinco ó seis veces, modulado como en una ténue flauta de caña, en un caramillo pastoril. Una tercera pausa. El canto se hace elegíaco, se cambia en un tono menor, se dulcifica como un suspiro, se debilita como un gemido, expresa la tristeza de un amante solitario, un deseo afligido, una vana espera; lanzó un reclamo final, repentino, agudo como un grito de angustia; se extingue. Otra pausa más grave. Se oye entonces un acento nuevo, que no parecía salir de la misma garganta, tan humilde, tímido, flébil era, tanto se parecía al piar de los

pajarillos recién nacidos, al balbuceo de un gorrioncillo; después, con una volubilidad admirable, aquel acento ingénuo se mudó en una progresión de notas cada vez más rápidas que brillaron en vuelos de trinos, vibraron en limpios gorjeos, se empeñaron en pasajes audacísimos, y disminuyeron, crecieron, alcanzaron las superiores alturas. El cantor se embriagaba con su canto. Con pausas tan breves, que las notas casi no acababan de apagarse, efundía su embriaguez en una melodía siempre varia, apasionada y dulce, serena y resonante, ligera y grave, é interrumpida, ora por gemidos roncós, por imploraciones lamentables, ora por repentinos arranques líricos, por invocaciones supremas. Parecía que también el jardín escuchase, que el cielo se inclinase sobre el árbol venerando, desde cuya cima un poeta, invisible, vertía tales raudales de poesía. El bosque de flores tenía una respiración profunda, pero callada. En la zona occidental se retrataba algún fulgor amarillento; y aquella última mirada del día era triste, casi lúgubre.

IV

LA MUSICA INTELECTUAL

30.—Pero, como decía antes, la discusión mayor no es sobre la existencia y sobre el valor de la música descriptiva, esto es, reproductora de los sonidos reales, ni sobre la sugestiva de otras sensaciones inmediatas; y tampoco sobre el poder emocional de la música, esto es, sobre su capacidad de expresar y suscitar sentimientos y afectos: la discusión mayor y más nueva es, al contrario, en el terreno de la música intelectual, sobre la cuestión de si la música es, ó puede llegar á ser, un lenguaje propio, un medio autónomo de comunicación de ideas puras y concretas; en suma, sobre el problema

de la naturaleza, de la inteligencia y de la lógica musical.

Combarieu resuelve afirmativamente todas las dudas: concedido que la música pueda expresar las emociones, es concedido, por él, que pueda expresar también el pensamiento, puesto que de pensamientos precisamente están hechas en gran parte las emociones complejas y refinadas del hombre adulto y modernamente civilizado. Nadie niega el pensamiento arquitectónico; y sin embargo, la arquitectura es entre las artes la pariente más próxima de la música, aquella que por índole íntima del contenido, si no por medios materiales de expresión, se le asemeja más; ¿por qué, pues, negar el pensamiento musical? El por qué, está todo en un simple equívoco, á su parecer: esto es, en confundir el pensamiento musical con el pensamiento verbal, en creer que sean una sola y misma cosa, en juzgar de aquél con el criterio de éste, y, por ello, en querer

encontrarles los mismos caracteres; mientras, al contrario, al menos hoy, el verdadero músico piensa, como tal, para sonidos, como el poeta para palabras: hoy, digo, por qué á esto se ha llegado sólo con el tiempo, á través de una larga evolución, desde el período griego del recitado musical formado de poesía y de música compenetradas, y connaturalizadas, íntimamente en un todo; al período medioeval, ya melódico, pero siempre todavía ligado con el canto verbal; al período feliz del Renacimiento, y desde sus primeros albores, escolástico y contrapuntístico, en el cual la música se emancipa ya de la poesía; y, en fin, al período moderno, en el cual el pensamiento musical se desenvuelve autónomamente con el libre desenvolvimiento del relativo lenguaje, desprendiéndose completa y radicalmente del lenguaje, y por esto del pensamiento, verbal.

31.—Decir que aquéllos son, á dife-

rencia de éstos, vagos é indeterminados, es una vaciedad que se funda en la costumbre que tenemos, con exceso, del diccionario, y, por esto, del raciocinio verbal: y equivale á la necesidad del que acusase de indeterminación y de obscuridad á una lengua extranjera, sólo porque conoce y posee mucho mejor la nacional. Un *lied* de Schumann, sin palabras, contiene un pensamiento musical preciso, y con precisión perfecta lo expresa: no menos que como lo expresaría la palabra, la palabra-voz, se entiende, la palabra natural, no la palabra-símbolo, la palabra convencional, de que aquí no se trata, y que tiene un valor muy distinto; en uno y en otro caso, la forma concreta, la forma-sonido, evoca la idea abstracta, la idea-conciencia, como de ella á su vez viene evocada por asociación cerebralespontánea: téngase en cuenta siempre, repitámoslo, que se trata de ideas *sui generis*, de ideas musicales en un caso, de ideas métricas en el otro, y

no de ideas lógicas, de ideas prosáicas; de síntesis de sonidos y de acentos, no de palabras verbalmente significativas: mas de síntesis no menos coherentes, no menos ciertas, no menos sujetas á las leyes inviolables de la razón.

En la verdadera poesía, que es cosa muy distinta de la prosa puesta en versos á lo mejor contando las sílabas por los dedos, si soltamos los vocablos que la forman del engaste rítmico que los une, y los reunimos de otro modo, ó en metro diverso ó en prosa, conservando solamente á la nueva estructura el mismo significado verbal de antes, veremos que el significado poético será por completo y profundamente alterado: como cambia por completo el sentido de una rica joya, si se engarzan y se disponen de modo diverso las perlas y las piedras preciosas que la formaban, también independientemente del sentido simbólico que se atribuye por tradición á cada piedra.

32.—Y así en la música, el pensamiento musical consiste precisamente en la secuela, y en la concomitancia de estos ó aquellos sonidos: el preludio de Bach sobre el cual Gounod ha construído la célebre melodía, constriñe á meditar, á meditar acústicamente; y de estas meditaciones acústicas es de donde germinan vivos y espontáneos los juicios verdadera y puramente musicales, informados en aquella íntima lógica fónica no escrita hasta ahora en tratados así llamados, pero en la cual están empapados los grandes maestros italianos, y que no se puede contravenir impunemente sin caer en el ridículo ó en el absurdo.

Lógica fácil é intuitiva, sin embargo, la suya; árdua, al contrario, y severa, aquella del coloso de Eisenach, todas las óperas del cual están llenas de ciencia, están integradas en una estrecha unidad de concepto, y requieren en quien las aborda, atención profunda, entendimiento agudo, per-

severante y estudioso amor del arte.

Entender una música, no quiere jamás decir, para Lionel Dauriac, sino percibir una sucesión de sonidos como una unidad coherente, sentir intelectualmente esta unidad en la variedad de las sensaciones que la componen, distinguir las secuelas lógicas de las ilógicas; no hacer como aquellos necios oyentes de Liszt, de los cuales un día se hizo aplaudir entusiastamente, haciendo sonar con aplomo y con aire inspirado un gran atropellamiento de notas incoherentes, arrojadas al acaso como caían locamente los dedos sobre las teclas: buena gente que escucha la música como yo escucharía una conferencia en lengua china, y que aplaude no ya la música misma, sino el nombre ilustre del que la ha compuesto ó del que la ejecuta, y se entusiasma por sugestión, casi diré por poder, sólo porque está persuadida de que no sería de gente culta y de talento permanecer impasible.

33.—En una carta privada, Julio Combarieu, el genial crítico musical parisien, me escribía en Noviembre del 95, que estaba trabajando en un nuevo volumen de estética acústica, precisamente para poner en claro la multitud de cuestiones que se agrupan alrededor de la del valor conceptual de las secuelas regulares de los sonidos.

El libro, del cual no he tenido más noticias, debía desenvolver, pues, por extenso, una parte, la más importante y controvertida, del argumento apenas necesariamente desflorado por mí en los párrafos anteriores, y demostrar la existencia del pensamiento musical, la existencia autónoma, y, por ello, independiente del pensamiento literario; investigar, me figuro, las léyes de la lógica musical; indagar el criterio con que se pueda y se deba por la crítica ilustrada interpretar el concepto que el músico pone en sus compases; decir en qué sentido son traducibles éstos en frases verbales.

Mientras llega el libro, expondré á los lectores el estado actual de la cuestión, y de la discusión entre el mismo Combarieu y Dauriac, el cáustico y mordaz crítico de Montpellier. Creo que no están tan discordes entre sí como ellos mismos creen, y como se diría de mirar sólo la superficie de sus razonamientos.

34.—La lógica musical, en efecto, la lógica de los sonidos, es muy diferente, así para Dauriac como para Combarieu, de la lógica ideal, teórica, de las cosas en sí, y puede diferir por completo, ó casi, en muchos que son, al contrario, ricos, ó al menos están suficientemente dotados, de ésta: porque aquí se trata de la comprobación, no ya de las relaciones externas, positivas, de las cosas entre sí, sino de las relaciones internas, matemáticas, de nuestras impresiones auditivas, relaciones debidas exclusivamente á las condiciones de estructura y de funciona-

miento de nuestros centros sensorios.

Esta interna lógica musical es la que nos permite, escuchando, el presentimiento de las notas sucesivas, el esbozo interior del motivo futuro, el placer de oirlo después confirmado, cuando la música es fácil y ya familiar el estilo del compositor: ésta es la que hace, al contrario, fatigosa y no siempre clara la primera audición de una obra nueva, especialmente cuando es árduo é inusitado el estilo y rico y complejo el desarrollo.

La frase musical, según Dauriac, corresponde no ya á la frase verbal, sino ciertamente al vocablo: como él, está formada de sonidos particulares, cada uno aisladamente insignificante, pero que agrupándose adquieren como un valor lógico colectivo: el valor, añadiré yo, puramente estético, que viene del placer producido en nosotros por las relaciones simples de las sílabas y de las notas, de la facilidad del paso de las precedentes á las consecutivas, y de

la gracia de la ligera arquitectura que resulta: lo mismo que del conjunto de las columnas de un pórtico, de las agujas de un templo, de las ventanas de un palacio; quitad, mudad, alterad un elemento, y experimentaréis aquí, como en música, como en poesía, un sentimiento desagradable de incomodidad, de incongruencia, de vacío, que os demostrará la existencia evidente de una lógica del sentido (del sentido interno, cerebral, pero siempre del sentido, sin embargo), no menos rigurosa y uníversonal que la del intelecto, bien que (y aquí, en fin, en una noción decisiva y fundamental) del todo distinta y diversa de ella: lo que veremos mejor más adelante.

No es, pues, el pensamiento del músico, el pensamiento en el significado ordinario de la palabra, lo que podemos buscar en una melodía suya; pero sí el pensamiento musical, esto es, la lógica estética de su creación, en cuanto sucesión de notas sintética-

mente agradables á nuestro oído no menos que al suyo. La música descriptiva, esto es, reproductora de sonidos naturales, no tiene nada que ver, repitámoslo, pues, con la música expresiva de pensamientos abstractos y teóricos proclamada por Combarieu y negada por Dauriac; ni la inteligencia musical, fuera de que sea la facultad de reconocer como en una fotografía la imagen musical del mundo objetivo, puede por consiguiente encerrarse en la potencia de comprender por los sonidos por él compuestos el pensamiento abstracto del compositor, ó sea su pensamiento verbal, el pensamiento entendido en la significación común, esto es, traducible en simple prosa ordinaria.

35.—De todo esto debería persuadirse bien la verdadera y seria crítica de arte: y, antes que con vanas frases retóricas y con elegantes floreos literarios, tratar, al contrario, de interpretar y vulgarizar las más difíciles be-

llezas de la música con los medios de la música misma, con el análisis técnico de sus elementos, con la exposición simplificada de su idea directiva.

A este propósito, observa justísimamente Dauriac que á veces se llega á comprender bien un motivo algo abstruso, poniendo mucha atención desde el principio en el acompañamiento: el cual amenudo es como un comentario vivo y animado del diseño dominante, un fondo, casi, más sencillo, más rimado y más claro, sobre el que sus líneas más libres y más complejas deben destacarse en enlaces fantásticos, pero discernibles. Otras veces, añade, una página escrita para pianoforte, por ejemplo, se hace más inteligible cuando es reducida para violín (aunque esto no es raro que constituya una verdadera profanación), sólo porque el sonido de éste se asemeja más á la voz humana. Otras, en fin, una obra, ó aún toda una nueva dirección de arte, como sucede con Wagner, se im-

pone lentamente á los profanos, y hasta á los mismos músicos instintivamente neofobos, preparándolos poco á poco, pacientemente, con un asiduo apostolado cumplido á fuerza de ejecuciones simplificadas, de reducciones esquemáticas, de deshojamientos provisionales, de resúmenes sintéticos, hasta de parodias: que éstas mismas, si están hechas, aunque con alguna intención hostil, por un inteligente que no vaya de mala fe, sirven en cierto modo, como rasgos populares, para hacer penetrar las mentes menos cultivadas en el espíritu del innovador, para dar á los menos inteligentes la clave de su obra complicada y obscura.

36.—Se sabe cómo Berlioz debió gran parte del éxito de su *Condenación de Fausto*, éxito que no tuvieron otras obras suyas no menos geniales, al triunfo muy posterior del *Fausto* de Gounod, que hizo popular el argumento; y cómo su *Sinfonía fantásti-*

ca se impuso principalmente mediante el gran programa explicativo con que la acompañó, y que le sirve casi de libreto, ó mejor de hilo de Ariadna, á través del laberinto de las verdaderamente fantásticas divagaciones por los cielos esplendentes y por los oscuros hipogeos de su genio caprichoso. A él, por lo demás, como á Wagner, le ayudó ciertamente no poco el ser también crítico de arte, polemista, escritor elocuente y agudo, y poder, por esto, discutir con los adversarios, conquistar palmo á palmo el terreno, penetrar con la preparación verbal en el cerrado cerebro del público.

37.—Y ya señalamos el hecho de que muchos, hasta muy cultos, no aprecian, que es tanto como decir que no comprenden, en el sentido que hemos dado á esta palabra, jamás, la música, cuando es música realmente pura, sola, instrumental, sin preparación y sin comentario extrínseco: éstos la apre-

cian, al contrario, esto es, la comprenden, cuando va unida á otra arte: áun cuando la concomitancia no sea sino casual y arbitraria, no preconcebida y de acuerdo. Es fácil de entender, en efecto, que haya quien aprecie mucho mejor la música de ópera unida y conatural con el canto y con la acción dramática, que la desnuda sinfonía orquestal ejecutada religiosamente en un salón de concierto; y que algunos no sientan la belleza de un vals sino bailándolo, ó la de una marcha sino acompañándola muscularmente con el paso. Pero es mucho menos clara la razón del hecho, por el cual ciertas romanzas sin palabras, no comprendidas después de una ejecución perfecta al piano, gustan enseguida, hasta tienen un verdadero éxito, cuando son cantadas unidas á un par de estrofas cualquiera, las primeras que se vienen á las manos, las más insignificantes del mundo por su valor literario; ni es evidente de ningún modo el por qué

de este otro, que de niño he comprobado más de una vez en mí mismo: esto es, que un motivo cualquiera, oído ya antes, repetidamente, con la mayor indiferencia, me resultaba después vivamente agradable ó conmovedor, oyéndolo al asistir á evoluciones de caballos ó al contemplar extático las vistas de un poliorama. Aquí no es, en efecto, un comentario literario ó mimico, apto para aclarar la música, lo que revela las escondidas bellezas: es al contrario una influencia completamente exterior y heterogénea, que, como en las acciones catalíticas ó de presencia descubiertas por los químicos en las combinaciones materiales de los cuerpos, determina un imprevisto y todavía inexplicado aguzamiento y aclaramiento de nuestro gusto.

Y, viceversa, ¿no entra en la esfera de la música intelectual también el hecho de la influencia arcana que tiene la música sobre el trabajo de la mente, hasta en campos extraños del todo á su

naturaleza? A este propósito, me acaeció hace algunos años un caso singularísimo: un manuscrito mío, perdido hacía mucho tiempo y del cual muchas veces había intentado en vano reconstruir la trama y las ideas principales, me volvió todo de pronto á la memoria, página por página, ordenadamente, y casi, en muchas partes, con las mismas palabras, de tal modo que pude en pocas horas rehacerlo todo, sólo oyendo sonar en la bandurria una mediana arieta napolitana; y tengo clara conciencia de deber á aquel sonido mi efímera hipermnésia.

38.—Parecerá superfluo, después de cuanto precede, discutir sobre la traducibilidad en palabras del pensamiento musical. *A priori*, se podría resolver negativamente, si por pensamiento musical se entiende, como decimos, un sistema coherente de sonidos, un conjunto de notas colectivamente agradables á nuestro oído. Pero como hay

algunos que creen que el pensamiento, el pensamiento puro, puede tener una existencia psíquica por sí, libre de toda forma simbólica interna, y que puede por ello expresarse indiferentemente con palabras verbales ó con frases musicales (lo que es verdad, pero sólo en un sentido especial que veremos enseguida), es menester examinar de cerca, y, por ahora, desde el punto de vista común, también esta tesis.

Si existe una música realmente expresiva, expresiva de pensamientos, debe ser traducible en todas las demás formas de expresión de que son susceptibles los pensamientos mismos, y sobre todo en la más común, esto es, en el lenguaje verbal; y hasta con la misma facilidad y fidelidad, añade Dauriac, con que el estudiante pone en limpio en casa las notas precipitadas que ha tomado con lápiz en clase; lo que, por confesión del mismo Combarieu, no sucede: en la música

pura, la interpretación del oyente puede resultar muy diversa del concepto del compositor, y la de un oyente puede ser del todo contraria de la de otro, y la ejecución de dos artistas igualmente buenos, profundamente semejante: y eso que aquí no se había pretendido todavía formular nada en palabras!

39.—Pero Combarieu no se declara vencido por esto, y encuentra naturalísimo que la idea musical no sea traducible verbalmente sino de modo genérico y aproximado: como la idea literaria no es traducible de modo exacto absolutamente, rigurosamente, totalmente, de un dialecto á una lengua, de una á otra lengua europea, ni, mucho menos, entre dos lenguas de razas por completo diversas, como del italiano al chino, del samoyedo al árabe; como tampoco la buena, la verdadera poesía, en la cual el verso, la estrofa, el acento, la rima son casi todo, es reconoci-

ble, disuelta ya en la prosa; ¿por qué, pues, pretender que dos lenguajes aún más profundamente diversos entre sí que lo son todos estos, como son la música y la palabra, aptos para expresar ideas de naturaleza del todo heterogénea, estados de ánimo enteramente autónomos, sean traducibles rígidamente del uno al otro? ¿Qué más? Leed los comentarios críticos de diez ó doce inteligentes sobre los cuadros y las estatuas de una exposición, y los comentarios de otros tantos glosadores eruditos sobre las obras clásicas de la literatura, y veréis que cada uno, si no ha copiado de los otros, ha entendido de un modo completamente personal suyo el concepto del pintor, del escultor, del poeta. Así en la Exposición de Venecia (1895) el buen Fogazzaro veía en el *Supremo Convegno* de Grosso una obra profundamente filosófica y altamente moral, mientras el feroz Molmenti descubría toda la obscena vulgaridad del burdel (la palabreja no

es mía, es del aristocrático censor) en aquel lienzo trivial, que, decía en la *Scena illustrata*, insulta á la mujer y profana el lugar sagrado de la plegaria... He leído también de un fanático admirador de una novela de Víctor Hugo, que, disputando con él sobre ciertos recónditos sentidos que en ella encontraba y que el autor negaba haber pensado, se puso á gritar furibundo que él, el escritor, no había entendido una sílaba de su libro. Y desde su punto de vista, y en un sentido completamente especial, podía también tener razón. Observaba justamente, en efecto, Joubert, que no se sabe jamás bien aquello que se quería decir, sino después que se ha dicho; como, viceversa, se cuenta de Klopstock, que preguntado, algunos años después de la publicación, sobre el sentido de un pasaje obscuro de la *Mesiada*, respondió que cuando lo escribía eran dos á saberlo: Dios y él; pero ahora sólo Dios.

40.—Para quien, pues, no pretenda de la música mayor precisión y determinación de expresión que de las demás artes, ni mayor traducibilidad de ella en palabras que de las palabras mismas en otras palabras más fáciles, todas estas objeciones no sirven, y la existencia del pensamiento musical es triunfalmente demostrada, por Combarieu, en su embrional traducibilidad en palabras. En un simpático artículo publicado en la *Rivista musicale italiana*, último cuaderno del 94, Mauricio Griveau nos daba, en efecto, una hermosa prueba con la versión verbal del andante de la sinfonía en *do* menor de Beethoven, que él afirma, y yo lo creo de buen grado, poder justificar palabra por palabra: es cierto, en efecto, que si el traducir, como ciertos escoliastas fanáticos de Beethoven han hecho, sus sonatas y sinfonías puramente instrumentales, compuestas de estados de ánimo indefinidos, de orientaciones genéricas de la psiquis, de

raras visiones del alma extática, en fórmulas algebraicas casi, y en prosa de escuela, es sencillamente grotesco; es cierto, digo, que es muy legítimo aprovechar tantos elementos como la música tiene comunes con la conversación; y que Griveau ha puesto tan elocuentemente de relieve, puntuación y sintaxis, silencios y recogimientos, exclamaciones y explosiones, reticencias y subrayados, alusiones y digresiones, entusiasmos é ironías, dudas y afirmaciones, exortaciones y razonamientos, exordios y peroraciones, para hacer repetir á la palabra, á una palabra igualmente genérica y vaporosa, lo que ha dicho con delicada y sugestiva indeterminación la música.

V

LA MÚSICA IDEAL

41.—Mas henos ya fuera del terreno de la música intelectual, y dentro del de la música ideal.

El arte de los sonidos, en efecto, como todas las demás artes, y acaso más que todas las demás, es capaz de expresar algo más elevado todavía y más inmaterial que el pensamiento: de llevarnos á las regiones más puras del ideal, de revelarnos, como en una visión sobrehumana de la cual despertamos después, al cesar, como de un sueño divino, aquellos «*alti misteri d'ignorati elisi*» que cantaba el gran Leopardi. Y este es su dominio mas contrastado, áun siendo el más obscu-

ro, aquel en el cual la ciencia menos ha podido hundir la sonda de su indagación escrutadora y despiadada.

La misma indefinición de imágenes la hace, como á la arquitectura, el lenguaje más natural de lo suprasensible: y donde balbucea confusa la palabra convencional y articulada, donde el vocabulario formal de los literatos está agotado, todavía allí el extraño hechizo de las cuerdas vibrantes y de las teclas sonoras se enseñorea de nuestra alma, habla á los espíritus el verbo sublime de los cielos inaccesibles, arrebatada al mundo encantado de los ensueños á los mortales desengañados de esta desalentadora realidad, atormentados de lejanas, intranquilas nostalgias sin nombre, anhelantes de lo incognoscible y lo absoluto, lo eterno y lo infinito.

Por algo de acuerdo las antiguas mitologías divinizaron á las musas y tuvieron por dones celestes la alegría del canto y los milagros de los instrumen-

tos sonoros, capaces de mover las piedras y de fascinar á las fieras, de edificar ó de destruir las murallas de las ciudades; y por algo todas las religiones se valieron de la música para conquistar las almas, para penetrar en los corazones endurecidos, para hacer sentir á los absorbidos por los vulgares incentivos del mundo las superiores grandezas del ideal.

42.—¿Quién no conoce por experiencia directa el valor sugestivo de sueños ultraterrenos encerrados en el sencillo ritmo monótono ó dítónico de la campana? ¿Quién no recuerda los maravillosos tercetos dantescos, el vasto paisaje crepuscular donde vibra lejana la tierna voz metálica, y todos los corazones se sienten compungidos de amor y de desfallecimiento inefable? ¿Y á Fausto, viejo endurecido explorando los secretos de la materia, que llora de emoción repentina é inexplicada, cuando viene á despertarlo en el fondo del oscuro labo-

ratorio, entre sus arduas investigaciones de alquimia, el repique que celebra la Pascua? Y el *Ave María* de Byron, y la *Chiesa di Polenta* de nuestro Carducci, y el *Angelus* de Millet, ¿qué otra cosa son sino traducciones en poesía de palabras y colores, de la poesía más poderosa, más delicada, más espiritual que canta la aérea esquila de bronce?

Yo mismo tengo entre los recuerdos más vivos é intensos de mi vida, la primera noche que pasé solo solo, estudiante novicio, en Bolonia, en la que precisamente oí largo tiempo desde mi balcón, mientras la antigua ciudad dibujaba su negro perfil, animado de torres y de cúpulas, sobre el horizonte violáceo, repetirse lentas las solas dos notas en menor de un campanario perdido en la llanura: y recuerdo que entonces sentí poco á poco surgir y delinearse en mi alma toda una nueva y más pura y más alta visión del mundo y de los hombres, de la belleza y de la idealidad.

Pasaron después muchos años, se acumularon en mi mente muchas impresiones, fatigáronla en vano muchos estudios, hiciéronla menos permeable á los ensueños bastantes desilusiones; pero aquella visión serena de adolescente revive todavía vivísima en mi espíritu todas las veces que un toque de campana, oscilando solemne por los aires, me remueve el arcano moviente.

43.—En un trabajo mío de contribución al estudio de los fenómenos sinestésicos, he referido algunos años atrás un caso característico de audición figurada, de uno que oyendo en SanPedro de Roma á un soprano cantar música sagrada, experimentó tal sugestión de la fantasía, hasta casi ver, como en sueños, aparecer ante él un ángel cándido, inmaterial y radiante, que subía y bajaba una escala de oro perdida en el infinito, según el subir ó el bajar de la hermosísima voz; y vibraba en los trémolos, y en los trinos más

agudos soltaba el vuelo, y en un calderón se paraba en un alto peldaño, y en un salto de octava baja se desplomaba aniquilado en el vacío...

Alucinaciones semejantes debieron iluminar las místicas vigiliass de Palestrina, cuando escribía inspirado los himnos, los salmos, los motetes, las misas, en que palpita tan poderoso el aliento de la fe, en que tan fúlgidos aparecen los divinos espejismos del cielo, en que tanta luz es arrojada en los íntimos abismos de la conciencia; y tremendas visiones, al contrario, asomarse á la mente de Berlioz, el Rembrandt de la música, al orquestar aquellos formidables *pizzicati*, aquellos trémolos que dan escalofríos, aquellos conjuntos que aterran con el clamor de mil voces: evocaciones siniestras y presentimientos que hielan, apocalípticas apariciones y carcajadas mefistofélicas, capaces de estremecer la piel y de dar sudor frío. Y Wagner, que con el *leit-motive* da casi un

periespíritu á sus personajes, una voz arcana á las cosas, una forma sensible á las abstracciones, y encuentra modo de expresar con los temas conductores lo inexpressable con la palabra, ¿no sobrepuja también las esferas del rígido y mesurado pensamiento para elevarse á las alturas vertiginosas de la idealidad trascendente?

VI

LA POESIA Y LA PROSA DE LA MUSICA

44.—Pero, después de la cuestión de la existencia de una música descriptiva, y de una música emotiva, después de la discusión de la naturaleza del pensamiento musical propiamente dicho y del modo de hacerlo claro á los profanos, después de afirmados los dominios legítimos de la música en las regiones supremas del ideal, queda siempre en la sombra el verdadero nudo de la cuestión, la pregunta fundamental del significado positivo y preciso que por convenio se puede dar á la voz de los sonidos, independientemente de aquel otro significado estético y vago que por instinto atribuimos á las secue-

las musicales: queda por estudiar y poner de relieve la legítima existencia de una verdadera prosa tonal, que se distinga tan bien de la música en el sentido ordinario de la palabra, que es enteramente poético, como la poesía, la poesía-verso, la poesía-ritmo, se distinga de la prosa literaria, cuyo valor no está tanto en la vaga disposición de las palabras y de las frases, cuanto en su significado substancial é intelectual.

Sobre este argumento, me parece haber descubierto algo de muy diverso de cuanto comúnmente se piensa y se dice, y tal que puede ilustrar la íntima esencia de la música como ha estado hasta ahora, y de integrar su concepto con señalar lo que podrá ser todavía en el porvenir.

45.—«*Je suis las des mots: je suis las d'entendre—ce qui peut mentir:—j'aime mieux les sons, qu'au lieu de comprendre—je n' ai qu'á sentir*». Así Sully-Prudhomme: las palabras, llenas de

significados y de engaños, se le han hecho enojosas, y ya no presta oído simpático sino á las notas, que, privadas de sentido preciso, acarician dulcemente, como un arrullo, el alma fatigada y triste.

Paréceme que el poeta filósofo, así cantando, repite un antiguo prejuicio: aquel de que las palabras dicen siempre algo, y que los sonidos, al contrario, no dicen con propiedad nunca nada. ¡Oh, cuántas veces no dicen con propiedad nada tampoco las palabras!

En un bellissimo libro editado por Alcan en París, *Le psittacisme*, L. Dugas agota diestramente el extraño argumento de las palabras por completo vacías de todo sentido, que el *Homo sapiens* va balbuceando bajo la capa del sol. No tengo aquí á la vista su docto volumen; pero encuentro al alcance de la mano un más breve y brioso y no menos sugestivo trabajo de Pietro Micheli, con el título de *Literatura que no tiene sentido*.

Aquí son recordados los oscuros versos dantescos «*Pape Satàn, pape Satan Aleppe*» y «*Rafèl mai amec Zabi almi*» sobre los cuales tanto se calentaron los cascos vanamente los amenos comentaristas en busca de arcanos significados; el sermón extravagante del fraile Cipolla en el *Decamerón*, y el famoso soneto de Burchiello: «Orinales, zafiros, huevos duros—nominativos, fritos, mapamundis»; la loca improvisación del *Poeta fanático* goldoniano, y el vaniloquio de la bruja en el *Fausto* de Goethe; las famosas *Palabras para música* del sentido Yorick, «*Quando talor pertanto—forse sebben così...*», y los rasgos oratorios del amenísimo Campi en francés, en inglés, en español, en alemán, de los cuales nadie ni en París, ni en Londres, ni en Madrid, ni en Berlín, conseguiría entender una sílaba.

Y luego las antiguas poesías insignificantes de todos los países, los *fatras* franceses, los *baturrillos* españo-

las , las *fróttole* italianas, que los bufones y los juglares de entonces bailaban en las cortes, como hoy en los circos los payasos y los *tonies*; las grotescas parodias que inconscientemente hacen de las oraciones en latín las beatas; los risibles rompecabezas que paleógrafos y arqueólogos sacan á veces de descoloridos pergaminos ó de piedras roídas por los siglos; las canturias para dormir niños; los sonsonetes, las cantilenas, los sueltalenguas, atropellamientos vaporosos y vacíos de frases y de palabras, que se atraen por el sonido y no por el sentido, y se asocian sólo rítmicamente antes que lógicamente: ingenuas y automáticas creaciones de buenas mamitas que velan junto á la cuna, y de alegres niños que cantan y saltan en los prados y en las tranquilas callejuelas de las aldeas.

46.—Y precisamente de esto, ó al mismo tiempo que Micheli, ó muy poco antes, escribía yo también en la *Rivis-*

ta musicale italiana, á propósito de una ligera reseña, casi perdida en una noticia de cinco líneas, que Griveau nos hacía en un fascículo precedente, sobre la poesía y á la pintura que él llama «insignificantes»; y en esa reseña yo había encontrado de pronto, descubriendo todo su valor potencial é imaginándome toda una nueva interpretación, la clave para salir al fin de todo este dédalo de confusas discusiones á la clara luz de la verdad definida.

Como Micheli, también mi ilustre colega del otro lado de los Alpes, confrontaba, aunque rápidamente, todos estos caprichos de la musa erudita y de la facundia popular con ciertas extravagantes direcciones de la poesía *del porvenir*, simbolista, decadente, mística, sugestiva, del día de hoy, y hacía constar su afinidad con la pintura puramente decorativa, de arabescos, de follajes, de monstruos fantásticos medio animales, medio vegetales, medio lazos y volteos; seme-

jantes en esto: que no tienden sino á acariciar vagamente el oído y la vista, y á sugestionar ténues é indefinidos estados de ánimo donde la fantasía se espacia y vaga con absoluta libertad; no á representar cosa alguna, ni á suscitar ningún pensamiento.

47.—De esto, luego, partía yo para referir al atavismo estos fenómenos artísticos singulares, con el cortejo de los documentos positivos que nos ofrece el arte prehistórico y esotérico de los primitivos y de los salvajes parados en el desarrollo psíquico; y de las formas paralelas que encontramos en los vulgos más incultos, que no se elevan de sus esferas más humildes; y en los niños descuidados por sus familias, que lo recapitulan en su crecimiento; y en los degenerados, locos y criminales, que por involución vuelven á bajar á los primeros escalones de la humanidad: la poesía de los salvajes, en efecto, según las relaciones acordes de

todos los exploradores, no es más que un amontonamiento sin ningún sentido de vocablos y de interjecciones, de asonancias y de rimas, de aliteraciones y de vacíos juegos vocales; la poesía popular, la verdadera poesía popular sin infiltraciones literarias, y especialmente aquélla, más genuinamente pura, de los campos alejados de los centros de cultura, aunque alardeando ya, en pequeña dosis, de algún contenido erótico ó legendario, abunda en ritornelos insignificantes y pleonásticos, en voces eufónicas y extrañas, puestas allí solamente para herir el oído, y que son un residuo eminentemente instructivo de lo que debía ser exclusivamente la poesía originaria; y también el arte buscado y estudiado, pero que se dirige al pueblo, reproduce estos elementos que son para él esenciales, tanto que casi todas las canciones napolitanas, por ejemplo, rebosan en ellos («*ricci, ricci, lariolá!*»), y casi todas las operetas se complacen en ellos

(«*pirolin, pirolin, pirolèna,—pirolín, pirolín, pirolá*», en *Boccaccio*, y semejantes); á los niños he oído yo muchas veces aquí mismo, en el Veneto, recitar en sus juegos sartas de palabras como «*Anderle, bánderle, Piero, cotánderle; tie, mie, compagnie; semi, raco, tico, taco; ai, bai, buff*», las cuales no les servían más que para contarse; como he oído otras muchas veces en Lombardía proferir la misteriosa fórmula, casi de exorcismo, «*Ara, bell'ara, discesa Cornara*», con lo que sigue, siempre como acompañamiento de juegos corales; y otras también en el Piamonte cantar con el aire de la gavota de Luis XIII, simplificada y corrompida, versos mixtos de palabras significativas y de otras únicamente decorativas, casi, con los que acompañaban una especie de danza mímica: «*Me castel l' è bel, lantantiro, liro, lena; me castel l' è bel, lantantiro, liro, là*»; y entre los degenerados, en fin, que desahogan con el lápiz en las paredes de las cárceles y de los ma-

nicomios su extravagante genialidad, son frecuentes (y Lombroso da, en su *Palinsesti del carcere*, numerosos ejemplos elocuentes) las poesías del género de aquéllas, variables hasta lo infinito, que se hacen declamar con énfasis al loco rapsoda del *Casino di campagna*: «Come nave che salpa del porto—camminando con passo scozzese—é lo stesso che prendere un morto—e pagarlo alla fine del mese...» (*): donde los versos, que carecen de todo sentido, no son por esto estéticamente menos bellos para quien considere sólo la métrica.

48.—En este punto, si pasamos, de un salto, al extremo opuesto de la escala intelectual, y tropezamos con los doctos padres de *Portoreale* de papperacea memoria, que enseñaban en

(*) Como nave que zarpa del puerto caminando con paso escocés, es lo mismo que tomar un muerto y pagarlo á fines del mes.

detestables versos latinos las buenas reglas gramaticales, sintáxicas y métricas, fácilmente nos persuadiremos, sacudidos por el choque imprevisto, de esta paradoja que es, al contrario, en mi opinión, una profunda verdad: que la poesía significativa, la poesía intelectual, la poesía en la cual las palabras valgan, más que por el sonido, por el sentido convencional que les da el vocabulario, no es más que un género híbrido, en el cual bajo la forma de la poesía está ingerida la substancia de la prosa: ya que solamente á ésta corresponde el oficio de expresar conceptos concretos, de razonar, de disertar, de precisar; mientras que á la poesía, á la verdadera, á la ingenua, á la pura poesía, compete únicamente, si se quiere volverla á sus orígenes, es decir, á su naturaleza, á su esencia, el oficio de expresar, por medio de simples sonidos verbales, de acentos y de cesuras, de vocales graves ó agudas, de consonantes fluidas ó ásperas, de palabras es-

drújulas, truncadas ó llanas, de versos largos, breves ó minúsculos, de artificios sintáxicos, prosódicos ó retóricos, aquellos inefables matices de estado de ánimo para los que la prosa no sirve, aquellas incoercibles delicadezas del sentimiento que no han encontrado todavía una fórmula en el diccionario. Pues bien, también la música, aquella música que no es solo un arabesco sonoro, un kaleidoscopio acústico, como quiere Beauquier, tiene precisamente este mismo oficio: equivale á la poesía primitiva, á la poesía genuina, á la poesía de aquellos seres humanos para los que el lenguaje prosaico, pobre y frío, resultaba insuficiente para expresar todo el confuso agitarse del alma virgen é ingenua.

49.—Bajo este punto de vista, antes bien, música y poesía puede casi decirse que son la misma cosa. Lo que ha hecho De Crozals en un hermoso artículo publicado en la *Rivista musicale italiana*,

de transcribir en notaciones musicales todos los difíciles metros poéticos de Horacio, se podría hacer también para toda la prosodia de todos los tiempos y países; y veríais demostrada hasta la evidencia, no ya sólo metafóricamente afirmada, de un lado la música de la poesía, esto es, el elemento musical que ésta contiene casi siempre; y del otro la poesía de la música, esto es, el elemento poético que puede encarnarse en los sonidos; y veríais, así, puesta en claro la verdadera naturaleza y la íntima afinidad de las dos artes hermanas, que la intrusión, en la una y en la otra, de elementos extraños ha injustamente dividido demasiado, alterándolas y desnaturalizándolas á entrambas.

50.—Pero es más. Yo afirmo que, como hay una poesía literaria y una poesía musical, y que poesía musical es toda la música comprendida en el sentido ordinario de esta palabra, así exis-

te también, unida á la prosa literaria, y á menudo mezclada con ella íntimamente, una prosa musical. ¿No es prosa musical, aunque impura, esto es, encubierta en elementos musicalmente poéticos, aquella de los tercetos y de los cuartetos clásicos de que habla Griveau, en los que, dado un tema, ó motivo fundamental, el mismo viene desarrollado y discutido por los varios instrumentos, que, como las varias personas en una discusión, le dan un giro, alternativamente, atrevido ó prudente, solemne ó bonachón, elocuente ó chismorrero, superficial ó profundo, galante ó austero, afectuoso ó descortés, picante ó ingenuo?

Sir Roberto Browning, en un poemita crítico humorístico, *Master Hugues of Saxe-Gotha* refleja así las vicisitudes de la animada disputa musical de una fuga á cinco voces:

En primer lugar una expone su frase: nada dice (que yo vea) digno de mucho vituperio ó de mucha alabanza. Pero no falta al-

respuesta, bien que no fuese necesaria una respuesta. Y las dos prosiguen juntas su camino.

Pero he aquí que se interpone una tercera sin que nadie la llame; en esto se precipita una cuarta; una quinta mete también las narices; y entonces comienza la gritería, el zumbar de las zampoñas. La disputa se acalora más cada vez.

La primera voz diserta cándidamente; la segunda debe distinguir; la tercera le ayuda, como si esto fuese necesario; la cuarta protesta; la quinta hace una digresión .. Y se vuelve al argumento. ¡Pero la primera voz no deja de repetir lo ya dicho, con algunas variantes, con mayores glosas y explicaciones! Ora es todo altercar, venir á las manos, vociferar; ora todo es tregua, todo se dice *sottovoce*, cada cual está recogido en sí mismo. La quinta voz, sin embargo, se mantiene más testaruda que nunca. Y entonces la primera se hace incisiva, punzante; la segunda replica breve, ardiente, escapándose; la tercera sostiene su puesto gritando á grandes voces; la cuarta, las sobrepuja á todas, estridente y endiablada; la quinta... ¡Oh, Danaides! ¡Oh, toneles sin fondo!

51.—Pero en la prosa misma, en la verdadera prosa verbal, oral, ¿no es

acaso cierto que una misma cosa dicha, ó un mismo escrito leído, en un tono ó en otro, cambian de sentido completamente? ¿Se puede nunca afirmar que el leer impresa una conferencia de Panzacchi ó de Fradeletto equivalga á oirla de su misma voz, y que Hamlet sea propiamente el mismo hombre encarnado en Salvini que en Rossi? ¿No he leído yo, hace años, en un escrito originalísimo, si no me equivoco, de Paulo Fambri, que un individuo, declamando el primer artículo de un periódico comercial que le cayera en las manos, conseguía, á su capricho, y alternativamente, arrancar lágrimas á los oyentes ó hacerles tenderse de risa?

Hay, pues, un significado intelectual lo mismo que en el sonido acústico, en el ritmo, en la intensidad, en la elevación, en el timbre de la palabra. Y todo esto es música: es la música de la prosa: música que se puede aislar de ella, que se puede escribir sola en la pauta, que se siente, como decía al prin-

cipio, y que se comprende hasta en las lenguas extranjeras que no se conocen, y de las cuales, oyendo muchas voces al otro lado de un tabique, y no alcanzando á coger lo que dicen, se comprende todavía perfectamente si tratan de negocios ó si discuten de metafísica, si hablan de chismecillos ó si contienden de asuntos importantes, si susurran el idilio de amor ó si dejan escapar el sordo fermento del odio: precisamente como es diverso, y á causa de los mismos coeficientes, en el perro, el quejido del chillido, el gruñido del aullido, el rechinar de dientes del ladrar. Ahora, repito, si todo esto se puede escribir en notas como en palabras ¿no resulta evidente la verdad de que hay una música de la prosa que acompaña, constantemente, su extrinsecación vocal?

52.—Pero ahora, comprobada la existencia de una música de la prosa, no hay más que un paso para llegar á la

prosa de la música; esto es, á una música intelectual, formada de signos puramente convencionales, libres de todo vínculo estético de relaciones rítmicas, melódicas, armónicas, como está libre de toda traba métrica ó eufónica obligatoria la prosa verbal corriente. Sería la realización de la genial fantasía de Máximo d'Azeglio, cuando se preguntaba si no sería, acaso, la música una lengua perdida, de la cual hemos olvidado el sentido y conservado únicamente la armonía.

¿Pero no es esto un sueño? Hé aquí el problema. Nosotros, sin embargo, hemos ahora acumulado tantos elementos para su solución, que podemos esplanarlo en pocas palabras. El pensamiento, el juicio, el raciocinio, en el hombre adulto y civilizado, son asociaciones de signos, de símbolos abstractos y esquemáticos, condensados y espiritualizados, y no de imágenes concretas y completas como en los animales superiores y en la humani-

dad primitiva; y están por ello necesariamente fundados en el uso de elementos siempre menos estéticos y siempre más lógicos, comunes, por natural y tácita convención, á grupos más ó menos extensos de individuos. En el hecho de la palabra hablada, esta convención se ha establecido ampliamente, y, como lo he demostrado en otra ocasión, tiende á unificarse en todo el mundo civilizado mediante una lenta compenetración y fusión de todas las lenguas europeas. En grado no menor, una convención semejante se ha establecido también en el hecho del signo gráfico ó cromático, como en las letras del alfabeto latino y en los números árabes, en los puntos y en las rayas del lenguaje telegráfico, en los caprichosos garabatos de la estenografía, en las señales náuticas, semafóricas, ferroviarias, con banderolas de varios colores, con combinaciones de discos y de faroles rojos, blancos, verdes, con cohetes lanzados á intervalos

determinados para decir una cosa ú otra: la prosa del color y de la luz, como de la línea y del dibujo lo eran los jeroglíficos egipcios y lo son los *rebus* actuales.

53.—Al contrario, en el hecho de la música, esta convención no se ha establecido todavía sino dentro de círculos muy restringidos de índole profesional, para los cuales el lenguaje prosáico musical, aunque en formas apenas esbozadas y con una extensión mínima todavía, tiene ya una existencia real y una afirmación segura: las señales de corneta y de tambor en los ejércitos, dan en prosa sonora absolutamente concreta, no sólo al soldado, sino también al caballo que los recuerda y comprende con igual presteza, la orden de levantarse ó de descansar, de moverse ó de pararse, de volver á la derecha ó á la izquierda, de lanzarse á la carga ó de batirse en retirada, de presentar las armas ó de abrir el

fuego, de plantar la tienda ó de preparar el rancho; á bordo de los buques, el pito del contramaestre y la campana del timonel dicen los cuartos del tiempo y los cambios de la ruta, los turnos de guardia y las horas de las comidas, las faenas ordinarias y extraordinarias del gobierno y de la limpieza de la nave, las maniobras de las velas ó de las anclas, de los botes ó de las grúas; en los ritos eclesiásticos, los toques y los repiques de las campanas anuncian las horas del día y de la noche, de los maitines y de las vísperas, de las misas y de las bendiciones, acompañan los bautizos y los casamientos, las agonías y las muertes, las alegrías públicas y las comunes calamidades; en las estaciones, á lo largo de las vías férreas, los timbres eléctricos, los pitos de los jefes, las bocinas de los guardavías, los silbidos de las locomotoras, dan aviso de las salidas, de los cruces, de las llegadas, saludan los largos puentes sono-

ros, los túneles retumbantes, los pasos á nivel polvorientos y blancos, las pequeñas estaciones, por donde el expreso pasa como una aparición instantánea, escondidas medrosas entre los jardinillos verdes y floridos.

54.—Existe ya, pues, una prosa musical, y exactamente, rigurosamente, traducible en prosa verbal, aunque olvidada y desconocida de los retóricos y de los exclusivistas de la música artística: convengo en que está lejos todavía de la alteza del arte propiamente dicho, á que ha llegado hace siglos y siglos, triunfalmente, la prosa literaria; pero nada se opone á que pueda alcanzarla algún día: ¿no tardó también la prosa muchos siglos en alcanzarla en la literatura después de la poesía?

En esta música nueva, música verdaderamente del porvenir, la frase estética coincidirá siempre, como en la prosa verbal, con la frase lógica; y la lógica del sentido será una sola cosa

con la lógica de la inteligencia. Su belleza no consistirá ya principalmente, como en la poesía musical, en el ritmo, en la melodía, en la armonía acústica: sino, como en la prosa literaria, consistirá, al contrario, en la preponderancia de las imágenes plurisensuales del mundo real que sabrá evocar por sugestión, y en las emociones y en las ideas y en las visiones espirituales que sabrá suscitar por ellas y con ellas.

Yo sueño ya, para el inminente siglo veinte, ó, á lo más, para el veintiuno, el cuento musical, el relato tonal, la novela sonora.

FIN

ÍNDICE

	<i>Páginas</i>
I—EL ARTE DE LOS SONIDOS	5
1—La clasificación de las artes.....	7
2—Las dos series de artes.....	10
3—La música en los animales.....	12
4—La música en el niño.....	14
5—Plan de este trabajo.....	15
II—LA MÚSICA SENSORIAL.....	19
6—El tono y la palabra.....	21
7—El concepto de música.....	24
8—La definición de música.....	26
9—Dos músicos desconocidos.....	26
10—Música y sinestesia	29
11—Música y estilismo.....	32
12—Mímica y música	33
13—La música decorativa	35
14—El oficio de la música	38
15—Descripción y sugestión musi- cales.....	39

	<u>Páginas</u>
16—La sugestión de la luz.....	42
17—Movimiento y espacio.....	44
18—Color y ambiente	46
19—La música representativa.....	49
III—LA MÚSICA SENTIMENTAL.....	51
20—La música expresiva.....	53
21—La primitividad de la música...	55
22—La música objetiva.....	58
23—La música espiritual.....	59
24—La música emotiva.....	61
25—Música y vísceras.....	64
26—La música terapéutica	66
27—Voz y pasión.....	68
28—La influencia de las palabras...	69
29—El canto del ruiseñor.....	72
IV—LA MÚSICA INTELECTUAL	75
30—El pensamiento musical.....	77
31—La indeterminación de la música.....	79
32—La meditación acústica.....	82
33—El valor conceptual de la música.....	84
34—La lógica musical.....	85
35—La interpretación musical.....	88
36—La iniciación verbal.....	90
37—Las influencias exteriores.....	91
38—La traducibilidad en palabras...	94

