

ó que pensaran sólo en el destino ostensible que la ignorancia del vulgo les obligaba a dar á estas obras? Evidentemente, su intención verdadera era dirigirse á la posteridad más remota, ponerse en relación con ella á fin de reanudar la unidad de la conciencia de la humanidad.

Las construcciones de los egipcios y los indios, y hasta las de los griegos y los romanos, estaban calculadas para millares de años, porque en virtud de su civilización, su horizonte era más vasto, mientras que las de la Edad Media y las de los tiempos modernos no se hacen más que para unos cuantos siglos, cuando más. Esto depende de que nos valemos más de la escritura, cuyo uso ha llegado á hacerse general, sobre todo, desde el descubrimiento de la imprenta. Sin embargo, la intención de hablar á la posteridad es manifiesta hasta en los monumentos más recientes, por lo cual es una indignidad el destruirlos ó desfigurarlos para que sirvan á mezquinos fines de utilidad inmediata.

Los monumentos escritos tienen que temer menos que los arquitectónicos la acción de los elementos, pero más la mano de los bárbaros. También es indudable que llenan mejor su fin. Los egipcios quisieron unir ambos medios de expresión cubriendo de jeroglíficos sus monumentos, y hasta pusieron también pinturas para el caso de que los jeroglíficos llegasen á ser incomprensibles.

## CAPITULO XXXIX (1)

### DE LA METAFÍSICA DE LA MÚSICA

De lo que dije en el § 52 del primer volumen (y consero la esperanza de que el lector no lo habrá olvidado), se desprende que entre las producciones de la música y el mundo como representación ó naturaleza debe existir, no sólo semejanza, sino un paralelismo completo, paralelismo que creo haber demostrado. Añadiré ahora algunas indicaciones importantes á este respecto.

Las cuatro voces de la armonía, á saber, el bajo, el tenor, el contralto y el soprano, ó sea el tono fundamental, tercia, quinta y octava, corresponden á los cuatro grados de la escala de los seres, ó sea á los reinos mineral, vegetal, animal y humano. Esta analogía resulta confirmada de un modo sorprendente por la regla fundamental de la música, según la cual, el bajo debe de estar mucho más alejado de las tres voces superiores que éstas entre sí; no puede aproximarse á ellas más que en una octava á lo sumo, y la mayoría de las veces permanece más alejado, lo cual coloca el acorde perfecto de los tres sonidos en la tercera octava á partir de la fundamental. En conformidad con esto, el efecto de la armonía larga, donde el

(1) Este capítulo se refiere al § 52 del primer volumen.

bajo permanece lejano, es mucho más potente y más bello que el de la armonía ceñida, donde se aproxima más la nota baja, y de la cual se hace uso solamente cuando lo requiere el limitado diapason de los instrumentos.

Esta regla no tiene nada de arbitraria, sino que tiene su razón de ser en el origen natural del sistema musical, puesto que los primeros sonidos armoniosos que resuenan por virtud de vibraciones concomitantes son el de octava y su quinta. Y esa regla musical guarda analogía con aquella propiedad fundamental de la naturaleza, con arreglo á la cual los seres orgánicos están infinitamente más próximos unos de otros que cualquiera de ellos de la masa inorgánica del reino mineral. Entre el reino orgánico y el reino inorgánico existe el límite más preciso y el más profundo abismo que encontramos en toda la naturaleza.

La circunstancia de que la parte superior de la escala, que está encargada del canto, forme parte de la armonía al mismo tiempo y se encuentre así en relación con el bajo más profundo, guarda analogía con el hecho de que la materia, que en el organismo humano es portadora de la idea del hombre, debe representar también y servir de sustentáculo á las ideas de la gravedad y de las propiedades químicas, es decir, á los grados más bajos de la objetivación de la voluntad.

El hecho de que la música no sea, como las demás artes una representación de las ideas ó grados de objetivación de la voluntad, sino de la misma voluntad directamente, explica cómo obra aquélla sobre la voluntad inmediatamente, es decir, sobre los sentimientos, las pasiones y la emoción del auditorio, exaltándolos ó modificándolos.

Supuesto que la música, lejos de ser un mero auxi-

liar de la poesía, es un arte independiente, el más poderoso de todos, puesto que alcanza su fin únicamente con sus propios recursos, es también indudable que puede prescindir de la letra del canto y de la acción de la ópera. La música, en cuanto tal música, no conoce más que sonidos sin conocer las causas que los producen. Por consiguiente, la voz humana no es para ella esencialmente más que un sonido emitido como el de cualquier otro instrumento, y posee, como cualquier otro sonido, las ventajas y los inconvenientes especiales derivados del instrumento que le produce.

En el caso presente ocurre que ese mismo instrumento puede servir además, como instrumento del lenguaje, para la comunicación de las nociones, pero esta es una circunstancia accidental de que la música puede aprovecharse accesoriamente para pactar alianza con la poesía, pero que jamás debe ser para ella cosa principal. Nunca debe la música fijar su atención exclusivamente en el sentido de los versos, que son (como lo da á entender Diderot en *Le Neveu de Rameau*) las más de las veces, y hasta necesariamente, insignificantes. La letra es y será siempre, para la música, una adición de cosa extraña de un valor subordinado, pues el efecto de los sonidos es incomparablemente más enérgico, más infalible y más rápido que el de la letra; incorporada á la música, aquella no debe aspirar nunca á prevalecer, sino plegarse á los sonidos. La relación es diferente cuando se trata de una letra dada de antemano, canción ó libreto de ópera á la cual se adapta la música. En este caso el arte musical nos mostrará enseguida su poder y su superioridad, dándonos la interpretación más profunda, más perfecta y más récondita de los sentimientos expresados en la canción ó de las acciones representadas en la ópera.

nos descubrirá lo más real de su esencia y nos dará á conocer el alma misma de las situaciones y los acontecimientos, de que sólo vemos en la escena la envoltura y el cuerpo.

Dada esta preponderancia de la música, y teniendo en cuenta que se refiere al texto de la letra y á la acción, como lo general á lo particular, como la regla al ejemplo, sería preferible componer letra para la música, y no música para una letra dada. Sin embargo, este segundo método, que es el habitual, ofrece la ventaja de encaminar al compositor hacia las emociones que forman el asunto de la obra, y de despertar en él los sentimientos que se trata de expresar, procediendo así á manera de estimulante sobre la imaginación musical.

Por lo demás, si la unión de la poesía con la música es tan agradable, si una canción con letra inteligible nos seduce tan vivamente, es porque hallamos satisfacción para nuestras dos maneras de conocimiento: la más inmediata y la más mediata. Nuestro conocimiento más inmediato es aquel para el cual la música describe las emociones de la voluntad, y el más mediato es el que adquirimos bajo la forma de nociones expresadas con palabras. La razón no gusta de permanecer enteramente inactiva, ni cuando se habla ante ella en el lenguaje del sentimiento. Aunque la música tenga la facultad de expresar con sus solos recursos cada sentimiento y cada emoción, la letra nos presenta además los objetos de esos sentimientos y los motivos de esas emociones. La parte musical, la partitura de una ópera tiene una existencia enteramente independiente, separada, y, por decirlo así, abstracta. Nada tiene de común con la acción y los personajes del libreto; sigue sus reglas especiales é

invariables, y produce pleno efecto, aun prescindiendo de la letra. Su unión con los acontecimientos, los personajes y la letra, hace de ella la expresión de la significación íntima de toda la acción y de la última necesidad oculta de todos los acontecimientos. El vago presentimiento de este efecto de la música es, en realidad, la base del placer que experimenta el espectador asistiendo á una ópera.

Pero al mismo tiempo, la música de una ópera revela su naturaleza heterogénea y su elevada esencia, por medio de una completa indiferencia en lo que concierne á la parte material de los acontecimientos; así, por ejemplo, expresará siempre la tempestad de las pasiones y lo patético de los sentimientos de la misma manera y con los mismos acentos pomposos, ya se componga la trama material del asunto de las querellas de Aquiles con Agamenón, ó de las disensiones en una familia de la clase media de nuestros tiempos.

Para la música no existen más que pasiones y emociones, y como Dios, no ve más que los corazones. Hasta cuando en la ópera cómica acompaña las bufonías más ridículas y extravagantes, sabe conservarse bella, pura y digna, como corresponde á su esencia, y su alianza con farsas de este género, no consigue hacerla descender de las alturas en que mora y de donde está desterrado lo ridículo. Así se cierne por encima de lo grotesco y de las miserias sin fin de nuestra vida, la profunda y seria significación de nuestra existencia, de que la música no se aparta jamás.

Fijemos ahora nuestra atención en la música puramente instrumental; examinemos una sinfonía de Beethoven, y hallaremos que nos ofrece la mayor confusión, asentada, sin embargo, sobre el orden más perfecto; el más ardiente combate del cual se pasa al

instante á la serenidad y la calma más bellas; es la *rerum concordia discors*, imagen completa y fiel de este mundo en que se agita una mezcolanza de innumerables criaturas, y que se conserva mediante una incesante destrucción. Una sinfonía expresa al mismo tiempo todas las pasiones y todas las emociones del corazón humano; la alegría, la melancolía, el amor, el odio, el espanto, la esperanza, etc., con sus matices sin cuento; pero las expresa siempre de cierta manera, en abstracto y sin especificación; lo que refleja es solamente su forma y no su materia concreta, como un mundo de espíritus puros sin sustancia corpórea. Verdad es que nosotros estamos siempre dispuestos á darles realidad, ó nuestra imaginación los reviste de carne y hueso, y quiere ver allí toda clase de escenas de la vida y de la naturaleza. Pero, en suma, esto no contribuye ni á hacernos comprender la música, ni á hacernos que gustemos de ella. No hace más que añadirle un elemento heterogéneo y arbitrario, por lo cual, bien mirado, vale más concebirla en toda su pureza inmediata.

En los párrafos anteriores y en el texto del primer volumen he estudiado la música exclusivamente desde el punto de vista metafísico, es decir, en orden á la significación interna de sus obras. Fáltame examinar, en términos generales, los procedimientos de que se vale para obrar sobre nuestro espíritu. Examinaremos, pues, cómo el elemento metafísico de la música se combina con la parte física, acerca de la cual posee la ciencia datos suficientes y completamente seguros.

Parto de la teoría, generalmente admitida y que recientes objeciones no han logrado quebrantar, de que la armonía de los sonidos descansa sobre las coincidencias de sus vibraciones. Cuando dos notas conso-

nantes suenan juntas, esta coincidencia se produce, ya sea á cada segunda, ya á cada tercera ó á cada cuarta vibración, lo cual hace que esas notas sean octavas, quintas, cuartas, etc., la una de la otra. Cuando la relación mutua entre las vibraciones de dos sonidos es racional y puede expresarse por medio de una cifra reducida, su coincidencia, al repetirse, nos permite abarcarlas simultáneamente en nuestra comprensión; se funden la una en la otra y forman una consonancia. Si, por el contrario, su relación es irracional, no puede ser expresada más que por grandes cifras, no hay coincidencia perceptible; las vibraciones *obstrepunt sibi perpetuo*; los sonidos se niegan á fundirse en nuestra aprehensión y forman una disonancia.

Resulta de esta teoría que la música es el medio de expresar relaciones numéricas racionales é irracionales, no á la manera de la aritmética, que las explica con ayuda de nociones abstractas, sino de un modo directo, presentándolas simultáneamente al conocimiento por medio del sentido del oído. La unión entre la significación metafísica de la música y esta base física y aritmética, se basa en que aquello que contraría nuestra aprehensión, aquella relación irracional, aquella disonancia, viene á ser la imagen natural de lo que contraría nuestra voluntad, mientras que la consonancia, lo racional que se presta fácilmente á nuestra percepción, es la imagen de la voluntad satisfecha. Además, como esas relaciones numéricas, racionales ó irracionales, de las vibraciones admiten una infinidad de grados, de matices, de consecuencias y de modificaciones, permiten á la música figurar y reproducir, en sus gradaciones y variedades más delicadas, todos los movimientos del corazón humano, es decir, de la voluntad; movimientos cuyo resultado esencial

se refiere siempre á los grados infinitos de satisfacción ó de malestar de la voluntad. Y la música realiza su obra por medio de la melodía.

Hallamos aquí las agitaciones de la voluntad transportadas á la esfera de la representación pura, que es el teatro exclusivo de todas las producciones de las bellas artes, pues éstas exigen que la voluntad se quede á la puerta y que nos limitemos á ser sujetos concedores puramente. Por tanto, la música no debe excitar jamás las afecciones de la voluntad, es decir, el dolor ó el bienestar efectivos, sino tan sólo lo que los sustituye; quiere decirse con esto que por medio de combinaciones gratas para nuestro entendimiento nos presentará la música la *imagen* de la voluntad satisfecha, ó por medio de otras combinaciones que le contraríen más ó menos, la imagen del dolor en sus diferentes grados. Por eso la música no nos hace padecer realmente, y continúa siendo un placer hasta cuando lanza sus más doloridos acentos; escuchamos hasta las más tristes melodías que nos relatan en su lenguaje la secreta historia de las agitaciones y las aspiraciones de nuestra voluntad, con sus aplazamientos, sus obstáculos y sus angustias. Por el contrario, cuando en la realidad ocurre que la voluntad se halla inquieta ó agitada, no tenemos que habérnoslas con sonidos ni con relaciones numéricas entre ellos; nosotros mismos somos la cuerda tirante y herida que vibra.

Como según la teoría musical de que partimos, el elemento propiamente musical de los sonidos consiste en las relaciones de rapidez de las vibraciones y no en la fuerza relativa de éstas, el oído, cuando escucha una pieza de música, sigue siempre con preferencia el sonido más elevado, no el más fuerte. Así ocurre

que aun con el acompañamiento de orquesta más resonante sobresale el soprano, lo cual le da un derecho natural para ejecutar el canto, con tanto mayor motivo cuanto que la misma rapidez de las vibraciones le presta una grande agilidad, como fácilmente se advierte en las frases figuradas. Por estas razones, el soprano es el verdadero representante de una extrema sensibilidad que se despierta y determina ante la impresión más delicada, viniendo á representar también, por lo tanto, la conciencia, llegada al supremo grado de su desenvolvimiento, en la criatura más elevada en la escala de los seres.

Lo contrario representa el bajo por razones inversas: lento en su movimiento, no pudiendo subir ó descender más que á grandes intervalos, por tercias, cuartas ó quintas; sometido además en cada uno de sus movimientos á reglas fijas, es el representante natural del reino inorgánico, insensible, incapaz de impresiones delicadas y regido únicamente por leyes generales. El bajo no puede ni aun subir por grados aislados, v. gr., de la cuarta á la quinta, porque esto traería en las partes superiores las sucesiones vedadas de quinta á octava. Cuando ocurre, no obstante, que se le encomienda la melodía, es por efecto de un contrapunto y se trata entonces de un bajo transportado; al efecto se hace descender una de las voces superiores, que se disfraza de bajo; pero aun así, es necesario añadir un segundo bajo que acompañe al primero. Esta rareza del bajo, encargado del canto, hace que los aires de bajo, con acompañamiento completo, no nos ofrezcan jamás aquel placer puro y sin mezcla que nos da un aire de soprano, pues este canto, combinado con la armonía, es el único natural. Dicho sea de pasada, en nuestra metafísica de la mú-

sica una voz de bajo, obligada por transposición á cantar la melodía, puede ser comparada á un bloque de mármol al que se diera forma humana; por eso las frases que canta la estatua del Comendador en el *Don Juan*, están tan en su lugar.

Debemos estudiar ahora más de cerca la génesis de la melodía, descomponiéndola de sus elementos. Este estudio nos suministrará al menos el placer que se experimenta al adquirir una noción abstracta y clara de cosas que todo el mundo conoce en concreto, pero que al ser conocidas de aquel modo, parecen nuevas.

La melodía se compone de dos elementos: el rítmico y el armónico, que se pueden también denominar el elemento cuantitativo y el elemento cualitativo, puesto que el primero se refiere á la duración de los sonidos y el segundo á su altura y su gravedad. En la notación musical, el primero se indica por las líneas verticales y el segundo por barras horizontales. Ambos se basan en relaciones puramente aritméticas, ó sea en la relación del tiempo, puesto que el uno representa la duración relativa de los sonidos y el otro la rapidez relativa de sus vibraciones. El elemento rítmico es el más esencial, pues considerado aparte y con independencia del otro, puede formar una especie de melodía, como ocurre, por ejemplo, con el tambor; pero la melodía perfecta necesita de ambos elementos, pues consiste en alternativas de desacuerdo y de reconciliación entre uno y otro, como pasaré á demostrarlo seguidamente. Pero habiendo hablado ya de la armonía, debo examinar antes más al pormenor el ritmo.

El ritmo es en el tiempo lo que la simetría en el espacio; una división en partes iguales y correspondientes; primero en las partes mayores, que se subdividen á su vez en otras más pequeñas. Dentro del orden con

arreglo al cual he clasificado las artes, la arquitectura y la música ocupan los extremos. Son estas bellas artes las más heterogéneas, verdaderos antípodas, en cuanto á su esencia, á su poder, á la extensión de su esfera propia y á su significación, y el contraste se extiende hasta la forma bajo la cual se manifiestan, puesto que la arquitectura aparece en el espacio sin guardar relación con el tiempo, y la música no existe más que en el tiempo, sin relación alguna con el espacio (1). Sólo en un punto hallamos entre ellas cierta analogía que es única, á saber: de que del mismo modo que en la arquitectura, la asimetría es quien lo ordena y lo coordina todo; en la música el ritmo es quien desempeña este papel, por donde se confirma el adagio de que los extremos se tocan. Así como los elementos últimos de un edificio son piedras iguales todas entre sí, los de un trozo de música son medidas iguales, que se dividen á su vez en otras partes iguales, que podrían ser comparadas á las dimensiones de las piedras. Muchas medidas componen un periodo musical que consta de dos partes iguales: una ascendente, que de ordinario aspira á alcanzar el tono dominante, y otra descendente, más calmada y que vuelve al tono fundamental. Dos ó más periodos forman una parte que con frecuencia está simétricamente redoblada por el signo de repetición; dos partes componen un breve trozo de música ó una frase de algún extenso trozo; la

(1) Sería un error objetar que la escultura y la pintura no existen tampoco más que en el espacio, pues si sus obras no tienen relación directa con el tiempo, sí la tienen indirecta, puesto que representan la vida, el movimiento, la acción. También sería falso decir que la poesía, como dición, pertenece al tiempo únicamente, pues esto sólo es verdad refiriéndose directamente á las palabras; la materia de la poesía es todo lo que existe, y, por consiguiente, el espacio.