

sonata y el concierto suelen componerse de tres frases, una sinfonía de cuatro y una misa de cinco. Vemos, pues, que estas divisiones y subdivisiones simétricas que se extienden hasta las medidas y fracciones de medidas, coordinando y subordinando todos los elementos de un trozo de música, forman un conjunto bien proporcionado y definido, exactamente como la simetría lo forma en un edificio, con la diferencia de que éste no existe más que en el espacio, y la música sólo existe en el tiempo.

En los últimos treinta años ha comenzado á difundirse la vaga idea de esta analogía y á ella se debe la atrevida imagen de que la arquitectura es música petrificada. El origen de la frase se remonta á Goethe, que, según refiere Ekermann en sus *Pláticas*, decía: «He hallado entre mis papeles una página en que denomino á la arquitectura música petrificada, y verdaderamente hay algo de eso en el efecto de la arquitectura, que se aproxima al de la música.» Es probable que Goethe hubiera expresado esto en alguna conversación, y sabido es que nunca faltan personas que recojan lo que cae al suelo y se lo apropien.

Aparte de esto, diga lo que quiera Goethe, esa analogía de la arquitectura con la música, que he presentado bajo su verdadero aspecto, es decir, el de la analogía entre el ritmo y la simetría, se extiende sólo á la forma exterior sin pasar á la sustancia de estas dos artes que son completamente diferentes una de otra. Sería hasta ridículo querer igualar el arte más limitado y más débil al más vasto y poderoso de todos. Como amplificación de esta analogía podría decirse que, cuando la música impulsada por algun pujo de independencia escapa un momento á la sujeción del ritmo para entregarse á los caprichos de una cadencia figu-

rada, semejante frase musical, privada del ritmo, es análoga á un edificio en ruinas, falto de simetría. Para servirnos del lenguaje temerario de aquella imagen antes citada, podríamos decir que unas ruinas son como una cadencia petrificada.

Después de haber estudiado el ritmo, voy á exponer ahora cómo la esencia de la melodía consiste en el desacuerdo y la reconciliación repetidos del elemento rítmico y el elemento armónico. Así como el elemento rítmico supone siempre una medida especial, el elemento armónico de la melodía supone el tono fundamental, y consiste en alejarse, errando al través de todas las notas de la escala, hasta que después de rodeos más ó menos largos, alcanza un grado armónico que ordinariamente es la dominante ó la semidominante, en el cual halla un reposo imperfecto; después de lo cual, recorriendo un camino de igual longitud, vuelve á la fundamental para hallar el reposo perfecto. Pero ambos reposos, el que se consigne en uno de los grados armónicos como el que se encuentra en la fundamental, deben coincidir con ciertos momentos rítmicos privilegiados, sin lo cual sería nulo el efecto. Así, pues, de igual manera que la sucesión armónica de los sonidos requiere ciertos grados privilegiados, tales como la tónica, después la dominante, etc., el ritmo pide por su parte ciertos tiempos, ciertos números fijos de medidas y ciertas partes de esas medidas que se llaman los tiempos fuertes, los tiempos buenos ó los tiempos acentuados, en oposición á los tiempos débiles, malos ó no acentuados. El desacuerdo entre ambos elementos consiste en que cuando las exigencias del uno son satisfechas, no lo son las del otro; la reconciliación en que las exigencias de ambos son satisfechas al mismo tiempo. En otros términos, esa se-

rie de notas que vagan antes de alcanzar un grado más ó menos armónico, debe, para que ese grado le otorgue un semi-reposo, no llegar á él sino después de un determinado número de medidas y además con un tiempo fuerte; el retorno á la tónica se efectúa tras un número de medidas igual al primero y también con un tiempo fuerte. Mientras no haya coincidencia en la satisfacción de estos dos elementos, por más que el ritmo siga su marcha regular y se presenten frecuentemente los buenos grados, no se conseguirá el efecto apetecido para crear una melodía.

Examinándola más de cerca, hallamos en la marcha de la melodía una condición en algún modo interior (la armonía) que coincide como por azar con una condición exterior (el ritmo); este azar es traído, en verdad, por el compositor y comparable bajo este aspecto á la rima en la poesía, y es la exacta imagen de nuestras aspiraciones cuando coinciden con circunstancias exteriores favorables é independientes de nuestra voluntad; en suma, es la imagen de la felicidad.

La influencia de la *cadencia suspendida* merece que fijemos en ella la atención. La suspensión es una disonancia que retrasa la consonancia final que esperábamos, lo cual aumenta el calor con que la deseamos, haciendo que nos satisfaga más su llegada. Esto guarda manifiesta analogía con la satisfacción de nuestra voluntad, que por el retraso en lograrla se hace más completa. La cadencia perfecta sigue siempre al acorde de séptima sobre la dominante, de igual modo que la satisfacción es tanto más completa y la calma tanto más profunda cuanto más apremiante ha sido el deseo. La música consiste, pues, en el incesante paso de acordes que nos turban más ó menos, es decir, que despiertan un deseo, á otros acordes que nos dan

mayor ó menor satisfacción y tranquilidad. Todo sucede como en la vida del corazón (voluntad); la turbación más ó menos profunda que nos causan el temor ó la esperanza, alterna incesantemente con una dosis igual de satisfacción.

Por consiguiente, la marcha de la armonía consiste en una sucesión metódicamente alterna de disonancias y consonancias. Una mera serie de acordes consonantes sería fastidiosa, pesada y vacía, como el *languor* que trae consigo el cumplimiento de todos los deseos. Por eso las disonancias que nos turban y casi nos hacen padecer son indispensables, pero deben ser convenientemente preparadas y resueltas. En realidad, en la música no hay más que dos acordes principales: el acorde disonante de séptima y el acorde consonante perfecto, á los cuales pueden reducirse todos los demás. Concuera esto con el hecho de que en el fondo no existen para la voluntad más que dos estados, satisfacción ó descontento, bajo sus múltiples y diversas formas. Así como nuestro humor no tiene más que dos maneras de ser, la alegría, ó al menos la buena disposición de ánimo, y la aflicción ó cuando menos el malestar moral, en la música no hay más que dos modos generales (correspondientes á aquellos dos estados), el mayor y el menor, y uno de ellos ha de imperar. Es realmente un hecho maravilloso que el modo menor, fuera de toda impresión física dolorosa y fuera también de todo convencionalismo, sirva de una manera tan infalible para expresar el dolor. Se puede juzgar por ahí hasta qué punto la música descansa en lo más profundo de la naturaleza de las cosas y del hombre. En los pueblos del Norte, cuya vida está sometida á condiciones duras, entre los rusos por ejemplo, el modo menor domina hasta en la música sagrada. El *allegro*

en menor es muy frecuente en la música francesa y la caracteriza, evocando la imagen de un hombre que baila con zapatos muy apretados.

He aquí para terminar algunas consideraciones accesorias. Cuando la tónica cambia, todos los grados cambian á la vez de valor, lo cual hace que la misma nota figure sucesivamente como segunda, tercia, cuarta, etc. Bajo este aspecto, los tonos de la escala parecen actores que tan pronto desempeñan un papel como otro, aunque en todos sea la misma la persona del actor. Muchas veces el papel no encaja en el actor, lo cual es análogo á la impureza inevitable (mencionada en el § 52 del primer volumen) de todo sistema armónico, de donde viene la necesidad de un temperamento adecuado.

Acaso alguno de los lectores se escandalice al ver que la música que á veces eleva tan alto nuestro espíritu que parece hablarnos de otros mundos mejores que el nuestro, no hace más, según la teoría metafísica que acabo de exponer, que halagar nuestra voluntad de vivir, puesto que después de haber pintado su naturaleza, le ofrece la perspectiva del buen éxito y expresa como conclusión su contentamiento. Para calmar semejantes escrúpulos, consignaré la cita siguiente sacada de un pasaje de los Vedas: *Quod forma gaudii est totam pram Atma ex hoc dicunt, quod quocunque loco gaudium est, particula e gaudio ejus est* (*Upuekhat*, vol. I, pág. 405, volumen II, pág. 215).

CAPITULO XL

INTRODUCCIÓN

Estos complementos del libro cuarto adquirirían proporciones muy extensas, si dos de los asuntos principales que debería exponer en ellos preferentemente, á saber, el libre albedrío y el fundamento de la moral, no hubiesen sido ya tratados por mí con ocasión de los temas sacados á concurso por dos Academias escandinavas, en dos monografías detalladas que se publicaron en 1841 bajo el título de *Los Dos problemas de la Ética*. Supongo, por consiguiente, que el lector conoce este trabajo, cuyo conocimiento le será ahora tan indispensable como lo era el de mi obra *La Voluntad en la naturaleza*, para la inteligencia del *Libro segundo*. En general, todo el que quiera familiarizarse con mi filosofía debe leer línea por línea todas mis obras, pues no soy un escritorzuelo, un fabricante de manuales abreviados, un pescador de honorarios; mis escritos no buscan la aprobación de un ministro, ni mi pluma se guía por miras personales; no aspiro más que á la verdad y escribo como escribían los antiguos, con el único fin de asegurar á mis pensamientos una existencia duradera, para que algún día puedan ser útiles á los que sepan apreciarlos y hallar en ellos materia de meditación. Por eso he escrito poco, pero lo poco