

hechos exteriores é interiores en el lenguaje de los sonidos y (puesto que hemos eliminado la música psíquicamente vacía) á trasformarlo todo en disposiciones afectivas, en estados *sentidos* que se encarnan inmediatamente y se desarrollan en un ropaje sonoro. Así la visión de una ciudad medio arruinada, sepultada bajo un cielo gris, que el pintor expresará con formas y colores, el poeta con palabras, suscitará en el músico una disposición melancólica que le es especial, y que será el gérmen de donde saldrá una creación en sonoridades.

En una obra anterior presenté numerosos ejemplos de esta trasformación natural, según los testimonios de Weber, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, etc. Recordaré únicamente el caso curioso de Schumann, que, desde la edad de ocho años, esbozaba retratos musicales, recordando por medio de diversos giros de canto y de ritmos variados los matices morales ó los movimientos físicos de sus camaradas. Más tarde, escribía: «Me siento afectado por todo lo que pasa en el mundo: hombres, política, literatura, y esto encuentra una salida al exterior bajo la forma musical; todo lo que la época me suministra de notable, es necesario que lo exprese musicalmente» (1).

(1) Para más pormenores, véase mi *Ensayo acerca de la imaginación creadora*, parte III, cap. II. Me sería fácil citar muchos otros hechos de este género; pero me limito á uno solo, tomado de un biógrafo de Liszt. «Ningún artista ha sido más irresistiblemente músico. Todo

Así, los estados de conciencia de origen objetivo, la percepción, las imágenes, y aun las ideas, despojadas de sus formas intelectuales, entran en el mundo sin forma de la vida afectiva para salir transformados.

3.º Una tercera condición, es el predominio de los estados designados con el nombre genérico de sentimientos, sobre los estados objetivos. La variedad de imaginación que nos ocupa es, por definición, subjetiva. Al contrario de la imaginación sensorial, que tiene sus orígenes en el exterior, la imaginación afectiva los tiene en el interior. Su distinción propia consiste en esto: es una trasformación de hechos exteriores en fenómenos emocionales, con posibilidad de expresarlos bajo una forma conveniente. Su cualidad fundamental, es, pues, un cierto *temperamento* adecuado á esta trasposición.

En un trabajo precedente, fuí llevado un poco á la ventura, y después de una investigación que tenía otro fin, á presentar esta cuestión. ¿Entre la imagi-

sentimiento, toda impresión de viaje ó de arte toma en él la forma musical; todo lo que ve, todo lo que siente, lo trasporta á sonidos. Así es por lo que cuando mi amiga (la princesa Wittgenstein) le refirió de sus exploraciones artísticas en Berlín un bosquejo de la *Bataille des Huns* de Kaulbach, *emprende* á transcribir inmediatamente este bosquejo en una composición musical. Oye leer á V. Hugo su poesía: *Ce qu'on entend sur la montagne*, y los versos oídos se convierten en un poema sinfónico por un trabajo de imaginación análogo á aquél por medio del cual trasportó al piano la meditación del *Penseroso* de Miguel Ángel.

nación musical *verdadera* y la imaginación plástica, no existe un antagonismo natural? El resultado de las observaciones y respuestas recibidas se resume del modo siguiente:

Los que tienen una gran cultura musical y—lo que es mucho más importante—el gusto ó la pasión de la música, no tienen generalmente ninguna representación visual. Si éstas surgen, es al paso y por accidente.

Los que tienen poca cultura musical, y sobre todo, poco gusto por la música, tienen representaciones visuales muy claras.

En otros términos, del mismo modo que está permitido emplear en psicología fórmulas generales, y con la reserva que convienen en la mayoría, no en la totalidad de los casos, se puede decir: Durante el trabajo de la imaginación musical, la aparición de las imágenes visuales es la excepción; cuando esta forma de imaginación es débil, es la regla (1).

Desde entonces, las comunicaciones bastante numerosas que he recibido, han confirmado mucho más este antagonismo, que me parece, por otra parte, casi impuesto por la naturaleza de la imaginación afectiva, comprendida en el sentido más amplio. Entre estas observaciones, algunas de las cuales son largas, he escogido las más cortas, las más claras y las más interesantes.

(1) Para los pormenores, véase *Imaginación creadora*, loc. cit. y e Apéndice D.

Soy, me escribe A. Fouillée, de los que, oyendo música, no ven nada, absolutamente nada, á menos de que no se trate de música propiamente pintoresca y descriptiva. Experimento emociones, me represento sentimientos; vivo una vida sentimental y por completo interior, pero no tengo ninguna representación visual...

Cuando oigo música, no tengo casi más que imaginación afectiva. Me conmuevo de mil maneras, me represento *sentimientos* y ninguna otra cosa. La música no es para mí sino la psicología sentida ó imaginada. En cuanto al mundo exterior, sólo en grandes masas ó grandes líneas, como en un sueño muy vago. Y no tengo recuerdo alguno de las cosas exteriores; hasta olvido lo que me ha sucedido ó no lo distingo de lo que ha sucedido á los demás. Por ejemplo, de mil cosas, yo no sé si es Guyau quien las ha visto ó si soy yo; si es á él á quien ha ocurrido tal aventura ó á mí. Hasta olvido las fisonomías... Mi desquite está en la imaginación de los sentimientos ó en la combinación de las ideas; allí me doy rienda suelta y es todo un mundo interior en que vivo mucho más que en el otro.

M. F. Paulhan, que á las aptitudes de psicólogo, une las de músico, ha tenido la bondad, después de una audición en el Concierto Lamoureux, de transcribirme su observación.

Examinándome lo mejor que puedo, he aquí lo que encuentro:

Primero, la emoción estética musical, específica, es decir, una especie de vida superior que sustituye en nosotros á la normal, una existencia bastante fuerte, sin forma precisa y acompañada de algunos fenómenos físicos... Este estado me parece corresponder bastante bien á lo que Hanslick ha dicho sobre la belleza musical.

Al lado de esto, experimento también sentimientos que permanecen bastante abstractos. Son á veces tan vagos ó tan generales que me cuesta trabajo distinguirlos; pero me parecen ser abstractos idealizados de mis sentimientos dominantes ó de los que me agradaría ver dominar. Á veces también puedo sentir particularmente excitado tal ó cual sentimiento especial y concreto que tiene momentáneamente ó de un modo duradero un lugar bastante considerable en mi vida actual: imágenes más ó menos claras pueden ser evocadas consecutivamente, pero su papel me parece, en general, poco importante.

Otro estado es provocado por trozos que he escuchado mal, por estar algo fatigado para seguirlos ó por conocerlos menos. Aquí, la emoción específica se debilita; la vida, no sólo humana, sino personal, domina. Me dejo ir á las preocupaciones actuales; luego, por momentos me acuden recuerdos de otro tiempo acompañados de impresiones bastante vivas y de *imágenes* que me llevan á un tiempo pasado... (I)

(I) Sin afirmarlo, me inclino á creer que tal era el caso de R. Wagner, que sin embargo, según los críticos, era ante todo un dramaturgo, y como tal, obligado á *ver*. Pero cuando el compositor de sinfonías domina en él, parece entrar de nuevo en la regla ordinaria, es decir, eliminar el elemento visual. Así es como yo interpreto el pasaje siguiente de su Ensayo sobre *Beethoven*, de que subrayo los pasajes significativos:

Bajo la acción de la música, nuestra vida pierde su poder desde el punto en que cesamos de ver, con los ojos abiertos. Esta experiencia se ha hecho en toda sala de concierto, durante la audición de un trozo de música verdaderamente encantador. Se ve entonces el espectáculo más extraño y el más feo que se pueda imaginar. Si llegáramos á verlo en toda su intensidad, nuestra atención se apartaría por completo de la música y nos echaríamos á reír considerando los movimientos mecánicos de los músicos y el aparato auxiliar de una representación orquestal, sin hablar del aspecto trivial del público. Pero este espectáculo, que ocupa únicamente al que permanece insensible á la música, no

Sin embargo, debo á la sinceridad científica confesar que una comunicación de un hombre tan competente como M. Combarieu me es poco favorable. Me escribe:

Á esta pregunta: ¿Cuando oís música *sinfónica* tenéis impresiones visuales? No vacilo en responder: Sí, casi siempre.

1.º Desde los primeros compases de una sinfonía, según que son los instrumentos tenores, los medios ó los bajos los que empiezan—el metal, la madera ó la cuerda, y según la intensidad de los timbres,—la orquesta me produce la impresión de una luz viva ó débil. En una palabra, me parece más ó menos *iluminado*. Esta luz, la asocio involuntariamente á una hora del día ó de la noche ó á un paisaje más ó menos claro (paisaje que me es ya familiar). Pero es bastante más diversa que la luz real; la veo sucesivamente blanco-plata, amarillo-oro deslumbrador, violeta, gris crepuscular.

2.º El ritmo (en el sentido restringido y vulgar de la palabra) despierta casi siempre en mí la idea de una tropa en marcha. Si es franco, prolongado, rápido, veo jinetes: siguen un camino continuado y fácil. Lo que me impresiona no es la simultaneidad y regularidad de sus movimientos;

perturba en modo alguno al que ésta encadena: es la demostración clara de que no lo percibimos ya en la conciencia y que caemos, con los ojos abiertos, en un estado análogo á la lucidez sonámbula. De hecho, en este estado solamente llegamos á estar poseídos por el mundo del músico. Desde este mundo, que no se describe con nada, el músico, por la disposición de los sonidos, lanza de algún modo la red sobre nosotros, ó bien además riega nuestra facultad perceptiva con las gotas maravillosas de estos acordes, la enerva y la rinde sin fuerza para cualquier otra percepción que la de nuestro mundo íntimo.

es su actitud marcial, su penacho, sus uniformes, y principalmente, la belleza de sus caballos.

3.º Una melodía me hace ordinariamente *ver* á una persona cuyo rostro y gesto, la mirada, la boca, el tinte (no la voz) expresan el sentimiento que creo encontrar en la sinfonía. Otras veces, tantas como partes melódicas hay, creo ver otras tantas personas que hablan entre sí: en un *trío*, un *quatour*, un *quinteto*, este caso es lo más frecuente.

4.º La combinación y el enredo de las melodías me hace ver muchas veces una construcción ó una superposición material: tan pronto es un palacio de varios pisos, como un árbol de ramas desiguales por las que trepan plantas mezcladas, cruzadas en todos sentidos.

5.º Mis imágenes visuales son claras y abundantes, pero van raramente unificadas ó seguidas. Se renuevan incesantemente con una gran incoherencia. Observo además esto: cuanto más me agrada musicalmente la sinfonía, más incoherente es la afluencia de las sensaciones visuales...

Estoy muy lejos de querer apoyar en estos hechos una teoría cualquiera. Hasta encuentro, reflexionando en ello, que están más bien en desacuerdo con mi opinión acerca de la naturaleza del arte musical. No puedo olvidar que he conocido la música sinfónica bastante tarde; que las primeras impresiones que me ha producido eran con mucho posteriores á otras más simples y de orden material, y que se establecen entre ellas inevitables asociaciones.

Renuncio á presentar mi propia observación, temiendo ser tachado de opinión preconcebida; personalmente nada veo. Pero la cuestión planteada es tan compleja, que exige aún algunas observaciones complementarias.

Esta confiscación plena y entera de la conciencia

en provecho de la vida afectiva, esta disposición general que excluye la aparición de las imágenes plásticas, está sometida á fluctuaciones que las dejan aparecer por momentos. Esta alternativa parece depender del cambio ó del cansancio de la tensión, cuya causa es las más de las veces física (fatiga, agotamiento); tal el caso de Paulhan transcrito anteriormente; el de Macdougall (*Psychological Review*, Septiembre de 1898, pág. 463 y siguientes), que declara que la música no despierta sino muy raramente en él representaciones visuales; «y aun estas son formas simples, fragmentarias, sin enlace entre sí, visibles durante un corto momento ó inmediatamente desvanecidas». Ahora bien, habiendo entrado en el concierto en estado *de fatiga y de trabajo excesivo*, nada ve durante la primera pieza, las visiones empiezan durante la segunda y acompañan «con profusión» la audición de la tercera. El músico, cuya observación típica se ha leído anteriormente, la termina en estos términos:

En cuanto á las sensaciones visuales experimentadas durante la audición de la música, las más notables que he tenido han sido escuchando *á malas orquestas tocar música mala*; porque veo aparecer fisonomías, siluetas de individuos más ó menos grotescos, movimientos de aire escéntrico; una reunión del desecho de la calle, mal vestidos, sucios, deformes, gesticulantes, envejecidos, arrugados, de aspecto grosero. Pero lo más curioso de estas representaciones es que durante la ejecución de una frase, de un tema, la cara de uno de estos individuos puede modelarse ó más bien po-

nerse en caricatura de tal modo que los gestos de la cara y los de la frase, de cada sonido de ésta, de cada ondulación del sonido (el ruido que oigo siempre junto al sonido incluido en esto), son percibidos al mismo tiempo... Creo que á través de esta desfiguración de la música, llegará á representarme con una claridad que me da cierto espanto, rostros desfigurados que nunca he visto.

Por lo demás, recuerdo una noche en que Rubinstein tocaba bastante mal, haberme levantado sin poderlo remediar porque quería irme á mitad de la pieza... He aquí lo que había ocurrido: En tanto él tocaba su letanía de notas falsas, yo oía tan intensamente como estas notas falsas, las verdaderas que habría debido tocar. Á medida que desfiguraba las armonías las iba yo devolviendo su integridad con más fuerza; sufría cada vez más, y la lucha que se desarrollaba entre las notas falsas y las verdaderas, se extendía á la persona que tocaba y la que escuchaba, tanto que en mí la obra verdadera quería matar á la obra desfigurada (1).

He insistido—demasiado quizás para el gusto del lector—en este hecho de antagonismo, porque me

(1) Después de haber recordado que no se trata aquí sino de la música pura (sinfónica, no escénica), prevengo algunas objeciones: 1.ª Las consideraciones precedentes sólo se aplican á los que componiendo ó escuchando obran como puros técnicos. Es este un trabajo intelectual ó profesional extraño á la imaginación afectiva y que se acerca á la lógica racional. 2.ª Se ha observado que á veces los pintores tienen una cierta aptitud musical (entre los músicos la inversa es mucho más rara). Esto es también extraño á nuestro objeto, puesto que mi solo fin es establecer que la imaginación afectiva y la imaginación *plástica* no pueden coexistir; que por naturaleza estas dos manifestaciones psíquicas se excluyen una á otra en el mismo momento. Notemos, también, que la aptitud musical es demasiado frecuente en los ciegos, para que pueda atribuirse al azar (Arréat, *op. cit.* 60).

parece poner en evidencia el carácter de interioridad sin mezcla, que es propio de la imaginación creadora afectiva y la distingue de cualquier otra forma de invención. En resumen, consiste esencialmente en una sucesión ó simultaneidad de estados puramente subjetivos. Su condición fundamental es la disposición para ser conmovido, no sólo por los hechos actuales, sino por los recuerdos de sentimientos, es decir, por la memoria afectiva, y construir con estos materiales, como la imaginación de base sensorial construye con formas y colores.

IV

Hasta aquí hemos considerado solo los caracteres esenciales y generales de la imaginación afectiva. Es preciso ahora seguirla en las principales fases de su desarrollo, ver como un germen, primero informe, creciendo, se especifica y organiza en creaciones de una extrema complejidad.

He mostrado en otra parte, con numerosos ejemplos, que ciertas invenciones, principalmente en las ciencias y en las artes mecánicas, no pueden aparecer sino en un orden regular, por estratificación y adiciones sucesivas; que han debido existir innumerables invenciones que podrían llamarse novelas de un género especial, pero que no han dejado huella alguna, no habiendo nacido viables; que otras son

conocidas á título de curiosidades ó simplemente porque han allanado el camino: en una palabra, para que ciertas invenciones triunfen, es necesario que otras les hayan precedido. Se aplica esto, sobre todo, á las formas de imaginación creadora, que dependen estrechamente de condiciones materiales. Ahora bien, consistiendo la materia de la imaginación afectiva, no en representaciones cortadas en el espacio, sino en estados de conciencia vagos que se mueven en el tiempo, en caso necesario, para exteriorizarse y tomar cuerpo, de una técnica precisa y complicada. Así, desde este punto de vista, la historia de la música es el cuadro de una evolución de largo tiempo lenta y penosa, luego de esfuerzos perpétuos para hallar *medios materiales* que permitan una expresión cada vez más completa de los sentimientos humanos, bajo todas sus formas, en todas sus variedades y sus innumerables matices. Las voces, principalmente los instrumentos, son para el músico lo que los materiales de construcción para el arquitecto (1).

La invención de los instrumentos primitivos (simple imitación de la voz humana ó de los ruidos de la naturaleza), fué un primer paso hacia la extensión y

(1) No es indiferente para éste no poder usar más que madera (como en ciertos países del Norte), ó tener una elección abundante de materiales (piedras, mármol, hierro, etc.) Compárese también el desarrollo muy tardío del arte musical, con el precoz y brillante florecimiento de la arquitectura: ésta tenía como punto de apoyo y estimulante la utilidad.

la multiplicidad de los medios de expresión. Ahora bien, esta forma de la invención que—la historia lo muestra—se ha manifestado lentamente, y más bien por impulsos bruscos intermitentes, dependía, á su vez, de la invención y de la habilidad mecánicas.

Otra condición de progreso: la música no puede desarrollarse, sino en el tiempo; pero por la armonía y la polifonía, ha realizado una simultaneidad de sucesiones que la da un campo mayor, y que es como un sucedáneo del espacio. Ahora bien, se sabe que esta construcción de base científica, comenzada en la Edad Media, ha exigido siglos de elaboración y dura todavía.

En resumen, el desarrollo del arte musical—la expresión más completa de la imaginación afectiva—ha estado subordinado á dos condiciones principales: la invención mecánica y la invención científica que tiene marcha progresiva. No hay arte que para llegar á una organización superior, suponga una técnica más exigente: en este respecto se la compara á la poesía. Responde esto á una cuestión que podría presentarse. ¿Por qué al estudiar la imaginación creadora, los psicólogos han ignorado siempre la forma? Porque á consecuencia de las razones indicadas, sin hablar de otras secundarias, su única manifestación pura y completa ha permanecido, durante siglos, en estado de embrión ó demasiado delicado, demasiado débil, para revelar su verdadera naturaleza y ser estudiada como una forma distinta de invención.

No es este el lugar de resumir la historia del arte que ha permitido el desarrollo integral de la imaginación afectiva. Remito á las obras especiales, notando sólo algunos puntos que nos interesan.

Aparto como inútil para nuestro objeto, toda discusión acerca de la génesis de la música. (¿Ha nacido del lenguaje emocional? ¿Es un lenguaje aparte? Teorías de Spencer, de sus partidarios y de sus contradictores). De hecho, en el origen, no hay sino lo que es don natural: emisión de sonidos, gritos con modulaciones diversas, expresión refleja, instintiva, inmediata, directa de los estados emocionales más simples. En este momento, los materiales de la futura creación afectiva, materia y forma, continente y contenido, se hallan en estado embrionario. Es el período de erupción de las tendencias y pasiones, cuya forma bruta debe ser elaborada y convertida por el arte.

Históricamente, la música en su principio no ha estado aislada é independiente; está íntimamente enlazada á la poesía y á la danza, y en esta trinidad la danza primitiva—la danza pantomima—ocupa el primer lugar, es «la expresión más inmediata, más completa, más poderosa del sentimiento estético».

Conviene detenernos un poco en este punto, porque nos hallamos frente á una *forma extinguida* de la creación afectiva. Evidentemente este arte se encuentra desde hace mucho tiempo en estado de regresión; pero en la época lejana de su apogeo, no en

sus supervivencias actuales, es casi por entero una creación de la vida emocional (1). La danza primitiva es guerrera, religiosa, exótica; expresa simbólicamente un tratado de paz, un encuentro de amigos, una caza feliz, el comienzo ó el fin de la recolección, en una palabra, los hechos principales de la vida social.

Traduce por lo tanto emociones. Estas son su fuente y su materia; la danza las expresa por sucesiones y simultaneidades de movimientos, coordinados y organizados en una pequeña acción escénica; lo cual ha hecho decir, justamente á Grosse, que es «el arte creador del movimiento» y que la danza expresa en el espacio, lo que la música en el tiempo. En efecto, esta creación está formada para el análisis psicológico, de un extremo á otro, del interior al exterior, de elementos motores. Brota de las tendencias impulsivas, de las emociones expansivas—movimiento del interior—; se continúa por los movimientos del exterior que son su objetivación y pleno desarrollo. Una sola condición rige rigurosamente sus combinaciones y disposiciones: es el *ritmo*, regulador supremo, observado por los hombres primitivos con una exactitud perfecta. Se ha sostenido que el placer que el ritmo nos proporciona tiene una razón orgánica profunda (Darwin). «Una gran parte de nuestros movimientos,

(1) Hay que deducir las danzas gimnásticas y las danzas imaginativas (de la marcha del hombre y de los animales), en que se distinguen los hombres primitivos. V. Grosse. *Les débuts de l'art*, cap. VIII (Paris, F. Alcan).

principalmente los de la locomoción, son rítmicos. Además, toda excitación un poco fuerte del sentimiento tiende á convertirse en movimientos rítmicos, como ha hecho observar Spencer. Gurney añade que la excitación sentimental es rítmica á su vez. El ritmo del movimiento de la danza no sería, por tanto, sino el de los movimientos de la locomoción, aumentado, hecho más enérgico por la excitación de los sentimientos» (1). Sea lo que quiera de esta tesis, la danza, manifestación la más elemental, la más simple de la creación afectiva, debe ocupar un lugar inmediatamente por cima de las formas superiores del juego en los animales.

Después de esta conmemoración de una forma extinguida, volvamos á la música, que ha tenido un destino contrario.

Los caracteres de la música primitiva han sido enumerados más de una vez: es principalmente vocal; comprende muy pocas notas, tres ó cuatro á lo más; el ritmo es muy importante y rigurosamente regulado; los instrumentos son raros y sirven, ante todo, para marcar el compás (tambor y otros instrumentos de percusión). El desarrollo musical es muchas veces desigual en razas é individuos de la misma cultura. En todo tiempo, en efecto, sólo algunos han podido crear. Actualmente, aun campesinos incultos, componen á veces encantadoras melodías, y los cantos po-

(1) Grossé, *op. cit.*, cap. VIII.

pulares, muy estudiados por los compositores contemporáneos, son obra anónima de gentes bien dotadas. Pero el don natural no basta, le es necesario medios de expresión. En verdad, un material músico muy pobre basta las más de las veces al hombre primitivo para manifestar sus sentimientos. Es el equivalente de la lengua hablada, formada por términos poco numerosos, yuxtapuestos más bien que enlazados, que indican el pensamiento más que lo analizan, sin precisión y sin matices. Esto equivale también, en cuanto á la literatura, á los mitos infantiles; en la creación plástica, á los dibujos y esculturas de los caníbales. En el caso particular de la música, por efecto de una reciprocidad de acción bien conocida, la debilidad mental impide la invención material y técnica; la insuficiencia material y técnica impide el florecimiento de la imaginación afectiva.

Pasemos de un salto de la infancia á la edad adulta, al período moderno en que va á encontrar su camino y sus procedimientos completos de expresión.

De un lado, el desarrollo intelectual ha traído de rechazo el desarrollo emocional que está bajo su dependencia; porque la fuente de las ideas es bastante más abundante que la de los sentimientos, de donde su papel dominador: la una está en todas partes, en el hombre y en la naturaleza; la otra está confinada en el hombre. Bajo el influjo de las causas múltiples que se llaman civilización, las emociones primitivas se han diferenciado según la naturaleza de los diver-

sos objetos: se afirman en matices, se trasforman, y por dos procedimientos contrarios, tan pronto se utilizan hasta lo infinito, como se agregan en formas complejas. Desde este momento la imaginación afectiva posee su materia.

De otra parte, está el desarrollo de la técnica. La música, se ha dicho, es el único arte que no imita la naturaleza. «Es una creación humana, una cosa *devenida*» (Hanslick). Le ha sido preciso primeramente constituir su lenguaje; tiene por base la escala, que no se da naturalmente, sino que resulta de una elección, puesto que en una serie indeterminada de intervalos, unos han sido preferidos, otros excluidos (1). Creado el lenguaje, más tarde emancipado, ha devenido durante algún tiempo un simple oficio de contexturas armónicas, de refinamiento y de curiosidades técnicas; pero ha llegado á ser un instrumento bastante fino, para servir á la gran invención que ha seguido.

Cumplidas estas condiciones interiores, las unas psicológicas; las otras exteriores, técnicas, el problema que había de resolver la imaginación afectiva era el siguiente: *Dar á lo que por naturaleza es vago y fugitivo una precisión y una estabilidad relativas.*

Un hecho positivo (aun cuando algunas veces se haya puesto en duda), es que la expresión de un sen-

(1) Sabido es que los orientales han procedido de otro modo que nosotros, y principalmente, que emplean cuartos de tono.

timiento determinado está fuera del alcance de la música; porque un sentimiento no está determinado sino por un estado intelectual que va unido á él. Hanslick: cuya psicología es en este punto irreproachable, dice con razón: «El amor no se concibe sin la *idea* de una persona, de su felicidad, de su posesión; la esperanza es un sentimiento inseparable de la *idea* de un futuro más feliz que el presente, etc. En una palabra, todo sentimiento preciso depende de *ideas* concretas que permanecen inaccesibles al arte musical. Éste no puede expresar el contenido de los sentimientos sino sólo su lado dinámico, es decir, las variaciones de fuerza y de movimiento, aumento, disminución, velocidad, lentitud.»

Á pesar de todo, hay músicos que no han temido sostener la tesis contraria; algunos aún han entrado resueltamente en la extravagancia. Los más razonables sostienen que cada sentimiento tendría su tono apropiado. Encuentro uno que, á las treinta escalas mayores y menores, asigna un «tinte particular», un matiz particular de emoción (1). Aun admitiendo

(2) Así, *sol* menor es muy sombrío; *si* menor, salvaje; *la* menor ingenuo y rústico; *fa* menor, moroso; *la* bemol menor, lúgubre, angustiado; *sol* mayor, campestre, etc. Schubert, que acerca de este punto ha tenido todos los atrevimientos, vela en *mi* menor una muchacha con túnica blanca; en *re* menor *spleen* y vapores; en *si* bemol menor, idea de suicidio, etc. El *mi* bemol mayor, que para Grétry «indica una catástrofe futura», era para Schubert la expresión de la Trinidad. Se encontrará en los libros de los musicógrafos diversas determinaciones y clasificaciones de este género.