

podían menos de traer esta reacción, que desgraciadamente ha ido tan lejos, que está solicitando ya otra en sentido contrario. Lo particular, lo individual, lo infinitamente pequeño, lo accidental y fortuito, se ha sobrepuesto en tales términos á lo general, á lo trascendental y á lo absoluto; ha llegado á tal extremo el desmenuzamiento del trabajo intelectual; han triunfado de tal modo las *monografías* sobre las síntesis, que, en vez de la luz, comienza á producirse el caos, á fuerza de amontonar sin término, y á veces sin plan, hechos, detalles, observaciones y experiencias. Por otra parte, como este género de trabajo no está de ningún modo vedado á las medianías, ni exige grandes dotes intelectuales, sino un enorme poder de paciencia, de atención, de orden y de memoria, las medianías han triunfado de tal modo, que pasan hoy por glorias de Alemania, y absorben la atención pública (antes concedida sólo á los sublimes metafísicos y á los poetas excelsos), los copistas de inscripciones, los amontonadores de variantes, los naturalistas al pormenor, los gramáticos que estudian las formas de la conjugación en tal ó cuál dialecto desconocido, y á este tenor otra infinidad de *trabajadores* útiles, laboriosísimos, estimables, pero que no pasan ni pueden pasar de la categoría de trabajadores, sin literatura, sin filosofía y sin estilo.

Por efecto de esta tendencia general y absorbente, van siendo cada vez menos frecuentes en Alemania los trabajos de estética pura, aunque todavía los que salen de aquellas prensas exceden

mucho en cantidad á los que producen las demás naciones de Europa juntas. Lo que abunda extraordinariamente son las historias del arte y de la literatura de todos los pueblos conocidos, los manuales de arqueología¹, las tesis y disertaciones sobre tal ó cuál manifestación artística, sobre tal ó cuál elemento del problema estético.

El fenómeno más digno de tenerse en cuenta en esta Estética alemana novísima, son, sin duda, las teorías relativas á la Música, que era hasta hoy la más descuidada de todas las artes bajo el aspecto teórico. Dos direcciones principales y opuestas se han manifestado en este punto. La escuela de Herbart, y las que de ella más ó menos directamente proceden, han intentado construir una verdadera *teoría científica* de la Música, y han tratado de ella desde un punto de vista que pudiéramos llamar *fisiológico*. Por el contrario, la llamada escuela *del porvenir*, ó doctrina de la *melodía infinita*, se ha lanzado en todos los desenfrenos de la estética más *idealista*, *archiromántica* y *teosófica*.

Entre los estéticos musicales de la escuela *realista*, merece singular consideración Eduardo Hanslick, autor de un notable libro sobre *la Belleza en la Música*¹, que obtuvo extraordinarios elogios de parte de hombres tales como Vischer, Strauss, Lotze, Lazarus y Helmholtz. El pensamiento del libro de Hanslick se reduce á esto: hasta la hora presente, la Música ha sido consi-

¹ *Von Musicalisch Schönen*: 3.^a ed., 1865; 4.^a, 1876. La traducción castellana se citará en su lugar propio.

derada como *arte de sentimiento* : yo no niego que la Música despierte y excite sentimientos ; pero creo que la obra musical, en la sola relación de los sonidos, posee ya un valor estético, independiente del sentimiento.

« Para qué el estudio de lo bello (dice Hanslick) no conduzca á una pura ilusión, es necesario que se aproxime al método científico natural, y atienda á la parte *objetiva*, sin encerrarse en el sentimiento, que sólo puede servir de base á una estética subjetiva.... Todo arte es digno de ser estudiado en su valor técnico propio sin sujeción á una obscura metafísica de lo bello. »

Hanslick empieza por afirmar, como todos los herbartistas, que « la belleza no se propone nada, porque *no es más que una forma*, y los sentimientos que excita nada tienen que ver con la belleza considerada en sí misma. Lo bello es y será eternamente bello, aunque no despierte emoción alguna. No hay, pues, fin ni propósito alguno en la Música. La facultad estética no es el sentimiento, sino la imaginación ; es decir, la contemplación pura. Todo lo que sea ajeno á esta pura contemplación, pertenece al dominio de la psicología, no al de la Estética ». La belleza no puede juzgarse por el efecto incierto y variable que en nosotros produce : esto sería razonar de lo condicionado á lo incondicionado, y juzgar de las piezas musicales por los títulos disparatados que suelen llevar y que tienen un valor puramente convencional.

Además, la expresión del sentimiento *deter-*

minado cae fuera de los límites y recursos de la Música. Si la Música no expresa ideas por su carácter definido y concreto, tampoco puede expresar sentimientos, porque el sentimiento tiene no menor determinación que la idea, y no puede separarse artificialmente de ella. Los pensamientos que expresa el compositor son pensamientos musicales. Lo único que del sentimiento puede expresar la música es su *carácter dinámico*, lento ó vivo, suave ó fuerte. Pero el *dinamismo* es un atributo del sentimiento, no es el sentimiento mismo. « La Música no expresa el amor, sino un movimiento que puede producirse cuando se siente amor ó una impresión análoga. » El *amor* es una idea abstracta, inasequible á toda combinación de sonidos. Si creemos otra cosa, es porque damos á los sonidos, lo mismo que á los colores, un valor *simbólico* (*simbolismo de las tonalidades*, en Schubart). En la música vocal somos víctimas de una ilusión producida por las palabras, únicas que contienen el sentimiento. Más bien expresa la Música los fenómenos exteriores (cuando están sometidos á la ley del movimiento), que su impresión en el alma. Las percepciones auditivas se sustituyen á veces á las percepciones ópticas; nunca se sustituyen al sentimiento.

De esta confusión entre las diversas artes nace la inferioridad estética de la ópera, que realmente no es una combinación, sino un conflicto perpetuo entre la Música y la Poesía, y nace también la inferioridad del baile, que pierde de

su belleza plástica y rítmica cuanto gana en interés dramático. «La ópera es de todo punto imposible, si el principio musical no domina en ella con absoluto imperio.»

¿Cuál es, pues, según Hanslick, la belleza propia y específica de la música? La que depende únicamente de los sonidos y de sus combinaciones artísticas; la que tiene por elemento primordial la *eufonía*, por esencia el *ritmo*. *El mundo de las formas sonoras y movibles* es el mundo de las ideas musicales, que Hanslick compara con los caprichosos arabescos, con las imágenes del kaleidoscopio. «La Música es un *kaleidoscopio sonoro*.» Debe ser comprendida y apreciada como música y en sí propia. Hay ciertamente en la Música un elemento racional, pero es el que se deriva de cierta concordancia fundamental, de cierta afinidad secreta, establecida por la naturaleza entre la organización del hombre y los fenómenos sonoros.

Por consiguiente, la teoría filosófica de la Música se reduce á investigar la naturaleza de cada elemento musical por sí solo, determinar su relación con ciertas impresiones, y reducir á categorías estéticas generales los resultados obtenidos. Para Hanslick, la Música es una ciencia tan experimental y positiva como la Física ó la Química. Hanslick expresa todavía de un modo más ingenuo su concepto fisiológico de la Música cuando nos dice, en son de alabarla, que «es superior á las demás artes, por la acción directa que ejerce sobre nuestros nervios, y por ser más

considerable en ella el elemento material y sensual que en la pintura y en la poesía». No obstante, Hanslick, por una contradicción singular, se empeña en distinguir á toda costa entre el elemento que él llama *patológico*, y el elemento *estético* de la pura contemplación musical. Pero el dilema es ineludible: ó esa contemplación es puramente intelectual, ó se dirige á la sensación (ya que no al sentimiento), y entonces puede y debe llamarse *fisiológica*. Hanslick no resuelve este dilema, y fluctúa siempre entre el *placer intelectual*, el placer (si así puede llamarse) que resulta de ver en acción la habilidad técnica, placer reservado naturalmente á muy pocos, y la conmoción nerviosa, que es patrimonio de muchos. Esta contradicción interna envuelve la ruina de su sistema, nacido de cierta vanidad estrecha de músico ó de *dilettante científico*, y de una consideración superficial é incompleta del juego de las facultades humanas, que nunca trabajan aisladas sino en relación más ó menos armónica, por lo cual no es posible en ningún acto psicológico separar en absoluto el sentimiento de la inteligencia, ni ésta del esfuerzo de la voluntad. El mismo Hanslick viene á confesar, en las últimas páginas de su libro (destruyendo así toda la argumentación de él), que «por las venas del cuerpo musical circulan, como sangre generosa, pensamientos y sentimientos, que no son el cuerpo mismo, ni aun están visibles en él, pero que le prestan vida y movimiento». Todo esto está muy bella y poéticamente dicho;

pero si la vida de la Música depende de la idea y del sentimiento, ¿á qué se reduce la tesis de Hanslick sino á un ejercicio dialéctico, y á un *excursus* muy ingenioso, que persuade y halaga, aun cuando no convence? Poco nos importa que se afirme que «el compositor crea y produce exclusivamente música, sin ningún asunto ni realidad moral ni física», cuando dos líneas antes se nos ha dicho que «el compositor piensa y crea *poéticamente*». Ahora bien: en la poesía y en el modo de concebir poético, va envuelta esa misma realidad, que no es precisamente moral ni tampoco física, sino realidad esencial ó *ideal*, y fondo común de todas las artes. La técnica musical puede y debe ser independiente, pero la estética musical no puede aspirar á semejante autonomía, sin perder su carácter de estética, sin caer hacia el lado intelectual ó hacia el lado fisiológico, sin emanciparse de la teoría general del arte y de la Metafísica de lo Bello. Buena y legítima y necesaria era la reivindicación de la *forma*, pero los *herbartistas* la han llevado tan lejos, que, más que una Estética, amenazan darnos un conjunto de *estéticas*, regidas cantonalmente, con arbitraria ruptura de los lazos naturales que ligan á las bellas artes entre sí, y á todas ellas con el espíritu humano, que las siente y las produce.

La aparición de una teoría como la de Hanslick no se comprendería si nouviésemos muy en cuenta los maravillosos trabajos verificados en estos últimos años por H. Helmholtz sobre la

naturaleza del sonido, su carácter compuesto, su propagación, intensidad y elevación, el análisis del timbre, las propiedades armónicas de los instrumentos y la formación de las *gammas*. Para exponer claramente los descubrimientos de Helmholtz, consignados en su grande obra *Teoría fisiológica de la Música*¹; sería necesario un curso preliminar de Acústica, que no tenemos autoridad ni ciencia para dar. Por otra parte, los trabajos de Helmholtz, aunque sean preparación necesaria para la Estética musical, no pertenecen en sí mismos á la Estética, sino á la Física. La Estética empieza donde acaba la teoría acús-

¹ *Die Lehre von der Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Estudio sobre las impresiones sonoras como fundamento fisiológico de la teoría de la Música). Véase además el libro de P. Blaserna, profesor de la Universidad de Roma, acerca de *El Sonido y la Música*, seguido de un nuevo estudio de Helmholtz sobre las causas fisiológicas de la armonía musical (Paris, 1886, *Biblioteca Internacional Científica* de Germer Bailliére).

En la misma *Biblioteca* se han publicado los *Principios Científicos de las Bellas Artes* (ensayos y fragmentos de teoría), por E. Brücke, profesor en la Universidad de Viena, seguidos de las importantes conferencias de Helmholtz sobre *La Óptica y la Pintura* (Paris, 1885). Su obra más extensa sobre el mismo asunto (*Óptica Fisiológica*) ha sido traducida al francés por Javal y Klein.

Hay una exposición popular y rápida de los descubrimientos de Helmholtz en los dos librillos de A. Laugel, *La Voix, l'Oreille et la Musique* (1867), y *L'Optique et les Arts* (1869), pertenecientes ambos á la bibliotequita de *Philosophie Contemporaine*.

Al mismo orden de ideas pertenece el breve pero sustancioso tratado de S. Stricker, profesor de Viena, *Sobre el lenguaje y la Música*, traducido al francés por Federico Schwiedland, y publicado en la misma biblioteca últimamente citada (1885).

tica; y el mismo Hanslick, uno de los más fervientes admiradores y secuaces de Helmholtz, así lo reconoce y confiesa. Esta distinción es esencial, aunque la olviden á menudo los positivistas, que suelen caer, como todas las escuelas empíricas, en el paralogismo, *post hoc, ergo propter hoc*. Es evidente que sin las condiciones fisiológicas descubiertas ó reconocidas por Helmholtz, no hay Música posible; pero es punto de no menor evidencia que no bastan esas condiciones para explicar, no ya una sinfonía de Beethoven, sino la melodía más insignificante. El *quid divinum* de la Música permanece tan ignorado antes como después de los descubrimientos del gran físico de Heidelberg. Á nadie que se ocupe en la teoría de la Música es lícito ignorarlos; pero ¿no ha ido Helmholtz demasiado lejos, cuando, apoyándose en sus experimentos, ha querido producir una revolución en la Música, abandonando los temperamentos y volviendo al sistema de las consonancias puras?

La verdadera gloria de Helmholtz no está en esta tentativa, por lo menos aventurada, sino en su análisis de las vibraciones sonoras; en los instrumentos que ha inventado para descomponer el sonido más complejo, y para determinar numéricamente sus elementos; en el análisis fisiológico de la percepción sonora; en haber demostrado que *el timbre musical* resulta de una *fusión de notas agudas*, más ó menos numerosas, más ó menos intensas, con un sonido fundamental; demostración que, aplicada á los ins-

trumentos, le ha servido de base para fijar con precisión el respectivo valor armónico de cada uno; en el estudio de la voz humana, considerada como instrumento, estudio hoy mucho más accesible que antes, gracias al *laryngoscopio*, que permite observar las vibraciones que acompañan á la palabra; en la aplicación de la doctrina del *timbre* á la teoría de las *vocales*, y la reproducción artificial y *sintética* de ellas en el llamado *piano de Helmholtz*; en el estudio, á un tiempo anatómico y musical, del órgano del oído. Hay aquí un mundo nuevo, y que promete extraordinarias riquezas; pero nunca sus límites, por mucho que los extendamos, llegarán á confundirse con los de la Estética. Así como el análisis filológico de la palabra nunca podrá sustituir á la teoría de la literatura; así como la prosodia nunca nos dará el secreto de la poesía; así como la perspectiva y la teoría de los colores no nos dan la menor luz sobre la *concepción* pictórica, aunque sean indispensables para el estudio de sus procedimientos, así también el alma de la Música se sustraerá eternamente á todos los *resonadores* y á todas las *sirenas* de Helmholtz, y á cuantos en adelante se inventen ó perfeccionen.

Mientras la novísima psicología fisiológica se empeñaba de este modo, que, por lo menos, ha de calificarse de temerario y prematuro, en llevar á su dominio la teoría del arte, una inmensa revolución, á un tiempo literaria y musical, se producía en los dominios de la estética dramática, por el impulso de Ricardo Wagner, extrañísi-

mo personaje, que no podrá ser rectamente juzgado hasta que el tiempo, gran depurador de las cosas, haya separado de su reforma la parte de estrépito y de charlatanismo. Para juzgar la parte musical de la reforma de Wagner, reconocemos desde luego nuestra absoluta incompetencia: la parte literaria nos agrada, y su principio general nos parece inatacable: en realidad, apenas ha sido atacado. Es independiente del sistema, como lo prueba el hecho de haber sido expuesta y defendida la misma idea, cien años hace, por un partidario tan fervoroso de la música italiana como nuestro P. Arteaga. Convertir el *libretto* en verdadera obra literaria, darle la misma ó mayor importancia que al texto musical, levantarle de la mísera postración en que había caído, escoger argumentos que por su enlace con las tradiciones y mitos nacionales, por su carácter leyendario y fantástico, se muevan en las regiones de un idealismo vaporoso, verdadera atmósfera del drama musical, sin perder por eso el sello de realidad y de vida que exige toda composición escénica, es lo que Wagner ha defendido, y lo que él mismo, verdadero é inspiradísimo poeta, quizá poeta antes que músico, ha ejecutado con la mayor brillantez y la más honda penetración del espíritu de su raza, en esas obras, á un tiempo tan líricas y tan teatrales, donde el romanticismo alemán ha renacido con inmenso brillo: *Tanhäusser* y *Lohengrin*, *Tristan é Isolda*, *Parsifal* y *El anillo de los Niebelungen*, asuntos todos de los más bellos y de los más felices que ofrecen á

una la epopeya germánica y el ciclo bretón trasplantado á Alemania por los Wolfram de Eschembach y los Gotfriedos de Strasburgo.

Lo mismo las teorías poéticas que las teorías musicales de Wagner, han sido expuestas por él en numerosos escritos de polémica, especialmente en los titulados *El Arte y la Revolución*, *La obra de arte del porvenir*, *Ópera y Drama* (que es una verdadera estética, bastante voluminosa, dividida en tres partes), y con más brevedad, en una carta escrita en lengua francesa á Federico Villot, y publicada en París, 1860, al frente de una traducción de algunos de sus poemas ¹.

«Recoger en el lecho del drama musical el rico torrente de la música alemana, tal como le produjo Beethoven»; arrancar la ópera de la frivolidad en que vegetaba y convertirla en expresión «de lo más profundo y más grande que el espíritu humano puede concebir»; restablecer las

¹ De las obras (literarias, se entiende) de Ricardo Wagner hay edición completa en nueve tomos, publicados por el editor Fritsch, de Leipzig (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*). Contiene los libretos y los escritos de preceptiva musical y literaria, que son innumerables. En los tomos tercero y cuarto está el tratado de la *Ópera* y del *Drama*.

La bibliografía *wagneriana* y *antiwagneriana* es ya copiosísima, y lleva trazas de hacerse interminable. El lector que no tenga mucho tiempo que emplear en estas cuestiones, ni quiera internarse en el estudio de las obras de Stahr, Listz, Horowitz, Nietzsche, Glasenapp, Schuré, etc., encontrará un buen resumen castellano, hecho con espíritu de sistema pero con perfecto conocimiento de causa, en el libro de mi malogrado amigo Joaquín Marsillach (*Ricardo Wagner....*: Barcelona, 1878).

relaciones ideales del teatro y de la vida pública, como en la antigua Atenas; poner término á la funesta separación de las diversas ramas del arte, y hacerlas concurrir juntas á la noble empresa de educar á la humanidad en sus fines más elevados; crear, mediante esa unión, un arte *de alcance ilimitado*, que subsane las limitaciones recíprocas de las diversas artes (que es lo que Wagner llamó *arte del porvenir*, y de ningún modo su propia música); corregir los vicios radicales de la ópera mediante una cooperación activa y sería del poeta, creando poesía que fuese verdaderamente música, sobre una materia ideal, mítica ó leyendaria, emancipada de todo lo convencional y abstracto; fundir esta poesía con la *infinita potencia* de la Música, hasta que, finalmente, *se resuelva en ella*, ó á lo menos hasta que se compenetren ambas artes tan estrecha é íntimamente que produzcan una *impresión única* é irresistible que, empezando por sumergir el espíritu en una especie de ensueño, acabe por llevarle á la plena y clara visión del encadenamiento de los fenómenos del mundo y de las profundidades y misterios del alma; *prefigurar* en el poema la misma forma musical, con su riqueza inagotable de desarrollos; hacer de la *ópera*, no una colección de melodías inconexas y de trozos aislados de grande efecto, sino una obra seriamente artística, que reclame igual atención en todas sus partes; establecer entre la poesía y la música una relación algo semejante á la que tuvo (según Wagner) la primitiva sinfonía con

la forma ideal de la danza; ampliar el poder de la Música, asentando sus pies en el terreno firme de la acción dramática, para lanzarse luego por los espacios de la *melodía infinita*; hacer de la orquesta, no un simple acompañamiento, sino una especie de coro ideal análogo al de la tragedia antigua, pero todavía más interesado que él en la acción, suprimiendo en cambio el coro actual por embarazoso y superfluo: tales son, si no los hemos entendido mal, los principales cánones de la estética *wagneriana*, desarrollada por su autor con sin igual insistencia, atacada y defendida por otros con encarnizamiento, pero de la cual nadie negará que, tal como es (elevada y profunda aun en lo quimérico), constituye el más inesperado y trascendental acontecimiento artístico de nuestros tiempos, y corona dignamente el ciclo ó edad heroica de la Estética alemana, que comienza en Lessing, ó más bien en Kant, y de la cual sería aventurado afirmar que ha dado ya todos sus frutos y consecuencias posibles.

FIN DEL VOLUMEN PRIMERO DEL TOMO CUARTO.

