opacos y graves del contrabajo. En cambio, los trozos encomendados al Cuarteto de cuerda resultan bellos y homogéneos, porque entre las partes extremas, por razón de la entonación, existen partes intermedias que agradablemente ligan aquellas y empastan y gradúan el conjunto, Excepcionalmente pueden hacerse, como Mayerbeer lo hizo en "Hugonotes," acompañando la canción hugonota de Marcelo, llamada *Pif Paf*, combinaciones exóticas de instrumentos disímbolos y extremos en gravedad y agudeza; pero es necesario que la situación ó asunto sean también exóticos, para que aparezca justificado el exotismo del colorido. Esas excepciones no pueden ni deben servir de regla ni modelo.

Armonía.—Es, además, necesario, para que una composición resulte bella, que ninguno de los signos de belleza tenga una preponderancia marcada, que sólo se obtiene á expensas y con perjuicio de los signos restantes, llamando fuertemente la atención sobre un solo aspecto, en vez de distribuirla por igual entre todos, con lo que la audición es incompleta y trunca.

Si el elemento melódico predomina, poco caso haremos de la armonización; si predominan el efecto rítmico y la flexibilidad, trabajo tendremos para seguir las inflexiones y descuidaremos lo restante; si predomina el colorido, no nos quedará atención para seguir los dibujos melódico y armónico, *et sic de cœteris.* Todos los signos de belleza deben concurrir con la misma sobriedad y en la proporción misma que en una construcción entran los diversos elementos de resistencia, de solidez, de ligamento y de ornato. Las pilastras ó columnas representan los pilotes ó puntos de apoyo, los cornisamentos y platabandas espacían las líneas y ligan entre sí los puntos de apoyo, el basamento liga y justifica la construcción por su pie, y los entrepaños ó intermedios entre los puntos de apoyo y los de *amarre*, sirven á la vista de solaz y descanso con su sencillez y *amorfismo*, dando realce á los puntos principales y salientes; el *Ático* por último, corona y remata la construcción recogiendo y

anudando todas las perpendiculares en una resuelta y sobria horizontal, que determina y cierra la figura prismática, símbolo de la estabilidad y del equilibrio. Si cualquiera de esos elementos prepondera, se romperá el equilibrio y la obra resultará defectuosa. Suprímanse ó estréchense los entrepaños ó planos, y las columnas ó pilares aparecerán como sueltos y aislados; la vista fatigada se perderá en una monótona serie de perpendiculares que remedarán á una reja; rómpase la unidad del cornisamento quitándole la rigidez característica que representa la unión y remate de las perpendiculares, y éstas se verán como desligadas é independientes unas de otras por el exceso de *flexibilidad* en una línea que reclama la *rigidez;* dése una importancia exclusiva á los planos suprimiendo todo saliente, ornato y distribución, y la vista fatigada por la monotonía contemplará, no un edificio, sino un *palomar;* constrúyase un Ático recargado y de grandes proporciones y aparente pesadumbre, sobre pilares ó columnas esbeltas y en escaso número, y á la vista saltará la desproporción entre los elementos de resistencia y la excesiva carga; por último, corónese una robusta columnata con un cornisamento débil y mezquino y con un Ático ligero, y por fuerte que sea la construcción, el razonamiento nos sugerirá la idea de inseguridad y el temor de que las columnas vengan á tierra por falta de cohesión y de *amarre.*

Dejemos por el momento la composición libre y entremos al estudio de las formas Típicas en la composición *clásica.*

***

De las dos características que he asignado á las formas típicas que he llamado *clásicas*, los diversos arreglos de Aires sucesivos dependen esencialmente *del uso que consagra esas formas, basado en la autoridad de los grandes Maestros.*

La segunda, que es un grupo de cualidades persona-

les, todas ellas reveladoras de perfección y de Maestría, emanan de los Maestros mismos que han descubierto los primeros la corrección y la grandeza, ó de los que, á manera de Vestales, han conservado el fuego sagrado de la corrección y aticismo, imitando con más ó menos fidelidad á los Maestros de otro tiempo.

La primera característica radica en el conjunto y la segunda en la estructura interna de los Aires ó Miembros. La primera está por su naturaleza y como engendro del uso, sujeta á evolucionar del mismo modo y en la misma proporción que el uso mismo que la engendra. Más adelante veremos cómo han surgido por su orden las diversas formas típicas del *clasicismo*, procediendo unas de otras, ensanchándose progresivamente, y cómo en manos de Beethowen, que marca la última reforma contemporánea, esas formas sufrieron una transformación radical, impuesta por nuevos usos, acomodada á nuevos ideales y en armonía con el cambio social que operó la revolución del 93. La *sonata*, el *cuarteto* y el *concierto*, recibieron nuevas formas extrínsecas de manos del autor de la Novena Sinfonía. Empero, la autoridad y el Genio del reformador no tuvieron trascendencia ni bastaron por sí solas á operar la reforma, sino cuando muerto ya Beethowen, el uso *consagró* la reforma reconociendo el valor de obras olvidadas y desconocidas durante largo tiempo.

La obra de Van Beethowen pasó antes de cimentarse y de fundar un nuevo orden regular y admitido, por una tentativa irregular y *herética*. Esas nuevas formas, bellas desde su origen, no fueron, sin embargo, *clásicas*, es decir, admitidas, reputadas por correctas y recomendadas como un modelo digno de imitación, sino cuando el *uso* (el de los doctos) *las reconoció y consagró* como tales. La designación de *clásico* no procede, pues, de la *belleza real é intrínseca*, sino de la *belleza convencional consagrada* por el uso, como autoridad suprema en esta materia, igual que en otras muchas, desgraciadamente.

No es solamente la forma general ó arreglo de Aires,

la sustitución del Minué por el Scherzo, el ensanche de proporciones y miembros dado á la Sonata y las colosales proporciones asignadas por Beethowen al Concierto, lo que caracteriza y sella su magna labor musical de reforma, sino la misma estructura interna; la sencillez y grandeza de un exiguo dibujo melódico destacándose de un fondo armónico sin pretensiones, amplio sin amontonamiento y rebusco, esencialmente sugestivo de ideales ingenuos, contrastando con los ya demasiado complejos á que el Clasicismo reinante había llegado en su afán por *la demostración de sabiduría*.... El pensamiento destacándose de las formas que señorea, y no las formas ahogando al pensamiento, como en la mayoría de las obras escolásticas del período que precedió al de la reforma.

La inmensa mayoría de esas obras fueron reputadas bellas por cuanto á que eran clásicas; las de Beethowen llegaron á ser clásicas porque su belleza subyugó á conocedores y á profanos.

La belleza convencional escolástica se *impuso* por la autoridad; la de Beethowen *se infiltró* y *conquistó* la patente de un *nuevo y bello Clasicismo*.

Es, pues, necesario para no desnaturalizar el fondo, apreciar esas formas típicas en su época y conforme al concepto que las engendró, y no confundir el criterio histórico que hallamos en el escolasticismo de los contrapuntistas, con el criterio *estético* que anunciaron Haydn, Bach y Mozart y que consolidó Beethowen, á quien podemos considerar como el *Mesías* de la música. El primer criterio nos conduce por la mano, del uso reinante á la *belleza convencional;*[1] el segundo criterio nos conduce por la mano, del raciocinio y del análisis psíquico á la *belleza real* ó *estética*.

Para apreciar la belleza natural, bastan una organización sana, cierta cultura social y un mediano comercio con el arte; para apreciar la belleza convencional ó

1 No es de este género la belleza en que abunda Mozart y que no escasea en Haydn, Bach, Shumann, Mendelshon, Schubert y otros privilegiados de la antigüedad.

clásica, se requieren además conocimientos técnicos especiales del arte y un comercio íntimo y frecuente con los modelos consagrados. Más aún, la belleza convencional y la estética no siempre andan juntas, y aun parece más bien que recíprocamente se huyen muchas veces, á menos que se tropiece con un Mozart ó con un Beethowen, en quienes una y otra rivalizan y se asocian admirablemente.

En el vasto campo de la música clásica, no son pocas las obras en que, aparte del mérito escolástico de la corrección, profundidad y elevación, no se encuentra otro signo de belleza y carecen de flexibilidad, de gracia, de sugestividad, de proporción, etc., etc. Algunos de los Tiempos ó Aires son de una desmesurada longitud, capaz de cansar al músico más fervoroso; en otras, el elemento melódico desaparece entre una catarata de argucias armónicas; y el abuso de la Fuga, monótona por naturaleza, compromete con sus complicaciones la soltura del fraseo y la acentuación cadencial.

La repetición abusiva y sistemática de un mismo tema, es en otras monótona y contraria á la variedad de la unidad.

En una palabra, y por más que en esto se me acuse (que no dejará de acusárseme) de hacer con los indoctos una transacción rayana en la *herejía*, hay música clásica que siendo modelo de corrección, *ni es bella, ni es estética*, y hay música bellísima y por extremo estética que no es clásica; por supuesto en el sentido que dejo explicado.

El nivel intelectual de las sociedades, aun dentro de una misma raza, no es igual en todas las épocas. Nuevos ideales engendran nuevas formas. Las evoluciones sociales y políticas traen consigo nuevos rumbos que marcar á las artes, y modifican sensiblemente sus productos.

Virgilio y Horacio son sustituidos como clásicos modelos por Milton y Dante, merced á la evolución cristiana; Ariosto suplanta á Homero; Racine y Molière

toman el puesto de Aristófanes bajo un nuevo estado de cultura social. En una palabra: sin perder su mérito intrínseco, ni sus bellezas reales, los modelos clásicos, en literatura como en música, y en escultura como en el arte pictórico, pierden su belleza convencional y clásica, tan pronto como dejando de estar en armonía con las costumbres, gusto é ideales de una sociedad, se hacen *exóticos* en ella.

Empero, así como los antiguos modelos engendraron los modernos comunicándoles los lineamientos generales de la forma, los futuros modelos que los actuales vienen ya engendrando, vendrán á efectuar idéntica sustitución, y los modelos clásicos que hoy veneramos, serán mañana exóticos á su vez.

Importa mucho no perder de vista esta evolución necesaria en las formas clásicas, para no exagerar la veneración por los modelos que habiendo ya concluido su carrera, entran al ocaso y van siendo exóticos en nuestra época.

La incondicional adhesión á lo antiguo es tan perniciosa, como la extrema facilidad para la adopción de lo nuevo. La primera estanca el adelanto y amanera los productos del arte; la segunda corrompe el gusto y confunde las formas.

***

Después de rectificar los conceptos que han de campear en la investigación, podemos entrar al examen de las formas clásicas en su doble evolución: *Histórica* y *Estética*.

Dispútanse el patriarcado de las formas clásicas, la *sonata* y la *cantata*. No pueden con precisión señalarse las fechas de su nacimiento, ni cuál de ellas haya precedido á la otra.

Ambas aparecen ya existentes y en uso durante el siglo XVII, del que arranca la verdadera construcción del edificio musical, sobre los cimientos echados por Palestrina en el último tercio del siglo XVI.

No obstante la importancia que á esas primeras formas quiere conservarse, y que en obsequio de la verdad han adquirido solamente en virtud de un cambio de formas propiamente dicho, y de una verdadera *desnaturalización*, eran en su origen extremadamente sencillas, y tenían un objeto muy diferente del que hoy han llegado á tener.

La *sonata*, destinada al lucimiento de los virtuosos, se ejecutaba por dos instrumentos: el del virtuoso ó solista que superando las mayores dificultades de su instrumento llevaba la parte principal, y otro instrumento, generalmente el clave ó clavicordio y después el piano, que llevaba un acompañamiento de importancia secundaria. Componíase la *sonata* de dos Aires ó Tiempos: un Andante, generalmente variado, y un Allegro ó Presto en que las dificultades de ejecución subían de punto.

Poco á poco, la emulación dió lugar á que la importancia del instrumento acompañante igualase y aun superase muchas veces, á la del virtuoso protagonista. Ya en la época de Mozart, las partes de piano fueron de grandísima si no preponderante significación en la Sonata.

Aumentóse también el número de Tiempos, y no pocas Sonatas constaron de tres y aun de cuatro, no difiriendo casi del *cuarteto* y del *concierto*, sino por la diversidad en el número de los instrumentos concertados, pero no por la estructura, que tenía con la de estos últimos grandes puntos de contacto.

La *Cantata* no fué en su origen sino un remedo de la *sonata*, en el que el virtuoso era un cantante.

Compúsose también sobriamente en su origen, de un Recitado simple ó de un *arioso* en el que el cantante exponía el asunto literario y musical juntamente, y un *andante* en que glosaba y desarrollaba el mismo asunto.

La evolución que con el tiempo efectuó la *cantata*, fué mucho más amplia que la de la *sonata*.

Comenzó por constar del Recitado y dos Tiempos: uno moderado y otro más vivo; después, la cantata empleó

dos voces, engendrando el *duo* con acompañamiento; luego tres, engendrando el *trío;* después cuatro, engendrando el *cuarteto;* y por último, á las voces de los solistas se asociaron las de masas corales y se alternaron ó concertaron en un conjunto esas diversas formas, ofreciendo el *tipo* embrionario de lo que, mejor conformado y al servicio *de un solo asunto*, se llamó después *Ópera*.

No es muy aventurado creer que de esos productos del ensanchamiento en la *cantata*, se derivasen otros análogos, en el instrumental, y que del *trío* y del *cuarteto* con acompañamiento en la *cantata*, se derivasen el *cuarteto* de arco y el *quinteto* ejecutado por el cuarteto de arco y el piano, que tan brillantemente explotó Mozart.

Podemos igualmente suponer que la *cantata* en su más amplia y última forma engendró el *concierto* y la *sinfonía*, en las que se explotan todos los elementos instrumentales, igual que en la *cantata* precursora de la *Opera* se explotaron todos los elementos vocales.

Obsérvase en efecto, en las formas y estructura del *cuarteto*, del *concierto* y de la *sinfonía*, una gran semejanza; todos constan de cuatro ó cinco Tiempos dispuestos en un orden semejante, y lo único que varían es el número y clase de instrumentos empleados, de lo que se originan las diferencias y características que por menor voy á examinar, comparando esas tres formas clásicas.

Cuarteto.—La semejanza de timbres en el cuarteto de arco, es por sí sola una fuente natural de monotonía, que para ser compensada y ofrecer la variedad que la estética reclama, exige por parte del compositor un grande y profundo conocimiento de los recursos de cada instrumento, un manejo expedito y concienzudo de la armonía, que aparece sin tregua en el concierto de cuatro sonoridades de diversa entonación, y por último, la familiaridad con el contrapunto para dar á cada una de las cuatro partes del cuarteto la independencia, corrección

y soltura necesarias, y evitar que todas sean entre sí servil remedo de un solo diseño, cayendo en el paralelismo de movimientos.

Por parte de los ejecutantes requiere el cuarteto también cualidades no vulgares. La precisión en la medida, la moderación y equilibrio en el vigor de las sonoridades, y la abstracción de toda personalidad por parte del instrumentista, quien debe sacrificar su propio lucimiento y preponderancia á la homogeneidad del conjunto y al empaste y unidad armónicos. Además, careciendo de director que aprecie los tiempos, los cuartetistas fiados á sí mismos, deben poseer una clara intuición de las diversas gradaciones de celeridad que constituyen los *aires*, y tener además del de su parte, un conocimiento bastante del conjunto, para apreciar la importancia de su tributo en cada pasaje. Por otra parte, no estando duplicados los instrumentos con excepción del violín, y aun éstos, haciendo por lo común partes distintas, no pueden corregirse como en la orquesta por la comparación con instrumentos similares, y por consiguiente, los cuartetistas deben poseer una exquisita *afinación* para no falsear entre otras disímbolas su propia sonoridad.

La combinación de las cuatro cuerdas en el cuarteto de arco, es por razón de su blanda sonoridad poco ruidosa, ligada y flexible, sugestiva de la meditación y compatible con otras ocupaciones de los demás sentidos, que lejos de distraer fija la atención auditiva. Por eso es que en la intimidad de las grandes Cortes, un cuarteto de virtuosos ejecutaba las obras de los grandes maestros, mientras las damas y caballeros escuchaban, haciendo respectivamente labores de mano y repasando estampas é ilustraciones. De ahí tomó esa música el nombre de *Música de cámara*, y esto explica en parte la desmesurada longitud de algunos tiempos, excesiva para quien sin otro entretenimiento se limita á escuchar en completa quietud y ociosidad.

El cuarteto ha tenido también una evolución selectiva para transformarse en Concierto. Comenzóse por asociar

al cuarteto un instrumento heterogéneo por su timbre y muy á menudo el piano (entonces *clave*), naciendo el *quinteto;* la introducción del contrabajo engendró el *Sextuor* ó *sexteto*, y en fin, poco á poco, la combinación de las cuerdas con los diversos instrumentos de otros cuartetos, generalmente los de aliento, como las trompas clarinetes y fagots, engendraron por su orden el *septuor* y el *octeto*. Después vino naturalmente la duplicación y triplicación de los instrumentos ya combinados, y la variedad de timbres y de movimientos á que los elementos nuevos se prestaban, engendró el *concierto*, en el que, á merced de los elementos disponibles, pueden combinarse diversas formas melódicas y armónicas, que aunque disímbolas, tienen afinidades y pueden sonar al mismo tiempo sin excluirse, y caminar de *concierto* entre sí; conformidad que dió nombre á la nueva forma producida por la *selección*.

Del *concierto* á la *sinfonía* sólo quedaba un paso: combinar á la vez todos los elementos sonoros, equilibrando sus masas entre sí, para excluir la preponderancia de uno cualquiera de ellos.

La Sinfonía fué por mucho tiempo la última y más amplia forma posible de sonoridad; pero al advenimiento de Beethowen, este genio después de ennoblecer hasta la sublimidad la Sinfonía, siguiendo, de propósito ó sin saberlo, (que esto no hace al caso) el curso evolutivo de las formas, asoció á la sinfonía (en la novena) el elemento coral, no como han creído algunos miopes de entendimiento, para suplir la falta de inspiración que suponen agotada, ó la *impotencia* del instrumental, sino para *asociar en una nueva forma los dos elementos más poderosos en los órdenes vocal é instrumental.*

¿Quién podrá desconocer que de esa fuente han brotado los monumentales *concertantes* que el mundo admira en algunas *óperas*, y en que el uso simultáneo de todas las energías sonoras produce la más honda impresión de plenitud y de placer?

En el rápido sincronismo que de las formas clásicas

hemos hecho, hemos podido persuadirnos de que en música *no hay formas prefijas ni permanentes*, que todas son pasajeras é inestables, y que en el curso de la evolución general se transforman unas en otras, persiguiendo un tipo de perfección *jamás alcanzado*, al cual, sin embargo, se aproximan más y más las formas últimamente halladas.

Por consiguiente, empeñarse en sostener la preponderancia de las antiguas formas clásicas sobre las nuevamente creadas, pretender que aquellas sean el único modelo que deba servilmente imitarse, (aun cuando esas formas, las mejores en su tiempo, hayan hecho ya su carrera y deban ceder el puesto á las modernas) es un fanatismo perjudicial, que trae consigo el estancamiento y el *statuo quo* que ya lamentamos en la música.

Importa no confundir la alteza y profundidad de los Genios que veneramos, con las formas á veces defectuosas y por natural razón rudimentarias ó incompletas, á las que por motivo de la época en que esos genios nacieron y florecieron tenían que ajustar sus obras, y en las que tenían que vaciar los tesoros de su inspiración.

Beethowen y Wagner no hubieran surgido sin romper los grillos de las antiguas formas, igual que Becker, Campoamor y Víctor Hugo no podían ser engendrados por Virgilio y Horacio.

Regnault y Fortuni no podían proceder de los pintores bizantinos, como Guy de Maupassant no podía descender de Bocaccio.

Cada forma tiene su reinado, cada época tiene su idioma, y cada idioma tiene sus elementos expresivos. Lo que há tres siglos podía ser un deleite sin igual, puede cansarnos hoy por mucho que nos admire.

Sean pues, la razón y el análisis los guías que nos ayuden á descubrir las bellezas en el antiguo Clasicismo; pero no nos contentemos incondicionalmente con la edad de un *cuarteto* para creernos obligados á gozar con él, así como la antigüedad de una pintura no basta para declararla Obra Maestra.

Insisto en esta idea, *irreverente* al parecer, porque abundan profanos y no escasean Músicos que escuchando ejecutar obras clásicas antiguas, se fastidian sobremanera *in pectore*, y sin embargo se creen obligados á declararlas sublimes y á jurar sobre los cuatro Evangelios que se sienten trasportados de placer, por mucho que, aparte de la estructura que entretiene su entendimiento, nada encuentren en esa Música que hable á sus otras facultades y sentimientos, y que recree su imaginación. Y aunque no es el único objeto de la Música producir placer, sí es uno de los principales. Yo no acierto á concebir las *bellezas musicales que atormentan.*

Al surgir las primeras formas del Cuarteto, el doble ideal del Compositor era revelar sus conocimientos en las diversas ramas de su Arte, y hacer lucir á los ejecutantes en las mayores dificultades de sus respectivos instrumentos. Por eso es que no faltaban en un Cuarteto, el número fugado, el tema variado y el Presto, y como amenidad la Gavota ó el Minué, y más tarde el Scherzo, que con frecuencia no eran sino una ocasión más de dificultades y de lucimiento técnico. Puede, pues, decirse, que el Cuarteto era un *dechado* ó muestrario de aptitudes, una obra de prueba en los diversos problemas musicales; dechado y prueba que tienen grandísimo interés para el iniciado, pero muy escaso ó nulo para el profano que no puede apreciar esas dificultades, ni por lo mismo experimentar el noble placer de verlas superadas.

Las ideas de sugestión, de arte y de Estética, no aparecen generalmente en la mayoría de esas obras en que solamente domina la *escuela*, y si algunos como Haydn, y sobre todo Mozart, asocían el *sentimiento* y la *inspiración* á la Escuela, *no es merced á las formas empleadas*, sino *á pesar de ellas*, y debido á la exhuberancia de su Genio, malcontento con la belleza escolástica y especulativa, para preciar sus obras llamadas á la inmortalidad.

Esos atletas presintieron la necesidad estética de encaminar á un propósito, de hacer presidir por una idea