y conducir á una sugestión anímica la composición musical, en vez de escribir solamente por hacer gala y derroche de los conocimientos adquiridos.

Hoy la sugestión tiende á tomar el puesto de honor en los propósitos artísticos. Hoy se escribe siempre *por algo, para algo, y sobre algo.*

Antes que en los juegos atléticos ó malabares de los instrumentos, se piensa en traducir y sugerir un estado psíquico, un sentimiento, una impresión, una idea. He aquí el primer rescripto de la *Estética*, al inaugurar su augusto reinado: *Componer por designio* y *con programa.*

¿Por qué medios? Por los más adecuados. La clásica y monumental *fuga* podrá verse pospuesta algunas veces y desalojada del Cuarteto; pero triunfará la sugestión y ganará la Estética; el autor podrá perder una ocasión de revelarse grande algebrista de la Música, pero se revelará en cambio el Artista; podrá no recoger el mudo elogio de sus colegas, pero recogerá en cambio el aplauso unánime de conocedores y profanos, cuando dueño de los resortes de la sensibilidad, los haga sentir y pensar al unísono sobre el tema objeto de la sugestión, y conmueva todas las fibras de sus organismos, engendrando un placer á todos accesible y por todos apreciable.

Este nuevo método no excluye ni condena las antiguas formas; no hace más que despojarlas de su carácter *litúrgico, sacramental* y *exclusivo*, y las subordina á las necesidades del asunto propuesto.

El día en que la nueva generación empleando todos los recursos adecuados, las formas severas, así como las triviales cuando estén en su lugar, alternando las dificultades técnicas del instrumental con las mayores quizá de la expresión, subordinando todos esos elementos al curso lógico de una idea y á su natural duración, y empleando por último, el número y clase de *tiempos* ó movimientos que el asunto exija, se lance á componer Cuartetos que no sean una calca de los antiguos, (aun cuando no se les quiera conservar el nombre) se podrán

apreciar la languidez y monotonía de aquellos, en igualdad por supuesto de corrección y de valor técnico.

En mi concepto, eso de prescribir formas invariables y sacramentales, cabe en los bailables, que tienen por fuerza que ajustarse á movimientos simétricos; pero para la idea, que es libre, inmensa, inagotable y varia, prescribirla formas es engrillarla, cortar sus alas, envilecerla, amanerarla y uniformarla en poder de todos sus intérpretes.

En la vida moderna la única ley que en nombre de la Estética puede dictarse, es la de *adunar la belleza real con la corrección técnica.* En vez de *formas*, una *fórmula*, y en esa Fórmula debe resumirse el nuevo y verdadero *clasicismo* de lo porvenir.

Toda composición que *empleando formas bellas, correctas y adecuadas, desarrolle y sugiera una idea*, será *clásica.*

Cuando esa ley se cimente, desaparecerá de la clasificación la llamada Composición Libre, que sólo existe por oposición al falso concepto de la Composición Obligada ó *clásica.* (Entiendo por tal el uso de formas preestablecidas.)

A la división aristocrática en Composición Clásica y Composición Libre, sucederá esta otra científica: *música estética* y *música antiestética.*

*
* *

OPERA.—DRAMA LIRICO.

Para concluir con el de las formas polirítmicas el estudio de las formas Típicas, réstame examinar la más amplia y complicada de entre ellas: la Opera y el Drama Lírico.

Digo la forma y no las formas, porque el Drama Lírico no es más que la evolución, el perfeccionamiento

de la Opera que representa la propia forma en estado embrionario, no porque, como algunos lo pretenden, acepte yo en nuestros días la palabra Opera para designar las composiciones teatrales y el título de Drama Lírico para sólo las obras de Wagner; no hay para mí sino dramas líricos que llenan las exigencias de la Estética y otros que no las llenan.

Pero bajo el punto de vista histórico, el criterio es otro. Sigamos á grandes rasgos siquiera, la evolucion selectiva de las Formas Teatrales, designación que lo mismo comprende á Wagner que á Bellini.

Ya hemos visto que la *cantata* por una parte y los Oratorios por otra, emplearon, al servicio de un solo asunto ó episodio histórico ó romántico, diversas formas vocales, como el Recitado, el Aria, el Duo, el Trío, el Cuarteto y los Coros, acompañados en la Orquesta por un sencillo y sobrio lineamiento armónico, destinado á fijar y afirmar en el oído de los cantantes las entonaciones é inflexiones de los sonidos, de igual modo que entre los Griegos de la Edad de Oro, un instrumento acompañaba al lector ú orador para darle la entonación y cadencias usuales y consagradas. En esa primera época el compuesto llamado *Opera*, (obra) sin más pretensiones, era un episodio cantado por varias partes ó voces, y la Opera era el canto escénico y de largo aliento.

Dentro de ese propósito se compusieron las primeras Operas, que juzgadas dentro de ese criterio, y como productos de una primera forma, constituyen una bella obra de arte, que si bien hoy no puede satisfacer las necesidades del Teatro, sí satisfizo las de la época que la engendró. Como canto, las Operas en Italia, donde tuvieron su cuna, fueron en su inmensa mayoría dechados de inspiración melódica, de pureza y agilidad. El canto, que era el elemento principal, mejor dicho, predominante, se exhibe en ellas con prodigalidad, con soltura, y no pocas veces con profundidad y grandeza. Las Arias, Cavatinas, Rondós y coros se sucedían en

la Opera, separados y preparados por recitados de poca importancia en lo general, tomando para emitir la voz las palabras de un *libretto* ó asunto literario escrito *ad hoc*, en el que no se buscaba más que una situación cómica ó trájica que justificara los sentimientos que el cantante debía interpretar.

Como el Drama y la Comedia mismos no habían llegado aún al grado de tener una forma escénica definida y correcta, los dramas y comedias destinados al canto, que permite consagrar menos atención á las palabras, eran, si cabe, más defectuosos todavía.

La Armonía por su parte no estaba definitivamente constituída, ni el gusto público educado para otras modulaciones que las elementales. De ahí fué que la Opera, rica hasta el derroche en punto á melodía, fuese sobria hasta la pobreza en punto á modulación y acompañamiento orquestal.

En Alemania por el contrario, al aclimatarse la nueva forma, después de algunas infelices tentativas en el género cómico, al nacer la Grande Opera ú Opera Seria como la llamaron los italianos, ya fuese por razones de raza, ya por motivo del clima, ó bien porque al hacerse los primeros ensayos la Armonía estaba ya notablemente adelantada, y sobre todo, en mi concepto, porque los alemanes no nacen dotados de la misma vena melódica que los italianos, lo cierto y probado es que en las obras de los primeros, la armonía vino á suplir las deficiencias melódicas y el estudio y la escuela remediaron la pobreza de inspiración.

De ahí fué que desde las primeras, las Operas alemanas tuvieron una importancia científica, de estructura, á cambio de un interés artístico menor. La orquesta, desde que el elemento armónico no estuvo ya en el segundo término, sino que compartió la tarea con las voces ó tomó el puesto principal, tuvo una importancia propia y una personalidad.

Hé ahí los dos primeros tipos de la Opera y sus diferencias bajo el punto de vista musical.

Bajo el aspecto teatral, los italianos por tácita convención y costumbre, vinieron á tener una forma que podemos llamar Clásica, con la que se conformaban músicos y libretistas. Toda Opera tenía para las partes principales, (sopranos *in capite*) una Cavatina y un Rondó con formas sacramentales y preestablecidas, un *Duo d'amore*, un Terceto á menudo masculino, una Aria coreada, un Brindis, una Marcha y un *Finale* ó trozo de conjunto *(assieme)* para concluir cada acto.

La Opera alemana, al servicio de una literatura menos amanerada y más libre en sus formas, nunca ó rara vez siguió un cartabón, y pensando más y sintiendo menos, se acomodó á la índole del libro ó asunto, sin obedecer á formas determinadas en el desarrollo de los elementos musicales del poema. De ahí fué que las obras alemanas, cualquiera que sea su valor artístico, fueron desde el principio por su forma general, el embrión del Drama Lírico moderno, porque la acción dramática y su interpretación vocal ó instrumental era su objeto, mientras el de las Operas italianas era solamente el vocal ó Canto.

Un fracaso sufrido por una de las obras de Mayerbeer, debido á la falta de inspiración melódica, le hizo emigrar á Italia muy á pesar de Weber y de sus colegas que presentían la apostasía de su compatriota.

En Italia privaba á la sazón Rossinni. Mayerbeer escuchó con sorpresa y deleite "Il Crociato"..... Su ingenio, aterido bajo las brumas del Norte, sintió despertar á la vida melódica bajo el cielo purísimo de Italia, y nuevos horizontes y más frescos ideales se presentaron á su fecunda vena y á sus esperanzas poco antes decepcionadas. La apostasía estaba consumada.

Mayerbeer, permaneciendo alemán por la estructura, se hizo italiano por la melodía, y á ese felicísimo consorcio debió el Arte las Operas de la primera época de Mayerbeer, clausurada por "El Profeta," que un éxito ruidoso coronó en Francia; obras escritas bajo la durable influencia del Crociato y de Rossinni. Algunos años

después, Mayerbeer, músico y hombre de letras, entró en su segunda época con "Robert le Diable," "Les Huguenots" y "L'Africaine."

La trascendencia de esas obras en el porvenir de la Música Teatral debía ser decisiva. La importancia de la orquesta es grandísima y en muchos pasajes predominante y exclusiva. El elemento vocal, sin carecer de atractivo melódico, no es ya el Cantabile italiano, y las formas musicales se emancipan de los trillados moldes clásicos, para adaptarse dóciles á las indicaciones y peripecias del poema; las siluetas de los personajes y aun la fisonomía de las épocas históricas, empiezan á esbozarse en los *mecanismos característicos*, anunciando las personalidades musicales y el *leitmotif*, consagrados más tarde por Ricardo Wagner.

Auber, Gounod, Thomas y otros esclarecidos genios franceses, tomaron buena nota de los procedimientos del nuevo Mayerbeer dándoles carta de naturalización, y desde entonces el Drama Lírico mostró señaladas tendencias á dominar á la Opera Italiana, que fiel á sus tradiciones y á su factura permaneció estacionaria, hasta que el gran Verdi celebró estrecha y discreta alianza con la nueva Escuela, pagando la apostasía de Mayerbeer, y abandonando la Opera en que se había ya revelado melodista, entró de lleno el Drama Lírico en el que se reveló Genio.

La Opera Italiana tuvo una marcada decadencia. La orquesta pobre y ejecutando comunmente cadencias perfectas y en forma obligada, acordes en monótono arpegio, ruidoso rara vez, sin sonoridad ni colorido, no podía satisfacer á los nuevos ideales después de oídos "Los Hugonotes" y "El Profeta."

Las *fioriture* y vocalizaciones en boca de los que morían asfixiados por la hemorragia interna, apuñaleados, no podían ser ya verosímiles. En una palabra, la Opera, después de engendrar al Drama Lírico, tuvo que cederle el puesto, como el padre anciano cede al hijo robusto y jóven el patriarcado del hogar.

Por algún tiempo, como sucede con toda transición, las antiguas formas clásicas de la Opera, fueron proscritas, sin que las nuevas quedaran definitivamente constituídas y consagradas, y el vago precepto de acomodarse en la interpretación musical á las indicaciones y exigencias del poema ó libro, fué el único guía de los compositores.

Al inmortal Wagner, al combatido reformador cuyo mérito empieza á abrirse paso al través de todo género de obstáculos, y á quien imitan y siguen aun aquellos que le deturpan; á Wagner, digo, estaba reservado entresacar de la grande y mal comprendida labor de otros Genios, todos los elementos estéticos, reducirlos y compilarlos, formando un *Codice* para la composición Teatral, obra en que lo único que de lamentarse hay, es lo que nuestra impotencia nos impide realizar por falta de recursos ó de medios.

Wagner ha fijado las características del género, substituyendo á las formas exclusivamente musicales las sugestivas, á la Forma la Fórmula, como Beethowen lo hizo con el cuarteto y la sinfonía. El Drama Lírico debe ser: un *compuesto musical que, con toda la exactitud posible, sugiera las pasiones y sentimientos que las palabras y situaciones de un drama revelen por medio del lenguaje, ó sugieran por su índole.*

La orquesta no va ya ceñida á la palabra. Cuando la situación ó estado del ánimo, como secreta, no es revelada por el personaje mismo, la orquesta hablará por él, como el autor de un drama sugiere al actor en privadas acotaciones una escena muda.

Bien entendidos en su esencia el sistema *sugestivo* y su aplicación al Drama, no habrá escollo que el Compositor no pueda salvar, escena muda que no pueda sugerir, ni pasión que no logre interpretar.

Antes de concluir, quiero tocar un punto que no carece de interés para la índole de este trabajo. Me refiero al valor artístico de la Opera y del Drama Lírico en comparación con el Cuarteto y la Sinfonía.

Hay quienes pretenden que el colmo de las aptitudes y conocimientos musicales, residen en la Opera; otros por el contrario, miran ese engendro, que todavía insisten en considerar como Composición Libre, con indiferencia y hasta con menosprecio, considerando como superiores las obras sinfónicas y de cuarteto.

Ninguna de esas opiniones es en mi concepto justa, por exclusiva y general. Si bajo el punto de vista de la dificultad vencida, el Cuarteto y la Sinfonía en proporción, representan mayor conocimiento y aptitud, el valor estético de la Opera, en la que concurren como poderosos auxiliares la palabra y las artes escénicas, es muy superior como elemento sugestivo, y produce impresiones más concretas y mejor definidas. Por otra parte, en mayores dimensiones y con un desarrollo mucho más amplio, la Opera requiere más facultades artísticas que la Sinfonía, si bien exige menos erudición escolástica. Pero si tratándose de la Opera, la solución puede resultar dudosa, no sucede lo mismo tratándose del Drama Lírico, que ya no es Composición Libre, en el que tanto contribuye el elemento vocal como el sinfónico y el escénico, y en el que las dificultades de la Sinfonía se encuentran asociadas á las de los demás elementos que entran en el conjunto, lejos de estar eliminadas ó atenuadas como en la Opera.

Yo creo que actualmente, para componer un Drama Lírico que llene todas las condiciones de la Estética Teatral codificadas por Wagner, hay que vencer mayor número de dificultades de todo género, que para componer un Cuarteto ó una Sinfonía, que como uno de tantos elementos habrán de entrar en el conjunto.

El valor estético no depende ciertamente del grado de dificultades vencidas, sino del efecto que en nuestro ánimo produzca un artefacto, en consonancia con el propósito del artista.

El mérito técnico de una composición, es apreciable y apreciado solamente por un corto número de peritos,

mientras el estético está llamado á ser apreciado por todos en razón de su poder sugestivo.

Es un error y error de consecuencias, confundir en una sola calificación, criterios que tanto difieren entre sí, aunque no se excluyen en modo alguno. La concurrencia de ambos valores en una composición, marcará el máximum de su mérito intrínseco.

V

FORMAS ELEMENTALES.

Hemos examinado ya todas las formas complejas que por su orden constituyen el Género, la Especie y el Tipo musicales, y con su ayuda hemos ensayado una clasificación ordenada y metódica. Fáltanos el estudio que propiamente puedo llamar *anatómico*, de los elementos expresivos que por igual entran en la conformación de todos los Tipos, cualesquiera que sean su Especie y su Género, así como las vocales, consonantes y acentos prosódicos entran en la formación de todas las palabras, sean cuales fueren el Período, la Frase y el Discurso que han de conformar.

El único que hasta hoy sé yo que haya penetrado en el difícil estudio de las formas expresivas, ha sido el inteligente y sagaz Mathis Lussy, en su tratado sobre "L'expression Musicale."

Como en otro lugar apunté, dicha obra es por extremo meritoria y digna de sincero elogio, tanto por ser la primera sobre la materia, como por la penetración y estudio que revela, y por ser el primer intento de buscar el secreto de la expresión *en una ley* y no en el empirismo; pero ya indiqué también que el sistema seguido por Lussy es, en mi concepto, *laborioso, trunco, inseguro, confuso y ocasionado á causar más daño que provecho*, desvirtuando la noble intención del Autor.