

nes para caer en las de los adolescentes, de todos los adolescentes alemanes! Para un libro, una manera de envejecer es pasar á ser patrimonio de las edades cada vez menos maduras. Y ¿qué es lo que ha hecho retroceder á estos cinco escritores, de suerte que ya no los leen los hombres laboriosos y la instrucción sólida? El gusto mejor, la reflexión más madura, la mayor estima de lo verdadero y de lo verídico; es decir, virtudes que han sido *implantadas* de nuevo en Alemania por esos cinco, precisamente (y por otros diez ó veinte menos deslumbrantes), y que ahora, como un bosque suntuoso, extienden sobre su propia tumba la sombra de la veneración y también la sombra del olvido. Pero los *clásicos* no son los *implantadores* de las virtudes intelectuales ó literarias; son la *perfección* y la cúspide de estas virtudes, que continúan sobresaliendo por encima de los pueblos, aun cuando éstos pereciesen; porque son más ligeros, más libres y más puros que ellos. Puede imaginarse un estado superior de la humanidad en que la Europa de los pueblos se haya sumergido en el olvido del pasado, pero en que la Europa *vivirá* en treinta volúmenes muy antiguos y que no envejecerán jamás: en los clásicos.

126.—*Interesante, pero no bello.*

Esta comarca oculta su significación, pero tiene otra que se debiera adivinar; dondequiera que miro, leo frases ó indicaciones de frases, pero no sé dónde comienza la frase que resuelve el enigma de todas esas indicaciones, y cojo un torticolis, por intentar en vano leer, comenzando por tal lado ó por tal otro.

127.—*Contra los innovadores del lenguaje.*

Hacer neologismos ó arcaísmos en el lenguaje, preferir lo raro y lo extraño, aspirar á la riqueza de las expresiones más bien que á la concisión, es siempre el signo de un gusto que todavía no ha llegado á su madurez, ó que ya está corrompido. Una noble pobreza, pero, en un dominio sin apariencia, una libertad de maestro, es lo que distingue en Grecia á los artistas del discurso; quieren poseer *menos* de lo que posee el pueblo (porque el pueblo es el más rico en cosas antiguas y nuevas), pero esto poco quieren poseerlo *mejor*. Es cosa de poco tiempo enumerar sus arcaísmos y sus extrañezas, pero la admiración no conoce límites si se tienen buenos ojos para ver la manera ligera y dulce de apropiarse á lo que hay de cotidiano y usado en apariencia en las palabras y en los giros de frase.

128.—*Los autores tristes y los autores graves.*

El que vierte sobre el papel lo que *sufre*, se convierte en un autor triste; pero llega á ser un autor grave si nos dice lo que ha *sufrido*, y por qué ahora reposa en la alegría.

129.—*Salud del gusto.*

¿De dónde proviene que la salud no sea tan contagiosa que la enfermedad, de un modo general, y especialmente en materia de gusto? ¿O bien hay epidemias de salud?

130.—*Resolución.*

No leer un libro que, tan pronto como nació, fué bautizado (con la tinta).

131.—*Corregir el pensamiento.*

Corregir el estilo es corregir el pensamiento y nada más. El que no conviene en eso á primera vista, no podrá persuadirse nunca.

132.—*Libros clásicos.*

El lado más débil de todo libro clásico es que está demasiado escrito en la lengua materna de su autor.

133.—*Malos libros.*

El libro debe clamar por pluma, tinta y mesa de escritorio; pero, generalmente, la pluma, la tinta y la mesa de escritorio son las que claman por el libro. Por eso, en nuestros días, los libros son tan poca cosa.

134.—*Presencia de los sentidos.*

El público, al reflexionar ante los cuadros, se hace poeta, pero cuando reflexiona ante los poemas, se hace observador. En el momento en que el artista apela al público, carece generalmente del *sentido* verdadero; luego carece, no de presencia de espíritu, sino de presencia de los sentidos.

135.—*Ideas escogidas.*

El estilo escogido de una época preeminente lima no sólo las palabras, sino también las ideas; y busca tanto las palabras como las ideas, en lo que es *usual* y *dominante*; las ideas atrevidas y muy nuevas repugnan tanto al gusto maduro como las imágenes y las expresiones nuevas y audaces. Más tarde, estas dos cosas (la idea escogida y la palabra escogida), sienten fácilmente la mediocridad, porque el aroma pe-

culiar se evapora pronto y sólo se percibe el vulgar y cotidiano.

136.—*Causa principal de la corrupción del estilo.*

Querer revelar más sentimiento hacia una cosa que no se *posee* realmente, destruye el *estilo*, en el idioma y en las artes. Todo gran arte posee la inclinación contraria: semejante á todo hombre de verdadero valor moral, querrá detener el sentimiento en el camino y no dejarlo ir hasta el extremo. Este pudor de la semi visibilidad del sentimiento está, por ejemplo, admirablemente observado en Sófocles; y para transfigurar los rasgos del sentimiento, cuando éste se muestra más sobrio de lo que es.

137.—*Para excusar á los estilistas pesados.*

Lo que se dice ligeramente rara vez cae en el oído con su peso verdadero; pero es culpa del oído mal disciplinado que, educado por lo que hasta ahora se llama la música, ha debido desdeñar la escuela de las armonías superiores, es decir, del *discurso*.

138.—*Á vista de pájaro.*

He aquí torrentes que se precipitan de muchos lados en un golfo: su movimiento es tan impetuoso y atrae la vista con tanta fuerza, que las vertientes de la montaña, escuetas ó florecientes, no parecen inclinarse, sino *introducirse* en las profundidades. Ante ese espectáculo, siéntense las angustias de la espera, como si detrás de todo eso se ocultase algo hostil que indujese á la fuga, y de que sólo pudiera protegernos el abismo. No es posible describir esta comarca si no se cierne uno sobre ella, al aire libre, como un pájaro.

Lo que se llama la perspectiva á vista de pájaro, no es aquí un capricho del artista, sino el único procedimiento posible.

139.—*Comparaciones fortuitas.*

Cuando las comparaciones fortuitas no son prueba de la malicia de un escritor, son prueba de su imaginación agotada. Pero en todos los casos son testimonios de su mal gusto.

140.—*Bailar encadenado.*

Enfrente de cada artista, poeta ó escritor griego, hay que preguntarse: ¿Cuál es la *nueva* violencia que se impone y que hace seductora á los ojos de sus contemporáneos, para encontrar así imitadores? Porque lo que se llama «invención» (en el dominio métrico, por ejemplo), es siempre una de esas trabas que se pone á sí mismo. «Bailar encadenado»: mirar las dificultades frente á frente; luego extender la ilusión de la facilidad; esa es la maestría que quieren demostrarnos. En Homero ya se nota una serie de fórmulas transmitidas y de reglas en el relato épico *en medio de las cuales* tuvo que danzar; y él mismo agregó, de su propia cosecha, nuevas convenciones para los que iban á venir. Esa fué la escuela educadora de los poetas griegos: dejarse imponer primero, por los poetas anteriores, una violencia múltiple; luego agregar la invención de una violencia nueva; imponerse esta violencia y vencerla con soltura, á fin de que se noten y se admiren la violencia y la victoria.

141.—*Amplitud de los escritores.*

Lo último que adquiere un buen escritor es la amplitud; el que la lleva consigo nunca será un buen es-

critor. Los más fogosos caballos de carrera son flacos hasta que pueden *descansar* de sus victorias.

142.—*Héroes sofocados.*

Los artistas y los poetas que sufren de estrechez en los sentimientos, hacen jadear á su héroe mucho tiempo; no son capaces de conseguir que respire con facilidad.

143.—*Los semi-ciegos.*

El semi-ciego es el enemigo nato de todos los escritores indolentes. Siente gran cólera al cerrar un libro en el que ha notado que el autor necesita cincuenta páginas para comunicar cinco ideas; se irrita de haber puesto en peligro, casi sin obtener recompensa, lo poco de vista que le queda. Un semi-ciego decía en una ocasión: *Todos* los autores son indolentes.—¿También el Espíritu Santo?—El Espíritu Santo también. Pero éste tenía derecho á serlo: escribía para los que eran completamente ciegos.

144.—*El estilo de la inmortalidad.*

Tucidides, lo mismo que Tácito, al componer sus obras, han pensado en la inmortalidad; si no se supiese esto de otra manera, se adivinaría ya en su estilo. Uno creía dar duración á sus ideas, reduciéndolas por la ebullición; el otro echándoles sal; y ambos, al parecer, no se han engañado.

145.—*Contra las imágenes y los símbolos.*

Con las imágenes y los símbolos se persuade, pero no se demuestra. Por eso, en el dominio de la ciencia, se siente tal terror á las imágenes y á los símbolos;

porque aquí *no* se quiere precisamente lo que conviene y hace verosímil; al contrario, se provoca la más fría desconfianza, nada más que por la manera de expresarse y la desnudez de los muros, porque la desconfianza es la piedra de toque para el oro de la certeza.

146.—*Guardarse.*

En Alemania, el que no posea un saber profundo debería guardarse de escribir. Porque el *buen alemán* no dice: «es ignorante», sino «es de un carácter dudoso». Esta conclusión prematura honra á los alemanes.

147.—*Esqueletos tatuados.*

Los esqueletos tatuados son los autores que quisieran reemplazar lo que les falta de carne por colores artificiales.

148.—*El estilo grandilocuente y lo que le es superior.*

Se aprende más fácilmente á escribir con grandilocuencia que á escribir con soltura y sencillez. Las razones de eso se pierden en el dominio moral.

149.—*Sebastián Bach.*

Cuando no escucha uno la música de Bach como conocedor inteligente y sagaz del contrapunto y de todas las formas del estilo de la fuga; cuando uno se priva así de un verdadero goce artístico, se escuchará muy de otro modo, con el estado de espíritu de un hombre (para emplear con Goethe una expresión magnífica) que hubiera estado presente en el momento en que Dios *creó el mundo*. Es decir, entonces se sentirá que hay algo grande que está en potencia de existir,

pero que aún no existe: nuestra *gran* música moderna. Ya ha vencido al mundo, obteniendo la victoria sobre la Iglesia, las nacionalidades y el contrapunto. En Bach hay todavía demasiado cristianismo crudo, germanismo crudo, escolástica cruda; encuéntrase en el dintel de la música europea (moderna), pero desde allí dirige su mirada hacia la Edad Media.

150.—*Hændel.*

Hændel, cuando componía su música, era fogoso, innovador, verdadero, potente: se inclinaba á un heroísmo semejante al heroísmo de que es susceptible un pueblo; pero cuando se trataba de acabar su trabajo, estaba muchas veces lleno de violencia, de frialdad y hasta de disgusto de sí mismo; entonces se servía de algunos métodos experimentados en la ejecución, se ponía á escribir aprisa y mucho, y se alegraba de haber acabado: pero no era un contento semejante al de Dios y de otros creadores en la tarde de su fecunda jornada.

151.—*Haydn.*

Si la genialidad puede asociarse á la naturaleza de un hombre sencillamente *bueno*, Haydn ha poseído esta genialidad. Llega hasta la frontera que la moralidad marca á la inteligencia; sólo hace música que no tiene «pasado».

152.—*Beethoven y Mozart.*

La música de Beethoven parece á menudo una *contemplación* profundamente conmovida en la audición de un fragmento que se creía perdido desde mucho tiempo ha; es «la inocencia en los sonidos», una músi-

ca á propósito de la música. La canción del mendigo ó del muchacho del arroyo, los motivos conmovedores de los italianos ambulantes, los aires de baile en las posadas de pueblo ó en las noches de Carnaval; esas son las fuentes de inspiración donde Beethoven descubre sus «melodías»; las reúne como una abeja, cogiendo aquí y allá una nota ó un corto fragmento. Son para él *recuerdos* transfigurados de un «mundo mejor»: semejante á lo que Platón imaginaba á propósito de las ideas. Mozart está en una relación completamente distinta con sus melodías: no encuentra sus inspiraciones oyendo música, sino mirando la vida, la vida más agitada de los países meridionales: soñaba siempre con Italia cuando no estaba allí.

153.—*Recitativo.*

En otros tiempos, el recitativo era seco; ahora vivimos en una época de *recitativo húmedo*; ha caído en el agua y las olas le arrastran donde quieren.

154.—*Música serena.*

Cuando se oye música después de haber estado privado de ella por mucho tiempo; se sube muy pronto á la cabeza, como uno de esos vinos fuertes del Mediodía, y deja en el alma una embriaguez semejante á la del narcótico, que la sumerge en un estado de sueño á medias, y de deseo; esto ocurre especialmente con la música «serena», que causa al mismo tiempo amargura y dolor, saciedad y nostalgia, y que obliga á absorber todo eso, como un dulce brebaje envenenado. Durante ese tiempo, la sala donde zumba una alegría serena parece reducirse cada vez más; la luz parece disminuir de intensidad, y hacerse más sombría; finalmente, se cree oír la música como si ésta penetrase en

una cárcel, donde la nostalgia impide á un pobre hombre dormir.

155.—*Francisco Schubert.*

Francisco Schubert, un artista menor que los otros grandes músicos, poseía, sin embargo, más que éstos: una *riqueza hereditaria* en música. Derrochó esta riqueza á manos llenas y con un corazón generoso; de suerte que los músicos podrán vivir todavía durante algunos siglos de sus ideas y de sus invenciones. En su obra poseemos un tesoro de invenciones inutilizadas. Si se osase llamar á Beethoven el oyente ideal de un menestral, Schubert tendría derecho á ser llamado el menestral ideal.

156.—*La dicción musical más moderna.*

La gran dicción trágico-dramática en la música adquiere su carácter por la imitación de los gestos del gran pecador, tal como el cristianismo imagina y desea éste: del ser que marcha á pasos lentos, meditando con pasión, agitado por las torturas de la conciencia, huyendo tan pronto con espanto como deteniéndose con desesperación ó también las manos alzadas con frenesí; y cualesquiera que sean los demás signos del gran estado de pecado. Pero el cristiano admite que todos los hombres son grandes pecadores y no hacen más que pecar sin cesar, y sólo esta condición podría justificar la aplicación á *toda* la música de ese estilo en la dicción; y eso en el sentido de que la música sería el reflejo de todos los actos humanos, y tendría, como tal, que hablar sin cesar el lenguaje que el gran pecador expresa en sus gestos. Un oyente que no fuese bastante cristiano para comprender esta lógica,

tendría, es cierto, derecho á exclamar, enfrente de esa dicción musical: «¡En el nombre del cielo, cómo el pecado ha entrado en la música!»

157.—*Félix Mendelssohn.*

La música de Félix Mendelssohn es la música del buen gusto, que siente placer por todo lo que hubo en otro tiempo de bueno: vuelve siempre á todo lo que está detrás de sí. ¡Cómo podría tener muchas cosas ante sí, mucho porvenir! Pero Félix Mendelssohn, ¿quiso, pues, tener porvenir? Poseía una virtud que es rara entre los artistas: la de la gratitud, sin pensamiento preconcebido: y esa es también una virtud que remite siempre á lo que está detrás de sí.

158.—*Una madre de las artes.*

En nuestra época de escepticismo, un heroísmo brutal de la *ambición* forma casi parte de la verdadera *devoción*. No basta cerrar herméticamente los ojos y doblar las rodillas. ¿No sería posible que la ambición de ser para siempre el último héroe de la devoción llegase á ser la madre de una última música religiosa católica, del mismo modo que engendró ya el último estilo de la arquitectura religiosa? Se le llama el estilo jesuítico.

159.—*La libertad en las trabas: una libertad de príncipe.*

El último de los nuevos músicos que ha visto y adorado la belleza, al igual de Leopardi, el polaco Chopin, que fué inimitable (todos los que han venido antes y después de él no tienen derecho á ese epíteto); Chopin, digo, poseía la misma nobleza principesca en

lo convenido que Rafael en el empleo de los colores tradicionales más sencillos; pero no por respecto á los colores, sino á los usos melódicos y rítmicos. Admite esos usos porque *había nacido en la etiqueta*; pero, como el espíritu más sutil y más gracioso, entregándose en sus trabas al juego y á la danza; *sin* que quisiera burlarse de eso.

160.—*La barcarola de Chopin.*

Casi todos los estados de alma y todas las condiciones de la vida poseen un solo momento *bienaventurado*. Ese momento es el que los buenos artistas saben descubrir. Hay uno también en la vida de la costa, tan inmunda, tan malsana, que se desarrolla en la vecindad del populacho, la más ruidosa y la más rapaz; ese momento bienaventurado ha sabido prestarle Chopin acordes en su *Barcarola*, hasta el punto que los dioses mismos pudieran sentir gana de extenderse en una barca durante las largas noches de estío.

161.—*Roberto Schumann.*

El «joven», tal como lo soñaban los poetas líricos del romanticismo francés y alemán en el primer tercio de este siglo; este joven ha sido completamente traducido en cantos y en música por Roberto Schumann, el eterno joven, mientras se sintió en la plenitud de su fuerza: es cierto que hay momentos en que su música hace pensar en la eterna «vieja».

162.—*Los cantores dramáticos.*

«¿Por qué ese mendigo canta?» No sabe probablemente gemir. «Entonces hace bien; pero nuestros cantores dramáticos que gimen porque no saben cantar, ¿hacen bien asimismo?»

163.—*Música dramática.*

Para el que no ve lo que pasa en la escena, la música dramática es un absurdo; del mismo modo que es un absurdo el comentario perpetuo de un texto perdido. Esta música exige muy seriamente que se tengan oídos donde se encuentran los ojos. Pero eso es hacer violencia á Euterpe: esta pobre música quiere que se dejen los ojos y los oídos en los lugares donde todas las demás musas los tienen también.

164.—*Victoria y razón.*

Desgraciadamente, en las guerras estéticas que los artistas provocan con sus obras y la defensa de éstas, es también la fuerza que decide en último recurso y no la razón. Ahora todo el mundo admite, como hecho histórico, que la felicidad en la lucha ha tenido razón con Piccini: en todos los casos, Piccini ha sido victorioso: la fuerza estaba de su lado.

165.—*Del principio de la ejecución musical.*

¿Creen los ejecutantes de hoy, en realidad, que el mandato supremo de su arte es dar á cada fragmento el mayor *relieve* posible y hacerle hablar á toda costa un lenguaje dramático? Aplicado, por ejemplo, á Mozart, ¿no es ese un verdadero pecado contra el espíritu sereno, asoleado, tierno y ligero de Mozart, cuya seriedad es una seriedad benévola y no una seriedad terrible, cuyas imágenes no quieren saltar de su cuadro para espantar y hacer huir al que las contempla? ¿O bien imagináis que la música de Mozart se identifica con la música del *Convidado de piedra*? Y no sólo la música de Mozart, sino toda clase de música. Pero

respondéis que el mayor efecto habla en favor de vuestro principio, y tendríais razón, si no se replicase por otra cuestión: ¿sobre quién se ha querido hacer efecto y sobre quién un artista noble sólo tiene derecho á *querer* producir efecto? ¡Nunca sobre el pueblo! ¡Nunca sobre los seres que no han llegado á su madurez! ¡Nunca sobre los seres sensibles! Pero ante todo, ¡nunca sobre los seres embotados!

166.—*Música de hoy.*

Esta música archimoderna, con sus pulmones vigorosos y sus nervios delicados, comienza por asustarse de sí misma.

167.—*Dónde está con gusto la música.*

La música no consigue su gran fuerza sino entre los hombres que no pueden ni deben discutir. Por eso sus primeros promotores son los príncipes que no quieren que, en su proximidad, se critique mucho, ni siquiera que se piense mucho; y después la sociedad que, bajo una presión cualquiera (política ó religión), se ven obligadas á habituarse al silencio, pero que andan á busca de sortilegios tanto más violentos contra el tedio del sentimiento (generalmente la eterna inclinación amorosa y la eterna música); en tercer lugar, pueblos enteros donde no hay «sociedad», sino individuos con tendencias á la soledad, con pensamientos crepusculares y que sienten veneración hacia todo lo que es inexplicable: esas son las verdaderas almas musicales. Los griegos, como eran un pueblo que amaba la palabra y la lucha, no resistían la música más que como un *accesorio* de las artes sobre las cuales se pudiese discutir y hablar con verdad; siendo así que sobre la

música apenas es posible *pensar* claramente. Los pitagóricos, esos griegos excepcionales en muchas materias, eran también grandes músicos: son los mismos que han inventado el silencio de cinco años, pero no la dialéctica.

168.—*Sentimentalismo en la música.*

Cualquiera que sea la inclinación que se sienta por la música seria y grande, en ciertas ocasiones se sentirá uno siempre subyugado, encantado y enternecido por lo contrario de ésta. Quiero hablar de esos *melismos* de ópera italiana, los más sencillos de todos, que, á pesar de su uniformidad rítmica y de la puerilidad de sus armonías, nos conmueven á veces como si oyésemos cantar el alma misma de la música. Convenzáis en ello ó no, fariseos del buen gusto, *así es*, y para mí importa ante todo dar á adivinar este enigma y ayudarme algo á mí mismo á resolverlo. Cuando éramos niños, hemos gustado por vez primera la miel de muchas cosas; nunca después nos pareció tan buena como entonces; incitaba á la vida, á la vida más larga, bajo la forma de la primera primavera, de las primeras flores, de los primeras mariposas, de la primera amistad. Entonces (acaso fuese hacia los nueve años de edad) oímos la primera música; y fué la que primero *comprendimos*, por consiguiente, la más sencilla y la más infantil, la que no fué apenas más que el desarrollo de una canción de nodriza y de un aire de músico ambulante. Porque para las menores revelaciones del arte hay que estar *preparado y experto*: no existe en manera alguna efecto «inmediato» del arte, cualesquiera que sean las bellas invenciones que los filósofos han hecho á este propósito. A estos primeros frenesís musicales (los más violentos de nuestra

vida) se refiere nuestro sentimiento cuando oímos esos *melismos* italianos; la beatitud del niño y la fuga de la juventud, el sentimiento de lo irreparable como nuestro bien más precioso: todo eso hace vibrar las cuerdas de nuestra alma de un modo más violento que pudiera hacerlo la presencia más abundante y más seria del arte. Esa mezcla de alegría estética con un dolor moral que ahora se acostumbra á llamar «sentimentalismo», algo orgullosamente á mi parecer (es el estado de alma de Fausto al fin de la primera escena), este «sentimentalismo» de los oyentes favorece á la música italiana, que los expertos inteligentes del arte, los «estéticos» puros, gustan de ignorar. Además, toda música no comienza á producir un efecto *mágico* sino á partir del momento en que oímos hablar en ella el idioma de nuestro propio *pasado*: y en ese sentido, para el profano, toda música antigua parece hacerse cada vez mejor, y toda música reciente parece tener poco valor: porque no despierta «sentimentalismo», ese sentimentalismo que, como he indicado, es el principal elemento de felicidad en la música, para todo hombre que no se complace en ese arte como artista puro.

169.—*Como amigos de la música.*

En resumidas cuentas, continuamos amando la música como amamos la luz de la luna. Ambas no quieren reemplazar al sol, sino iluminar nuestras noches como mejor puedan. Pero ¿no es así? ¿No tenemos siquiera derecho á reirnos y bromear á propósito de ellas? ¿A pedir de cuando en cuando un poco menos? ¡El hombre en la luna! ¡La mujer en la música!