

El estado en que me encontraba era, además, una especie de combate. Procuraba expresar teóricamente lo que el antagonismo de mis tendencias artísticas y de nuestras instituciones, particularmente de los teatros de ópera, no me permitía demostrar con una claridad que hubiese determinado la convicción, por la ejecución inmediata de una obra de arte. Sentíame vivamente aguijoneado á salir de tales angustias y volver al ejercicio normal de mis facultades de artista. Bosquejé y realicé un plan dramático de proporciones tan vastas que, obedeciendo tan sólo á las exigencias de mi asunto, renuncié deliberadamente, en esta obra, á toda posibilidad de que tal cual es figurase jamás en nuestro repertorio de ópera. Menester hubieran sido circunstancias extraordinarias para que este drama musical, que comprende nada menos que una tetralogía completa, pudiese ser ejecutado en público. Concebía que eso fuese posible, y bastaba ya (en ausencia absoluta de toda idea de la ópera moderna) para lisonjear mi imaginación, elevar mis facultades, manumitirme de todo propósito de medrar en el teatro, entregarme á una producción desde entonces no interrumpida y decidirme á seguir completamente mi propio impulso, como para sanar de los crueles sufrimientos que había padecido. La obra que os menciono y cuya composición musical está en gran parte terminada desde largo tiempo, se intitula «El anillo de los Nibelungos». Si mereciese vuestro agrado la tentativa actual de presentaros mis otros poemas de ópera traducidos en prosa, quizá me vería inducido á reiterar este ensayo con mi tetralogía.

Mientras que, completamente resignado á vedarme para lo sucesivo toda relación de artista con el público, me consagraba enteramente á la ejecución de mis nuevos planes, reparando así las fatigas de mi penosa excursión por los dominios de la teoría especulativa, gozaba de tan perfecta tranquilidad

que ni siquiera absurdas interpretaciones á que mis escritos teóricos dieron origen casi en todas partes, lograron llevarme de nuevo á este terreno. De repente mis relaciones con el público tomaron otro aspecto con el que no había yo contado ni remotamente: mis óperas se extendían.

Una de estas era «Lohengrin» en cuya ejecución no había tomado yo parte alguna; las demás no las había hecho representar sino en el teatro donde desempeñaba un cargo personal. Y sin embargo se extendían con éxito creciente, pasando de un teatro á otro y por fin á todos los teatros de Alemania, y adquiriendo una popularidad sostenida é incontestable. Esto, en el fondo, causábame una sorpresa extraña; pero me permitió hacer todavía observaciones que con frecuencia se me habían ocurrido en mi carrera activa y que, contrabalanceando la repugnancia que me alejaba de la ópera, llevábanme y sujetábanme á ella sin cesar. Algunas ejecuciones de perfección poco común y el efecto que habían producido me revelaban, positivamente, excepciones y posibilidades que, como os he indicado, hacíanme concebir proyectos de alcance puramente ideal. No había asistido á ninguna de estas inmensas ejecuciones de mis óperas; no podía formarme una idea del espíritu que en ellas presidía sino por relaciones de amigos inteligentes y por el éxito característico que dichas ejecuciones alcanzaban. La idea que de ello podían hacerme concebir los relatos de mis amigos no era de índole para inspirarme una conclusión muy favorable sobre el espíritu de estas ejecuciones en general, y lo mismo digo tocante al carácter de la mayoría de nuestras representaciones de ópera. Confirmado por ella en mis disposiciones pesimistas, gozaba por otra parte de las ventajas del pesimista: los asomos de lo bueno y de lo distinguido que veía abrirse paso de vez en cuando me causaban tanto mayor gozo,

cuanto menos los esperaba y menos autorizado me creía para exigirlos. En otra época, cuando era yo optimista, había hecho rigurosamente obligatorio, en todo, lo bueno y lo excelente, que me parecía posible, lo cual me sumía en la intolerancia y en la ingratitud. Los resultados superiores, que de cuando en cuando llegaban á mi noticia, sin esperarlos, infundíanme nuevo ardor á la vez que vivísima gratitud; hasta entonces habíame parecido que no era posible el logro de resultados excelentes sino á condiciones generales novísimas, y se me demostró que esta posibilidad se encuentra, desde hoy, al menos como excepción.

Otra cosa me sorprendió todavía más, y fué el ver la impresión extraordinaria que mis óperas habían producido en el público, á pesar de una ejecución á veces muy mediana y que á menudo las desfiguraba. Recuerdo, por momentos, la antipatía, la hostilidad de los críticos que en mis escritos anteriores sobre el arte no habían visto sino una abominación, que se empeñaban en que unas óperas escritas en fecha mucho más remota habían sido compuestas como una confirmación tardía y madurada de mis teorías, y que, sobre todo al principio, se habían desencadenado contra estas óperas; y entonces no pude dejar de ver un signo grave y alentador en el placer declarado que el público ha sentido en obras donde se expresa netamente mi verdadera tendencia. Compréndese, sin dificultad, que crítica no haya podido sofocar los aplausos del público, gritándole, como no há mucho hiciera en Alemania: «¡Guardaos de Rossini, huíd de sus acentos seductores, evitad la sirena, cerrad los oídos á sus ligeras y frívolas melodías.» Y el público no ha dejado de oír estas melodías con placer. Pero aquí se veía á los críticos advertir con infatigable celo al público que no diese su dinero por cosas que no podían causarle el más mínimo placer, pues de lo que buscaba únicamente en la ópera, melo-

días, siempre melodías, mis óperas no ofrecían el más mínimo vestigio, puesto que se componían únicamente de los más insípidos recitados y del más ininteligible galimatías musical; en una palabra: «¡música del porvenir!»

Figuráos qué impresión debían producirme, no digo las pruebas más irrefragables de un verdadero éxito popular de mis óperas en el público alemán, sino los informes personales que recibí de un próspero cambio en el criterio y en los sentimientos de gentes que hasta entonces sólo habían gustado la tendencia lasciva de la ópera y del bailable, y que habían rechazado con desdén, con horror, la menor invitación á prestar su atención á una tendencia más seria del drama musical. Estos informes han llegado á mí repetidas veces; permitid que os bosqueje rápidamente las conclusiones saludables y alentadores que creí debía sacar de ellos.

Es evidente que aquí no se trataba del mayor ó menor alcance de mi talento; los mismos críticos más hostiles no se declaraban contra este talento, sino contra la dirección que yo había seguido y procuraban explicar mi éxito definitivo diciendo que mi talento valía más que mi tendencia. Completamente insensible á lo que de lisonjero podría tener este juicio acerca de mis facultades, sólo de una cosa me felicitaba y era: del instinto seguro que me había guiado á la idea de una igual y recíproca penetración de la música y de la poesía, como condición de una obra de arte capaz de operar, por la representación escénica, una impresión irresistible y de hacer que, en su presencia, toda reflexión voluntaria se desvaneciera en el sentimiento puramente humano. Actualmente veía producido este efecto, á pesar de las debilidades sumas aún, de la ejecución, á cuya exactitud, por otra parte, he de atribuir forzosamente tanta importancia. Motivos había para hacermé concebir ideas, todavía más atrevidas, de la omnipotente eficacia de la música.

Habré de explicarme más categóricamente sobre este alcance sin límite, y así lo haré en breve.

Es un punto difícil y de extremada importancia, sobre el cual no puedo aspirar á ser muy explícito, sino á condición de ocuparme exclusivamente de la forma. En mis escritos teóricos había intentado determinar la forma á la vez que la substancia, y no podía hacerlo teóricamente sino de una manera abstracta; así, pues, exponíame á una oscuridad inevitable y aun á graves «quid-pro-quos.» Quisiera, pues, evitar á toda costa, como os he declarado ya, un procedimiento de este género para daros á entender mis ideas. No ignoro sin embargo cuántos inconvenientes tiene el hablar de una forma sin determinar su substancia en modo alguno. Os lo he confesado al principio; la invitación que me habéis dirigido para que os presente al mismo tiempo una traducción de mis poemas de ópera era lo único que podía decidirme á suministraros aclaraciones positivas sobre la marcha de mis ideas, tanto al menos cuanto puedo explicármela yo mismo. Dejádme, pues, que os diga aún algunas palabras de estos poemas; así estaré más á mis anchas para hablaros después de la forma musical, tan importante aquí y sobre la que han circulado tan erróneas ideas.

Ruégoos, ante todo, que me dispenséis si sólo puedo ofreceros de estos poemas una traducción en prosa. Las dificultades sin fin que ha sido preciso sobrepujar en la traducción en verso del «Tannhauser» con quien el público parisiense trabará conocimiento, en breve, por una ejecución escénica completa, han demostrado que trabajos de esta índole requerían un tiempo que no podía consagrarse actualmente á la traducción de mis restantes obras. No cabe duda de que estos poemas, presentados bajo una forma poética, causarían en vos distinta impresión; mas es cosa de que aquí debo prescindir, viéndome reducido á señalaros el ca-

rácter de los asuntos, su tendencia, y el modo dramático en que están tratados. Esto os facilitará comprender qué parte ha tomado el espíritu de la música en la concepción y en la ejecución de estos trabajos. ¡Ojalá os baste esta traducción! No aspira más que á presentar el texto con toda la exactitud literal que comporta una traducción.

Los tres primeros poemas: «El Buque Fantasma», «Tannhauser» y «Lohengrin» estaban completamente terminados, letra y música, antes de la composición de mis escritos teóricos, y hasta habían sido representados ya, exceptuando el «Lohengrin.» Podría, por lo tanto, si los asuntos me permitiesen efectuarlo de una manera completa, trazaros, por medio de estos poemas, la marcha de las ideas que presidieron á mis trabajos sucesivos hasta el punto en que hube de darme cuenta teóricamente de mi procedimiento. Esta observación no tiene otro objeto que patentizar el profundo error de los que creyeran poderme atribuir en estas tres obras el pensamiento preconcebido de aplicar las reglas abstractas que me había impuesto. Permitidme deciros que, por el contrario, mis conclusiones más atrevidas relativamente al drama musical cuya posibilidad concebía, se me impusieron porque, desde aquella época, bullía en mi cerebro el plan de mi gran drama de «Los Nibelungos», cuyo poema tenía ya escrito en parte, y había revestido en mi pensamiento una forma tal, que mi teoría no venía á ser más que una expresión abstracta de lo que se desenvolviera en mí como producción espontánea. Mi sistema propiamente dicho, si hay que valerse de esta palabra á toda costa, sólo recibe pues en estos tres primeros poemas una aplicación muy limitada.

No pasa lo mismo con el último que encontraréis aquí: «Tristán é Isolda.» Lo concebí y lo terminé cuando tenía completamente escrita la música de gran parte de mi tetralogía «Los Nibelungos.» Lo

que me indujo á interrumpir este magno trabajo, fué el deseo de dar una obra de proporciones más modestas y de menores exigencias escénicas y más fácil, por consiguiente, de ejecutar y de representar; este deseo nació en mí, ante todo, de la necesidad de oír todavía, después de tan largo intervalo, música mía, y después de los favorables informes que recibía de la ejecución de mis antiguas óperas en Alemania, informes que me reconciliaban con la escena, y me devolvían la esperanza de ver este deseo realizado otra vez más rigurosas que se derivan de mis informaciones teóricas. No significa esto que haya sido modelada sobre mi sistema, pues entonces había olvidado ya absolutamente toda teoría; aquí, por el contrario, movíame con la más entera libertad, la más completa independencia de toda preocupación teórica, y durante la composición sentía que mi vuelo se extralimitaba y no poco de los lindes de mi sistema. Creedme; no hay felicidad superior á esa perfecta espontaneidad del artista en la creación, y yo la experimenté al componer mi «Tristán». Tal vez la debía á la fuerza adquirida en el período de reflexión que había precedido. Era casi una imagen de lo que había hecho mi maestro al enseñarme los más difíciles artificios del contrapunto; habíame fortalecido, decía, no para escribir fugas, sino para saber lo que sólo con un severo ejercicio se adquiere: la independencia y la seguridad.

Recordaré, de paso, una ópera que precedió al «Buque Fantasma: Rienzi.» Esta ópera donde se encuentra el esplendor, el fuego que la juventud apetece, fué la que me valió en Alemania el primer triunfo, no sólo en el teatro de Dresde, donde la estrené, sino desde entonces en gran parte de los teatros donde se ha representado con mis demás óperas. «Rienzi» había sido concebido ó ejecutado bajo el imperio de la emulación excitada en mí por las juveniles impresiones que me causaran las

óperas de Spontini y el género brillante del Gran Teatro de la Opera de París, de donde recibía obras con firmas tales como las de Auber, Meyerber, Halévy. Así pues disto mucho hoy, contra vuestra opinión, de atribuir á esta ópera importancia particular alguna, por cuanto no marca aún, de una manera bien clara, ninguna fase esencial en la evolución de las miras sobre el arte que posteriormente me dominaron. Por lo demás, no se trata aquí, ni mucho menos, de ostentar ante vos mis triunfos de compositor, sino de esclarecer una dirección todavía muerta, de mis facultades. «Rienzi» fué terminado durante mi primera estancia en París; hallábame en presencia de los esplendores del Gran Teatro y era lo bastante presuntuoso para concebir el deseo y lisonjearme con la esperanza de ver representada en él mi obra. Si alguna vez debía realizarse este deseo, de seguro que no podrán menos de pareceros muy singulares, como á mí, los azares de la suerte que, entre el deseo y su realización, han dejado transcurrir un intervalo tan largo, acumulando experiencias que alejaron, y no poco, este deseo de mi corazón.

Esta ópera, ejecutada en proporciones vastísimas, fué seguida inmediatamente de «El Buque Fantasma» que, en mi primera idea, sólo debía tener un acto. Ya veis que el esplendor del ideal parisiense había palidecido para mí; comenzaba ya á sacar las leyes destinadas á determinar la forma de mis pensamientos, de un manantial distinto de ese mar de la publicidad oficial que se extendía á mis ojos. Podéis ver de lleno el fondo de mis disposiciones de espíritu; este poema los expresa claramente. Ignoro si cabe atribuirle algún valor poético; pero lo que sí sé es que desde entonces sentí, al componerlo, una libertad distinta de cuando tracé el libreto de «Rienzi,» por cuanto en éste no pensaba aún sino en un texto de ópera que me permitiese reunir todas las formas admitidas y hasta obligadas

de la gran ópera propiamente dicha: introducciones, finales, coros, arias, dúos, tercetos, etc., y desplegar toda la posible riqueza.

En esta obra y en cuantas la han seguido, tomé el partido de mudar de asuntos; dejé una vez por todas el terreno de la historia y me establecí en el de la leyenda. Absténgome de trazar aquí las disposiciones íntimas que me guiaron á esta resolución; únicamente haré resaltar la influencia que la naturaleza de los asuntos elegidos por mí ha ejercido en el carácter de la forma poética, y sobre todo, de la forma musical.

Todos los detalles necesarios para describir y representar el hecho histórico y sus accidentes, todos los detalles que, para ser comprendida perfectamente, exige una época especial y remota historia, que los autores contemporáneos de dramas y novelas históricas deducen por esta razón de una manera tan circunstanciada, podía yo dejarlos á un lado. Estaba manumitido de la obligación de tratar la poesía, y la música sobre todo, de una manera incompatible con ellos y principalmente con la última. La Leyenda, sean cuales fueren la época y la nación á que pertenezca, tiene la ventaja de comprender exclusivamente lo que esta época y esta nación tienen de puramente humano, y de presentarlo bajo una forma original señaladísima y por lo tanto inteligible á la primera ojeada. Una balada, un refrán popular bastan para representarse en un instante ese carácter con los rasgos más marcados y precisos. Ese colorido legendario que reviste un acontecimiento puramente humano, posee además otra ventaja esencial entre todas y es que facilita en extremo al poeta la misión que hace un momento le he impuesto, de prevenir y resolver la cuestión del ¿por qué? El carácter de la escena y el tono de la leyenda contribuyen juntos á sumir el espíritu en aquel estado de ensueño que le lleva, en breve, hasta la plena «clarividencia,» y el espíri-

tu entonces descubre un nuevo encadenamiento de los fenómenos del mundo, que sus ojos no podían percibir en el estado de vigilia ordinaria; de ahí nacía esa inquietud que le llevaba á preguntar incessantemente ¿por qué? como para poner fin á los terrores que le asediaban en presencia del incomprendible misterio de ese mundo que actualmente se le ha hecho tan inteligible y tan claro. Ahora ya no os será difícil comprender cómo, al fin, la música acaba y completa el encanto de donde surge esa especie de «clarividencia».

Así, por la razón que acabo de manifestaros, el carácter legendario del asunto asegura una ventaja de alto precio en la ejecución, pues, por una parte, la sencillez de la acción, su marcha, cuya sucesión se abarca fácilmente de una sola ojeada, permite no detenerse poco ni mucho en la explicación de los incidentes exteriores, y por otra, permite consagrar la mayor parte del poema al desenvolvimiento de los motivos interiores de la acción, para que éstos despierten ecos simpáticos en el fondo del alma.

A la primera ojeada que dirijáis al conjunto de los poemas aquí reunidos, notaréis que la ventaja que acabo de mencionar no se me reveló sino por grados, y que he aprendido también gradualmente á sacar partido de ella. El incremento de volumen material, en cada poema, justifica ya esta observación. Luego veréis que la preocupación que me impedía, al principio, dar á la poesía un desenvolvimiento más amplio, provenía especialmente de encontrarme aún demasiado preocupado de la forma tradicional de la música de ópera, pues esta forma había hecho imposible hasta ahora un poema que hubiese excluido numerosas repeticiones de las mismas palabras. En el «Buque Fantasma», lo único que principalmente me propuse fué no salir de los rasgos más simples de la acción, desterrar todo detalle superfluo y toda intriga tomada de la vida vul-

41

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN  
"ALFONSO REYES"  
Apdo. 1625 MONTERREY, MEXICO

29379

gar, y en cambio desarrollar mayormente los rasgos á propósito para colocar en su verdadera luz el colorido característico del asunto legendario; este colorido, en efecto, parecíame completamente apropiado á los motivos internos de la acción, y se identificaba, por consiguiente, con la acción misma.

Presumo que encontraréis mucho más vigor en el desarrollo de la acción del «Tannhauser» por motivos interiores. La catástrofe final nace aquí sin el menor esfuerzo de una lucha lírica y poética en que ninguna otra potencia sino la de las más secretas disposiciones morales determina el desenlace, por manera que la forma misma de este desenlace surge de un elemento puramente lírico.

El interés de «Lohengrin» reposa, enteramente, sobre una peripecia que se efectúa en el corazón de Elsa y que toca á todos los misterios del alma. La duración de un hechizo que esparce su felicidad maravillosa é infunde en todo la más plena seguridad, depende de una sola condición, á saber: que jamás se profiera esta pregunta: «¿de dónde vienes?» Pero una profunda é implacable angustia arranca violentamente de un corazón de mujer esta pregunta, como un grito; y el hechizo se desvanece. Ya adivináis el enlace particular de esta pregunta trágica con el «por qué» teórico de que he hablado antes.

Lo repito: también yo me había visto arrastrado á dirigirme estas dos preguntas: «¿De dónde? ¿por qué?» que habían desvanecido por luengo período el hechizo de mi arte. Empero, el tiempo de mi penitencia me había enseñado á triunfar de esta impulsión. Todas mis dudas habíanse disipado cuando me consagré á mi «Tristán». Sumérgime aquí con entera confianza en las profundidades del alma y sus misterios; y de ese centro íntimo del mundo ví surgir su forma exterior. Una ojeada sobre la extensión de este poema os demostrará al momento

que el detalle infinito á que el poeta, al tratar un asunto histórico, se ve obligado para explicar el eslabonamiento exterior de la acción á expensas del desenvolvimiento claro de los motivos interiores, este detalle, repito, osé reservarlo exclusivamente á los últimos. La vida y la muerte, la importancia y la existencia del mundo exterior, todo, aquí, depende únicamente de los movimientos interiores del alma. La acción que se realiza depende de una sola causa, del alma que la provoca, y esta acción estalla en plena luz tal como el alma la imaginó en sueños. Tal vez halléis que varias partes de este poema penetran demasiado en el detalle íntimo, y si consentís en autorizar este detalle en el poeta, difícil os será comprender cómo se atrevió á darlo al músico para su interpretación y desenvolvimiento.

Y es que aquí os engaña la preocupación en que todavía me hallaba yo cuando concebí el «Buque Fantasma» y que me indujo á bosquejar en el poema contornos muy generales, cuyo desenvolvimiento y forma debían ir á cargo absoluto de los mismos. Mas á ello contesto inmediatamente: si en el «Buque Fantasma» los versos estaban escritos con el fin de que la frecuente repetición de las frases y de las palabras, que era el soporte de la melodía, diese al poema la extensión que esta melodía reclamaba, la ejecución musical del «Tristán» no ofrece ya ni una sola repetición de palabras; el tejido de las palabras tiene toda la extensión destinada á la melodía; en resumen: esta melodía está ya construída poéticamente.

Si mi procedimiento hubiese logrado arraigarse, tal vez esto bastaría para obtener de vos el testimonio de que dicho procedimiento ha producido una fusión del poema y de la música, infinitamente más íntima que los procedimientos anteriores. Si, al mismo tiempo, me fuese dado esperar que hallaréis en la ejecución poética del «Tristán» más valor del que comportaban mis trabajos anteriores, esta cir-

cunstancia os llevaría á una conclusión inevitable, á saber: que la forma musical, completamente figurada en el poema, la forma musical le da un valor particular y que responde exactamente al fin poético, ya sólo se trata de saber si la forma musical de la melodía pierde en ello algo de la libertad de su marcha y de su desenvolvimiento.

Permitidme contestar á esta cuestión en nombre del músico, y deciros plenamente convencido de la exactitud de esta afirmación: todo lo contrario; la melodía y su forma, gracias á este procedimiento, comportan una riqueza de desenvolvimiento inagotable y de que, sin él, no cabía formarse idea.

No creo poder terminar mejor estas aclaraciones que por una demostración teórica de la que acabo de afirmar. Lo intentaré, no ocupándome ahora sino de la forma musical sola, de la «melodía».

Oíd á nuestros simpáticos dilettanti gritando incesantemente y á voz en cuello: «¡la melodía, la melodía!» Ese grito es para mí la prueba de que les sugieren esta idea obras donde se encuentran, junto á la melodía, pasajes sonoros sin melodía alguna y que, ante todo, sirven para dar á la melodía, tal como ellos la entienden, ese relieve que les es tan grato. La ópera reunía en Italia un público que consagraba su velada á la diversión y que, entre otras, se tomaba la de la música cantada en el escenario; prestábase de vez en cuando el oído á esta música, al hacer una pausa en la conversación y las visitas recíprocas de palco á palco, la música continuaba: su empleo era el que se reserva á la «música de mesa» en las comidas de aparato, á saber: animar, excitar con los sonidos la conversación que en ella languidecía. La música ejecutada con este fin y durante estas conversaciones, forma el fondo propiamente dicho de una partitura italiana; por el contrario, la música que se escucha realmente no llena tal vez una dozava parte de la partitura. La ópera italiana debe contener al menos un aria que se oye

con gusto; para que obtenga éxito, es preciso que la conversación se interrumpa y que se pueda escuchar con interés lo menos seis veces. Pero el compositor que sabe fijar la atención de los oyentes de su música hasta doce veces, es declarado hombre de genio y proclamado creador inagotable de melodías. Ahora bien, si un público semejante se halla de repente en presencia de una obra que pretende una atención igual en toda su duración y para sus partes todas; si se ve arrancado violentamente á todos los hábitos que lleva á las representaciones musicales; si no puede reconocer como idéntico á su idolatrada melodía lo que, en la hipótesis más feliz, sólo ha de parecerle un ennoblecimiento del ruido musical, de ese ruido que en su forma más pueril le facilitaba antaño una conversación agradable, mientras ahora le importuna con la pretensión de ser escuchado realmente: ¿cómo resentirse contra este público por su estupor y su azoramiento? De seguro pediría á voz en grito su docena ó su media docena de melodías, aunque sólo fuera para que la música de los intervalos atrajese y prolongase la conversación, la cosa capital seguramente de una velada de ópera.

En realidad lo que una preocupación rara ha bautizado con el nombre de riqueza, ha de parecer pobreza á todo espíritu ilustrado. Las ruidosas exigencias fundadas en este error se pueden perdonar á la masa del público, más no á los críticos. Veamos, pues, de entendernos en cuanto quepa sobre este error y su origen.

Demos por supuesto, que la «única forma de la música es la melodía;» que sin la melodía ni siquiera puede concebirse; que música y melodía son rigurosamente inseparables. Decir que una música carece de melodía significa, únicamente, en la acepción más elevada: el músico no ha logrado la perfecta producción de una forma apreciable que rija con seguridad el sentimiento. Y esto indica sencii-

llamente que el compositor está desprovisto de talento y que esta falta de originalidad le ha reducido á componer su obra con frases melódicas trilladísimas y que por lo tanto dejan indiferente el oído. Pero, en boca del aficionado ignorante y en presencia de una verdadera música, este fallo sólo tiene una significación, y es: que se habla de una forma estricta de la melodía que, como hemos visto, pertenece á la infancia del arte musical; así, pues, el no hallar grata otra forma que esta, debe parecernos cosa pueril en verdad. Aquí, pues, trátase no tanto de la melodía como de la pura forma de danza que revistió en un principio exclusivamente.

Lo confieso; no quisiera haber dicho nada que rebajase el origen primitivo de la forma melódica. Creo haber demostrado que es el principio de la forma acabada de la sinfonía de Beethoven; lo cual bastaría para que le tributásemos un reconocimiento sin límites. Surge empero una observación, una tan solo, á saber: que esta forma que ha permanecido en la ópera italiana en su estado rudimentario, recibió en la sinfonía una extensión y una perfección que en relación á este primer estado es como la planta coronada de flores á su rampollo. Ya veis, pues, que admito plenamente la importancia de la forma melódica primitiva como forma de danza; y fiel al principio de que toda forma ha de llevar, aún en su más elevado desarrollo, huellas patentes de su origen, pretendo encontrar esta forma de danza hasta en la sinfonía de Beethoven, y que esta sinfonía, en cuanto á tejido melódico, debe ser considerada como esa misma forma de danza idealizada.

Observemos desde luego que esta forma se extiende á todas las partes de la sinfonía, y en este concepto constituye la contra-parte de la ópera italiana; efectivamente, en la ópera la melodía se encuentra por fracciones aisladas, entre las cuales se extienden intervalos llenados por una música que no

hemos podido caracterizar de otro modo que por ausencia de toda melodía, pues nada tiene que la distinga esencialmente del simple ruido. En los predecesores de Beethoven vemos aún extenderse estas enojosas lagunas hasta en los trozos sinfónicos, entre los motivos melódicos principales. Verdad es que Haydn, entre otros, había logrado ya dotar de valor interesantísimo estos períodos intermedios; por el contrario Mozart, que se aproximaba mucho más á la concepción italiana de la forma melódica, había recaído más de una vez, y hasta diremos que habitualmente, en este empleo de frases triviales, que nos muestran, con frecuencia, esos períodos armónicos bajo un aspecto parecido al de la «música de mesa,» es decir: de una música que, entre las agradables melodías que deja oír, por intervalos, ofrece todavía un ruido propio para excitar la conversación; tal es, al menos, la impresión que me causan esas semi-cadencias que reaparecen habitualmente en la sinfonía de Mozart y se prolongan con tanto alboroto: pareceme estar oyendo puesto en música el ruido de un regio banquete. Las combinaciones de Beethoven completamente originales y que son verdaderos rasgos de genio, tuvieron al contrario por objeto borrar hasta los últimos vestigios de esos fatales períodos intermedios, y dar á las ilaciones mismas de las melodías principales todo el carácter de la melodía. Sumamente interesante sería estudiar más de cerca estas combinaciones; pero aquí nos ocuparía demasiado. Debo, sin embargo, llamar vuestra atención sobre la construcción de la primera parte de la sinfonía de Beethoven. Vemos en ella la melodía de danza, propiamente dicha, descompuesta hasta en sus mismas partes constituyentes; cada una de estas, que á menudo sólo constan de dos notas, se halla colocada sucesivamente de tal modo por el alternativo predominio del ritmo y de la armonía, que resalta más clara y vigorosa. Estas partes se reunen para for-