



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

≡ DE LA SUPREMA INTIMIDAD ≡
≡ SINGULARIDAD ESTÉTICA ≡
≡ DE LA MÚSICA PURA ≡

DISCURSO LEÍDO EN EL ACTO DE SU
RECEPCIÓN POR EL EXCELENTÍSIMO SEÑOR
DON ELÍAS TORMO Y MONZÓ
Y CONTESTACIÓN DEL EXCMO. É ILMO. SR.
DON ANGEL AVILÉS Y MERINO

MADRID, 18 MAYO 1913.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE

SAN FERNANDO

DE LA SUPREMA INTIMIDAD
SINGULARIDAD ESTÉTICA DE LA MÚSICA PURA

DISCURSO

LEÍDO ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DEL

EXCMO. SR. D. ELÍAS TORMO Y MONZÓ

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. É ILMO. SR. D. ANGEL AVILÉS Y MERINO

EL DÍA 18 MAYO DE 1913



MADRID
IMPRESA DE SAN FRANCISCO DE SALES
Calle de la Bola, núm. 8

1913

DISCURSO

DEL

EXCMO SR. D. ELÍAS TORMO Y MONZÓ

*Mi alma, que en olvido está sumida,
torna á cobrar el tino
y memoria perdida.....*

Señores Académicos:

Gratitud. No podrán ser más sinceras las palabras de mi gratitud, debidas al gran honor con que siempre hubierais obligado mi profundo reconocimiento, al verme llamado por vuestro voto á compartir las tareas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Vuestra benevolencia sin límites, que fué precursora inmediata de vuestro inmerecido llamamiento y voto, consagrada queda en lo más íntimo de mis recuerdos, indisolublemente unida á los últimos días de la felicidad de mi casa, á las últimas satisfacciones y alegrías que recibió en su vida, repentinamente tronchada, la compañera de la mía. No puedo ni sé decir más palabras que esas, que bien entrañan garantía hondísima de mi imborrable agradecimiento.

Los deberes que de él son consecuencia, con buena voluntad, con amor al Arte ya connaturalizado, pienso cumplir; siempre necesitado, que son débiles y escasas mis fuerzas, de la asistencia constante de vuestra indulgencia hidalga y afectuosa.

Más que nunca la solicito hoy, al verme obligado por los Estatutos de la docta Casa á levantar la voz ante vosotros, cuando sólo á escuchar la vuestra debiera llegar aquí quien, como yo, no educado en su juventud entre los artistas ni entre los concedores doctísimos de las Bellas Artes, sólo llevado, aislado, de una afición que fué muy luego segunda vocación, se ha formado, mal que bien, su

particular modo de ver y de conocer las obras de artistas: asistiendo silencioso á los Museos, á las Exposiciones, á los conciertos y á los teatros; leyendo, letra muerta, los ajenos juicios y observaciones: sin aquel contacto personal, sin aquella comunicación oral, sin aquella confraternidad con los profesionales de la creación y de la crítica artísticas, que como son el ambiente y la vida propia de esta Casa, son el ambiente y la vida de la educación estética que á mí bien lamento que me faltara á su debido tiempo.

Me habéis llamado además á tener asiento, como Académico no profesor, en la Sección de Música, y me designásteis para ocupar el que dejó vacante persona de tan singular educación musical, de tan insignes dotes de crítico musical como fué D. Cecilio de Roda, cuando es notorio que en los años recientes de mi modesto profesorado universitario de Historia de las Bellas Artes, en los años también recientes de mi todavía más modesta colaboración en las revistas y en los periódicos, estudiando puntos de Historia del Arte, fueron los de las Artes plásticas españolas, Pintura y Escultura, tema de mis trabajos, con preferencia palpable. Y como hablar de D. Cecilio de Roda y no hablar de Música, de Estética musical, de Estética musical de *dilettante* (pues no soy profesional), pareceríame paladina incongruencia, huyendo de la cual, todavía me veo más necesitado, por tantas y tantas razones, de los extremos de vuestra indulgencia, de la que ya tengo la prenda singularísima de vuestra unánime elección.

D. Cecilio de Roda. D. Cecilio de Roda y López, que no era un músico profesional por sus estudios — que hizo en las Universidades de Granada y de Madrid en las dos Facultades de Filosofía y Letras y Derecho hasta el doctorado —, fué un ejemplo notabilísimo del triunfo, al fin definitivo, de una vocación artística, llevado del más arrebatador de los entusiasmos á los goces y al estudio estético del Arte de la Música.

Persona de muy varia cultura, había tenido ocasión en viajes por Europa y en largas estancias en los Estados Unidos y en Guatemala, de extenderla considerablemente; pero fué la Música, á la exclusiva, su vocación decidida. Por los años 1888-89, mozo todavía, había comenzado á escribir de crítica musical (con el seudónimo de Beckmeyer, que ya entonces delataba al wagnerista) en los diarios de Madrid *La Justicia* y *El Imparcial*, siendo, con las intermitencias de sus viajes, cosa que fué llamando la atención, sus críticas musicales en *La Epoca*, primero en 1897-98, y sobre todo desde 1901 en campaña memorable. Tanto lo fué, que varios de los tales artículos se tradujeron y publicaron en el extranjero, en periódicos italianos, belgas, franceses y alemanes, como los referentés á los instrumentos musicales de los siglos XVII y XVIII; los de Música religiosa, que tradujo y publicó la *Rasegna Gregoriana*, de Roma, ó el trabajo sobre Ricardo Strauss, nuestro gran contemporáneo, vuestro Académico correspondiente, que tradujo y publicó la *Coelnische Gazette*.

La resonancia de tales campañas y el fervor de la propaganda llevaron á D. Cecilio de Roda á la Presidencia de la Sección de Música del Ateneo de Madrid (varios años reelegido, desde 1904) y al profesorado en su «Escuela de Estudios Superiores», donde tuve el honor de ser casi constantemente su discípulo, cuando trató en un curso de «La Sinfonía Moderna»; habiendo sido no menos notables, en aquella cátedra del Ateneo, otras empresas suyas de propaganda y magisterio entre *dilettanti*, como las notables conferencias sobre Música de 1600 entre las de «Ilustraciones del *Quijote*» cuando el centenario, como el estudio que consagró allí á Juan Sebastián Bach, dirigiendo las ejecuciones del «Crucifixus», las primeras en Madrid de la «Misa en *si* menor», para coro, órgano y orquesta, y del «Concierto en *re* menor» para tres pianos y orquesta, del genio de Eisenach, gran padre del Arte moderno, ó como la serie interesantísima de lecciones sobre «La Música profana en el reinado de Carlos I», en que demostró la originalidad

nacional en el ideal artístico, invención de formas y creación de la armonía, en la gloriosa época de nuestros incomparables vihuelistas.

Fué sobre todo y desde el primer instante el Sr. Roda uno de los socios beneméritos cuando la fundación, en 1901, de la «Sociedad Filarmónica Madrileña», donde muy luego, desde 1904, anónima y al principio breve, y poco á poco extensa, analítica y firmada, se vió su inteligentísima labor al redactar las Notas explicativas en los programas de los conciertos, de los más de doscientos conciertos selectísimos que apunta en su haber aquella Sociedad que en Madrid, triunfalmente, inesperadamente, ha despertado los entusiasmos, ya á la sazón muertos, por la Música pura, por la Música de cámara, y que en muchas provincias ha podido sembrar, con su ejemplo, una extensión no menos inesperada de sociedades filarmónicas creadas á su imagen y semejanza.

Los estudios de los citados programas, repletos de erudición (pues ofrecen en síntesis singularísima la historia de la obra y de la crítica de ella), conteniendo el análisis temático, con los ejemplos en *solfa* grabada, escritos con singular acierto y calor de dicción, pura y elegante, van siendo celebrados en toda Europa, habiendo llevado tan lisonjero éxito á su autor á coleccionarlos, al menos las dos series, redondeadas, de las Sonatas de Piano y de los Cuartetos de Beethoven, en que puso Roda lo mejor de su espíritu, acaso los amores más puros de su alma.

Era, para él, sin duda, el mayor orgullo de su vida ser el feliz mortal que poseía uno de los cuadernos de trabajo de Beethoven, con todos los apuntes preparatorios para la creación definitiva de esas dos maravillas de su obra, los cuartetos obra número 130 y 132. El Sr. Roda hizo singular estudio del caso, y publicó en Italia el correspondiente trabajo de análisis y de crítica clarividente, intitulado: *Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825*, libro que tuvo grandísima y merecida resonancia en toda Alemania.

Era la perla incomparable, hoy única entre nosotros, de su Biblioteca musical esa reliquia beethoveniana, ese cuaderno, ese *Skizzenheft* inapreciable. Acompañábanle en ella como un millar de papeletas de libros que poseía de Literatura musical (incluso ediciones raras), como medio millar de partituras de cuartetos, como un cuarto de millar de partituras de orquesta, sinfonías, óperas, y como dos millares de *lieder*, etc., riqueza bibliográfico-musical que el Sr. Roda anunció que ponía y que puso liberalmente á disposición de todos los artistas.

Durante los últimos años de su vida fué Director del Conservatorio de Música y Declamación, elegido, sin atenderse á inmediatos precedentes, fuera del profesorado y de los profesionales de la Música, no habiendo habido tiempo bastante para que en el ambiente de extrañeza y de resistencia que fué consecuencia de la honrosísima singularidad del caso, no exento de protestas (que fueron ruidosas), tuviera el nuevo Director todo el espacio necesario para imprimir su personalísima idea á la reforma y á las nuevas orientaciones que concibiera para la marcha de nuestra primera Escuela de Arte musical.

Esta Real Academia de San Fernando le recibió en su seno, consagrando sus méritos, en 1905, á los pocos años de haber iniciado el Sr. Roda sus fecundas campañas del Ateneo y de la Filarmónica. Quien haya tenido necesidad alguna vez de estudiar la Historia de la Música, aun recurriendo á los mejores libros extranjeros, puede saber bien que su discurso de ingreso en esta Casa, en lo que tiene de desarrollo del tema, que fué «La evolución de la Música», vale por muchos, estaba por decir que por todos los libros de Historia de la Música: ¡tanta es la claridad, tanta la franqueza del toque, la fuerza del claroscuro, la adecuada y nítida explicación. . . . llevado el Sr. Roda del más completo conocimiento de la materia, á la vez por los libros y por la audición musical de las obras y por el dominio pleno, según las épocas, de las técnicas diversas y las diversísimas leyes de estilo! Allí donde otros rezan las

letanias inacabables de los nombres y de las alabanzas, y de las frases, y de los tecnicismos, supo el Sr. Roda decir la verdad neta, pura, escueta, evidente, dando en cuarenta ó en cincuenta páginas, no el resumen de la Historia de la Música, sino el secreto de la Música á través de la verdad de su historia.

En la recepción del también llorado D. Valentín de Arin dió, bien poco hace, el Sr. Roda las notas más claras de la interesantísima Historia de la Música española, en síntesis no menos admirable, á la vez entusiasta y sincera, como de la Música de las Cortes en la recepción del señor Herrero, con otras notas históricas muy notables.

De lo que el Sr. Roda hubiera escrito, disertando ya más libremente, según su personal inspiración, sobre puntos de Estética musical esencialmente práctica, como era la suya, sólo hubo ocasión única en el no menos notable discurso de contestación con que saludó en nombre de la Academia y por su encargo, al poco tiempo de su ingreso, al Sr. Larregla, en donde trató por modo sapientísimo, con el ejemplo de la historia pianística, de algo que, con el libro que citó, se podría intitular «de la mala influencia del piano en el Arte musical», si así enunciado el tema no se prestara á una interpretación generalizadora, que bien lejos estaba de la mente del entusiasta padrino del señor Larregla.....

Asiduo fui, y tomando notas, á las lecciones del señor Roda en el Ateneo; constante lector de sus luminosos programas en los conciertos de la Filarmónica y de casi todas sus críticas periodísticas y demás trabajos suyos, sin haber tenido nunca, sin embargo, la ocasión, que confieso que temía, de tratarle personalmente, por ser tal, con mi entusiasmo de *dilettante*, la inopia de mis conocimientos y tan grande la reverente admiración que por los suyos sentía. No podría hablar del hombre, si la fama de tan cumplido caballero y varón tan recto y tan bueno, no fuese como aureola de su persona que trascendía á cuantos como yo no conocían sino al crítico, al musicógrafo, al entusiasta

apóstol del culto de la Música, particularmente de la Música pura.

Sólo una corta decena de años de ese apostolado, sólo seis de miembro de número de esta Real Academia quiso Dios conservar entre nosotros á D. Cecilio de Roda, falleciendo vuestro malogrado compañero en 1912, á los cuarenta y siete años de edad, llenándonos de dolor á los que más silenciosamente teníamos á sus escritos, frecuentes, como pasto de alimento espiritual en nuestras modestas devociones artísticas.

Al tributarle este mi pobre homenaje, al pedir á Dios la paz perdurable para él, á falta de toda otra virtud, yo os suplico que veáis en mis palabras la sinceridad del verdadero dolor, que os confieso hondísimo, con que asistí á las crueles alternativas de la enfermedad y con que supe luego la muerte de D. Cecilio de Roda, ¡que fué la suya pérdida que tengo por irreparable para la cultura artística de nuestra Patria!

Elección de tema. DE LA SUPREMA INTIMIDAD, SINGULARIDAD ESTÉTICA DE LA MÚSICA PURA voy á hablar, de las singularidades de la Música instrumental, estricta y puramente instrumental, por el espíritu y la materia: de la Música *di camera*, de la Música de *recitales* y de conciertos; la de caracteres particulares, dentro de la particularidad excepcional que en la Estética tiene el Arte de la Música; á hablar de las notas excepcionales de la Música del todo desnuda de letra, de drama; de la apartada del templo y del teatro, como del baile; de la fiesta, de la ceremonia, como del ejército; de la Música que los alemanes llaman «Música absoluta». Pero de ella voy á hablar procurando la sinceridad, en terreno como de individual confesión; qué medita y qué ha meditado, qué siente y qué ha sentido un ya veterano flarmónico desde su aisladísimo asiento, escuchando emocionado Música pura, Música honda, Música «absoluta».

No tiene, en verdad, la emoción estética (de cualquier orden que ella sea) enemigo más peligroso que el diablillo sutil del espíritu científico investigador. Ver muchas tablas y lienzos pintados, los mármoles esculpidos, las maderas talladas y policromadas, hierros forjados, plata repujada, ver bordados y tejidos tapices de imaginería, viñetas de libros, aguasfuertes, ó troqueladas medallas, suele ser cosa de fiesta y alegría, cosa de entusiasmo sencillo, de emoción pura para vosotros; mas no siempre, sin el torcedor extraño de las preguntitas indiscretas é inoportunas del diablillo aquél, para quien ha sido arrastrado á hacer profesión y vocación de su vida por el mal espíritu de la investigación histórico-artística. «¿De quién es esto? ¿De qué escuela al menos? ¿Por quién fué amaestrado ó por quién inspirado su autor? ¿A qué época de su vida pertenece su obra? ¿Fué cosa de taller, más bien de colaboradores y discípulos? ¿Será falsa?», etc., etc., son indiscretísimas preguntas ansiosamente proferidas en lo hondo del espíritu, que conturban la pureza de la impresión artística, que le quitan serenidad y candor, que la malbaratan y tuercen, que un día y otro día, además, un año tras de otro año, acaban por acartonar el espíritu, haciendo envidiable la franca visión del vulgo, su generoso é irrazonado entusiasmo, la virginidad de sus juicios estéticos.

Os confieso, con esto, un viejo torcedor de mi conciencia y el mayor tema de mi preocupación, que llegó á ser tal, años hace, que al pasar de la enseñanza de la Teoría de todas las Artes al profesorado en la Historia de ellas, materia, que con el precedente del ilustre Riaño, en la Escuela de Diplomática, no incluía á la Música en su disciplina, vime en conciencia arrastrado á una decisión, que fué ésta: hacer voto de no escribir de crítica ni de Historia de la Música; de no hacer investigación ninguna en ese terreno; aislarme todavía más, en la asistencia á las audiciones musicales, de todo amigo, de todo crítico; abstenerme en absoluto de todo comentario, de toda observación; asistir con el alma y la vida, pero purificadas de toda mala

inspiración del diablillo tentador de la investigación histórica y artística; buscar, por el camino real del vulgo, la espontaneidad, el candor, la virginal emoción, vaga pero generosa, que sienten ante las obras de Arte los que no se han sentido esclavos nunca del espíritu científico, esencialmente antiestético y cristalizador; hacer, en consecuencia, de la Música, de mis pobres audiciones musicales, buscando el más escondido rincón de la sala ó del teatro además, un rincón moral apartado, un asilo de inmunidad, un huercecillo de sencillo deleite, el *hortus conclusus* de una vida modesta de enamorado, en general demasiado parlador y escribidor, de todas las demás Bellas Artes.

Ni otra como la Música, social por excelencia, ofrece mayores pequeñas dificultades para el aislamiento y el hondo pensar, ni, en cambio, otra como la Música puede premiar el recato con más finos y regalados obsequios.

Música y Artes plásticas. Es ella, frente á las Artes plásticas, cosa desde el primer instante de la meditación, esencialmente diversa, contrapuesta é imparangonable. Yo no sé si cabe hablar hoy, ni si cabrá hablar nunca de una sola Estética (señalada con letra mayúscula); amigo soy de creer que sólo de particulares estéticas (en minúscula), cuando más particulares mejor, y todavía mejor de la estética personal de cada gran artista, se podrá nunca hablar con verdadero fruto; en puridad de Estética, como conjunto histórico, de reflejo, de meditación *a posteriori*, de las particulares ideas estéticas, inmanentes, inconfesados con palabras y sólo manifestadas por las obras de Arte, en las creaciones de los grandes artistas.

Pero una cosa salta á la vista desde luego, que las Bellas Artes plásticas y la Música, al menos la música puramente instrumental, tema de mi discurso, son dos hemisferios, son, mejor, dos mundos aparte.

Mucho más, para quien profese en las primeras los pre-

dicados de la Estética realista, la Estética del realismo quiero decir, aun del realismo más integral, como yo la siento; para quien tenga á Velázquez como el mayor de los pintores, y al Arte español como el arte vivificador por excelencia; para quien crea que el simbolismo del Arte de Oriente, repleto de vagas ideas panteísticas, metafísicas, y aun el clasicismo, lleno de filosofía, de la idea platónica de la perfección y del prototipo, son formas de Arte, si de más alta y ambiciosa mira, de menos fecunda complejidad, de menor sinceridad. El Arte de la modestia, virtud cristiana, humano, conmovedor, en premio á la sumisión y el amor con que el artista mira y goza de la vida, de la realidad de la Naturaleza, tiene, aun en los retratos (su prototipo) aquella caudalosa corriente de riquísima complejidad y de vida desbordante, que Natura, la creación de Dios, pone en todo, y que la pobre razón humana no percibe sino empobreciendo y enturbiando el generoso caudal cristalino que brota de los manantiales siempre inexhaustos de la vida.

En las Artes plásticas es antes que nada la verdad, ¿y cómo hemos de hablar de verdad, de realismo, de Naturaleza en la Música? ¿Y cómo, por tanto, podrá formularse el esquema de la Estética de la Música por un partidario del Arte del realismo integral, sino reconociendo, ya desde el primer instante, la singularidad singularísima (pase la frase) de toda ella?

Ni siquiera con las Artes decorativas, particularmente la Arquitectura, su madre ó hermana mayor, cabe parangón en la Música, hermosas en realidad, ellas, al adaptarse á lo útil, hermosas, en extremo de puro gusto, tan solamente, cuando es la forma manifestación sincera de la estructura constructiva, de la verdad de los materiales, de la adaptación del todo á su fin propio é inmediato.

¡La Música, la Música pura se olvida de todo problema de estructura mecánica y se aparta de todo contacto con las utilidades de la vida, para crear, desde los cimientos, una singular nueva estructura, un castillo de naipes, sólo

por su gentileza y el consiguiente agrado justificable en la vida, artificio de placeres nuevos que dura unos momentos, los de la ejecución, y que pide, cada vez, una singular personal colaboración, la de los ejecutantes. Ante las columnatas, los pedestales, las estatuas y las pinturas murales del viejo templo de las Bellas Artes, que por su duración habían de desafiar los siglos, la Música dura los breves momentos que se mantenía en los aires antaño el humo del altar de los sacrificios, grata tufarada para los olímpicos, según el guasón inmortal de Samosata: flor de un día, mejor diré de unos fugitivos instantes!

Los descubrimientos musicales. De ese caprichoso «castillo de naipes» que es la Música, de ese artificio de placeres nuevos y fugitivos, tiene que declarar la Historia secular de la humanidad que es un invento, en buena parte, muy moderno; que es una invención ó una serie de invenciones relativamente muy recientes; que el hombre ha ido hallando el mundo de la Música muy poco á poco, reconociéndose hoy, al apurar la crítica, que estábamos llenos de ilusiones al creer en la antigüedad de muchos de los más sencillos elementos de la Música moderna; que es, visto todo en conjunto, una gran creación humana, cuyas hondas raíces, que en la Física y en la Fisiología secretamente tiene, ahora es cuando comenzamos á desentrañar y á explicarnos; los Cristóbal Colón, los Vasco de Gama, los Magallanes, los Cook, los Livingstone, de esos descubrimientos, de esos mundos nuevos, son en gran parte gloria tan sólo de los últimos siglos. Fijándose en el proceso evolutivo de la Música, dijo aquí D. Cecilio de Roda que es imposible no ser moderno, modernísimo.

¡En cambio la Historia reciente, la más alta crítica contemporánea, se maravilla de la verdad suprema, del acierto genial en la interpretación de las formas y en la traducción de los más rápidos movimientos de las bestias, en

los techos de las grutas y en las quiebras de las peñas en que pintaron (mejor diré, grabaron en color) en nuestra península, hace de esto muchísimos miles de años, los hombres prehistóricos de las edades más remotas, los cazadores del reno, los habitantes de la gruta de Altamira (Santander) bien calificada al apellidarla la Capilla Sixtina del Arte más primitivo. Los valientes escorzos del salto, del brinco, visto de abajo arriba, observado de medio costado ó de frente, sólo la máquina fotográfica los había mostrado á nuestros dibujantes contemporáneos, haciéndoles apostatar de seculares convencionalismos, ¡cuando en el hermoso ejemplar de los dibujos prehistóricos rupestres de Altamira los vemos admirablemente sorprendidos y genialmente dibujados por hombres que todavía no conocían los rudimentos siquiera de la Agricultura, por hombres que, no dominadores todavía del fuego, ni fundían ni aprovechaban metales, ni podían trabajar la cerámica más tosca, ni habían aprendido á cocer ó asar los alimentos! Demostrándose con estos ejemplos, la facilidad elemental de las Artes del dibujo frente á las creaciones sutiles de la Música, no por otra razón que por tener aquéllas á la Naturaleza de grande é insustitible maestra y por dechados á las formas de la misma realidad visible y palpable.

Invención es la Música, y más bien creación que invención, si en esta última palabra vemos todavía algo de su significado etimológico de encontrar, *invenire*. Invención ó humana creación son los instrumentos, y el sonido mismo, y las escalas, y la estructura; invención ó humana creación, sin dechado á la vista, sin modelo delante, todo el artificio de la armonía y todo el ritmo y todo el complicado organismo de la composición y de los estilos musicales, y toda la singular arquitectura de los géneros musicales, en particular los de la Música pura. Invención ó humana creación lo más hondo, lo más intenso, lo íntimo, lo transcendente del sentir, expresable en el idioma de la Música absoluta.....

En el desarrollo y explicación de todas estas singulari-

dades no habré de poderme detener bastante. Porque ¿qué decir de aquellos que saltan á la vista desde luego?

Invencción de los instrumentos. ¡Qué salas de Museo, de Museo arqueológico, no habrían de formarse, por ejemplo, con los diversos instrumentos musicales que ha inventado sucesiva y progresivamente la humanidad! ¡Pero cuánto erraríamos si fuéramos á creer que la gran estrategia de la batuta ha sabido gobernar, como los grandes Generales en las batallas, sino hasta tiempos muy recientes, todas las baterías instrumentales de una orquesta, marchando armónicas y variadas por sus respectivos y trazados caminos! Aun el instrumento aislado (ó al unísono) tiene en la Historia fechas ciertamente lejanas, pero no extremadas, dentro de las perfecciones que seguramente que tendría muy relativas.

Es verdad que la Música de flauta, la *aulética* (flauta no ciertamente de orificio lateral como la moderna) se lleva, con su propugnador, Sacadas de Argos, al año 584 antes de Cristo, cuando pidió su introducción en los Juegos píticos; como á 559, al nombre de Agelao de Tegea, la Música citarística; pero el metal, que no podía ser compañero del canto, de la melopea esencialmente poética, tiene que ser, como verdadero instrumento de verdadera Música, muy moderno, salvo los cortejos ruidosos, los sacrificios, la milicia y los misterios dramáticos medievales. Y, ¿cómo tener á los instrumentos de cuerda por aptos para el gran Arte antes de la gran revolución que supone el invento del arco? Allá por el siglo IX después de Cristo comenzó el desarrollo de la viola, acompañamiento en su primer semimilenario de trovadores y de maestros cantores menestrales, siendo sólo de danza las más antiguas piezas escritas, ya muchos siglos después, para varios instrumentos. Sólo con el siglo XVI se conocen las primeras transformaciones y la grande multiplicidad de la instrumentación, y bien posteriores son todavía los grandes nombres de la Historia de los instrumentos: los Amati, los Guarneri, los Stradivarius

(instrumentos de arco), los Christofori (creador del piano-forte).....

Pero nótese una circunstancia en que acaso no se ha meditado bastante, por ser tan elemental, pero que es bien significativa para nuestra tesis. La de que los instrumentos, variadísimos, complicadísimos, que apenas puede ordenar y clasificar el historiador de la Música, no han sido armas de imitación de los sonidos ó de los ruidos de la Naturaleza. Son cazadores, y no ciertamente músicos, los que han inventado, para un efecto útil por tanto, y no para deleite estético, los «reclamos», con los cuales, bien que mal, se hubiera podido lograr la gama imitativa de la realidad sonora. Alguna vez—en Música se han dado muchas excen-tricidades, precisamente por la singularidad rebelde á la razón, de su Estética propia—, en el siglo XVI, por ejemplo, los Jannequín, los Gombert y los Matías Hermann, se consagraron á la Música imitativa, según la ley aristotélica de la *Mimesis*, de la imitación, capital en todas las otras Artes Bellas, y la «Cháchara de mujeres», del primero, y los «Cantos de aves», del segundo, con su «Caza del ciervo», son ejemplo elocuente de extravío, siendo muchas veces, por el contrario, con mucho acierto, notas singulares de melodía y de timbre imitativos los que se han introducido, con suma discreción y supremo gusto, en composiciones musicales notabilísimas, como el canto de los pájaros en los maravillosos «Murmillos de la selva», de Wagner, ó la tempestad en la Sinfonía Pastoral de Beethoven; pero la industria creadora de instrumental músico no es menos cierto que no ha pretendido, entre sus mil rebuscados recursos, dar con los imitativos *reclamos* de cazador, imitando los graznidos, los aullidos, los relinchos, gañidos, maullidos, rugidos, zumbidos, balidos, gruñidos, arrullos y cacareos de animales, los silbos del viento, el murmullo de la fuente, el resonar de la cascada, ni aun el rítmico gemir al tenderse sin fin de las olas sobre la sábana de arena ó su rugir tremendo al quebrarse una y otra y otra vez contra las rompientes de las rocas y promontorios.

La depuración que es el sonido. No, lo primero que ha hecho el hombre creador de los instrumentos, como aquel que canta, usando musicalmente de la voz humana,—la maravilla musical inimitable de la Creación—es crear, ó si se quiere inventar tan solo, una cosa que la Naturaleza no suele dar, sino por acaso, limpia y neta: el sonido.

De los mil y mil confusos ruidos de la realidad y de la vida, el hombre, con los solos precedentes de ciertos, pocos, pajarillos, ha hecho una selección depuradora, ha buscado la purificación del timbre y de la nota, y de tantos ruidos ha quitesenciado unos, que son los sonidos; no de otra manera que como halló la Química industrial, en los siglos medios, el secreto del aislamiento del espíritu del viejo Baco, del *alcohol*, sacado del generoso zumo fermentado de las viciosas vides: por arte de alquitarra.

Es verdad que en el orden de las artes pictóricas, en el mundo de los colores, Natura y hombres han buscado á las veces la pureza de los colores brillantes también depurada, también alquitarada, y que la realidad, aunque recóndita y rebuscadísima, nos da notas inmaculadas de color en el rojo del rubí, en el azul de la turquesa, en el verde de la esmeralda, en el amarillo del azufre. . . . todo en el mundo mineral, y en las plumas pintadas y las manchadas pieles de pavones ó faisanes, armiños ó tigres; pero, ¿quién será quien sostenga que el Arte del color, llámense los coloristas, no diré Velázquez ó Rembrandt, severos ó geniales, sino Tiziano ó Veronés ó Van-Dyck, alegres y vivos, animados de fiesta, radica en el uso á la exclusiva de los colores brillantes y vivos, cual los de las piedras preciosas, y no en el matizar sin fin, en el tornasolar imitador, esclavo de la imitación de la realidad, siquiera sea ésta á las veces la más suntuosa y espléndida?

No es la Pintura si no cámara oscura de una verdad objetiva; no es la Música, por el contrario, si no arte de alquitarra: aun en su primer elemento, el sonido, con nú-

mero de vibraciones fijo (con secundarios sonidos armónicos propios), bien distinto de aquello que, más ó menos ruidoso, aun en las voces bien templadas (si conversan, y no cantan), ofrece la realidad, como cosa compleja, musicalmente indistinta y embarazada, y en manera alguna propia para la imitación ó para la copia.

Establecimiento de las escalas y la tonalidad y la armonía. Purificado el sonido, mondo y horro de toda otra resonancia que no sea la del número fijo de sus vibraciones,— con la asistencia de sus imperceptibles sonidos armónicos propios (el doble, el triplo, el cuádruplo de aquel número, por vibrar á la vez el cuerpo elástico en toda su extensión, en cada mitad, en cada tercio, en cada cuarto, en cada quinta parte de la misma)—, el instinto de los hombres y de los pueblos, aun antes de las explicaciones de los Pitágoras y de los Helmholtz, ya había dado con otra nueva y más difícil selección, la de un determinado número de sonidos relacionados y apartados no del todo simétricamente entre sí, formando las escalas, ó los tetracordos, las tonalidades, mediante unas series de intervalos de separación de distinta entidad.

La mera explicación matemática de los pitagóricos, ó la más honda de los físicos modernos, que en puridad no han dado la razón, sino una mera explicación de las escalas musicales, fueron, no como parece que debieran haber sido, la causa, sino el efecto del descubrimiento. Esto fué cosa de artistas, de pueblo si queréis, no de los sabios. ¡Tremenda lección, que en la Historia del Arte maravillaría más si no estuviera toda ella llena de los atisbos de los artistas, que sólo más tarde sancionó por acaso el estudio científico!

No basta para tener por intangible la escala musical, como es (en sus líneas generales), hablar de proporciones, de suficientes espacios, de sujeciones á un esquema sono-

ro de evidencia y claridad de comprensión, de sujeción á la matemática multiplicación por números de sencillez bien aparente. Era mucho más honda que todo eso la cosa á descubrir, y que descubrieron los pueblos ó los aedas acaso, los cantores primitivos de los grandes pueblos artistas de la antigüedad.

No bastan las comparaciones con la Geometría decorativa de los arabescos. Hay en el fondo algo más, algo más íntimo, más penetrante, y antes más inexplicable.

Las apariencias geométrico-artísticas del arabesco y las notas musicales, «apariencias» matemáticas de más difícil concepto, permiten un paralelo, ¡pero qué instructivo! El alarife moro, ó mejor el carpintero de lo blanco, el trazador árabe de los arabescos, era esencialmente un geómetra, y en cambio, no digo un cantor ó músico popular, sino el genio más grande de la Historia, Beethoven, cuando tenía necesidad de multiplicar, por ejemplo, **22 × 44**, lo hacía de la manera siguiente: ¡poniendo una pila de *cuarenta y cuatros*, repetidos *veintidós veces*, sumándola luego!

Para encontrar, por otra parte, en las Artes de las masas decorativas una ley, la primerita, la «sección de oro» de Zeising, es decir, una proporción del ancho con el alto de un rectángulo—que el largo sea al ancho lo que al largo la suma de ambos—, que deba ser tenida por todos como la más proporcionada, la más hermosa, el bello ideal de las proporciones, tuvo que hacer la nueva Psicofísica, lo que hacen las empresas de seguros de vida respecto del año de la muerte, sacar el término medio; consultando las opiniones de cientos ó de miles de hombres, para la mayor parte de los cuales era el ideal algo más alargado ó algo más ensanchado, pero de cuyos sufragios se sacó el término medio, la *media* (mejor dicho) de una opinión resultante, pero no general ni concordante. ¡En cambio, la humanidad entera reconoce bello el acorde que producen los intervalos de tercera y de quinta con la tónica y la octava, el elementalísimo *do-mi-sol-do*, en la tonalidad natural, y

dice eso la humanidad civilizada unánimemente, antes que físicos, psicofísicos, fisiólogos ó matemáticos vieran el modo de explicarse ese gran misterio, ese gran secreto á voces.

Curiosísimo estudio sería, en el que no podemos entrar, el de los retardos y desvaríos que la Ciencia, ó la supuesta Ciencia, ha ocasionado siempre en la Historia de la Música, que desde que la podemos conocer detalladamente, Baja Edad Media y tiempos modernos, ha sido una perpetua lucha, con el genio musical, de la rutina especulativa de los tratadistas científicos y de la crítica en tales ideas educada, adiestrada en su por lo demás imprescindible y esencial Pedagogía.

Son esos, por otra parte, los siglos de las hondas evoluciones y de los grandes progresos, trabajosos y difíciles en los principios, esplendorosos y geniales al fin; pero siempre por descubrimientos logrados, por vía de invención, creaciones nuevas de la humanidad, sin dechado á la vista, sin modelo alguno que imitar.

La estructura en la Arquitectura bien la demuestra buena ó mala la gran piedra de toque de la experiencia, sometida como está la obra á la ley de la gravedad, y aspirando el artista á la satisfacción de las necesidades colectivas. En el extraño castillo de naipes que es la Música, la gravedad no se siente, y, sin embargo, el capricho es no menos absurdo y abominable. No caben hundimientos.

En la estilización decorativa, todavía da sus formas el modelo, su estructura, su lógica de las líneas vivas, al arte gentilísimo del grutesco. En la Música se ha de crear también la forma, el llamado diseño melódico: aun en las formas mixtas de Artes diversas como el canto, con poesía, y con el movimiento en el baile. Todo era aquí fantástico, nuevo, inaudito, y todo, sin embargo, habrá de estar exento de caprichos, atendido á una Gramática sin palabras, á una Lógica sin ideas, á una caligrafía sin rasgos, á una edificación arquitectónica sin materiales, sin peso, que no estaban definidos, que no eran conocidos. La Música lo ha

creado todo: el sonido, limpiando el ruido de todo lo discordante hacinado é ingurgitado en él, los intervalos, las escalas, las modalidades, las modulaciones; como los timbres, como los instrumentos, como la Gramática suya, la Arquitectura suya, las formas suyas y toda la Lógica de su contextura también inventada.

¡Y no hemos mencionado siquiera la invención más singular, la de la Armonía, desconocida de los pueblos bárbaros, desconocida de los pueblos orientales, antiguos y modernos, desconocida de los pueblos clásicos, desconocida todavía en absoluto en la Alta Edad Media! Ya en la Baja, todavía no acertaban los músicos á lo que hoy el pueblo: á hacer el dúo, á cantar á dúo con el intervalo de tercera ó de sexta como tipos, al estilo de los fabordones del siglo XIII, lo que hoy hace espontáneamente el pueblo. Trabajosamente se había pasado de la homofonía á la diafonía; poco á poco se llegó á la polifonía primero, al discanto y al severo contrapunto más tarde, á lo fugado, á la libre y artísticamente expresiva armonía moderna en los siglos recientes tan solamente.

Ley de todo, el presupuesto hedonístico. ¿Cuál es la íntima suprema ley — ley de gravedad — y el centro—centro de gravedad—de todas esas invenciones?

No otra que un presupuesto hedonístico, de agrado ó de placer.

Toda la estructura musical se basa en el placer, en un misterioso agrado: toda su mecánica, su equilibrio, su fuerza y su reposo, su particular ingeniería, sus leyes elementales, su horizontalidad estática y su derechura perpendicular, y la nivelación suya y su oblicuidad firme y su trabazón garantida, y su evolución y economía de partes. . . . , todo, todo lo estructural, es en ella cosa de agrado ó de placer físico.

Si el sonido es, entre todos los demás ruidos, el producido por vibraciones regulares precisamente y precisamente

periódicas, lo sabrán los físicos: los músicos lo adivinaron antes por sola la sensación de agrado, de placer.

Si el timbre éste ó aquél, y todo timbre, se basa tan sólo en el número y en la relativa intensidad de los sonidos armónicos que con el principal suenan, como pretendió Helmholtz, ó también se funda en la naturaleza del material de los instrumentos (reaccionando en el sentido tradicional) lo discutirán ahora Henning y Riemann; pero los músicos, antes de plantearse el problema de Física y mientras se resuelve ó no, ya hicieron la selección admirable de los timbres hallados ó inventados, y la hicieron por sola la sensación de agrado ó placer.

Si la consonancia, base, piedra angular por lo menos, de la estructura musical y de su equilibrio es, en la relación de los sonidos agrupados entre sí, sucesiva ó simultáneamente, traducción matemática (inconsciente) de las proporciones más simples (Pitágoras), ó es la coexistencia de sonidos que no se perjudican entre sí por las interferencias y los batimientos, no causándonos, por tanto, intermitencias sensibles inconscientes (Helmholtz), si obedece á la fusión de ambas concepciones (Stumpf) en una supuesta fusión de los sonidos en la conciencia, si es ritmo inconsciente (Camiolo), si es misterio de fácil atención psicológica (Riemann), si es alguna otra cosa no menos enrevesada de comprender y dificultosísima de demostrar, lo seguirán discutiendo los sabios; pero antes de que la explicación científica venga, ha sido asentada inconvencionalmente la consonancia en el arte musical por sola la sensación de agrado ó placer.

Si el acorde menor es una modificación ó perturbación del mayor (monismo), ó es, por el contrario (dualismo) paralelo con él en sentido descendente como aquel en el ascendente de los armónicos de un sonido, desde Zarlino á Riemann (en dos períodos distintos de sus investigaciones), no han necesitado saberlo, ni lo saben hoy, los pueblos musicales y los músicos inspirados que usaron más antiguamente el modo menor y siempre el mayor, guiados por la

sola sensación (en el acorde menor misteriosa y velada) de agrado ó placer.

Si la tónica es lo fundamental, el centro tonal, dando la unidad, algo como la línea de horizonte de todo fragmento musical, conclusión obligada en la cadencia conclusiva á la vez que base inicial del período; si la dominante, sonido en ella casi implícito, es con ella y con la subdominante el elemento de la simetría en el principio armónico; si entre tónica y dominante se parten la gama, por ejemplo, en los temas y respuestas de la fuga tonal; si el *do* y el *sol* son polos del eje de la astronomía musical, es, cualesquiera que sean las explicaciones, por sola la sensación de agrado ó de placer.

Aplíquese el más detenido análisis, como á esos aludidos elementos musicales, á todos los otros, y no se hallará nunca ni en las Matemáticas, ni en la Física Mecánica (como modelo) ó la Acústica (como propia), ni en la Psicofísica, ni en la Fisiología, sino explicaciones *a posteriori* y mayores y técnicas, facilidades máximas para el estudio y el adiestramiento de los músicos aprendices en sus ejercicios de armonía, en sus estudios del viejo estilo del contrapunto, pero no se hallará otra suprema piedra de toque, bien superior á todo razonamiento sistemático, que esa de la sensación de agrado ó de placer.

Sutilizando el misterioso instinto del placer musical innato (aunque amórfico, embrionario), en toda la Humanidad, poco á poco se prepararon en los tiempos modernos las maravillas del Arte «clásico» musical del siglo XVIII.

La reacción melódica. No solamente hay que hablar de los hallazgos elementales: sonido, timbre, escalas; no solamente de los hallazgos estructurales: discantos, contrapunto, imitaciones, canon, fuga, armonía, en una palabra; sino de la no menos admirable creación de la melodía, estilización inesperada de cosas naturales como son el grito, el acento de la emoción, el

movimiento pasional del habla en el mismo lenguaje articulado; huella de lo expresivo; compás de lo sentido, de lo vibrante y hondo, y con ello estela vaga, brillante, esquemática si se quiere, y redentora, no obstante, y placentera, del movimiento rítmico del baile, traducción á otra lengua de las formas vivas de la danza, del movimiento vital de los quiebros de la danza, del instantáneo mudar de la plástica viva de la danza. La Música, de su unión con el baile, quedó sellada con prolífica variedad de matices, nada plásticos, que la dejaron heredada en toda suerte de gentileza.

Y llegó con ello la época «clásica», las maravillas del Arte de los Haydn y Mozart, la época de la gran *invención sintética* del siglo XVIII.

Para dar toda importancia á ese arte gentil, es preciso recordar que no suele seguir la humanidad nunca un camino sin extremarse cayendo en intransigencias, y que, aparte las doctrinales, las escolásticas, las académicas, no había llegado el Arte polifónico de los siglos del Renacimiento artístico á sus maravillosos descubrimientos, sin sacrificar cosa tan esencial en la Música como es la melodía. En los tiempos de la polifonía, atraído el Arte sucesivamente por las formas cada vez menos embrionarias de la Música á varias voces —es decir, y sucesivamente, la antifonía, la diafonía, el discanto ya nacido en el siglo XI de nuestra Era, el contrapunto, la armonía, iniciada ya en el siglo XVI con los corales, y en el XVII en las óperas con los recitativos, la misma fuga «real», antes de Bach—, era la regla general que la casi totalidad de los músicos ya no supieran componer una verdadera melodía para una sola voz. La Edad antigua conoció la melodía sin la armonía. La Edad Media y los años del Renacimiento habían conocido la armonía sin la melodía.

Por eso la Música instrumental, la Música pura ó absoluta comenzó por ser luego algo como piezas á varios instrumentos escritas para acompañamiento de danzas. El carácter de movilidad propia del estilo (como ha dicho

Riemann) no apareció sino al correr el siglo XVI en la ejecución de solistas del laúd, de la vihuela nuestra ó el órgano, y aun, imitando las piezas del estilo vocal, sostenido, querían compensar lo seco de la sonoridad instrumental (si se compara con lo pastoso de la voz humana) con una serie de adornos, de coloraciones; manera esta de ejecución que fué pasando al clave, al órgano, y por fin, cuando la primitiva causa de su formación se olvidó, á los nuevos instrumentos de arco y de viento. Añádese al estilo de órgano y al del laúd, el de la monodia acompañada, la del teatro que se creó con el siglo XVII, imitando (creyeron) en óperas la dramática olvidada de la Grecia clásica, y la monodia de Iglesia (conciertos de Viadana, por ejemplo), pues se substituyó á la voz, también aquí, el instrumento principal ejecutante de la parte melódica, acompañado de los otros instrumentos concertantes. El clave francés de los Couperin y los Rameau, dió, en tanto, paso en lo puramente instrumental á los aires de danza, que se transformaron gradualmente en piezas características, y al fin, en la *suite* y sonata *di camera*; la monodia, por ejemplo, de violín, dió á la vez paso al aire variado. Y así, poco después de haber llegado el estilo de órgano, en progresión incomparable, por el camino de las entonaciones, *ricercari*, *canzoni*, sonatas, *toccatas* y fugas, en estilo maravilloso por su grandeza armónica, á la cúspide, inaccesible para secuaces, que se llama y se llamará siempre Juan Sebastián Bach, uno de los menos *sabios* músicos de la generación de sus numerosos hijos, Felipe Manuel Bach (también Juan Cristián Bach, otro de los hermanos), abandonando parcialmente el estilo puramente fugado y contrapuntístico de su padre, dió mucha más plaza á la melodía y vino á crear en la nueva escuela de Música *de gusto* la forma de la sonata moderna que muy luego iban á llevar Haydn y Mozart al ápice de la perfección. Haydn dió la fórmula de la alianza de lo fugado y el estilo libre creando el melódico temático, dando al pensamiento musical una lógica expresiva, nunca alcanzado antes fuera de las rigideces del estilo severo.

La polifonía vocal palestriniana y la misma grande é insuperada música de órgano y clave de Juan Sebastián Bach habían sido otra cosa que lo que vino á ser al avanzar el siglo XVIII la Música pura de la época «clásica».

En la Iglesia, con la resonancia general de las grandes naves de los templos; con el consiguiente mantenimiento del eco de las frases musicales en el ambiente, el estilo polifónico era de rigor, libre como estaba de ritmo movido, claro y nítido, como propio para la expresión de sentimientos populares, de la serenidad de la emoción religiosa, apto para dejar comprensible el sentido de los textos litúrgicos, solamente subrayados en conjunto, sin subrayar, á la vez, particularmente, el significado de cada una de las palabras.

Para que de ese ambiente de objetividad pudiera salir el gran Arte, encaminado poco á poco al lirismo del sentimiento individual, en sus mil diversas modalidades, se hacía preciso aquella nueva faz, aquella nueva creación de la Música *di camera*, una epifanía nueva de la divina genialidad del Arte: esa infiltración sutil, al parecer ligera y mundana, del espíritu musical rítmico, siempre compañero de las canciones y de las diversiones del baile.

Quizá no se pueda hoy determinar, quizá nunca, cuáles fueron los orígenes de la canción popular y de las danzas populares. Pero tengan ellas en lo religioso, antiguo y medieval, su remoto origen, ó sean más espontáneas en su desarrollo, de ellas vino á tomar fuerzas, para su definitiva emancipación, la Música instrumental.

La época La evolución de la Música pura, al ir á su
«clásica» . fin el siglo XVIII, caminaba, pues, á pasos
de gigante; mas, desde que, reconocido el
valor del acompañamiento, con toda su importancia, logró
el papel de revelador del contenido armónico de la melo-
día. Por primera vez (con Haydn, con Mozart), se lograba
la absoluta independencia estética de la Música de recita-

les, á la vez que se lograba algo que definitivamente unía armonía y melodía en un arte nuevo: Música pura, desligada, como al principio dije, de todo respecto á texto, á poesía, á asunto, á idea literaria, á sentimiento religioso ó social y á toda idea de acompañamiento del baile, de la marcha ó de otra cualquier cosa que no fuera pura trabazón musical, íntima estructura musical, Música «absoluta» que dicen los alemanes.

La tercera Edad de la Música, que á esa «clásica» me atrevería á apellidar, tuvo en Haydn y Mozart, sus maestros, otro carácter también «definitivo», como aquel otro de Bach en el estilo de la polifonía instrumental.

Era aquélla la edad del más franco optimismo de la sociedad europea, de la vienesa como de la parisién. Y bien casaba con la indumentaria de las sedas y el tocado de las empolvadas pelucas, en los jardines y en los salones y en las cámaras de la aristocracia feliz de entonces, aquella Música singular, en la cual la polifonía moderna (la armonía, mejor dicho), había recobrado, á la vez, la melodía de lo cantable y el ritmo de lo bailable, desligada ya de lo fugado y doctrinal, y no siendo ella, en la realidad, ni canto ni baile.

Porque la Música «clásica» era, por su contextura, por sus severas leyes de estilo y por los preceptos de armonía y de composición que acataba, y por su devoción, sin desfallecimientos, á la consonancia y á la claridad nítida de la expresión, una creación artística, elegantísima y delicada de factura, como el «Louis Seize», ó como fué después (con sutiles pretensiones de mayor sabiduría retrospectiva) el estilo «Empire». Era la música «clásica» una resplandeciente reverberación sonora del más refinado sentido del placer, sin esfuerzo, sin sombra alguna. En ella, como en las artes decorativas, era primera ley el presupuesto hedonístico aquí traducido integralmente por la inmaculada y nítida eufonía.

¡Cómo nos parece hoy superficilidad empolvada aquella porcelana delicadísima é idílica, tras el huracán de Beetho-

ven, tras del hondo pesimista grito de dolor del maestro ó aquel no menos hondo y no menos amargo dominio suyo sobre el mismo dolor, conteniéndolo y adueñándose de él por el vigor heroico de su voluntad titánica!

Beethoven, él solo, nos lleva á otro mundo; crea él otra edad; abre la era de la verdadera singularidad estética de la Música pura: el subjetivismo íntimo. Ante él se quebraron (poco á poco) las leyes y las inspiraciones esencialmente placenteras, de agrado, de constante agrado en lo fundamental, que eran, desde los cimientos á la cima, la esencia del arte nuevo de la Música. La eufonía, el presupuesto hedonístico, la persecución del placer por la sutilísima vía del sonido, depuración de la gama, de la escala, de la modalidad, depuraciones hedonísticas de la melodía y de la armonía, de la contextura integralmente hedonística de todo el edificio musical, todo aceptado, todo, en su caso, negado fué por Beethoven en el momento en que su Música, lirismo personalísimo de su alma atormentada, fué confianza, fué intimidad, fué confesión de penas y de dolores entrañables.

La antigüedad, no siempre risueña en sus fábulas, nos ha contado la leyenda sublime de Prometeo, el Titán aherrado en el Cáucaso, roida la entraña á toda hora por el Aguila de Dios, causando la estupefacción y la ternura de las Oceánidas, por haber robado el fuego inmortal de la vida, dándola á aquella portentosa estatua no sé si de Pandora, la primera mujer, toda llena de hermosura y gentileza. El Titán de los siglos nuevos, Beethoven, hizo más: dióse en alma, en fuego de vida, á esa Pandora, la Música «clásica», que toda belleza y toda gracia y toda feminidad victoriosa y sonriente, un instante, sintió luego, luego, la pesadumbre inmensa de la nada del vivir sin límite, del desterrado de los cielos, todo inquietud, todo desasosiego.

La Estética de esa Música. Llegar el Arte de la Música á la intimidad, al supremo ensimismamiento, no fué si no alcanzar el objetivo natural suyo propio. Todo el desarrollo de la Música no es quizá, sino un acelerado declive que llevaba á la Humanidad semi-inconscientemente al hallazgo del Arte sublime de la expresión íntima.

La Filosofía del Arte, escrita *a posteriori* siempre—pues son siempre en Estética antes los artistas que los filósofos, como en los descubrimientos geográficos fueron antes los navegantes que los cartógrafos—, ha meditado hondamente después sobre el caso, y de sus meditaciones nace la explicación física y á la vez metafísica de la intimidad suprema que ha llegado á ser la Música pura después de la época «clásica», desde Beethoven y los músicos románticos.

Raíces fisiológicas. Las raíces fisiológicas de la intimidad en la Música, no hubieran podido adivinarse antes de que la Ciencia física nos demostrara los fenómenos de la *resonancia* ó de la vibración por influencia de los cuerpos sonoros, de los que no se tañen directamente, siempre que estén al unísono con los sonidos que directamente suenan; fenómeno que no es, como el del eco, una simple reflexión de la onda sonora, reflejada cual en el espejo se quiebra la onda lumínica. Fué Helmholtz el primero en dar idea de semejantes vibraciones fisiológicas en el órgano del oído, en función, por tanto, no meramente pasiva, en actuación vibratoria activa, asiéntense nuestras vibraciones personales en las fibras de Corti, igualmente numerosas, cual arpa misteriosa, que los sonidos á que alcanza (en alto ó en bajo) nuestra sensación musical, ó se asienten, como el propio Helmholtz llegó á sostener más tarde, en las generatrices de la membrana basilaris.

Débase, en cambio, principalmente á Herbert Spencer, la sistematización del conjunto variadísimo de vagas pero arrebatadoras sensaciones musculares, en los músculos motores, que al oír música, vibran por simpatía de mil distintos modos, envolviendo á nuestra *psique* en corrientes de sentimiento también por simpatía, que llegan intensísimas á nuestros centros nerviosos por la relación que existe entre las excitaciones musculares y las excitaciones mentales.

Pero quizá más que en nada, el viejo secreto del poder expresivo y emotivo de la Música—ese secreto que, según las opiniones recientes, fué causa de su íntima unión protohistórica con las artes secretas de la Magia y con las iniciaciones esotéricas de los misterios en las viejas teocracias—, no está sino concretísimo en una sola parte de la tesis de Spencer, por otros aislada y señalada en toda su importancia: la *resonancia*, la vibración por influencia, de nuestras cuerdas vocales al oír la frase melódica, que no puede seguirla el filarmónico sin aquellos inconscientes movimientos que pide la movilidad y la afinación de las dichas cuerdas vocales, para poder, atirantándolas más ó soltándolas por el contrario, seguir los altibajos de la frase musical principal ó melódica que diga el instrumento que lleve el canto. ¿Cómo no imaginar, aunque mera hipótesis, que propongo, que no correspondan, de todos modos, fenómenos rapidísimos de inervación y enervación, no menos vibratorios, al vibrar por resonancia esas cuerdas vocales ó aquellos músculos de las emociones que analizó Spencer (quizá confundiendo demasiado la Estética musical con la histriónica), ó aquellos sutilísimos millares de órganos del oído interno, generatrices de la membrana basilaris, extremidades del nervio óptico, cuerdecillas tensas de las fibras á que dió nombre Corti, el médico cuatrocentista de Pavía?

A la luz de semejantes explicaciones fisiológicas, una cosa aparece evidente, dándonos la más franca explicación de la intimidad del Arte de la Música: que así como el órgano de nuestra vista goza del privilegio maravilloso

de ver como en panorama, instantáneo, patente, perspectivo, todas las variantes de la luz reflejada, localizando cada cosa, cada parte de cada cosa, viendo, cual en cámara oscura, integras á la vez todas las formas y todos los colores del trozo de realidad que cae en el campo de la visión; el órgano de nuestro oído que, si vale la frase, no es *transparente*, sino apenas *traslúcido*, que sólo percibe (como la vista á través de cristal esmerilado la llama), el manantial de las vibraciones, pero no cada uno de sus *ecos* ó reflexiones, tiene, por misteriosa compensación, mucho más hondas raíces en nuestros órganos, en variados órganos musculares nuestros, que vibran dentro al vibrar de las cuerdas ó de los tubos sonoros de los instrumentos, de las orquestas musicales, apenas y siempre que desaparezca toda confusión de ruido, ante la pureza de los sonidos, puramente y musicalmente enlazados y armonizados.

Alguna verdad había en el fondo en aquel chiste de un famoso músico español y académico de San Fernando, que al finalizar un día que había consagrado entero en Viena, mañana, tarde y noche, á audiciones de Música religiosa, teatral y de conciertos, decía con gracia, que al irse á desnudar todo su cuerpo resonaba frases musicales á la menor sacudida.

Las raíces fisiológicas del subjetivismo íntimo de la Música, ya las declararíá, antes de los estudios de los físicos, el mismo sentido común: es la Música no creadora física de obras de Arte que sean sustancia, como las estatuas, como los cuadros, como los monumentos de las otras Bellas Artes. Lo que crea el músico son otros músicos, el autor supone los ejecutantes, llevados mnemómicamente ó estenográficamente (con ser tan perfecta ya esta estenografía ó escritura musical) á encarnar de nuevo al autor, haciendo sonar, haciendo vibrar efímeramente una y una vez más la voz ó los instrumentos sonoros; que no es la Música, como las otras Artes, reflejo cristalizado de la vida, sino que pide el hábito constante de la vida misma á su servicio y culto.

Pero nunca bastan los razonamientos fisiológicos en Estética, con ser en este caso tan elocuentes, así el general de las vibraciones de las fibras tensas de nuestro oído—explicación del sentido de la consonancia, la tonalidad y la armonía—, como el de las vibraciones de nuestros músculos motores—explicación suprema de lo rítmico, de lo musicalmente bailable—, como el de las vibraciones de nuestras cuerdas vocales—explicación del arrebató que produce la frase melódica, lo cantable—, y aun el del ritmo pectoral imperturbable, que explica á la vez lo emotivo y lo sereno y pacificador del movimiento y el desarrollo de los temas y de las frases musicales. Tiene detrás de la Física, más adentro de la Fisiología, otras hondas raíces psíquicas el subjetivismo íntimo, característica extremada de la Música pura.

Beethoven, artista, tuvo su eco en Schopenhauer, filósofo.

La Filosofía del afán. Schopenhauer, ya en 1818 (pues su obra capital vivió muchas décadas en el olvido) escribió las páginas geniales, quizá diré que únicas, que se han escrito sobre Estética de la Música, envueltas no menos genial, pero en verdad muy artificialmente, en el todo sistemático de aquel su libro soberano que intitularía yo «El mundo como afán y como imagen» («Como voluntad y como representación» se intitula), si fuera á poner su título en pensamiento y en letra castellana, con dejes de más popular filosofía.

Apartémonos, si se quiere, del pesimismo del filósofo, bendiciendo á la vez la inspiración que de él derivara. Al ensimismarse, al meditar sobre aquello que él sentía—el afán doloroso de Beethoven, su ídolo, el «mal del siglo» que se dijo entonces, el mal de Obermann, de Jacopo Ortis, de Werther y de René, de los hermanos Guerin y de Amiel, de toda esa literatura morbosa, de almas reconcentradas y atormentadas, cual antes Pascal y Juan Jacobo—logró

Schopenhauer esos supremos instantes de clarividencia que le llevaron al menosprecio del mundo intuitivo, en el fondo de su doctrina estética, y al himno triunfal de lo íntimo en las Artes, aunque llamando á eso íntimo la «voluntad», según el rigor de su sistema.

Véase cómo lleva á la Música al alma:

Así como el hombre, como solo sér dotado de razón, mira sin cesar, atrás y adelante, el camino de la realidad efectiva y el de las innumerables cosas posibles, recorriendo de esa manera una existencia acompañada de reflexión, que es lo que le proporciona el encadenamiento de un verdadero conjunto, así, no de otra manera, la melodía tiene, sola, de cabo á rabo, una continuidad henchida de sentido y de intención: como contándonos la historia de la voluntad (del afán, diría mejor) esclarecida por la inteligencia, las manifestaciones de la cual no son otra cosa que la conducta humana, todavía nos dice algo más y más reservado al pintarnos toda agitación, todo vuelo, todo arranque del deseo, es decir, eso mismo que la razón concibe debajo del concepto borroso de lo que se llama sentimiento sin haber podido alcanzar á definirlo mejor.

Y de la misma manera que es del hombre, por naturaleza, despertarse á los deseos, satisfacerlos y volver á recaer en nuevos deseos para continuar así una vez y otra vez indefinidamente; de la misma manera que el hombre no es feliz y no queda tranquilo que en tanto que pasa del deseo á la realización, rebrotando rápidamente siempre como rebrotan los nuevos deseos, trayendo sufrimiento el solo retardo en la realización, ó cayendo, por otra parte, en *languores* y melancolía y afanes estériles por la ausencia de verdaderos deseos; de la misma manera, y no de otra, la melodía tiene, por naturaleza, la de caminar errante por mil diversos caminos, apartándose sin cesar del tono fundamental para pasar no sólo por escalones armónicos, tercera ó dominante, á no se sabe cuál grado, aun el de la séptima disonante y los intervalos aumentados, para retornar siempre finalmente al tono fundamental, por todos cu-

yos apartamientos, evoluciones y modulaciones pinta al vivo la multiforme variedad de los humanos afanes y traduce finalmente su realización al lograrse el restablecimiento de los acordes armónicos, sobre todo, volviendo al fundamental en las cadencias conclusivas.

Y así como la transición rápida del deseo á la realización y de ésta á un nuevo deseo, hace feliz al hombre y le contenta, así la melodía de movimiento rápido traduce la alegría. Por el contrario, la melodía lenta, que pasa además por disonancias penosas y que no vuelve al tono fundamental sino tras de muchos compases, será seguramente triste y recordará el retardo en las satisfacciones. Los casos de identidad analógica, que á renglón seguido estudiaba el filósofo alemán, son muchos, pero siempre haciendo constar que la Música no expresa ésta ó aquella alegría, ésta ó aquella afición determinada, dolor particular ó júbilo, humor, espanto ó calma y serenidad de espíritu, pues todo lo pinta como en abstracto, sin definición, sin exposición de motivos; y de esa nota de traducción de la esencia misma íntima de la voluntad, sutilmente quintesenciada, viene á ser efecto que la imaginación despierte tan viva por causa de la Música, que quiera la fantasía del oyente dar forma y figura al extraño mundo de los espíritus, dando á tanta vaguedad íntima imagen de realidad, carne y hueso, motivos y objeto y consistencia. Queda la Música en sí (la Música pura) como íntima expresión ó lenguaje de los movimientos de la voluntad, sustancia secreta de los sucesos de nuestra vida.

Toda esta doctrina de Schopenhauer no estaba en él basada, como queda ahora, con firmeza indestructible en explicaciones fisiológicas. Sin ellas era ya verdad, pero no era evidente y no quedaba demostrada la esencialísima diferencia que él notara, rechazando la fuerza de las explicaciones matemáticas, entre el efecto soberano de la Música y el goce que puedan sentir los matemáticos en la resolución de sus problemas ó en la enunciación y comprobación de sus teoremas. El matemático, como el filósofo,

como el sabio, conocen por nociones, por *conceptos*; los otros artistas, todos, conocen el mundo intuitivo por formas, por imágenes; yo diría que el músico (y el filarmónico, por tanto), conocen por vía interior de ensimismamiento, de emoción pura.

Frente á la total ó á la parcial objetividad de las Artes de lo de afuera, esta de la Música, —esta Arte de autovibraciones fisiológicas por resonancia concomitante—pareceme que es particularmente la de la suprema intimidad por una ilusión de auto-causalidad, que no ya al compositor sólo y al ejecutante, aun al mismo oyente sugestiona, singularmente en las repeticiones del tema, ó mejor, cuando se oye lo ya oído, por olvidado que en la conciencia aparente del espectador se conserve.

La medida ideal de las fuerzas, de los movimientos musicales, es medida de fuerzas psíquicas, de los movimientos afanosos del deseo; el dinamismo esencial de esta Arquitectura musical (precisamente cuando es estática de esencia la Arquitectura de los arquitectos) se mide por nuestro propio dinamismo psíquico, por la virtud misteriosa de la sugestión, de la que he llamado ilusión de la auto-causalidad, para mí evidente aun en el que solamente escucha las creaciones de la Música pura.

La Música, pues, no dice tanto relación con los sentimientos como con el anhelo de vida y el ritmo anímico. Es más la lucha del optimismo, la ilusión optimista, y del pesimismo, la ilusión pesimista; es más la alternativa de la fuerza, la voluntad, el impulso, la vida (la melodía ascendente, según Kust May), y del desaliento, la pesadumbre, el desfallecimiento (la melodía, y la modulación también, descendente), que no la simple contraposición de la alegría y del dolor (que decía Goethe). Es más que nada el afán, serenándose ó resucitando. Es el rebrotar del deseo vivo, apenas saciada la idea de la felicidad, en espejismo, siempre alejándose....

En esa forma, mejor que con el término «voluntad», interpreto yo la doctrina de Schopenhauer, por no poder yo

reconocer siempre en la voluntad el principio de los actos humanos y si la que, sólo en abstracto, mueve y aplaca ó intenta mover y aplacar todas las demás potencias ó sentidos, determinándolos á sus operaciones; el primer móvil tantas veces ilusorio, de este microcosmos que es el hombre; la raíz, con frecuencia aparente, de este árbol humano, en el que tantas veces, sin el pleno consentimiento del albedrío, se forjan los deseos, se conciben los propósitos y se fraguan las obras, sin que la voluntad (al menos en el significado hispano escolástico de la palabra) pueda degollarle al afán sus bríos.

Nada como la Música honda me demuestra patente la espiritualidad del yo; nada aclara el acto de conciencia más, como tal acto de conciencia, á la sugestión de las vibraciones fisiológicas; nada ilumina como la Música pura la misma lucha de la voluntad con el viento deshecho que hostiga y atormenta, el espíritu de temor, la congoja del ánima angustiada y la dentera que nos queda con los agrazones de la vida, y la serenidad y la *sofrosine* finales, vivas en las cadencias conclusionales.

Yo de mí sé decir, que si en la Historia hay algo, en un orden bien distinto de las creaciones humanas, que preceda en lo más íntimo á Beethoven, paréceme que son las sentencias de los libros sapienciales de la vieja Biblia, cuya alma su música restaura con aquellas sus amarguras de ajenjo salúfifero de las obras de su último estilo.

Es, por último, la inquietud anímica, el afán angustioso, causa bastante á explicar todo lo que en la Música contradice aquel presupuesto hedonístico que todo lo basaba en la eufonía, en el efecto de agrado ó placer que latía como ley suprema en todo tratado de contrapunto y armonía: disonancias, tonalidad menor, muchas modulaciones, movimientos antirítmicos (sincopado, rubato, antagonismos métricos...) etc.

La Filosofía de la conciencia. ¿Hemos de llegar todavía más hondo en la intimidad del yo, que Schopenhauer? ¿Más adentro todavía de la sugestión de la auto-causalidad que nos ocasiona la Música, la Música pura?

Al menos, necesitamos todavía ver un aspecto negativo, un reverso de la medalla, que todavía ayuda á demostrar á mayor evidencia, que es la suprema intimidad la singularidad estética mayor de la Música absoluta: el olvido, la distracción del ánimo de todo lo que quede afuera, la consiguiente abstracción del ánimo, sólo atento á su propio ensimismarse.

La vida es para el espíritu sano el perpetuo asomarse á la realidad del mundo; para el espíritu sabio, además, el constante rebusco de la verdad. Las imágenes y las formas, las nociones y los conceptos roban nuestra actividad, toda nuestra actividad mental, y de nosotros nos olvidamos, dejando nuestro cuidado más íntimo «entre las azucenas olvidado». Por ascetismo tan sólo, por rigores de moralidad, hacen los humanos examen de conciencia.

La Música pura nos vuelve del mundo de la realidad al examen (artístico, sentimental) de nuestra conciencia. Olvidanse los conceptos de la ciencia, las formas de la realidad, el mundo de lo intuitivo, las combinaciones de las ideas, el orden de la causalidad. Triunfa algo como desconceptuación, como desimaginación; triunfa una forma artística esencialmente *irracional*, si vale la frase, y si vale la frase, diré que nos hallamos ante un arte *ciego*, y la *ceguera* y la *irracionalidad* tienen sus compensaciones.

Edipo, Rey, dicenos la fábula, víctima del Hado, abdicó la corona excelsa y arrancó heroico de las órbitas sus ojos, aquellos ojos que no acertaron á ver en la esposa la madre, y tomando á su dulce Antígona de lazarillo, peregrinó por la tierra, pobre y ciego, difundiendo de su persona, santificada por el infortunio, bálsamo de serenidad, y haciendo, finalmente, sagrada la tierra del Atica en que vino á

hallar la sepultura el que fuera en tiempos felices rey glorioso de Tebas.

El sagrado Arte ciego de la Música, al perder la noción del espacio, de la forma y la figura, siente vivamente, hiperestéticamente, la sucesión del tiempo, el sucederse rítmico de los fugitivos instantes presentes. Al cerrar los ojos de afuera, pónese de manifiesto la conciencia del tiempo, el movimiento no localizado, sin imagen espacial, el movimiento de las intensidades del yo, reflejándole complejo, mutable, vario de ritmo, de tono y de intensidad. El tiempo es el ambiente, ó si se quiere hablar en términos de criticismo kantiano, es la forma apriorística de lo que no tiene forma, de la conciencia, ó, como decía Hegel, llegando al supremo acierto una vez (él, tan medianísimo estético en la Estética de la Música, que no llegó á tener idea de Beethoven y de Schopenhauer): la conciencia está en el tiempo, y el tiempo es el sér del sujeto mismo, y como el tiempo, y no el espacio, es el que da valor á los elementos musicales, tiempo musical y tiempo íntimo se confunden, y lo mismo el movimiento anímico con el rítmico del tiempo musical. En la Música, donde más que en nada son infinitas las impresiones cuya percepción sensitiva no es consciente con conciencia plena é intelectual, la conciencia del tiempo es en cambio fundamental y plenísima, y de tal modo, por otra parte, es esencial el elemento tiempo, que aun los acordes, si los oímos de una vez, no podemos menos de percibirlos con una rapidísima sucesión, cual si sonaran arpegiados.

Mística, más que mágica es esta vía interior que es la Música, esta comunión del alma con el alma misma. La sensación musical, desnuda de concepto y de imagen, nos hace penetrar en el *sancta sanctorum* de nuestro yo, precisamente por palpar en él los filamentos del tiempo, por sentirnos el pulso vital, reflejado en el instante que pasa flagrante, á la vez momentáneo é inmarcesible. Sentimos el manantial del tiempo brotar en nosotros, nuestra alma, tal cual ella sea, reflejarse en ese su único espejo del mo-

vimiento, del impulso del tiempo; y por el símbolo del tiempo transitorio, finalmente, se nos manifiesta la ansiada ó fantástica eternidad inmóvil en la que, ¡pobres mortales!, hacemos cuenta que nos encontramos.

El dinamismo musical, especialmente en la frase melódica, es el verbo interior; sin palabras, sin ideas, sin relaciones exteriores, sin juicios, sin raciocinios, es verdad, pero es la expresión, el lenguaje interior, con frases, elementos, grupos, cláusulas, períodos, cadencias y discurso, es decir, reducida la expresión á lo que tiene de nuestro, de psíquico ese lenguaje, con los ápices de la elocución íntima, con su claridad ú oscuridad, alegría ó tristeza, timbre y elocuencia, dando la Música pura á la marcha varia de nuestra mente esa objetividad interior indispensable para la intuición.

La reconcentración psíquica, la atención á nuestra propia intimidad dura poco, y un punto cesa en la vida; sólo el ritmo, las series del ritmo, los movimientos de ida y de venida del ritmo sistemático, propios de la Música, vuelven el alma á su puesto.

Si en la contemplación de los espectáculos naturales, aun para un sordo, hay algo que nos penetre en el espíritu con la hondísima penetración característica de la Música pura, ¿no es la contemplación del mar, con el perpetuo ir y venir, en el periódico fluir y refluir rítmico de las ondas, que á la vez nos hechizan y nos hacen penetrar en lo sagrado del templo de nuestra conciencia, en la comunión del fluir del tiempo íntimo y el tiempo de las cosas externas que el compás de las olas nos va marcando? ¿No es esa una emoción inconsciente, semejantísima á la meditación religiosa de aquellos ascetas que nos pintaron los pintores primitivos, meditando con la mano sobre una calavera y el espíritu pendiente del hilo ténue de granos impalpables del reloj de arena de la vida?

Dijo Goethe que la Música no tenía materia, y que tenía la eminente prerrogativa de ser, en cierto modo, sólo forma. Yo diría que la Música no tiene forma, por negarse el

espacio en ella también, y que el sagrado arte ciego tiene la altísima prerrogativa de la *psique* humana; á saber, ser sola conciencia del tiempo y de la energía y del deseo.

Ella nos atrae á vernos á nosotros mismos, haciéndonos olvidar la disipación constante, centrífuga, de nuestra atención en las cosas de la vida y del mundo exterior; muy de otra suerte, pero no en otra dirección que la que experimenta patológicamente el neurasténico; no de otra suerte, pero muy en otra dirección que lo que busca el asceta en el examen de su conciencia. Y así, en sentido muy otro que el de las remembranzas platónicas del mundo celeste, patria de las almas, el amante de la Música pura puede hacer suyas las palabras del poeta de La Flecha:

*Mi alma, que en olvido está sumida,
torna á cobrar el tino
y memoria perdida.....*

Bien entendido que el que en la Música pura el alma, vuelva á cobrar el tino y perdida memoria, cesando el desparramarse afuera, no implica optimismo. El mirarnos y contemplarnos no suele ser dicha, pues sola la felicidad pasada ó futura, remembrada ó anhelada, la solemos proclamar como dicha, cuando en ella pensamos, los desterrados hijos de Eva: aunque frente á la tenebrosa amargura pesimista, se puede repetir la frase de Hegel: «Son las más nobles, las naturalezas que hallan en sí poder para mantener el dolor de la contradicción venciénola».

La Estética pura. Es la Música pura, por consecuencia, nada aparentemente trascendental, nada adocrinador é instructivo, nada moral ó in-moral por su esencia, nada figurativo ni significativo; la fórmula feliz del Arte por el Arte; Estética pura, en suma; realidad momentánea de los más íntimos estados estéticos tan solamente. Las demás Bellas Artes nos dan causa para

las emociones estéticas; ella, sin desvelarnos las causas, nos da con la emoción misma los misteriosos efectos, y es, con la frase famosa del Bachiller Alfonso de la Torre, «nudrimento singular del alma, del corazón y de los sentidos».

Todos recordáis, más que nunca ahora, la desdicha de aquel otro «Alberto Durero» de más al Norte, que, precursor quizá más genial del de Nurenberg, se llamó en el siglo Hugo Van-der-Goes. En el claustro no pudo evitarse el declive de su desgracia, y el gran genio del Arte realista flamenco, caído en locura, olvidábase de su visión maravillosa de la realidad al olvidarse de sí mismo. La caridad entrañable de sus compañeros los monjes de Rouge-Cloître, dió con el secreto del bálsamo de consolación para aquel cerebro enfermo. ¿Quién no recuerda el cuadro del Museo de Bruselas del pintor belga moderno, vuestro académico correspondiente, Mr. Emile Wauters? En él aparece Van-der-Goes, transportado, recobrado, consolado, transfigurado, al ir penetrando en su alma la dulce emoción de la Música ejecutada por aquellos buenos frailes y sus escolares de la *Schola cantorum* del Monasterio. También podría ponerse en la boca entreabierta del malogrado genio sin par del Renacimiento del Norte, las palabras de Fray Luis, que puse yo á la cabeza de este discurso:

*Mi alma, que en olvido está sumida,
torna á cobrar el tino
y memoria perdida.....*

El genio de ella. Singularísimo como la Estética de la Música pura fué el genio que la inspirara. Porque todo eso que he dicho, ideas propias ó ajenas, no pueden ser á vuestros ojos Estética objetiva, sino confesiones psíquicas, confesiones individuales. No es desde luego Estética dogmática, pretensa teoría de lo bello, sino muestra del conocer estético, relativo, particular....., cual son siempre los sentires estéticos, particulares, relativos

de esos hombres singulares, profesores de personalísima estética (con minúscula) que se llaman, que os llamáis, pintores ó arquitectos, escultores ó músicos, que se les apellida, que se os apellida, *artistas*. . . .

Entre los cuales Beethoven es, á mi ver, el más profundo, el más intenso de todos; aquella alma gigante que halló lo que no tuvo Miguel Angel, la lengua apropiada para su habla; aquella alma recia de sentir hondísimo que se encontró hecho, lo que no tuvo el Greco, el idioma de la suprema intimidad.

Podrá ser verdad (y más en las sinfonías que en sus obras de cámara) que á Beethoven animó la fuerza de la inspiración épica, trágica, ó pastoral ó heroica. Es más cierto que en la inconsciencia sublime de la creación artística, más es la obra que la propia memoria del autor la que puede decirnos su secreto, y que á las veces tiene más razón que el autor mismo el público; cuando porfía, por ejemplo, en llamar *appassionata* á la divina Sonata 27.^a de piano, que Beethoven decía inspirada en las gentilezas amables de *La tempestad* de Shakespeare.

Y tengo, finalmente, por la nota más singular del altísimo poeta que en él hubo, la misma reserva y recato de su dicción musical, en la que no desbordó nunca la confianza palabarrera, sino la intimidad para él inconfesable, y á pesar de sí mismo maravillosamente confesada siempre.

Tiene en la Historia del Arte el lirismo confidencial—recuérdese á Lamartine—, precisamente en los tiempos de Beethoven (que fué su gran era), un defecto capitalísimo, aun en los artistas más sinceros, el de darse ellos en espectáculo, ó sea, la confianza intencionadamente lanzada á los cuatro vientos, cosa impropia del varón fuerte, de las almas señoras. Sólo la confianza puede alcanzar la plenitud de la sinceridad cuando el que la recibe arranca el secreto de su intimidad al que digna y varonilmente lo ocultaba. Dante es más que Petrarca, y Beatriz más que Laura, por eso precisamente.

En la Música más, porque la Música es fiesta. El ritmo

coordina multitudes, la Música de danza armoniza y trenza los movimientos de varias gentes, las marchas acompañan el avance sereno de los Ejércitos, la Música callejera alborota al pueblo, y en orden inversísimo el estilo fugado suena vago en los espacios embovedados, armónico con los sentimientos colectivos de la plegaria y de la oración.

La Música de Haydn, familiar de los nobles, y la de Mozart, encanto de la Corte, eran diversión de los salones. Y es para mí el mayor hechizo de Beethoven, que, perdida toda intención de frivolidad, no fué un revolucionario á sabiendas; que no fué un rebelde por orgullo; que no intentó destruir la tradición, ni derrocar la arquitectónica y lógica contextura de la Música «clásica» que aceptó, que blasonó de seguir; que fué transformándola insistemáticamente, llevado primero de su ardor juvenil, de las tristezas, las luchas y los hondísimos dolores más tarde, de su pesimismo desgarrador después, arrastrado por fin por la fuerza casi inconscientemente desbordante de su concentración interior, de sus altas meditaciones, de la intensidad espiritual de su alma, templada á las veces por bálsamo divino de resignación y por una serenidad y sumisión de espíritu que pone pasmo en el corazón del que escucha alguna de las obras de su último estilo.

Yo nunca entiendo mejor á Beethoven que cuando lo imagino íntimo y confidente á pesar suyo, consecuente con aquella nota de su Diario (1815, verano): «Si brota una lágrima de tus párpados, oponte valerosamente al llanto». Va al piano—pura fantasía mía—, estamos en sociedad, la sociedad *espiritual* de aquellos días, y se pone á tocar, no para decirnos su secreto, su confesión, sino para el placer de todos. Para eso le agasajan y para eso le pagan; está á ello sujeto. El estilo clásico, severo, con su immaculada consonancia y eufonía, agrada á todos con aquel agrado negativo que, suscitando temas á la imaginación, no pide (ni creeré que á todos consienta) el esfuerzo de la atención activa. El estilo rítmico robado al baile, estilización delicadísima de los temas de danza, saca al público

de esa armonía de tono general y plácido, envolviéndolo con más viveza en los movimientos rítmicos que hallan tanto eco en nosotros. Pero Beethoven (imagino yo), á cada momento, sin querer, con la dignidad del que se dice las cosas á sí mismo, sin contarlas á nadie, sin hacer alarde, sin ser tan insensato que tome á la gente por confidente, mezcla y entremezcla, sin darse de ello cuenta, en todos sus fugados y bailables, algo que no sabe él que es la revelación más pura é inmaculada de los secretos de su alma; tornasola, sin saberlo, con sus más secretos y manidos colores el tegido de notas alegres, armónicas, pacíferas, serenas, que pensara dar, y que estaba dando, manjares de fácil alimento para la nada fatigosa atención del público aristocrático que allí le tenía á su servicio. Y llega en esto un momento en que la amable sociedad elegante y el músico aparecen distanciados, llevada ella al barullo de la dicha, gracias á todo, gracias en especial á la sutileza penetrante de la eufonía y lo rítmico de la Música; quizá hablan ya muchos por los codos, aquellos que, sintiendo las dulces sugerencias de la Música, no eran quiénes para darse cuenta de las fugitivas lágrimas y las contenidas emociones del pobre improvisador. Distráido, por otra parte, el maestro, sigue solitario su camino, cambia de tono, y confidente de sí mismo, se dice en el cantabile de un adagio, ó por ventura en el arrebató de un rondó, lo que nunca se había atrevido á confesar á nadie: el íntimo hondísimo secreto de su alma, unas veces feliz, desdichada otras.....

En el arte esencialmente hedonístico, respetando el presupuesto hedonístico en todo ó queriéndolo respetar, aceptando ó queriendo aceptar la articulación y la limpieza y la corrección de los clásicos, Beethoven (y tras de él Schubert, Chopin, Schumann.....) infiltró la confianza donde ya inconscientemente habían ido hallando los humanos la lengua de la suprema intimidad; infiltraron él y ellos hondas emociones y amarguras en el Arte por su contextura esencialmente optimista, armónico y clásico, en el arte del

agrado y de lo placentero, en el arte de la *diversión*, y precisamente en el Arte de la Música de cámara, en las formas nítidas, claras, lógicas, seductoras de suyo, en que Haydn, perfeccionando los embrionarios atisbos de Felipe Manuel Bach, había podido expresar fácilmente la dicha tranquila, coloreada de humorismo jovialísimo, y en que Mozart vertiera toda gracia, toda delicadeza y toda ternura gentilísimas, en el manantial caudaloso de transparencia nitidísima de su estilo incomparable.

La lira tenía nuevas cuerdas. La Humanidad nueva fórmula de Arte. La suprema *intimidad* dialecto propio: un lenguaje artístico acabado.

En España. Señores Académicos: En la notable colección de los discursos académicos de esta Casa, por voz de un ilustre cultivador del Arte teatral de la Música, D. Manuel Fernández Caballero, se trató del tema siguiente: «Los cantos populares españoles considerados como elemento indispensable para la formación de nuestra nacionalidad musical». Y bien tenía razón en su tesis el popularísimo autor de las jotas, mostrando á nuestra Patria, una de las naciones más ricas en cantos populares—y ya la Academia ha demostrado con prueba de hecho su entusiasmo por ellos—, como necesitada hoy de reconstitución ó nueva formación de nuestra nacionalidad musical.

Por la vía de la canción popular han reconstituido la suya ó han formado gloriosísimas escuelas modernas Rusia y Bohemia, los países escandinavos y los belgas, llevando jugo, color, novedad de melodía y de ritmo á la Historia reciente de la Música.

Pero téngase bien presente que ello, si ha de ser definitivo, ha de alcanzarse por el camino real de la Música pura, todavía más y con más afinado éxito que el de la Música de teatro ó la de canto, aunque á todas las formas de Arte llega savia, cuando con el vigor de la nacionali-

dad los nuevos vientos de la Primavera abonan una resurrección, como la que comienza á lograr la patria de Morales, de Guerrero y de Victoria, los grandes polifonistas, la de los grandes instrumentistas Salinas y Cabezón, en las edades ya pretéritas de la evolución musical.

¡Con qué dolor, firme yo en estas mis convicciones, al venir, estudiante todavía, á Madrid, con la ilusión puesta en el Salón Romero de la vieja calle de los Capellanes de las Descalzas, asistí, como modestísimo abonado, á los últimos años de los cuartetos Monasterio-Tragó, extinguido paulatinamente en la creciente y general indiferencia del público, tras largos años de porfiada brega, el fuego sagrado del aquel hogar del culto español, del desmedrado culto español, á los Manes de la Música pura!

¡Y con qué incredulidad no ví los preparativos de la creación de la Sociedad Filarmónica Madrileña, en cuyo éxito confieso que no creí hasta las antevísperas del primero de sus conciertos, ya en el otoño del 901!

En ella constante pero arrinconadísimo oyente, no se yo otra cosa que oír, y apenas trato á alguno de los miembros repetidamente reelegidos de su Junta directora. Pero la Sociedad benemérita que ha despertado á España al amor de la Música pura, que ha contado constantemente por miles sus socios, por medios miles sus aspirantes á socios, en expectativa de vacantes, y que ha sido fuera de Madrid causa, al menos ejemplar, de una buena decena de Sociedades análogas, con ella desde 1908 federadas; la Sociedad Madrileña, digo, fué hallando un gran educador de *dilettanti* en el redactor de las Notas explicativas de sus programas, en D. Cecilio de Roda, nombre que pasa á la posteridad como otro de los que abocaron á España, como en otros tiempos Masarnau, como Monasterio, como tantos otros, al entusiasmo y á la popularización de la Música de cámara, de la Música pura, permitidme que lo diga, de la Música por excelencia.

Por eso al tributar rendido homenaje á la memoria luminosa del gran crítico musical, del apóstol de la propa-

ganda, del maestro de las nuevas generaciones de amadores de tanta gentileza artística, me he creído obligado á molestaros con las confesiones filosóficas de este ya viejo filarmónico, tomándolas como tema obligado de esta disertación, del discurso de entrada á que me forzaba el Reglamento y la extremada bondad, nuevamente agradecida, de vuestro magnánimo llamamiento. ¡A quien en sus amores al Arte de Beethoven hallóse tantas veces en el secreto de la más acendrada y suprema intimidad estética, que he tratado de explicar ante vosotros, según mis escasas luces, amparadle siempre con vuestra benevolencia y perdonadle hoy sus muchas faltas!

HE DICHO.



APÉNDICE

DON CECILIO DE RODA

(*Más notas biográficas.*)

Nació D. Cecilio de Roda López en Albuñol (Granada), el 24 de Octubre de 1865. De su extraordinaria precocidad hay un testimonio impreso: la dedicatoria que le consagró de la edición de un libro, *Método de lectura*, su maestro de primeras letras, de Granada, D. Juan Moreno Pérez, fechada en Guadix en 15 de Setiembre de 1869, cuando "el mejor discípulo", que ya sabía leer y escribir, no había cumplido los cuatro años.

Hizo sus estudios de Derecho y Filosofía y Letras á la vez en la Universidad de Granada. En la primera Facultad se licenció á los diez y ocho años con notas de sobresaliente y con premios, (que entonces se daban uno por cincuenta alumnos) en todas las asignaturas y en el grado á la vez. Siendo alumno de Literatura en 1881 obtuvo además el premio especial creado en celebración del Centenario de Calderón de la Barca. Logrado el extraordinario de la Licenciatura, y como su señor padre le premiara á su vez con el importe mismo (unas 750 pesetas) del título, que iba á tener gratis, el joven Licenciado logró permiso para emplear, y empleó, el dinero en sacarle el título al condiscípulo más pobre de su promoción.

A los diez y nueve años se doctoró en Derecho en la Universidad de Madrid, y á los veinte aprobó las asignaturas del doctorado de Filosofía y Letras en la misma, no pudiéndose graduar en esta Facultad por una dolencia de persona de su familia que le obligó á volver á Andalucía.

No hizo estudios musicales en ningún establecimiento público de Enseñanza, pero tuvo á su lado siempre á su hermano D. José de Roda López, que la Ingeniería civil de Caminos, Canales y Puertos no ha logrado apartar del todo de las aficiones musicales. No gustaba en los últimos tiempos de que se supiera, por su

parte, que había sido y era un excelente y consumado guitarrista.

Vino D. Cecilio á Madrid filarmónico, pero atenido en buena parte al repertorio de la ópera italiana. En su discurso de contestación al de D. Valentín de Arín, dijo lo que á éste debía, en el ambiente madrileño de entonces, en su luego muy intensa cultura musical.

Su primer artículo lo publicó en 1887 en *El Popular*, de Granada.

Sus críticas musicales en *La Justicia*, *El Globo* y *El Imparcial*, de Madrid, con el seudónimo de *Beekmesser*, fueron en los años 1888 y 89, y la primera campaña de crítico musical en *La Epoca*, de Madrid, en los años 1897 y 1898. En ese año pasó á América, particularmente á Guatemala y los Estados Unidos, llevado por los Marqueses de Vistabella al cuidado de cuantiosos intereses, residiendo allá como dos años hasta el fallecimiento del Marqués, su primo. Antes y después de ese viaje, los hizo repetidos y ordinariamente anuales al centro de Europa, visitando con frecuencia Alemania, Italia, Suiza, Holanda, Bélgica y Francia, por razón de cultura, singularmente la musical.

Reanudó sus campañas en *La Epoca*, en 1901, á veces con intervención casi cotidiana en la crítica musical, y publicó también trabajos en *A B C* y en algunos otros periódicos antes de 1908, fecha en que cesó de colaborar en los diarios.

En el Ateneo de Madrid fué celosísimo Presidente de la Sección de Música desde el curso de 1904-5, anualmente reelegido hasta fines de 1909, en que se dió de baja como ateneísta, como tantos otros patriotas, cuando las campañas *pro* Ferrer de los radicales de la Casa. Como tal Presidente ó como profesor de la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo, dió muchas conferencias, además del curso sobre la Sinfonía Moderna, como las dos del Centenario del *Quijote*, las dedicadas á los clásicos de la Música, la que tuvo por tema "La Tonadilla en el siglo XVIII," (30 de Diciembre de 1907) con ejemplos musicales ejecutados por los alumnos del Conservatorio bajo la dirección de D. Tomás Bretón, el discurso en el homenaje á Chapí (2 de Abril de 1909), ó la curiosísima y simpática fiesta infantil de Inocentes (28 Diciembre 1906), en que se ejecutó música humorística de grandes maestros con una singular pequeña batería de instrumentos especiales, construídos *ad hoc*, como el que imitaba el canto del cuco.

En la Sociedad Filarmónica Madrileña ingresó, al fundarse, 1.º de Mayo de 1901, con el núm. 33; y como Vocal en su Junta directiva, en 11 de Junio de 1906, siéndolo hasta su muerte.

Fué en Diciembre de 1904 uno de los fundadores y generosos profesores de la Universidad Popular de Madrid, en el ejercicio de cuya simpática misión dió conferencias en el curso 1904 05 y en los siguientes, hasta Noviembre de 1908, en variados Centros (de Sociedades obreras, gallego, de dependientes de comercio, obrero, republicano de los barrios de Doña Carlota y Numancia, Asociación general del Arte de imprimir, Hospicio, escuelas municipales de adultos), hablando en veintidós conferencias, en amena y muy instructiva charla, de temas de viajes, especialmente de los Estados Unidos, de Marruecos, del Niágara, de la Alhambra, y de Música, singularmente de Weber, Schubert, Schumann, acompañándose en unos ú otros casos de ejemplos musicales ejecutados al piano ó de vistas al aparato de proyecciones.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la vacante de D. José María Esperanza y Sola, le eligió Académico de número, en concepto de no profesor de la Sección de Música, en la sesión del 11 de Diciembre de 1905, tomando posesión en 27 de Mayo de 1906. De sus tareas académicas da buena muestra la nota bibliográfica.

Fué nombrado Director del Real Conservatorio de Música y Declamación, por dimisión del electo D. Enrique Fernández Arbós, en 24 de Enero de 1911, cargo que desempeñaba D. Cecilio de Roda el día de su fallecimiento.

Por el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes se le encargaron dos cursillos de conferencias en los años 1911 y 1912. En 1911 versaron las dos que dió sobre la Música profana en el reinado del Emperador. En 1912 falleció antes de los días señalados para darlas en el Ateneo de Madrid.

Propuesto por la Junta para Ampliación de estudios é investigaciones científicas, llevó la representación oficial de España en el Congreso Internacional de Música, celebrado en Londres en Mayo del año 1911.

Falleció cristianamente D. Cecilio de Roda, soltero, en Madrid, en su casa de la calle de las Huertas, núm. 40, el día 27 de Noviembre de 1912, contando cuarenta y siete años de edad.

Deja una importantísima Biblioteca, principalmente musical, en el que se han contado más de seis mil libros y folletos, con

ejemplares raros, singularmente de viejos músicos españoles. Unida á la Biblioteca de su hermano D. José de Roda, ya citado, pues sistemáticamente entre los dos partían por materias sus adquisiciones, acaso la primera Biblioteca musical de la Península. A la fecha de la elección de D. Cecilio de Roda en la Academia, contaba, entre sus libros raros y ediciones agotadas, el *Melopeo* de Cerone; los libros de Lorente y Mersano (siglo XVII); los de Nasarre, Torres, Arteaga, Eximeno (ediciones italiana y española), Minguet, Ulloa, Montalvo, Santa María, etcétera (siglo XVIII); Gevaert, De Cousemaker, etc.; más de quinientas partituras de cuartetos, más de doscientas partituras de orquesta de sinfonías, óperas antiguas y modernas—siendo, todo lo de Música pianística, cosa de la Biblioteca de su hermano—, y una gran cantidad de *lieder* (pasaban ya de dos mil), óperas, oratorios y composiciones de toda especie. Desde 1905 á 1912 se acrecentó muchísimo esa Biblioteca, faltando ahora datos exactos sobre el total de ella.



BIBLIOGRAFÍA

“Ilustraciones del *Quijote*: Los Instrumentos músicos y las Danzas: las Canciones. Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid los días 1 y 13 de Mayo de 1905, con ocasión del tercer Centenario de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, por Cecilio de Roda,,—47 páginas + 16 de música grabada.—Madrid: Bernardo Rodríguez, 1905.

— “Cecilio de Roda. Un Quaderno di Autografi di Beethoven del 1825,, — 112 páginas con numerosísimos ejemplos musicales grabados.—Torino: Fratelli Bocca, 1907.

— “Las Sonatas de Piano de Beethoven. Notas para su audición en la Sociedad Filarmónica Madrileña, por Cecilio de Roda,,—168 páginas con numerosos ejemplos musicales grabados.—Madrid-Crespo, 1907.

— “Cecilio de Roda. Los Cuartetos de cuerda de Beethoven. Notas para su audición en la Sociedad Filarmónica Madrileña,, —VIII + 112 páginas con numerosos ejemplos musicales grabados.—Madrid: Crespo, 1909.

— “Publicaciones de la *Revista Musical*. La Música profana en el reinado de Carlos I. Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid por Cecilio de Roda, y publicadas en la *Revista Musical* de Bilbao,,—50 páginas de texto y ocho de ejemplos musicales grabados.—Bilbao: *El Nervión*, 1912.

DISCURSOS ACADÉMICOS

— “Discursos leídos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Cecilio de Roda López el día 27 de Mayo de 1906,,.—Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1906.—El discurso del Sr. Roda, á las páginas 7 á 52, sobre el tema “La evolución de la Música,, con el elogio de su predecesor D. José María Esperanza y Sola.

— “Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes

en la recepción pública del Sr. D. Joaquín Larregla y Urbieta el día 11 de Noviembre de 1906„.—El tema del Sr. Larregla fué: “Influencia del pianista-compositor en la educación artístico-musical de los pueblos„. — Madrid: Imprenta Alemana, 1906.— La contestación de D. Cecilio de Roda, á las páginas 27 á 38.

— “Progresos y decadencias de la Música española. Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Valentín de Arín y Goenaga, y contestación del Sr. D. Cecilio de Roda López, el día 2 de Junio de 1912„.—Madrid: Bernardo Rodríguez, 1912.—La contestación, á las páginas 27 á 40.

— “Tres músicos españoles: Juan del Encina, Lucas Fernández, Manuel Doyagüe, y la cultura artística de su tiempo. Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. José Joaquín Herrero, y contestación del Sr. D. Cecilio de Roda López, el 23 de Junio de 1912„.—Madrid: Suárez y Abad, 1912.—La contestación del Sr. Roda, á las páginas 39 á 52. A continuación van tres apéndices: Juan del Encina, de la página 55 á la 73; Lucas Fernández, de la 75 á la 80, y Manuel José Doyagüe, de la 81 á la 94.

INFORMES ACADÉMICOS

En la segunda época del *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (que comprende los años 1907 al 1912) se han publicado, firmados por D. Cecilio de Roda, los siguientes informes:

Año 1907, páginas 26 á 33, “Bases para el arriendo del Teatro Real„; páginas 57 á 64, “El Maestro„, libro de vihuela, compuesto por D. Luis Milán; páginas 65 á 67, “Canciones leonesas„; páginas 145 á 152, “Moción solicitando un crédito permanente de 25.000 pesetas anuales, destinadas á protección del arte musical„.

Año 1908, páginas 149 á 152, “El Maestro„, libro de vihuela de mano, de D. Luis Milán. (Segundo informe.)

Año 1909, páginas 75 á 79, “Valor de un violín y autenticidad de la marca *Stradivarius*„; páginas 161 á 163, “Colomba, ópera original del maestro D. Amadeo Vives„.

Año 1911, páginas 26 á 32, “Proponiendo la adjudicación del

premio en el Concurso para premiar una colección de cantos y bailes populares de una provincia española.,.

Año 1912, páginas 7 y 8, "Sobre la concesión de la Gran Cruz de la Orden civil de Alfonso XII al Sr. D. Felipe Pedrell.,.

PUBLICACIONES DEL CONSERVATORIO

"Real Conservatorio de Música y Declamación. Memoria del curso de 1910 á 1911 leída por el Director D. Cecilio de Roda en la solemne distribución de premios obtenidos en dicho año escolar. Estados y cuentas.,. La Memoria, de la pág. 5 á la 12.— Madrid: Hijo de Gaisse, 1911.

— "Real Conservatorio de Música y Declamación. Memoria del curso de 1911 á 1912.,. etc. La Memoria, de la pág. 5 á la 11.

LOS PROGRAMAS ANALÍTICOS DE LA FILARMÓNICA

No tuvo intervención en ellas el Sr. Roda antes del correspondiente al concierto octavo del año 4.º (1904-05).

El primer año (1901-02) se dieron con no largo texto explicativo y crítico, que redactó D. Félix Borrell. El segundo año (1902 03) contuvieron tan sólo brevísimas notas biográficas. Todavía más desnudos aparecieron en el año tercero (1903 04), salvo que se dió la letra de los *lieder*, pero sin traducción castellana.

Me consta que comenzó el Sr. Roda á intervenir en ellos, en los programas, brevísimos por cierto, de los conciertos octavo y noveno del año cuarto (1904-05), y ya no intervino otro que él hasta su muerte. Sin embargo, los ejemplos musicales grabados no comenzaron sino en el del concierto quinto del año 5.º (concierto núm. 85.º en la numeración general de la Sociedad), y sólo se comenzó á poner la firma de D. Cecilio de Roda, que ya nunca faltó, en el programa del concierto noveno (107.º de la Sociedad), del año 6.º, al comenzar Risler una serie total de las Sonatas de Beethoven.

El Sr. Roda no solía reproducir sin algunas mejoras un texto explicativo, cuando se volvía á ejecutar una obra ya de antes analizada; para buscar su texto definitivo, en tales casos, hay que recurrir á la última edición.

Aparte las sonatas de piano y los cuartetos de cuerda de Beethoven, publicados en libro, no se han coleccionado los restantes estudios analíticos: por lo que deben reducirse aquí al siguiente Índice, de referencias á los diversos programas de los conciertos, siguiendo la numeración general y reducida la referencia al nombre de los principales compositores y á sólo las obras cuyo análisis con ejemplos musicales tiene alguna extensión. Es decir, que no se hace índice de las atinadísimas notas breves, de las biográficas, ni se menciona la labor de traducción de los *lieder* que se cantaron en alemán ú otras lenguas.

Al nombre de Beethoven sólo se harán las referencias á estudios de obras que no sean sonatas de piano ó cuartetos de cuerda, por la razón dicha.

Los compositores van citados por orden cronológico.

Estudios analíticos de obra de *Arcangelo Corelli*, en el programa del concierto número 147, de obras de *Domenico Scarlatti*, en los números 131, 151, 197, y de *Rameau*, en los números 131, 149, 150, 151.

De *Haendel*, en los números 131 y 152.

De *Juan Sebastián Bach*, en los números 95, 97, 99, 115, 119, 131, 150, 163, 166, 174, 189, 193, 194, 195.

De *Guillermo Friedman Bach*, en el concierto número 190.

De *Haydn*, en los números 121, 122, 128, 131, 138, 151, 152, 154, 159, 170, 173, 180, 182, 188.

De *Mozart* en los números 85, 87, 96, 123, 126, 128, 131, 138, 150, 155, 156, 158, 161, 164, 168, 171, 175, 181, 184, 187, 190, 193.

De *Cherubini*, en los números 120, 138, 186.

De *Beethoven* (aparte los conciertos numerosísimos en que sólo se ejecutaron de él sonatas de piano ó cuartetos de cuerda), en los números 91, 92, 98, 116, 117, 125, 128, 147, 149, 157, 162, 163, 164, 174, 176, 177, 196.

De *Spoehr*, en el concierto número 116.

De *Weber*, en los números 132, 192.

De *Schubert*, en los conciertos números 99, 115, 117, 118, 129, 132, 136, 139, 147, 151, 153, 154, 162, 168, 176, 178, 182, 187, 197.

De *Mendelssohn Bartholdi*, en los 100, 119, 129, 132, 139, 147, 156, 158, 165, 169, 178.

De *Schumann*, en los conciertos 86, 88, 93, 96, 102, 118, 125,

129, 133, 137, 139, 147, 160, 163, 165, 166, 170, 172, 175, 178, 184, 189, 194, 197.

De *Bruckner*, en el número 157.

De *Brahms*, en los conciertos 85, 103, 116, 117, 118, 120, 126, 127, 130, 134, 135, 140, 153, 155, 156, 158, 162, 169, 171, 173, 174, 175, 178, 180, 183, 184, 185, 188, 190.

De los alemanes contemporáneos: *Schlegel*, en el 159; *Steinbach*, en el 116; *Hugo Wolf*, en el 121; *Thuille*, en el 115; *Ricardo Strauss*, en el 179; *Max Reger*, en los 120, 126, 181; *Schnabel*, en el 137.

Del polaco *Chopin*, en los conciertos 119, 132, 152, 165, 178, 193, 197.

Del húngaro *Liszt*, en los números 178, 191, 192, 193, 194, 195.

De los bohemios: *Smetana*, en el concierto 104; *Dvorak*, en los programas de los conciertos 103, 122, 123, 125, 149, 157, 183; *Novak*, en el 186, y *Dohnayi*, en el 172.

De los noruegos: *Grieg*, en el 97, 104, 119, y *Sinding*, en los 127, 134, 191.

De los rusos: *Rubinstein*, en los números 101, 134; *Borodin*, en el 140; *Tschaikowsky*, en el 99; *Knorr*, en el 183; *Moszkowsky*, en el 134; *Taneieff*, en el 102; *Glasunof*, en el 99, 119; *Gliere*, en el 101, y *Gabrilowitsch*, en el 118.

De los franceses: *Saint-Saëns*, en los números 87, 127, 130; *Dubois*, en el 134; *Chabrier*, en los 134, 179, 193; *Fauré*, en los 134, 179, 195; *Debussy*, en los números 86, 134, 197; *Dukas*, en el 179; *Severac*, en el 197; *Ravel*, en el 197.

Del belga *César Franck*, en los conciertos números 88, 95, 97, 130, 134, 149, 161, 164, 176, 178, 185, 196; del contemporáneo *Lekeu*, en el 96.

Del suizo contemporáneo *Jaques-Dalcroze*, en el concierto 140.

Del italiano contemporáneo *Sgambatti*, en el 185.

Del rumano contemporáneo *Enesco*, en el 194.

De los españoles contemporáneos *Albéniz*, en el 197; *Granados*, en el 179; *Falla*, en el 195, y *Turina*, en el 197.

VARIAS CAMPAÑAS DE CRÍTICA MUSICAL

Deseando ver alguna vez coleccionadas las críticas musicales de D. Cecilio de Roda, quizá no sea tarea baldía la de intentar aquí una suma de referencias á las colecciones de *La Epoca*, tomadas de cuadernos imperfectos de los recortes de trabajos críticos del autor. Dar el título de tantos artículos (ó gacetillas, no cortas) sería aquí imposible.

Año 1897.—*La Epoca*, de Noviembre (días 14, 16, 17, 18, 21, 27 y 30) y Diciembre (1, 4, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 28, 30).

Año 1898.—*La Epoca*, de Enero (4, 8, 18, 25, 26, 28); Febrero (5, 12, 15, 17, 19, 20, 24); Marzo (2, 3, 5, 19, 20, 26, 27, 30, 31); Abril (10, 15, 16, 17, 27).

Año 1902.—*La Epoca*, de Abril (?); Mayo (14, 15, 22, 23, 24, 27, 28, 31); Junio (9); Noviembre (30); Diciembre (4, 5, 7, 10, 14, 17, 19, 23, 29).

Año 1903.—*La Epoca*, de Enero (1, 4, 5, 8, 9, 14, 16, 18, 21, 22, 24, 30); Febrero (1, 4, 5, 9, 11, 13, 18, 20, 26, 27); Marzo (7); Abril (13, 19, 25, 29); Mayo (2, 9, 11, 20, 22); Agosto (23: Chamunich y el Mont Blanc); Setiembre (24); Noviembre (29); Diciembre (2, 9, 10, 13, 14, 15, 18, 20, 21, 22, 26, 27, 28, 29, 30).

Año 1904.—*La Epoca*, de Enero (2, 3, 6, 8, 11, 15, 21, 22, 25, 27, 28, 29); Febrero (2, 3, 5, 6, 7, 12, 15, 19, 21, 22, 26, 28); Marzo (2, 22); Abril (14); Mayo (7, 13, 20); Agosto (11, 23: El año musical); Setiembre (14, 18, 20, 25, 30: Festival wagneriano en Munich y necrología de Monasterio); Noviembre (22); Diciembre (9, 15, 20, 21, 29, 30).

Año 1905.—*La Epoca*, de Enero (2, 6, 11, 18, 20, 23, 24); Febrero (2, 6, 16, 20); Noviembre (20, 21, 22, 27, 28); Diciembre (4, 7, 13, 15, 18, 22).

Año 1906.—*La Epoca*, de Enero (2, 10, 12, 15, 19, 20, 23, 25, 26, 29, 31); Febrero (1, 2, 3, 12, 19, 20, 22, 27); Marzo (13, 17); Abril (5, 6, 9, 17, 26, 28); Mayo (13, 14, 31); Noviembre (14: el problema de la Alhambra, 21, 29); Diciembre (3, 7, 8, 10, 12, 18, 21, 26, 28).

Año 1907.—*La Epoca*, de Enero (1, 4, 9, 14, 17, 18: Bombos á cien pesetas, 21, 25, 29, 30); Febrero (4, 7, 14, 15, 20, 21, 25); Marzo (1, 4, 5, 11); Junio (11, 29); Agosto (22: Cantos gallegos);

Setiembre (23, 27: Viaje á Portugal); Octubre (7: ídem); Noviembre (11: De la Alhambra); Diciembre (3, 16: ídem).

Además de algunos artículos, ya citados, de viajes, se refieren á uno á Tetuán, los artículos de *La Epoca* de 1908 de Agosto (24, 31); Setiembre (5, 12, 20, 25, 29), y Octubre (1, 9, 14).

Con el seudónimo "G. Aranda," hizo el "Salón," de la Exposición de Bellas Artes del mismo año 1908, en *La Epoca*, de Abril (29, 30); Mayo (1, 2, 3, 4, 7, 8).

De recortes de otros diarios, sólo puedo citar algunos números sueltos de *El Imparcial*, de Noviembre de 1888 (5, 8: sobre el Lakmè, de Delibes), de 1903, Marzo (30), de Setiembre de 1905 (25, 28) y Octubre (2, 8) sobre "El último viaje de Navarro Ledesma,".

— *El Noticiero Granadino*, de Julio de 1906 (Necrología de D. Leopoldo de Eguilaz).

— *El Defensor de Granada*, de Abril de 1906 (27).

— *El Globo*, de Febrero de 1906 (5, 12, 19) y de Febrero de 1907 (26).

— *El Correo*, de 1906, Abril (21) y Mayo (2).

— *El Noroeste*, de La Coruña, de 1907, Agosto (4) y Setiembre (6, 13).

Pero no puedo marcar fechas de algunos artículos, en el mismo *El Globo* (uno, en 1892), *La Justicia* (en 1888) y de bastantes en el *A B C*, de 1909.

Colaboró D. Cecilio de Roda en varias Revistas:

— *Cultura Española*, año I (1906), "La Condenación de Fausto, de Berlioz," (páginas 167 á 170).

— *La Lectura*, Revista de Madrid. — "Margarita la Tornera," (1909, I, 36-50 y 303-320). — "Cancionero Salmantino," por D. Dámaso Ledesma (1908, I, páginas 441 y 445).

— *Ateneo*, Revista mensual de Madrid. — "Victoria y Henry Purcell," (1906, I, páginas 462 á 63). — "La Sinfonía Moderna," Extracto de las lecciones en la Escuela de Estudios superiores. (1906, II, páginas 362 á 379). — "La jornada de ayer," Episodio marroquí en tres actos, contado por un espectador (1908, II, páginas 56 á 61).

— *Revista Musical*, de Bilbao. — "Los Cuartetos de Arriaga," (1909, Febrero, 28 á 31). — "Margarita la Tornera," (1909, Marzo, 54 á 55). — "Ruperto Chapí," (1909, Abril, 88 á 91). — "Movimiento musical," Madrid, (I, 1909, págs. 8, 35 á 37, 62 á

64, 96 á 98, 119 á 121, 138 á 139, 155 á 156, 166 á 168).—“La Tonadilla. Apuntes para un estudio,” (1910, páginas 1 á 8, 25 á 29, 53 á 58, 81 á 85).—“Movimiento musical,,: Munich (1910, páginas 160, 168 á 191, 193 á 196, 211 á 218, 242 á 245).—“La España musical en Inglaterra,” (1911, páginas 85 á 87). —“El Cuarto Congreso de la Sociedad Internacional de Música de Londres y el festival de Música inglesa,” (1911, páginas 134 á 138).—“Movimiento musical en España: Madrid.” (Año IV, Marzo, 1912, páginas 70 á 72. Abril, páginas 96, 98 á 64).—“La música profana en el reinado de Carlos I,” (año IV, 1912, Mayo, Junio, Julio, Agosto, Setiembre, Noviembre y Diciembre: y en Enero de 1913, año V, los ejemplos grabados, de ese trabajo ya reseñado en la edición aparte).

— *La España Moderna.* — “El Año Musical,” (1908, Marzo, páginas 5 á 51; 1909, Marzo, 92 á 115; 1910, Marzo, 26 á 51; 1911, Marzo, 5 á 25; 1912, Abril, 5 á 27).

El Sr. Roda deja muchos apuntes de trabajos inéditos, en redacción muy adelantada á las veces.



CONTESTACIÓN

DEL EXCMO. É ILMO. SEÑOR

DON ANGEL AVILÉS Y MERINO

Señores Académicos:

Sabiamente disponen sus Estatutos la composición de nuestra Academia, cuyo objeto, según ellos declaran, «es promover el estudio y cultivo de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Música, estimulando su ejercicio y difundiendo el buen gusto artístico con el ejemplo y la doctrina». En cada una de las cuatro Secciones que integran la Corporación, «habrá, dicen, cuatro plazas de Académicos de número, ocupadas por personas que, no ejerciendo profesión artística, hayan, sin embargo, acreditado su competencia y amor á las Artes, publicando obras sobre la materia, ó distinguiéndose en la colección é ilustración de obras artísticas». Y puntualizando el Reglamento las circunstancias que han de concurrir en el Académico que no sea artista de profesión, consigna que ha de «estar reputado como persona de especiales conocimientos en las Artes, por haber escrito obras de mérito reconocido relativas á ellas, desempeñando, bajo las condiciones legales, en Universidades ó Escuelas superiores del Estado la enseñanza de la ciencia Estética ó de la Historia del Arte», etc.

Claramente expresan estos atinados preceptos la idea de que con tanta eficacia como se labora en el vastísimo campo de la Belleza produciendo admirables obras artísticas, se colabora á sus altos y transcendentales fines, fijando los cánones que deben regirla, analizando sus caracteres, estudiando su desarrollo en el curso de los siglos, sus aciertos, sus triunfos y aun sus mismos extravíos y decadencias y difundiendo con la palabra y con la pluma la

provechosa enseñanza que de todo ello resulta para elevar la cultura y la educación de los pueblos.

Por eso cuando la muerte nos arrebató al ilustre y magno crítico musical D. Cecilio de Roda, eligió la Academia para reemplazarle dignamente en su plaza de individuo no profesor de la Sección de Música á D. Elías Tormo y Monzó, cuyos relevantes méritos le habían conquistado la sincera estimación de los doctos y el aura popular que rodea su nombre, como fruto de hondos, incansables y provechosos trabajos dedicados á la investigación y exposición doctrinal, crítica é histórica de las Bellas Artes.

Ya lo dice en su hermoso discurso nuestro nuevo compañero: esa es la segunda vocación de su vida: segunda en el tiempo, primera y principal en la intensidad y en el arraigo; así es que paralelamente al estudio del Derecho, dedicó sus talentos á las varias disciplinas que componen la Facultad de Filosofía y Letras, obteniendo en ésta y en aquélla el grado de Doctor, y apenas salido de las aulas, comenzó á exteriorizar esa segunda vocación suya con publicaciones constantes y luminosas sobre asuntos artísticos, mostrando en artículos de diarios y revistas, en folletos y en libros, caudal riquísimo de conocimientos, espíritu de investigación y de crítica alta y serena, y, lo que es más, profundo y apasionado amor á las Artes; sin el cual toda producción relacionada con la Belleza resulta fría y mezquina.

A tal número alcanzan ya sus escritos en la Prensa consagrados á dilucidar puntos referentes á las Bellas Artes, que tendría que dedicar demasiado espacio y excesivo tiempo á mencionarlos todos. Baste decir que como uno de los Directores, en la Sección de Arte, de *Cultura española*, ha dado á luz infinidad de estudios, biografías y notas; como asiduo colaborador de los *Boletines* de la «Sociedad Española» y la «Sociedad Castellana de Excursiones», ha publicado diversas monografías, de algunas de las cuales se han hecho tiradas aparte, como son las intituladas *Las Tapicerías de la Corona de España*, *Villacis*, *Velázquez y*

el *Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro*, *La pintura de la Escuela Flamenca del siglo XV en Castilla la Vieja*, *Antonio de Pereda*, etc.; como colaborador asimismo en la *Revista de la Asociación artístico-arqueológica de Barcelona*, el *Boletín de la Comisión provincial de Monumentos de Cádiz*, el *Arte español* y los periódicos diarios *La Epoca*, de Madrid, y *Las Provincias*, de Valencia, muchísimos artículos y crónicas. Recuerdo entre los primeros, el que dedicó á *La Opera española en Paris, Roma y San Petersburgo*, y entre las segundas, las interesantísimas y recientes sobre las conferencias de Arte español en el Ateneo de Madrid.

Sazonado fruto de su pluma son las siguientes obras: *Varios estudios de Artes y Letras*: I. *Desarrollo de la Pintura Española del siglo XVI*. II. *Las pinturas de Goya y su clasificación cronológica* (Madrid, 1902). *Del convencionalismo en las Artes y en las Letras* (Madrid, 1902). *La Escultura antigua y moderna* (Barcelona, 1903). *El Monasterio de Guadalupe y los cuadros de Zurbarán* (Madrid, 1906). *Album cromolitográfico de la decoración de las salas regias del Alcázar de Segovia* (Madrid, 1905). *Las Bellas Artes, nueva entre las Disciplinas universitarias* (Discurso de apertura del curso de 1909 á 1910 en la Universidad Central). *Catálogo de las tablas de primitivos españoles de la colección Iturbe* (Exposición celebrada en esta Real Academia en Mayo de 1911). *Museo de primitivos: Las tablas de las iglesias de Játiva* (Madrid, 1912).

Paréceme, señores, que el contingente que nuestro nuevo compañero, joven todavía, ha aportado al acervo común de la cultura artística, como sumariamente acabo de indicar, tendría que abrirle con primorosa y propia llave las puertas de esta Casa.

Pero no son estos sus méritos todos, ni acaso los mayores, porque incesantemente, calladamente, efusivamente los está prestando en la enseñanza pública. Después de haber ganado por oposición una Cátedra de la Facultad de Derecho en la Universidad de Santiago, y más tarde, por nueva oposición, la de «Teoría de las Bellas Artes» en las

Facultades de Filosofía y Letras de Salamanca y Granada, desempeña desde 1904 la de «Historia de las Bellas Artes» en el Doctorado de Letras de la Universidad Central.

Comprendiendo, apreciando, mejor dicho, con el sentimiento, al par que con la inteligencia, lo transcendental, lo augusto de la misión á que se ha consagrado, sus discípulos reciben de él las claras y esplendentes luces que emanan de la contemplación y estudio de la belleza y el fuego que ella entraña y comunica, y que acendra los impulsos más nobles y exquisitos del alma, como segunda religión á que debe el hombre los goces más puros y los actos mejores y de mayor alteza en este mundo.

No se limita el Sr. Tormo á la explicación formularia y seca de su asignatura, sino que habla á sus alumnos con el fervor del sacerdote que expone la doctrina, no para prenderla efímera y estéril en la memoria, sino para grabarla en el espíritu é incrustarla en el corazón; que así y sólo así se enseña, se educa, se catequiza. Oyen los discípulos en clase al maestro, y éste los lleva después en grata y fecunda peregrinación á estudiar Museos, Monumentos, Pinacotecas y Bibliotecas, donde escrutan y saborean las obras artísticas creadas por el genio, cuyo mayor triunfo es desentrañar y patentizar lo bello para que á todos sirva de gusto y de provecho. Ya veis, señores Académicos, qué hermosa empresa está realizando el Sr. Tormo en la enseñanza y en la educación de la juventud, llamada á renovar por ese, mejor quizá que por otro medio, la antigua importancia y grandeza de nuestra amada Patria en el concierto de la civilización universal.

Mas como nuestro nuevo compañero posee también la fecunda virtud de la laboriosidad, no se contenta con dedicar su vida á las tareas que sucintamente acabo de exponeros. En varios Centros, Congresos y Asambleas ha dado conferencias, singularmente las constitutivas de cursos breves en el Ateneo de Madrid en 1900 sobre pintura española del Renacimiento, en 1911 sobre escultura española, y en 1912 sobre el Arte español en los Museos de la

Europa central y oriental: estos dos últimos por encargo del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes.

Y, como después de haber sido Diputado á Cortes, es actualmente Senador, representando á la «Sociedad Económica de amigos del país», de Valencia, ha suscitado en la Alta Cámara importantes debates siempre que sufría ó podía sufrir detrimento la riqueza artística nacional, siendo prueba de ello la interpelación sobre la venta de los Grecos de San José de Toledo, el debate sobre enajenación de las famosas arquetas árabes de Zamora y otros; coadyuvando, con el que tiene el honor de dirigiros la palabra, á lograr que los acuerdos legislativos sobre declaración de Monumentos nacionales tengan por base y cimiento los informes de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, como con alta y justa previsión tradicionalmente se razonaban y justificaban las correspondientes declaraciones ministeriales.

Por último: la notoriedad de sus grandes conocimientos, así como su seriedad, su rectitud, las eminentes condiciones intelectuales y morales que le distinguen, hicieron que fuese nombrado Comisario general de Bellas Artes y Monumentos, y más tarde, Individuo del Consejo de Patronato del Instituto nacional de Previsión, de la Junta de Iconografía nacional, de la de Excavaciones y Antigüedades y del Patronato del Museo del Prado; y recientemente, para el respetable cargo de Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, por designación unánime de sus compañeros del Claustro y propuesta del Rector del primer Establecimiento docente de la Nación.

Pudiérais decirme, señores Académicos, que ya conociais los méritos y servicios del Sr. Tormo y que ellos habían sido el fundamento que tuvisteis para su elección; más aparte de lo muy grato que resulta para mí, y creo que también para vosotros, el recordároslos, constituye esto una excelente costumbre en actos como el presente, á fin de que la pública opinión se entere de quiénes son los que vienen á compartir nuestras tareas, que tanto han in-

fluido desde la fundación de nuestra Academia, y tanto influyen é influirán siempre en la cultura y los intereses artísticos de España.

Y á no ser porque tampoco quiero yo, ni sería bueno, romper con otra costumbre admitida y sancionada por el tiempo y el asentimiento general, parecería ocioso glosar ni comentar el elocuente discurso dedicado por el nuevo Académico á la solemnidad de su ingreso en esta Casa solariega de las Bellas Artes, discurso que acabáis de celebrar con unánime y caluroso aplauso.

Ha dilucidado en él nuestro compañero una tesis interesantísima: *De la suprema intimidad, singularidad estética de la Música pura*, poniendo de relieve en esta profunda disertación sus varios y copiosos conocimientos en el divino Arte, el análisis de su índole esencial, que le ha conducido á esa acertada fórmula sintética, y sobre todo, el hondo y vibrante sentimiento personal suyo, como faro y guía en las misteriosas regiones del espíritu humano, donde se fraguan y de donde brotan los rayos del genio al fuego de la inspiración, verdadera madre de las más sublimes obras musicales, especialmente de las que constituyen la Música pura, la «Música absoluta».

Bien dice el Sr. Tormo que hay que huir y que él ha huído de la tentación modernísima de aquel diablejo que impulsa y arrastra á la investigación histórico-artística, que las más veces sólo sirve para enturbiar la fuente de la emoción, en que principalmente consiste el intenso goce de las obras de Arte, y aun pudiera decirse que para mermar y desencauzar la producción misma. Diabólico resultará, sobre todo, aplicar á ambos, producción y goce, un análisis fundado en criterio espiritual de otra índole y adecuado á diversas manifestaciones del alma. Cierto es que en la suprema unidad del Cosmos, se compenetra y se enlaza cuanto le constituye y le integra; pero cada porción requiere foco distinto y peculiar sistema de estudio y de conocimiento: la Ciencia puede ilustrar y auxiliar al Arte, pero no puede absorberlo ni reemplazarlo, y aun dentro

del Arte, no es bueno que cada manifestación especial invada el campo de la otra. ¿No es verdad que la Pintura se desnaturaliza y desconcierta cuando se hace literaria, como la Escultura cuando se hace pictórica?

Por eso mismo, los notables trabajos del profesor Helmholtz, dedicados unos á cuanto se relaciona con el oído y otros á lo referente á la vista—los dos sentidos artísticos por excelencia—constituyen brillantes conquistas del espíritu científico en la Física y en la Fisiología; pero no penetran en la esencia de la Música y de la Pintura, como no penetran tampoco la Matemática, la Psicología ni la Sociología, aunque todas estas ciencias ofrezcan nexos con el bello arte de los sonidos. Ya se ha dicho, por ejemplo, que las lucubraciones sociológicas difícilmente hallarían mejores temas para explayarse que los que ofrecen el canto primitivo, el canto llano, el contrapunto, la fuga y la sinfonía.

Acaso, he pensado yo muchas veces, está en la Música la verdadera raíz de todos los fenómenos espirituales en el orden cosmogónico, y no es, por tanto, solamente el lenguaje del sentimiento, como decía Aristóteles y luego han repetido Kant y Hegel, ni mucho menos un inconsciente ejercicio de cálculo, según indicaba Leibnitz; es más bien, con arreglo al pensar moderno, la íntima actuación de la inteligencia, que ordena y embellece el caos de la vida afectiva, que transforma la realidad concreta, tangible y visible en una inmaterial construcción sonora.

Arte interno, arte íntimo han llamado los alemanes á la Música, y así se comprende el profundo sentido de estas frases que escribía Wagner (carta fechada en París á 21 de Diciembre de 1861): «Muerto está realmente el mundo externo para mí, y muerto estoy yo para el mundo externo. No veo sino interiores imágenes, que pugnan por realizarse sólo mediante sonidos». Y llegar á esto, sería llegar á la recíproca del concepto de Schopenhauer, para quien el mundo no es más que una Música realizada. De modo que definir la Música como «arte de pensar con sonidos», que

ha dicho M. Combarieu, el distinguido Profesor de Historia de la Música en el Colegio de Francia, es bien poco, y hay que conceptuar dogmática la frase que Beethoven pronunció, en un momento, como él mismo decía, de arrebatado, de éxtasis (*Raptus*): «La Música es una revelación más sublime que toda sapiencia y toda filosofía» (*Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie*).

Y esa revelación pareciale de tanta excelcitud al inmenso artista de Bonn, acaso porque, como ha dicho muy bien el Sr. Tormo, «su Música, lirismo personalísimo de su alma atormentada, fué confidencia, fué intimidad, fué confesión de penas y de dolores entrañables», y añadiría yo, fué expresión viva y fogosa de lo más hondo de su sér, de su propia conciencia, vibrando con afán tan insaciable como inextinguible.

Beethoven resume y condensa el último desarrollo, el apogeo del Arte de la Música, que comenzó la época de su mayor florecimiento y perfección con las obras de Juan Sebastián Bach, el gran maestro de la fuga instrumental, de Haendel, dominador insigne de la fuga vocal, de Haydn y de Mozart, sus inmediatos predecesores, sin cuyo genio acaso el de Beethoven no habría podido llegar á ser en el Arte de los sonidos lo que fueron Fidias en la Escultura y Velázquez en la Pintura: Beethoven es el Rey de los músicos de todas las épocas y de todos los países, el númen de la Música. Así me parece que lo entiende conmigo el señor Tormo cuando dice: «Llegar el Arte de la Música á la intimidad, al supremo ensimismamiento, no fué sino alcanzar el objetivo natural suyo propio. Todo el desarrollo de la Música no es, quizá, sino un acelerado declive que llevaba á la Humanidad semi-inconscientemente al hallazgo del Arte sublime de la expresión íntima».

No juzgo, por tanto, verdadera y acertada la aseveración que hace un reputado historiógrafo de que la Música ha tenido tres edades: una teológica, con el canto llano; otra metafísica, con los grandes sinfonistas Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, y otra con los actuales compositores,

tan preocupados de realismo, que ha de considerarse como la edad positivista, con evidentes tendencias á la anarquía.

Esto es sencillamente aplicar á nuestro divino Arte la clasificación que Augusto Comte hizo del desenvolvimiento y la civilización de la Humanidad, desnaturalizándola todavía más con la alusión á los músicos ultramodernistas.

Pero, ¿qué lugar ocupa entonces, ó mejor dicho, á qué edad corresponde el concepto pitagórico de la Música? Este concepto lo expresa admirablemente Schelling cuando dice: «Pitágoras, al hablar de la armonía de las esferas, no dijo que el movimiento de los cuerpos celestes *hacia oír* música, sino que *era* música en sí mismo; lo cual hizo asegurar con razón á Sócrates, que sólo es verdadero músico aquel que de la música sensible es capaz de elevarse á la música suprasensible é intelectual».

De mí puedo decir, señores Académicos, para no insistir en lucubraciones meramente teóricas, que he sentido, como hecho personal de mi propio espíritu, de mi alma propia, las impresiones en cuya virtud se considera á la Música con sustantividad universal é íntima.

Cuando, muchos años ha, contemplé, surcando la extensión inmensa del Océano Pacífico y en noche serena, el espectáculo asombroso, inefable, del cielo estrellado, que el hemisferio austral ofrece á los atónitos y deslumbrados ojos, acrecentado enormemente el número, el tamaño y el fulgor de los astros, presidiendo el concierto de las constelaciones la *Cruz del Sur*, esplendente, magnífica, cual divina presea., os aseguro que creí en la clarividencia del genio de Pitágoras y en la certeza de sus teorías.

Y más tarde, señores, llegué á oír un día en aquellos inolvidables «Cuartetos del Conservatorio», que en su librito primoroso tan delicadamente explicó y encomió Castro y Serrano, una de las obras musicales de más hondo sentimiento, el gran quinteto en *sol* de Mozart, ejecutado por Guelbenzu, Monasterio, Pérez, Plo y Castellano.

No tenía entonces, ni tengo ahora conocimientos suficientes para apreciar esa divina producción desde el punto

de vista técnico, y, podéis creerme, celebro infinito mi incompetencia, porque así pude recibir en mi corazón, en mi alma, una impresión todo ingenuidad y pureza, sin negras sombras de análisis, sin densas nubes de crítica. Y cuando el maravilloso arco de nuestro inolvidable compañero Jesús de Monasterio hizo vibrar las cuerdas de su Stradivarius, arrancándole aquel doloroso lamento que exhaló Mozart en el *Adagio*, aquellas notas de íntima pena, como lágrimas consagradas á la memoria de su santa madre., brotaron otras lágrimas de los ojos míos en ese momento, cuya reminiscencia no han podido borrar los años.

De ambas impresiones, os aseguro que esta fué la más honda, la que yo conservo y conservaré siempre indeleble y viva, acaso porque penetró en mi sér como intimidad suprema, como candente sello impreso en mis entrañas. No puedo explicármelo de otro modo, ni he de buscar para ello frases que no hallaría, porque precisamente en aquel mismo tiempo, un altísimo poeta, amigo mío del alma, y gloria del Parnaso español, D. Adelardo López de Ayala, escribió, cinceló, esculpió en el álbum de María G. de S. estas dos estrofas, sublime síntesis de lo que es la más emocionante de las Artes Bellas:

*«La Música es el acento
Que el mundo arrobado lanza,
Cuando á dar forma no alcanza
A su mejor pensamiento:
De la flor del sentimiento
Es el aroma lozano,
Es del bien más soberano
Presentimiento suave,
Y es todo lo que no cabe
Dentro del lenguaje humano.*

» *Dichosa tú que la palma
Has llegado á merecer,
Conmoviendo á tu placer
La mejor parte del alma;
Tu voz infunde la calma
Y arrebatata y enamora.....
¡Ay de mí! Tu seductora
Y celestial armonía
¡Cuántas veces calmaría
Este afán que me devora!»*

Ya lo ve el Sr. Tormo: Ayala sentía, como Fray Luis de León, el afán, el anhelo de vida, el ritmo anímico, tan estrechamente enlazado con la Música.

Después de sus versos profundos y comovedores ¿qué puedo yo decir?..... A vosotros, que me perdonéis por el tiempo que el Reglamento y mi pobre ingenio os ha condenado á escucharme; al nuevo compañero y predilecto amigo, que, ya ostentando sobre su pecho nuestro honroso lema, le esperan mis brazos con el afán de estrechar entre ellos á quien desde hoy tengo no sólo por amigo y por compañero, sino por hermano en la más íntima comunidad del Arte.





