

LAS TRANSFORMACIONES
ORGÁNICAS DE LA MÚSICA

CONFERENCIA LEIDA EN EL
«ORFEÓ CATALÀ» DE BARCELONA
EL 4 DE ENERO DE 1918

POR

JOSÉ SUBIRÁ

MADRID

1918.

LAS TRANSFORMACIONES
ORGÁNICAS DE LA MÚSICA



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA	
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA	
N.º Documento	509238
N.º Copia	876103

OBRAS DEL AUTOR

LOS GRANDES MÚSICOS: BACH, BEETHOVEN, WAGNER. (Agotada).

AL MARGEN DE LA ETERNIDAD. (Se ha publicado en la Revista "Nuestro Tiempo".)

SU VIRGINAL PUREZA. (Novela.)—Precio, 3 pesetas. Librería de Pueyo, Madrid.

VIDAS DE NIÑOS. (Versión española del libro de J. Vallmitjana "Comencém a patir".)—Precio, 2 pesetas. Librería de Pueyo. Madrid.

EN PRENSA

ENTRE FLAMENCOS. (Novela de costumbres.)

LAS TRANSFORMACIONES ORGÁNICAS DE LA MÚSICA

CONFERENCIA LEIDA EN EL
«ORFEÓ CATALÀ» DE BARCELO-
NA EL 4 DE ENERO DE 1913

POR

JOSÉ SUBIRÁ

MADRID

1913

ES PROPIEDAD DEL AUTOR

Imp. «Alrededor del Mundo», Martín de los Heros, 65.—Madrid.

I

LA EVOLUCIÓN COMO BASE DEL DESARROLLO MUSICAL

Examinando una partitura de cualquier compositor modernísimo, deslumbran por igual las numerosas riquezas técnicas incluídas en sus pentágramas y la sabia disposición de los múltiples rasgos formales que integran la obra. Pudiera pensarse, al pronto, que esas riquezas y esos rasgos son fruto de una labor personal, única, sin contagios ni precedentes. Mas meditando un poco, se deduce que aquel producto artístico no fué creado de un modo exclusivo por su autor, ya que éste, para confeccionarlo, utilizó el concurso del inmenso arsenal acumulado, durante siglos y más siglos de tanteos, ensayos y experiencias, por laboradores anónimos y por artistas famosísimos.

Para que todo gran compositor produzca obras razonadas y sazoadas, que le granjeen el epíteto de original, ha debido proceder por imitación o por desviación, por avance o por retroceso—que también de este último recurso suelen echar mano algunos pseudoarcaizantes—sobre la base que asentaron sus predecesores. Jamás hubiera podido sustraerse a ello, aunque lo hubiese querido.

Tanto mejor se abarca la esencia íntima de cualquier obra musical y tanto mejor se comprende la orientación en cuyo seno fermentara, cuanto más hondamente se conocen los influjos que su creador sufrió involuntaria, y aun a veces voluntariamente, deseoso de apoyarla en firmes cimientos, o que intentara eludir, con mayor o menor éxito, ansioso de personalizarse. Porque la

tradición y la novedad sirven de eje a toda producción artística, y la originalidad de ésta depende casi en tanto grado de ellas como de la fecundidad productora.

Nos hallamos, pues, con dos factores que podríamos denominar históricos: la novedad, que supone el empleo sistemático de fórmulas y procedimientos personales, y la tradición, que indica una sumisión voluntaria a técnicas ajenas. Pero es preciso, además, tomar en consideración otros dos elementos inherentes a la obra en sí. Son estos elementos el contenido y la forma, o lo que es lo mismo, por un lado, las ideas que germinan y florecen en el alma del músico, y por otro, la manera de exteriorizar esas ideas para transmitir las a los oyentes.

Conviene recordar aquí que la esencia de la obra artística en general tiene su fuente, como ya se ha dicho por esclarecidos tratadistas, en el deseo de reproducir algún aspecto de la Naturaleza, o en la voluntad de fijar el recuerdo de una emoción y de inmortalizarla, y para ello es preciso que el artista emplee los medios conducentes a presentar ante el público un aspecto real de la vida, o a conmoverle con emociones análogas a las que su espíritu había experimentado antes. Viene, por tanto, a reproducir la Naturaleza en una síntesis subjetiva, mediante una estilización o adaptación de las formas naturales, o viene a evocar sus propias emociones, marcándolas con un sello personal sin el cual su producción carecería de vitalidad consciente. Por eso ha podido decir Toeppfer, con referencia a los pintores, que para imitar transforman. Y al afirmar esto, dejó señalado el puesto del Arte dentro de las diversas actividades humanas, con sus caracteres específicos, los cuales son diametralmente opuestos a los de la Ciencia, pues esta última persigue fría, serena y metódicamente análisis objetivos e interpretaciones literales.

Volvamos al punto de partida tras esta digresión—que no es acaso del todo inoportuna—y recordemos los dos elementos inherentes a la obra artística que antes se mencionaron: el contenido y la forma. Es el primero absolutamente imprescindible, y sin él no hay producción durable. Los moldes constructivos representan lo científico dentro del Arte; por tanto, sólo son un

medio: jamás un fin. Todas las fórmulas tienen sus días contados, envejecen y mueren. Las ideas, en cambio, subsisten si su belleza les asegura la inmortalidad. El tecnicismo por sí solo no ha logrado ni logrará dar un valor eficiente a la producción artística. Las reglas contenidas en las gramáticas musicales (tratados de armonía, de contrapunto, de fuga, etc.) son violadas constantemente por los grandes artistas, sin que jamás tengan eficacia, por fortuna, las vigorosas protestas que, contra tales infracciones, formulan los maestros. Pueden conocerse a fondo todos esos tratados y pueden practicarse sus preceptos con la más escrupulosa perfección, sin ser artista, sino simplemente un “ingeniero de acordes y de polifonías, de modulaciones y de trastrueques”.

Tal ha ocurrido con algunos músicos, entre los cuales ocupa el primer puesto Pietro Raimondi. Este compositor italiano, que floreció en la primera mitad del pasado siglo, figura como el más elocuente prototipo del productor condenado a vida fugaz y olvido prematuro, por haber sido esclavo de la forma. Escribió 62 óperas, 21 bailes, 8 oratorios, 4 misas para orquesta, 2 misas para doble coro *a capella*, 2 requiems para orquesta y otras obras menos importantes. Entre sus composiciones figuran, además, cuatro fugas a cuatro partes que se podían ejecutar simultáneamente formando una cuádruple fuga a diez y seis voces; y figuran otras seis fugas para el mismo número de partes cada una, que se podían interpretar unidas constituyendo una séxtuple fuga a veinticuatro voces; y una fuga para diez y seis coros de cuatro partes, lo que daba un total de sesenta y cuatro voces reales. Suyos son también tres dramas bíblicos, titulados respectivamente *Putifar*, *José* y *Jacob*, los cuales se ejecutaron, uno tras otros, el 7 de Agosto de 1852, en el Teatro Argentino de Roma, y volvieron a cantarse en el mismo local al día siguiente, pero no separados, sino reunidos, formando un todo homogéneo, sin que con esa fusión—en la que algunos vieron el símbolo cristiano de la Santísima Trinidad—sufrieran menoscabo alguno los preceptos técnicos ni padecieran perjuicio alguno los oídos del público. Ahora bien, ¿puede un músico conquistarse la inmortalidad con obras de tal índole? El ejemplo de Raimondi, hoy preterido

con justicia y olvidado con razón, nos dice bien claramente que no. Jamás se cuidó este compositor italiano de despertar emociones, sino únicamente de provocar asombros, y por eso, por seguir una senda extraviada, por cultivar lo científico, lo objetivo y lo metódico, fueron estériles para el Arte sus obras, cuya enrevesada construcción se comprende infinitamente mejor por la lectura que por la audición de ellas. Y el caso de Raimondi viene a ser, con pocas diferencias en cuanto al resultado estético, el de otros Berckmesser, fieles vestales masculinos de la sacrosanta tradición pedagógica que censuran a los Walthér y cuentan sus infracciones, en donde ven hórridos atentados, sin pensar que son ellos mismos quienes cometen faltas abominables contra los fueros de la Belleza, y aun en ocasiones, contra los dictados del buen gusto.

Como se encadena inevitablemente el presente con el pasado, las páginas de todo compositor moderno podrán ser muy originales y revolucionarias, podrán parecer muy audaces y heterodoxas; pero siempre ofrecerán o por lo menos encubrirán reflejos de otras páginas anteriores en las cuales, a su vez, encontrará formas larvadas de aquellas audacias todo espíritu investigador. Así, pues, no será difícil señalar en ellas el influjo más o menos directo de un compositor romántico o neoclásico: quizás Wagner, tal vez Schumann, acaso Schubert...

En virtud de esa subordinación a la ley de la causalidad, con estos últimos nombres aparecen ligados tácitamente los de algunos predecesores suyos. ¿Concíbense las obras de esos músicos sin las de otros anteriores a quienes tomaron no poco de su espíritu, a la vez que no poco de sus fórmulas? Oyendo sus producciones, se presiente, en efecto, el influjo dominador de Beethoven o de otros artistas en quienes ellos tuvieron sus precursores.

El excelso creador de Bonn es, asimismo, un derivado de los primeros sinfonistas, es decir, de aquellos compositores que, siguiendo los trámites lógicos de una evolución lógica, infundieron vida personal e independiente, con un carácter puramente ins-

trumental, a las primitivas músicas vocales o de danza. Suprimid mentalmente al divino Mozart, al humano Haydn, al mundano Federico Händel, al recogido Juan Sebastián Bach, y decid si, falto de estos insignes precursores, hubiera podido existir “nuestro” Beethoven, es decir, el Beethoven de las sinfonías y de las sonatas, de los cuartetos de cuerda y de la Misa solemne que todos admiramos.

Existiría, sí, “otro” Beethoven, y su cerebro tan admirablemente dotado para la producción artística no habría permanecido ocioso; mas en vez de cultivar un terreno abonado para cosechar en él óptimos frutos, se habría visto forzado a labrar un campo pedregoso donde habría mucho que explorar, bastante que demoler y no poco que sustituir. Es de suponer que se habría lanzado ciegamente a la ventura, lleno de curiosidades infantiles, pero falto, también, de la experiencia redentora. Su paleta instrumental habría puesto a su disposición escasos colores y menguados recursos.

Como habría contado con tipos arquitectónicos reducidos por su número y rígidos por su índole y como habría laborado cuando el mundo de la armonía aún se hallaba en gestación, por mucho que hubiera hecho avanzar a la música, es lo más probable que hoy ofreciera su obra el atractivo de lo arcaico, mas no la sublimidad de lo permanente. Quizás habría cantado entonces como una de esas aves cuyos gorjeos melódicos seducen por su ingenuidad y su sencillez. Quizás habría seguido una senda que bastantes polifonistas habían trillado con mucha perseverancia y con muy poca inspiración, salvo gloriosas excepciones, para construir taraceas hijas del cálculo meditativo, donde las inteligencias tienen ahora mucho que admirar, pero ante las cuales el corazón permanece impenetrable. Quizás—y esto es lo más probable—habría intentado, con los escasos recursos que le habían legado sus predecesores, penetrar en la vía de la expresión. Y es casi seguro que sus obras habrían llegado a nosotros con un aire infantil que sería deleitoso con tal que no durase mucho su audición, como son deleitosas las gracias y monerías de los niños a condición de que no se prolonguen con exceso.

Juan Sebastián Bach es el patriarca que compendia un mundo viejo y, a la vez, el apóstol que predica la Buena Nueva de un mundo musical hasta entonces en embrión. Acudiendo al lenguaje científico, cabe decir de tan insigne artista que cubre las más recientes estratificaciones del período geológico musical. Tras él, los sedimentos de terrenos en formación ocultan otros sedimentos formados precedentemente. El venerable cantor de Leipzig encubre el mundo de las fugas y contrapuntos, de los corales, de la melodía con bajo cifrado, del recitado seco, de los primitivos oratorios y pasiones, de las primeras óperas. Todos estos géneros y procedimientos, así como algunos otros que nos abstenemos de enumerar, encubren, a su vez, la época del fabordón. El fabordón, sistema vulgar cuya supervivencia podemos ver en las tiradas de terceras y sextas con que, aun en pleno siglo XIX, simplificaban su tarea los más reputados operistas italianos, es un progreso al lado de los discantes. Estos discantes, en los que muchos músicos modernos sólo hallan un vocable vacío, constituyen otro avance cuando se los compara con el organum o diafonía. Este organum, en el que muy preclaros compositores sólo encuentran una voz enigmática, constituye otro avance cuando se le pone en parangón con el cantollano que le servía de fundamento. El cantollano fué a su vez un derivado de las homofonías romana, griega y hebrea. Y estas homofonías se habían elaborado en el seno de otras expresiones musicales más remotas que echan la llave al mundo de las certidumbres y abren las puertas al de las suposiciones.

Todo ello se debe a la ley de la evolución, ineludible ley que ha sido dictada por la Naturaleza y definida por Spencer. En virtud de ella, lo simple da acceso a lo complejo y en el fondo de lo homogéneo se genera lo complicado. No cabe esquivar sus dictados sin llegar a la propia condenación, porque esa ley rige el orbe, dirige la creación de los mundos, preside la constitución de la materia inerte y la formación de los seres orgánicos, guía el desenvolvimiento de la inteligencia y de las facultades afectivas y ordena la marcha progresiva de los hallazgos científicos y el perfeccionamiento gradual de las conquistas estéticas.

“O renovarse o morir”, enunció, en fórmula sintética y pro-

funda, un gran poeta italiano. Este precepto no es exclusivo de la literatura, sino común a todas las Bellas Artes. Por lo que respecta a la música, sin la renovación ascendente que se abre paso a través de múltiples ensayos y constantes vacilaciones, no se habrían creado las escalas, tonalidades, marchas melódicas, fórmulas armónicas y disposiciones orquestales que sirven de antecedente obligado a las actuales, ni se habría creado la notación que permite fijar y dar permanencia a una composición musical:

Por tanto, sin conocer la evolución incesante de la música, sin deducir hechos no siempre claros y sin desgajar consecuencias que permitan reconstruir épocas fenecidas, será imposible seguir el rastro del perfeccionamiento espiritual a través de la historia en una de sus más puras y más elevadas manifestaciones.

II

LA OPINIÓN DE LOS ANTIGUOS

Porque en la música tiene el espíritu una de las manifestaciones más elevadas, y así se viene reconociendo desde los tiempos más remotos. Por eso, cuando aún aquélla vivía en una situación rudimentaria, ya mereció el honor de que la ensalzasen todos los pueblos. Por doquier se la consideraba como un lenguaje superior al verbal y se le adjudicaba la noble misión de enaltecer lo que las palabras habrían sido incapaces de realzar por sí mismas. Véase en ella un instrumento ya ritual, ya educativo, recreativo unas veces y bélico otras. Solemnizaba los cortejos, haciéndoles más graves y más fastuosos. Excitaba a la pelea, infundiendo valor en los combatientes del propio campo o sembrando el terror en el campo enemigo. Se asociaba a la danza para loar a los seres divinos o para recrear a los seres humanos. Proporcionaba goces exaltados o apacibles. Endulzaba dolores físicos o morales. Llenaba, en suma, media vida y toda el alma de aquellas gentes primitivas.

Merece observarse que, en las más distintas épocas y en las más diversas latitudes, teólogos, educadores, legisladores, moralistas y filósofos, han adjudicado a la música un singular poder. Algunas religiones ateniéndose al resultado de ciertas prácticas supersticiosas, le atribuyeron mágicas virtudes. Algunas filosofías, observando los efectos producidos por los sonidos musicales sobre el auditorio, les señalaron un origen divino.

Enumeremos algunos hechos históricos para comprobar la verdad de estas afirmaciones. Egipto y Babilonia, Ninive e Is-

rael, toda la antigüedad sin excepción, rindió un fervoroso culto a la música. También canta sus excelencias el pueblo griego, como lo atestiguan la mitología y las tradiciones de aquel admirable país. Recuérdese, sino, las leyendas de Baco, Apolo y Mercurio, cultivadores, respectivamente, de la lira, la flauta y la cítara. Recuérdese, además, el mito de Anfión. Anfión era un Dios menor de la mitología griega y un experto músico. Quiso erigir las murallas de Tebas y le bastó pulsar la lira, pues las piedras se movieron espontáneamente, ansiosas de oír mejor a aquellas notas divinas, y fueron colocándose automáticamente las unas sobre las otras. Otra leyenda del mismo pueblo ofrece un interés especial por su significación característica: dice que los toscos hombres primitivos, subyugados por la música, abandonaron las selvas donde vivían aislados y sin ningún vínculo de unión y se agruparon en núcleos, constituyendo así las primeras tribus y formando las primeras aldeas. Ello, según hace notar el doctor Ingenieros, encierra una verdad de orden sociológico, pues viene a revelar, con un ejemplo vivo, la alta significación ética del arte musical como elemento de simpatía entre los individuos y como elemento de armonía en la comunidad social.

Si dejamos a un lado toda tradición popular y recogemos algunas opiniones personales de los más insignes hombres antiguos, observaremos el mismo respetuoso fervor por la música.

Confucio proclamó esta sentencia, cuya actualidad no será yo quien defienda ni discuta: “¿Queréis saber si un pueblo está bien o mal gobernado? Escuchad su música.”

Aristóteles escribió unas líneas que, a pesar de su larga existencia, no han envejecido aún hoy: “La música—dijo—es un purísimo solaz, y como la verdad está en el amor, se impone que la música forme parte de nuestra educación y de nuestras costumbres, máxime si se considera que ella rectifica nuestros juicios, nos hace ser honestos y forma nuestros hábitos valiéndose del deleite.” Tras estas afirmaciones añadió aquel filósofo: “Aunque la opinión vulgar no ve en este arte otro beneficio que el del pasatiempo, ejerce la música un influjo tan grande, que puede modificar nuestros afectos y llega efectivamente a modificarlos.”

Platón, abundando en las opiniones de Confucio, sostuvo que “jamás cambian los estilos musicales sin que los principios del Estado dejen de sufrir alteración”.

Estos tres inmortales cuyas opiniones acabo de transcribir no eran poetas idealistas que dejaban correr la fantasía para hacer frases sin consistencia real, sino pensadores maduros que obtenían de la reflexión el máximo tributo. Por eso sus juicios adquieren una validez innegable y una autoridad indiscutible.

Los testimonios históricos comprueban de qué modo transcendía a la vida práctica, con todas sus consecuencias, el alto concepto en que se tenía a la música. Así, por ejemplo, Plutarco refiere que los lacedemonios se cuidaban de ese arte más que del alimento. Ateneo cuenta que la música formaba parte de los banquetes, y no para que los comensales se entregasen al desorden, sino para todo lo contrario. Según manifiesta Cicerón, Temistocles fué menospreciado porque en un festín se vió obligado a confesar que no sabía pulsar la lira. Según expone el arzobispo de Sevilla San Isidoro, en la antigüedad era tan vergonzoso no saber música como desconocer las letras del alfabeto.

Ante esta suma de argumentos, y otros muchos que se podrían aducir fácilmente, hay que reconocer con cuánto celo cultivaban aquellas extinguidas civilizaciones un arte con el que, sin duda, estaban familiarizadísimas. Y lo más admirable es que esos hombres y esos pueblos únicamente lo cultivaban de un modo rudimentario, pues en puridad sólo les era conocida la monodia que vivía ligada al texto o sujeta a la danza y tenía un carácter predominantemente vocal. Cuando se medita sobre esto, surge al punto una pregunta: ¿Qué ideas—y a la vez qué emociones—les habría sugerido a Confucio y a Aristóteles, a Platón y a Plutarco, a Cicerón y a Temistocles, nuestra música instrumental y sinfónica contemporánea, que revela, hoy por hoy, la más alta expresión del arte, si, merced a un prodigio cronológico, hubieran podido escucharla y comprenderla?

III

EL NACIMIENTO DE LAS BELLAS ARTES

Por qué la música, si se atiende a su desarrollo y evolución, es el Arte que necesitó más tiempo para formarse y el que se ha constituido más recientemente. ¿A qué podemos atribuir este retraso en su desenvolvimiento? Sin duda a su índole propia, a la relativa escasez de medios materiales que necesita para prosperar, a su carácter desinteresado, a su falta de utilidad práctica y también al ambiente exclusivamente espiritual en que vive. Al expresarme así, únicamente tomo en consideración las obras musicales artísticas, pues aquellas que sirven para estragar al público y enriquecer a sus autores—y de las cuales ofrecen, por desgracia, numerosos ejemplos en España los llamado género chico y género ínfimo—, nada tiene que ver con el Arte. Y claro que el criterio adoptado para esa selección no es un criterio extensivo, sino intensivo. El tamaño de una obra nada tiene que ver con su grandeza íntima; lo primero es algo externo, mientras que lo segundo afecta a la emoción. ¿Con cuánta frecuencia, una breve página de Schubert o de Schumann contiene una alta suma de valores psicológicos que no se encuentran en otras producciones ampulosas, hinchadas y kilométricas!

No olvidemos que las Bellas Artes, a medida que utilizan menos recursos externos y a medida que se elevan a regiones más elevadas, tanto más han tardado en florecer.

Es de presumir que los primeros hombres se hallaban dotados ya del sentido estético, aunque lo poseyeran, como es natural, en forma rudimentaria o en dosis ínfimas. Pero su actividad es-

tética sólo pudo manifestarse en la arquitectura. El instinto de conservación les inspiró la idea de construir resguardos contra los azotes de las lluvias y las tempestades, o defensas contra los mamíferos feroces y los reptiles venenosos. Al edificar sus primitivas cabañas con ramajes y cubrirlas con hojarasca, es muy posible, casi seguro, que su inteligencia les dictara cierta simetría agradable a la vista. En todo caso es indudable que la arquitectura—en la que muchos ven un arte inferior por lo que afecta a la expresión suprema de belleza—tuvo la primacía en el orden cronológico y llegó a producir en pasadas eras monumentos definitivos, revelando con ellos cuán gran adelanto habían alcanzado extinguidas civilizaciones cuyos nombres están en la mente de todos.

Transcurrido ya mucho tiempo desde la época oscura y remota en que la Arquitectura había nacido, debió de producir sus primeras obras la Escultura, arte que no presentaba tan urgente y apremiante necesidad, mirado desde un punto de vista utilitario. Acaso brotó asociada con su hermana primogénita, a título de mero adorno arquitectónico; tal vez brotó con personalidad independiente, para unirse bien pronto a la arquitectura, constituyendo un complemento de índole estética. Lo indudable es que hubo de ser posterior, porque a pesar de su plasticidad y de los elementos materiales en cuyo seno se genera, requiere una percepción psíquica más aguda y un desarrollo más sutil de las facultades interpretativas. Y la escultura llegó a un apogeo glorioso en la Edad Antigua, produciendo entonces múltiples obras cuya grandeza no ha podido reducir ni atenuar el trabajo demolidor de los siglos.

Pasó mucho más tiempo. La retina humana, cada vez más perfecta, llegó a recoger colores y a distinguir matices cuyas diferencias hasta entonces habían pasado inadvertidas. Los hombres no se contentaron con desbastar el duro bloque o moldear la blanda masa, para copiar la figura del objeto que se proponían reproducir. Al triunfo del relieve, sucedió el de la línea. El cerebro y el pulso guiaron a la mano para que ésta trazara dibujos geométricos sobre superficies lisas y para que rellenara los es-

pacios con ornamentos policromos. De este modo festejó su nacimiento la pintura, que es un arte menos material, si se la compara con sus dos hermanas mayores. Pasando del muro a la tabla y al lienzo, logró por último una autonomía que jamás hubieran previsto sus primeros cultivadores. Y en los comienzos de la Edad Moderna creó producciones que pueden considerarse definitivas.

Cuando habían alcanzado su plena madurez estas artes plásticas; cuando ya sabían reflejar habilidosamente y expresar sintéticamente todo lo externo, la música aún se hallaba en mantillas. Ciertamente que a su son se habían ensalzado las glorias divinas y las virtudes humanas, se había trabajado y se había reposado, se había sollozado y se había reído; pero la música, a pesar de todo eso, no era señora, sino una esclava. Como la hija de Wotan en el mito escandinavo, o como la Bella del Bosque cuya vida fantástica y al mismo tiempo simbólica deja una estela de admiración en las almitas infantiles, se hallaba sumida en un profundo sueño, esperando a sus liberadores. Estos liberadores, a semejanza del audaz Sigfredo musicalizado por Wagner o del rubio príncipe descrito por los hermanos Grimm, habían de ser espíritus temerarios y seres inconscientes de la transcendencia que sus actos habrían de tener. Cabe comparar en cierto modo su papel al de Colón, que se figuró haber hallado un nuevo camino para visitar un mundo viejo, cuando acababa de descubrir un mundo nuevo, con el que la Humanidad habría de inaugurar una imprevista etapa en su existencia. Merced a esos liberadores, la música, hasta entonces sierva de la danza o esclava del texto literario, sometida unas veces al capricho de las más enrevesadas construcciones logarítmicas y condenada otras veces al secundario papel de juego recreativo, sería manumitada de todas esas servidumbres y seguiría los derroteros que habría de marcarle su propia vida. Y una vez emancipada del humillante concurso que hasta entonces le habían prestado diversas artes, y también con frecuencia diversos elementos ajenos al arte, supo manifestar su contenido propio a la vez que su poder emocional y expresivo, valiéndose exclusivamente de la paleta

orquestal, primero sobriamente, y poco a poco con una opulencia de matices y detalles jamás sospechada.

Al evolucionar así de su forma concreta, realista y accesoria a una forma abstracta encarnada en lo que denominamos música instrumental pura, se hizo intérprete de la esencia del mundo, y logró que los compositores revelaran esta esencia mediante un idioma situado fuera del alcance de su razón, si me es dable adoptar y adaptar la fraseología schopenhaueriana, para dar más realce a mi pensamiento.

IV

LA MÚSICA EN SU ORIGEN

Ha llegado el momento de exponer, aunque sólo sea sucintamente, los puntos relacionados con el origen de la música. Fue ésta, al principio, sensorial y exclusivamente vocal. Según la teoría emitida a este respecto por Spencer, todas las emociones y todos los sentimientos aguijonean el sistema muscular, y cada uno de aquellos sentimientos se traduce por la correspondiente alteración de ciertos músculos. Al ser éstos excitados por el placer o la alegría, entran en juego y producen ciertos sonidos. Las contracciones del pecho, de la laringe y de las cuerdas vocales se ajustan a la naturaleza del sonido emitido, cada vez que se verifica esa contracción, merced a determinados estimulantes psicológicos.

Se ha sostenido que la voz es un gesto. Y no sólo la voz, sino la misma palabra articulada. Partiendo de tales afirmaciones, ha podido exponer Morselli que el lenguaje humano pasó por cinco fases sucesivas, a saber: movimiento mímico, fonación refleja emotiva, fonación onomatopéyica, fonación articulada demostrativa simple y fonación articulada demostrativa compuesta.

Según Juan d'Udine, el autor que a mi juicio ha señalado con más profunda solidez las relaciones existentes entre dos musas hermanas, Euterpe y Terpsícore, la música debió de encontrar en nuestras sensaciones musculares la noción del compás, noción que para ella es un primordial elemento. Al principio se carecía de un medio que permitiera distribuir objetivamente los intervalos de pequeña duración, pues ello sólo se consiguió más

tarde, merced a los péndulos, relojes y metrónomos; pero se creó, sin embargo, el sentimiento del isocronismo mental, cuya pauta se obtenía caminando acompasadamente y midiendo los pasos mediante una cuidadosa educación del sentido del esfuerzo muscular y mediante la regularización de ese esfuerzo. Tras el sentimiento muscular de la igualdad en los pasos, vino el sentimiento de la igualdad rítmica, la cual tradujo en sensaciones de orden musical las sensaciones de espacio y las musculares. Al andar y al correr, al cabalgar y al remar, al saltar y al practicar diversos actos que requieren movimientos periódicos, multiplicó el hombre el número de ritmos, e hizo con ellos una lista que agregó a la que antes había formado registrando los ritmos suministrados por su propio organismo, como eran el del pulso y el de la respiración. Después de fijar unos y otros merced al sentido auditivo, los regularizó valiéndose del canto o de instrumentos de percusión.

La música, por tanto, fué rítmica en su origen. De esta fase inicial derivaron las que se manifiestan sucesivamente a través del tiempo, a saber: la fase prosódica, la melódica, la contrapuntística y la armónica. El ritmo guarda cierta semejanza con el verso en la poesía. Mientras la tonalidad representa el elemento psicológico, él viene a representar el elemento instintivo, pues viene a ser, como se ha dicho muy acertadamente, la osatura de un componente musical al que faltan sus factores sonoros.

En su origen, el ritmo sólo conoció los instrumentos de percusión. Las danzas primitivas se acompañaron indudablemente con palmadas y con el choque de maderas o de piedras. Los andaluces aún utilizan las castañuelas a la vez que practican el jaleo. Los italianos danzan sus tarantelas populares al son de panderetas ruidosas. Las bayaderas orientales acompañan sus danzas al ruido de tambores y de unos vasos sonoros, denominados derbukkas, sobre los cuales se ha extendido una piel de pergamino que se golpea con los dedos o con la palma de la mano. Todos estos ejemplos, suministrados por pueblos cuyo estado social y cultural es tan diverso, muestran cuán arraigado sigue estando hoy por doquier el instinto rítmico en su forma primitiva.

Y este instinto existe en todos los pueblos, incluso los más atrasados. Y se le pone a contribución, no sólo para practicar la danza, sino también para regular el trabajo. Recordemos la teoría desenvuelta a este último respecto por Bücher y confirmada con ejemplos numerosos. Según ese autor, que ha dedicado a la materia un extenso y documentado volumen, todo trabajo constante regulado según una proporción fija, tiende a adoptar una conformación rítmica. Tal sucede cuando choca el instrumento con la materia que se labora, como hacen los cerrajeros, herreros, hojalateros, caldereros, etc. Aún hay otras faenas, como la de aventar cereales, en las que se pueden observar ciertos sonidos rítmicos, los cuales se aprovechan a veces para regular el trabajo. Cuando ese elemento sonoro no se produce de un modo natural, se obtiene artificialmente, si con ello se facilita la tarea. En este último caso es unas veces puramente vocal, y toma la forma exclamatoria o llega a tener un refuerzo melódico rudimentario, mientras que otras veces va acompañado de algún instrumento musical. Así, por ejemplo, los malayos reman al acompasado son del tam-tam. Debe advertirse que aquel elemento sonoro se amolda siempre al ritmo de los movimientos requeridos por la labor respectiva.

Poco a poco la música ha ido evolucionando desde su fase rítmica hasta llegar a la armónica, que es la última por hoy, y su desarrollo ha sido paralelo al desenvolvimiento de nuestras facultades auditivas. Al comienzo de tan lentísima evolución, el hombre sólo distinguía las alturas que ocupaban los diversos sonidos comparados entre sí. Después descubrió ciertas relaciones de consonancia entre dos sonidos sucesivos. Fué un progreso capital el realizado más tarde cuando el oído se habituó a escuchar simultáneamente varios sonidos diferentes, y fué otro avance más colosal aún el que permitió percibir los acordes, es decir, la agrupación de varias notas simultáneas que no constituían, como el contrapunto, un conglomerado nacido al azar mediante yuxtaposiciones sonoras, sino que formaba una totalidad homogénea, concreta, precisa, determinada por afinidades cuyo fundamento se halla en la resonancia natural.

Así como del ritmo había nacido la monodia, de la monodia surgió la polifonía con su carácter analítico, y de la polifonía se derivó la armonía, con su carácter sintético, merced a un perfeccionamiento en el proceso transformador de los fenómenos fisiológicos.

Por grande que fuera el valor de la monodia intrínsecamente considerada, se limitaba, en suma, a expresar lo que podríamos llamar la superficie de la música. Y al desarrollarse la polifonía, tras una sistematización de los variados modos antiguos, pudo revelar el texto, el gesto y aun el comentario de sí misma, en vez de seguir remolcada, como antes, por otras manifestaciones de la actividad psicológica. Claro que se hubiera realizado este prodigio muy difícilmente si no hubiera coincidido con aquel desarrollo el de los instrumentos musicales.

Luis van Beethoven funda el alma actual de la música marchando sobre las huellas que en esa dirección le habían marcado, primero Juan Sebastián Bach, y después Haydn y Mozart. A partir de él, este arte dice el dinamismo de las pasiones tras una objetivación de los sentimientos experimentados por el músico, quien los traduce en un lenguaje donde, si faltan las palabras, rebosan las ideas.

Indicada la senda y desbrozado el camino, por él siguieron con paso firme los sucedáneos del excelso sinfonista, entre cuyos nombres figuran los más insignes propulsores de la tendencia romántica.

Son inmensas las transformaciones orgánicas experimentadas por la música desde aquella fase inicial meramente rítmica hasta esta última de que acaba de hacerse mención. Y así lo reconocieron algunos espíritus clarividentes que apreciaron en su justo valor las más sublimes emanaciones de la sinfonía. Beethoven mismo, consciente de la misión reservada al arte que tuvo en él su cultivador más insigne, llegó a escribir estas palabras profundas: "La música es una revelación más alta que la ciencia y la filosofía". Spencer vió en él una idealización del lenguaje de las pasiones. Y Goethe sostuvo que la dignidad del

Arte aparece ante todo en la música, la cual, por carecer de materia, dignifica y ennoblece cuanto expresa.

Tal fué el resultado de una evolución plurisecular. Fortalecida la Humanidad con las conquistas científicas y las transformaciones estéticas, con el beneficio de los descubrimientos y el intercambio de las ideas, con la suma de los mil factores que tejen, en su complejidad inconsutil, la trama de la vida, modificando incesantemente sus aspectos merced al desarrollo del sentimiento instintivo y del razonamiento lógico, pudo adivinar, presentir, formular y practicar las leyes musicales, de igual modo que fué adueñándose de otras leyes artísticas y científicas sin las cuales le hubiera sido imposible escalar el puesto que actualmente ocupa.

De ese modo la Humanidad llevó a cabo, dentro del orden espiritual, una creación en cierto modo análoga a la que el Jehová bíblico realizara, dentro del orden físico, con su voluntad y su palabra. Eso sí; mientras éste sólo necesitó seis días para ultimar su obra, aquélla tuvo que contar por decenas los siglos dedicados a esa labor, y es mucho, muchísimo, tanto que no cabe dentro de nuestra inteligencia, ni tampoco de nuestra fantasía, lo que ha de crear en el porvenir.

V

LA MÚSICA EN LA ACTUALIDAD

Tras ese perfeccionamiento, la música ha logrado elevarse al nivel en que actualmente la vemos. Ello ha dado lugar a que se truequen los antiguos valores. Por eso ha quedado abolida aquella teoría un tanto rancia que consideraba la música como mero recreo personal o como simple caricia fisiológica, y que cristalizó en esta manoseada y repetida definición de Rousseau: "arte de combinar los sonidos de un modo grato al oído."

Hagamos unas breves consideraciones acerca de este punto. Ante todo, recordemos que la sensación varía con las diversas épocas, mientras que lo verdaderamente emotivo logra una permanencia secular. Hoy nos parece intolerable aquel órgano y monótono aquel fabordon que tanto habían deleitado a nuestros antecesores hace media docena larga de siglos. Por otra parte, ciertas combinaciones polifónicas de nuestros compositores modernísimos habrían sido consideradas como la máxima exaltación de lo absurdo, no ya en la época remota de un Hucbald, sino en otras muy posteriores, cual aquélla en que comenzó a cultivarse el bajo cifrado, y aun en la primera mitad del pasado siglo, cuando apuntaba el florecimiento musical romántico, se hubieran tenido por cosa inexplicable.

¿Cabe sostener que el fin último de toda composición ha de ser producir necesariamente gratas sensaciones? Ello equivaldría a decir, por ejemplo, que la literatura debe ceñirse estrictamente a cultivar lo recreativo. De dominar tal norma, deberíamos

desdeñar lo sublime, que es aquello sin lo cual las Bellas Artes perderían su grandeza y su excelsitud. En virtud de esta pauta crítica, habríamos de negar validez a escenas tan trágicas como la de algunos dramas de Shakespeare o a páginas tan emocionantes como las que, en la "Sinfonía Heroica", forman la marcha fúnebre. De prevalecer tal criterio, habría que negar asimismo su encanto a ciertas composiciones realistas donde abundan las disonancias motivadas por el ansia de verismo y que, sin discusión alguna, son la antítesis de esas gratas sonoridades que tuvieron sus apologistas en notables musicólogos de antaño y que hoy satisfacen las fáciles exigencias de los filisteos de buena fe y poca cultura.

Hay que repetirlo. La música es, ante todo, un medio de expresión. Por tanto, en vez de limitar su acción a producir agradables impresiones auditivas, ha de penetrar en el alma. El oído no puede ni debe ser el sitio donde halle su reposo la satisfacción del oyente, sino un camino para que lleguen al fondo del ser humano las ideas expresadas por el compositor. La historia demuestra que las obras escritas para recrear los oídos o para arrullar o adormecer los sentidos, jamás logran una existencia dilatada. Así se explica que sus autores no hayan dejado ninguna estela de su paso por el mundo musical aunque, casi siempre, les habían seguido, mientras vivieron, los aplausos y los honores. Pudo cantar al unísono esas obras toda una generación durante algún tiempo; pero después las mató el hastío y las enterró el desdén, y su exhumación, si alguna vez tiene lugar, sólo despierta un interés arqueológico, mas de ninguna manera artístico. Nacieron con la moda, que es la quintaesencia de lo efímero, y con la moda se marcharon para no volver.

Igual suerte que ese concepto definido por Rousseau ha corrido otro concepto ensalzado por aquellos formalistas que veían en la música el arte de combinar sonidos para que formasen agrupaciones de índole arquitectural y que adjudicaban a esos sonidos la cualidad de inseparables con respecto a sus leyes intrínsecas, y la de separables con respecto a los sentimientos evocados por la composición musical. Fué Hanslick el más caluroso

defensor de esa teoría, y en un libro que se tradujo a varios idiomas y se tuvo por credo estético entre muchos artistas, pero cuya boga ha pasado afortunadamente, el interés musical reside en la percepción del arabesco sonoro, es decir, en el formalismo, y en la dinámica, o sea en la intensidad y movimientos de los estados de alma con entera independencia de su cualidad. Según Hanslick, sólo merced a una desviación patológica se puede hacer intervenir al sentimiento cuando se oye música, ya que, al decir de dicho escritor, “la forma pura, por oposición al sentimiento, es el verdadero asunto y el fondo de la música; es la música misma”. Evidentemente confundía Hanslick la forma con el contenido, por no alcanzar a ver que éste es lo esencial en toda obra de arte, mientras que aquélla es, en primera y última instancia, un modo de transmisión y nada más.

Aún tiene sus lagunas otra teoría que considera la música como un lenguaje de los estados afectivos, porque la música es algo más y algo más vasto: expone el sentimiento, la emoción, el pensamiento y la vida toda del espíritu. Lo que no expone ni expondrá nunca, pese a las sutilezas con que pretenden adornarla y emperifollarla ciertos compositores contemporáneos más preocupados de asombrar que de emocionar, es ciertos aspectos reales de la vida cuya reproducción artística sólo compete a las artes plásticas, es decir, aquellas artes encargadas de copiar lo superficial y lo externo. Con ello se desvirtúa la finalidad de la música y, al mismo tiempo, se rebaja la dignidad del músico que convierte la más noble de las Bellas Artes en innoble juego propio de arlequines y juglares, mas no de apóstoles y sacerdotes. ¿Las causas de este mal? El ansia de singularización, el espíritu de anarquía, la deficiencia en la instrucción musical, la falta de fe en un ideal elevado. ¿Los remedios? Una transmutación del concepto que hoy merece la música a estos arlequines. Esa transmutación vendrá sin duda alguna, y acaso antes de lo que muchos se figuran; se está incubando en los presentes momentos, que son de crisis en todos los aspectos de la Humanidad, y una vez concluída la guerra obtendrá una solución inesperada, como la obtendrán también otros muchos problemas, hoy al parecer

insolubles, de la vida. Entonces aparecerán los artistas que restituyan a la música la dignidad que se había granjeado con Bach y con Mozart, que llegó a su máxima elevación con Beethoven y Wagner, y que se mantuvo devotamente con Roberto Schumann y César Franck.

VI

EL PUESTO DE LA MÚSICA ENTRE LAS BELLAS ARTES

Nadie ha fijado con tanto acierto como Schopenhauer la misión de la música en su constitución actual, que es la encarnada en las obras de los grandes sinfonistas y de los grandes productores de dramas líricos, mas de ningún modo la que tiene una actualidad efímera, como las composiciones de esos malabaristas a que acabo de aludir. Nadie, tampoco, ha fijado con más acierto que aquel filósofo el puesto que la música ocupa entre las Bellas Artes.

La teoría que Schopenhauer desenvuelve, acerca de estos puntos, en su obra *El mundo como voluntad y representación*, se puede resumir así: El mundo de los fenómenos y la Naturaleza son dos expresiones diversas de una misma cosa. La música penetra por sí en el alma, sin necesitar recorrer el camino de la reflexión ni el de la imaginación. Al revés de lo que sucede con las artes plásticas, no refleja el mundo exterior; tampoco pinta los accidentes de lugar ni fija los de tiempo, sino que se introduce en el mundo interno donde se elaboran secretamente las manifestaciones visibles y expresa la esencia metafísica del orbe. El fenómeno se halla fuera de su alcance; en cambio señala la cosa en sí de cada fenómeno. La analogía que el compositor encuentra entre los diversos sucesos y su expresión musical no es, salvo en la música de programa o en la imitativa, el producto de intenciones reflexivas y meditadas. Cuando nos encontramos en presencia de cualquier obra plástica, sabemos lo que ésta nos

dice; cuando escuchamos una obra musical, sentimos o presentimos lo que sus notas revelan. Resumiendo, las artes plásticas nos sirven el fenómeno, en tanto que la música nos da el noumeno.

Otra opinión sumamente interesante es la de Federico Nietzsche, el pensador más audaz y más desordenado de su tiempo, pero también, en muchos momentos, el más clarividente. Nietzsche ha sostenido que el mundo sólo puede justificarse como fenómeno estético, y ha declarado que un hombre llega a ser más filósofo cuando es más músico, porque la música liberta el espíritu y da alas al pensamiento. En sus discusiones artísticas con Wagner, estableció Nietzsche transcendentales conclusiones que pueden resumirse del siguiente modo: La música, considerada como expresión del mundo, es un lenguaje universal en supremo grado. No se encierra nunca en el oscuro terreno de las puras abstracciones sino que semeja a las figuras y cifras geométricas, y nos suministra apriorísticamente, de un modo visible y continuo, no sólo las formas generales de los objetos susceptibles de ser vistos por nosotros, sino también todas las formas posibles. Todos los anhelos, emociones y exteriorizaciones de la voluntad, y además todos los múltiples sucesos de la vida que se agrupan bajo la vaga palabra "sentimiento", pueden ser expresados por esos medios innumerables, pero siempre en la generalidad de una simple forma y de un modo incorpóreo, como cosa en sí; de ningún modo en su manifestación externa.

Abundando en parecidas ideas, expone Hugo Riemann, el notable musicólogo contemporáneo, que la música no se limita a expresar el elemento dinámico de las emociones y la movilidad de sus formas—como creía Hanslick—, sino que también interpreta lo más íntimo del alma con iguales títulos que los adjudicados a las artes plásticas para interpretar el cuerpo. La pintura y la escultura sólo pueden representar lo corporal y lo externo, es decir, la forma bajo la cual estamos habituados a ver al ser viviente. Y si la música es ajena a esta esfera de interpretación, en cambio le compete comunicar los sentimientos más íntimos en sus innumerables variantes.

Con lo expuesto queda someramente apuntado lo que distingue a la música de las artes plásticas. Pero también está, por otra parte, radicalmente diferenciada de la poesía. Esta habla un lenguaje convencional, limitado a ciertas demarcaciones geográficas, y sus vocablos, lo mismo que sus frases, están sometidos a las transformaciones y a los accidentes inevitables en todo idioma. Aquélla, por el contrario, emplea un lenguaje universal, inteligible para todos cuantos se hallan al mismo nivel de comprensión y de cultura. Comparemos la obra de un poeta con la de un músico, Goethe y Beethoven, por ejemplo. El autor de *Fidelio* es siempre comprendido y admirado sin restricciones, en toda la plenitud de su espíritu, a través de los más diversos climas y latitudes. El autor de *Fausto* sólo podrá revelar su grandeza a quienes conozcan el idioma que empleó tan excelso poeta para volcar el fruto de sus elevadas ideas y para verter el chorro de sus profundos sentimientos, pues toda traducción a cualquier idioma, por muy perfecta y esmerada que sea, resultará tan deficiente como lo es la fotografía de un lienzo con respecto al lienzo fotografiado, o como lo es la reducción a piano de una obra orquestal o vocal instrumental con respecto a la obra primitiva. ¡Y menos mal si las traducciones no se convierten, como ha sucedido con frecuencia, en una falsificación despreciable o en una parodia risible!

Otra diferencia resalta entre estas dos artes. La poesía alterna la descripción de sentimiento con la descripción de cosas reales, enunciando por sí misma el mundo del alma y el material. Lejos de ceñirse a la idealización del mundo exterior, muchas veces lo refleja en lo que tiene de más bajo. La música, por el contrario, transfigura lo existente, revela lo incognoscible, persuade y purifica, al expresar la esencia del mundo.

Aquel insigne artista que fusionó en una sola persona dos genios verdaderos, el poético y el musical, para producir maravillosos dramas líricos—ya comprenderéis que se trata de Wagner, pues no podría ser otro—, hizo brotar por igual palabras y notas bajo el influjo de la creación escénica. Pero esta alianza del texto literario con el musical no era hija del capricho; obedecía

a una norma estética que marca el puesto respectivo de esas dos Bellas Artes y que ya había desenvuelto en uno de sus escritos doctrinales el autor de *Parsifal*. En tanto que la acción escénica se dirigía al entendimiento, prevalecían las palabras. Cuando, en vez de eso, la emoción se enseñoreaba del espíritu, el poeta guardaba silencio y el músico revelaba con un penetrante lenguaje sonoro lo que el lenguaje verbal sólo hubiera podido expresar de una manera incompleta y deficiente. Y Wagner, tengamos esto muy en cuenta, no se contentó con formular teorías más o menos falaces, sino que predicó con el ejemplo.

PALABRAS FINALES

He querido condensar en los anteriores párrafos lo más esencial de las transformaciones orgánicas de la música, tanto por lo que afecta a su forma y contenido, cuanto por lo que se refiere a su origen y finalidad.

Como la evolución no puede sufrir pausas, so pena de aniquilamiento—y aquí cabe repetir la sentencia del poeta italiano: “O renovarse o morir”—, sería este el momento de exponer hipotética, ya que no proféticamente, los aspectos que podrá presentar la música en el porvenir. Pero ello alargaría demasiado mi conferencia, y por eso doy aquí remate a este somero índice de materias cuya detallada exposición exigiría un tiempo del que no dispongo y una preparación que bien quisiera poseer.

ESTE FOLLETO SE VENDE EN LA CASA
MATEU, MARQUÉS DE CUBAS, 3, MA-
DRID, Y EN LAS PRINCIPALES LIBRERÍAS

B
78
S
tra