

DISCURSOS LEÍDOS EN LA

Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DEL SEÑOR

D. Cecilio de Roda López

EL DÍA 27 DE MAYO DE 1906.



MADRID

IMPRESA DE BERNARDO RODRÍGUEZ

BARQUILLO, 8, Y BRAVO MURILLO, 37

1906

RÉAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE
SAN FERNANDO



DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE SAN FERNANDO

EN LA

RECEPCIÓN PÚBLICA DEL SEÑOR

D. CECILIO DE RODA LÓPEZ

el día 27 de Mayo de 1906.



MADRID

IMPRENTA DE BERNARDO RODRÍGUEZ

BARQUILLO, 8, Y BRAVO MURILLO, 37

—
1906



DISCURSO

DEL SEÑOR

D. CECILIO DE RODA LÓPEZ

SEÑORES ACADÉMICOS:

Excusadme si quebranto la costumbre tradicional dedicando mis primeras palabras al que fué en vida el Excmo. Sr. D. José María Esperanza y Sola.

Era, todos lo sabéis, la bondad misma, un espíritu cultivado, un hombre deseoso de ayudar á todo lo bueno, á todo lo noble, modesto hasta la exageración, trabajador como pocos, humilde. Tenía todas las virtudes. Cuando se le conocía superficialmente encantaban su saludo afable, su cortesía hidalga; cuando se le trataba de cerca no podía dejar de querérsele. No creo que tuviera enemigos nunca. Contar sus conocidos es lo mismo que contar las personas que por él sentían amistad, cariño ó veneración. Fué bueno hasta después de morir. A vosotros os legó sus libros sobre música y su colección de papeles curiosos: setecientos volúmenes que hoy constituyen la más preciada prenda de esta Academia en la Sección musical; al Conservatorio dejó su colección de óperas, de música religiosa y de música profana; á la Asociación de artesanos jóvenes y al Círculo de San Luis sus demás libros, haciendo estos legados tan previsoramente, que á cada cual le dió, no sólo lo que más le pudiera agradar, sino lo que más falta le hacía: fué su obra, no obra de esplendidez, sino obra de caridad.

Trabajaba en su carrera, pero su afición fué siempre la música. Le recuerdo cuando yo era estudiante y asistía á los cuartetos que D. Jesús Monasterio hacía en el Salón Romero. Íbamos hasta un medio centenar de aficionados, y allí oía su palabra, como oía la de mis profesores en la cátedra. Después, bastantes años más tarde, volví á verle con frecuencia en la casa de unos amigos queridos que ya murieron. Sus opiniones y sus juicios me

hacían pensar, pero jamás me atreví á arriesgar una discusión con él. Viví algunos años alejado de España, y al volver seguí viéndole. Ya entonces escribía yo algunas cosas de crítica musical; él las leía con su bondad inagotable, me hablaba de ellas con elogio, y yo me envanecía tanto como por sus palabras, por salir de sus labios, tan sinceros y tan competentes. Un día me habló de que tenía yo que venir á esta Academia. A mis objeciones é inconvenientes, sólo respondió que él se encargaba de todo y que patrocinaría mi candidatura en la primera vacante que hubiera en la Sección.

Ahora encontraréis disculpado el retraso en agradeceros vuestra merced. La honra que me habéis otorgado es grandísima, desproporcionada con mis méritos: traerme aquí á sentarme entre tantos nombres, orgullo del Arte, entre los que fueron y son mis maestros, entre los que me despertaron la afición por la Estética, me hicieron cultivar los tesoros de nuestra Literatura y me enseñaron á no leer libros de segunda mano cuando se podía encontrar el libro original, excede á todos mis sueños; pero llamarme á ocupar el sillón que dejó vacante mi querido amigo, mi maestro, mi padrino, es para mí al mismo tiempo una pena muy grande y una vanidad muy legítima, una distinción que os agradezco más aún que la misma merced.

Cultivo la misma afición que él cultivaba: la crítica. Eran las suyas siempre modelos de templanza, de juicio, de cordura, de observaciones justas y atinadas. Constantemente he querido tomarle por modelo; pocas veces he acertado á imitarle. Había en ellas algo de la serenidad bondadosa de Mozart, su ídolo; en mis pobres trabajos palpita casi siempre esa inquietud que es la característica del arte de nuestra época.

Muchas veces hablé con él del proceso evolutivo de la música, de lo imposible que era fijándose en él, no ser moderno, modernísimo, y ya que me veo en el trance de hacer un discurso, ya que tantas veces traté este punto con él, como puede tratarlo un discípulo con su profesor, ya que mis aficiones son principalmente estéticas é históricas y que mis inclinaciones me llevan á preferir las síntesis al análisis, permitidme que os repita cosas que todos sabéis, pero que no dejan de ser interesantes, y que pareciéndome que continúo con él una conversación interrumpida, os hable un poco de

La evolución de la música.

I

Es imposible determinar el punto de partida: sea el que sea, no acusa más que una actividad rudimentaria, una manifestación humana de carácter instintivo ó utilitario.

El origen bíblico que tanto parafrasearon y comentaron nuestros didácticos, hasta tiempos muy recientes; el mitológico; el de la escuela pitagórica, de que más tarde hablaré; el de Darwin, quien lo encuentra en los antecesores semihumanos del hombre, en el grito con que el macho llama á la hembra, en la época de la reproducción cuando todos los animales están bajo la influencia excitante de las pasiones más fuertes, en la transformación probable de ese grito, de esa voz ó de ese ritmo antes de que las especies más adelantadas adquirieran la facultad de expresar sus sentimientos más tiernos en lenguaje articulado (1); el de Spencer, para quien el lenguaje y la música son dos manifestaciones paralelas, dos derivaciones por caminos distintos de un principio único, de la expresión sonora de la voz, resultado del juego de ciertos músculos que se contraen por los sentimientos de placer y de pena, y derivado, por lo tanto, de la relación que existe entre las excitaciones musculares y las excitaciones mentales (2), punto de vista no del todo nuevo, que había sido lanzado cerca de un siglo antes por nuestro jesuíta Eximeno (3), aunque vestido á la moda de su época; el de los antagonistas de Spencer—Ernesto Newman, el Dr. Wallashek y otros muchos—que reivindicaban para el ritmo ese derecho de primogenitura, y entre los que se destacó la sentencia, á modo de versículo del Génesis, lanzada por el Dr. Hans de Büllow, *In der Anfang war der Rhythm*, «En el principio era el Ritmo»; el de Carlos Bücher, un economista que, estudiando las formas y aparición del trabajo social, dedujo una ingeniosa teoría, según la que el origen de la música debe

(1) CH. DARWIN.—*Descent of Man, and selection in relation to sex*. Cap. XIX.

(2) H. SPENCER.—*The origin and function of music*, publicado en 1857 y coleccionado en los *Essays scientific, political and speculative*.

(3) A. EXIMENO.—*Dell' origine e delle regole della Musica*. Roma, 1774. Lib. II. Cap. I. Para las citas me valgo de la traducción española de D. José Antonio Gutiérrez. Tres tomos. Madrid, Imprenta Real, 1796.

encontrarse en los movimientos cadenciales, en el ritmo á que tiene que someterse la ordenación de múltiples esfuerzos para que obtengan una resultante única, en los ritmos de la voz ó de los golpes con que se guían esos esfuerzos, ritmos que si probablemente originaron las primeras manifestaciones de un canto embrionario, engendraron con ellas las combinaciones de valores que más tarde sistematizó la poesía griega en sus pies líricos (1); el de Combarieu, la música y la magia (2)... todos ellos son curiosos, porque cualquiera, origen divino, reclamo, grito, movimiento muscular, ritmo independiente, magia, está siempre muy lejos de envolver un concepto artístico ó una finalidad estética.

Las noticias actuales de la música antigua son tan escasas que no vale la pena de mencionarlas aquí en este índice de su evolución. Sólo de la música griega se sabe algo, más bien que por documentos originales por críticas, por estudios, por referencias de algunos escritores de la última época, noticias que, aun siendo incompletas en algunos puntos, son, sin embargo, del más alto interés, porque ofrecen el cuadro reducido de una evolución que, caso curioso, es el ensayo fidelísimo de la que se opera después de la Edad Media en adelante.

La música comienza allí por ser coral, y por vivir en el templo, del templo pasa al teatro (3); los instrumentos, ó no intervienen, ó sirven sólo para sostener las voces; poco á poco va introduciéndose la monodía hasta lograr una gran importancia hacia la época de la guerra del Poloponeso; con la monodía va creciendo también el desarrollo de la música instrumental pura, una de cuyas ramas, la *aulética*, va cada vez haciéndose más independiente de la poesía, hasta constituir un arte separado, que goza de gran favor en tiempos de Platón y de Aristóteles... (4), ¿no es este el proceso mismo de la música moderna?

Cierto que ni el material melódico ni el harmónico son los mismos; que la armonía, en el moderno sentido de la palabra, no existe allí; que sus cantos corales son siempre al unísono ó á

(1) K. BÜCHER.—*Arbeit und Rhythmus*. Leipzig, 1899.

(2) Expuesta en sus conferencias del *Curso del Colegio de Francia*, y publicada por la *Revue Musicale* de París, meses de Agosto á Noviembre de 1905.

(3) PLUTARCO.—*De música*. XIV y XV.—Me valgo de la edición con texto griego y notas críticas de H. Weil y Th. Reinach. París, 1900.

(4) Para no multiplicar las citas y referencias en este período griego, hago constar aquí que sigo casi fielmente las doctrinas del sabio musicógrafo F. A. GEVAERT, expuestas en sus admirables libros, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, *La mélodie antique dans le chant de l'Eglise latine* y *Les problèmes musicaux d'Aristote*, esta última en colaboración con Wollgraff.

la octava; que la música instrumental en su mayor apogeo, no pasa del *aulos* y de la cítara; que los instrumentos, al intervenir con el canto, llegan sólo hasta representar un papel todavía muy lejano del contrapunto; que sus géneros diatónico, cromático y enharmónico, no tienen apenas correlación en nuestro sistema moderno, pero el proceso del desarrollo, la evolución que sigue, las fases porque atraviesa y los grados que va ganando, se escalonan en la misma forma en que después se reprodujeron; no por un prurito de imitación, sino como transformaciones naturales que ineludiblemente obedecieran á una misma ley biológica de progreso.

La Poesía, la Música y la Danza ú Orquéstica, son tres artes que constituyen una verdadera unidad entre los griegos; juntas aparecen como elementos de la lírica coral, de la tragedia, de la comedia ática, de los himnos á los dioses y á los héroes. Poco á poco empieza á separarse la Orquéstica y á quedar unidas la Poesía y la Música en la monodía acompañada, en los *Nomos* cantados al són de la cítara ó del *aulos*, en las arias y cantos dialogados de la tragedia, en las composiciones ditirámicas, en las canciones profanas de los jónicos y los eolios, en los himnos cantados en coro, sin orquéstica; y siguiendo este proceso secesionista aparecen al fin la Poesía independiente, no cantada, sino recitada, y la música pura instrumental, principalmente aulódica, pues la citarística ni llegó á adquirir un gran desarrollo, debido á lo tardío de su aparición, ni á competir siquiera con la aulética.

Dada esta unión íntima de la Poesía con la Música y con la Orquéstica, no extrañará que la enseñanza musical comprendiera los elementos de las tres artes: la Harmónica para conocer los sonidos, los intervalos, las escalas modales, prácticamente realizada por la Melopea; la Rítmica para ajustar el sonido, la palabra, los movimientos corpóreos á las divisiones del tiempo, prácticamente realizada por la Ritmopea, y la Métrica ó ciencia de la versificación, que no limitada entonces como ahora á la ordenada distribución de acentos, sino á relaciones cuantitativas de sílabas largas y breves, constituye un estudio preciso y del más alto valor, puesto que por la naturaleza misma de los pies líricos, la cuestión rítmica del trabajo musical estaba resuelta de antemano, y limitada la tarea del compositor á dibujar el contorno melódico, sólo en cuanto á la altura de sus entonaciones y á inventar el sencillo acompañamiento instrumental.

Esta Métrica, que en último término sólo es una parte ó un aspecto de la Rítmica, adquiere en Grecia un desarrollo completo. Es el elemento masculino de la música; el principio animador y vivificante de la melodía, su elemento femenino. Los acentos, *thesis* y *arsis*, el *ictus*, las fusiones y combinaciones de sus sílabas largas y breves, produciendo los pies dáctilos, tróqueos, espóndeos, etc., hasta llegar á las complicaciones del peonio, las combinaciones de estos pies para formar las unidades sucesivas de kolon, frases, períodos, estrofas y antiestrofas, se pierden al desaparecer la poesía latina, pero vuelven á presentarse en la música como elemento rítmico y á consagrarse de nuevo en la época de Mozart y de Beethoven.

En Grecia mismo va mucha diferencia de la importancia primitiva del ritmo en la primera época á la que tiene después. «Las formas de la Ritmopea presentaban en los antiguos una variedad superior á la nuestra—dice Sotéricos en el diálogo de Plutarco (1);—los músicos de hoy prefieren las melodías, los antiguos preferían los ritmos.»

Bastan estas indicaciones sumarias para comprender lo que era la música antigua. Si queréis sintetizarlas, oid la hipótesis de Gevaert: «Un dibujo melódico, sóbrio de contornos y de expresión, indicando el sentimiento general por algunos trazos exquisitos de una extrema sencillez y acompañado por un pequeño número de intervalos harmónicos; así debemos representarnos la obra del compositor antiguo. Si se nos pregunta cómo con elementos tan primitivos han podido crearse obras verdaderamente bellas, responderemos simplemente citando algunas composiciones cristianas, el *Te Deum*, por ejemplo. Para el que sienta la belleza verdaderamente musical de esos cantos, el arte que ha presidido á su construcción, el problema estará completamente resuelto» (2).

Tan interesante como este aspecto práctico, más aún, es el teórico. En él aparecen ya, vigorosamente acentuadas, las dos

(1) *De música*. XI.

(2) GEVAERT.—*Histoire et théorie*, etc. I, 35. Gevaert, siguiendo á Westphal, admite la existencia de un acompañamiento instrumental con cierta independencia, reducido á oponer á la melodía de la voz algunos intervalos de quinta. Riemann se pronuncia por la pedal y por creer que los instrumentos acompañantes ó concomitantes con el canto ejecutaban la melodía sencillamente, dejando á la voz que la adornara y floreciera, ó que invertían los papeles, y el instrumento era el encargado de embellecer la melodía. Más probable parece esta segunda opinión, pues el conocimiento y realización de un intervalo distinto de la octava hubiera llevado á los griegos al descubrimiento de una armonía rudimentaria. De todos modos, y en esto andan de acuerdo ambas opiniones, nunca se producían más de dos sonidos simultáneos distintos.

tendencias antagónicas que, sin cesar, vienen luchando hasta nuestros días: la dogmática y la espiritualista, la científica y la estética, representadas allí por Pitágoras, Platón y Ptolomeo de un lado, y por Aristóteles y Aristógeno de otro.

En la cosmología pitagórica el número es el Sér, la realidad única. Su potencia se revela en todo: en los movimientos de los cuerpos celestes, en las proporciones del cuerpo humano, en las relaciones armónicas de la música. Los números primordiales, el 1, el 2, el 3 y el 4, constituyen el santo cuaternario pitagórico, y si dos sonidos cuyas proporciones están en la relación de 1 á 2 dan la octava, y los que están en la relación de 2 á 3 la quinta, y los que están en la de 3 á 4 la cuarta, esos intervalos, octava, quinta y cuarta, serán los intervalos por excelencia, los únicos que podrán servir de base á una formación lógica.

La proporción de 1 á 2 es la esencial, por eso la octava—la antifonía—es la consonancia mejor, por eso las voces se doblan á la octava, y á la octava acompañan los instrumentos; por eso las modalidades se mueven de la octava superior á la octava grave, del 2 al 1, que es el reposo; por eso el *ambitus* melódico se encierra en la octava, y cuando tiende á producirse más libremente, se acude á la invención de los *hipos*, y más tarde de las formas plagales. La octava se divide y separa por virtud de la santidad del número 4 en dos tetracordos iguales, cuyas notas en la escala dórica «la única digna del hombre libre», marcan los sonidos de las cuatro cuerdas de la lira primitiva (1), y estos intervalos de cuarta, fijos, inmutables, son los que, distribuyendo en su interioridad las sucesiones de tonos y semitonos, engendran todo el sistema de la *harmónica* griega en su variedad riquísima de modalidades lidia, frigia, dórica, hipolidia, hipofrigia, hipodórica, mixolidia, etc.

La relación de 2 á 3 produce la quinta, y por quintas se engendran las escalas, según una teoría todavía en gran favor; escalas que están constituidas por siete sonidos (la suma de cuatro y tres), otro número simbólico en esta artificiosa formación científica, porque siete son los días de la semana y siete el número de los planetas (2).

El número lo es todo en este sistema pitagórico: el mundo, la naturaleza, el cuerpo, la generación, la música, no son sino ma-

(1) Mi-la-si-mi¹, según Boecio.

(2) Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter y Saturno, en los sistemas egipcio y griego.

nifestaciones distintas de su potencia, de su desarrollo y de sus combinaciones: es agradable al oído lo que los números determinan que lo sea, y en este sentido de un dogmatismo intransigente se mueve toda la teoría musical de la antigüedad. Consignada por Ptolomeo, recogida y reproducida por Nicómaco y por Boecio, entre otros, de ella parten todos los tratadistas posteriores, exagerándola, adornándola, vistiéndola cada vez con mascarillas más intransigentes.

Una sola doctrina profesa esta escuela en cuanto á la expresión: la del *ethos* de las armonías, de los ritmos y de los instrumentos, y aun esa la trata desde un punto de vista tan especial, que á su amparo aherroja y empequeñece más aún la esfera de la música, y sólo le sirve para dogmatizar cada vez con empirismo y estrechez mayor.

Cada escala, cada modo, tiene un carácter propio, una aptitud especial para despertar ciertos sentimientos en el oyente. El modo dórico es grandioso, viril, distinguido, violento; el frigio es entusiasta, extático, inspirado, orgiástico; el lidio es dulce y juvenil; el hipodórico, valiente y franco; el hipofrigio, áspero y duro; el hipolidio, voluptuoso y báquico; el mixolidio, lacrimoso y tierno. Y si la música despierta afectos; si, según la modalidad empleada, los que la escuchan se sienten inclinados á lo que su *ethos* expresa, la música ejercerá una influencia moral, tendrá una misión educativa, habrá en ella melodías, ritmos é instrumentos cuyo empleo será útil y otros que deberán proscribirse. Fundado en esto, rechaza Platón las armonías que no expresen el carácter del hombre sabio, justo y valiente, los ritmos de varias y múltiples medidas, los instrumentos de muchas cuerdas, las cítaras, flautas y triángulos, quedándose sólo con la lira para la ciudad, y el caramillo para los campos (1); fuera del modo dórico, el único apto para animar á los guerreros, todo lo demás es materia inútil y digna de desterrarse de una república bien organizada.

La estética de este sistema pitagórico ya puede imaginarse cuál será. La mayor excelencia de la música consiste en que todo está organizado mediante ella: el curso del universo, los movimientos de los astros, las partes del cuerpo; todo ha sido creado por Dios, según la armonía (2); los oídos han sido hechos para percibir los movimientos harmónicos, como los ojos para obser-

(1) *República*. Lib. III.

(2) PLUTARCO.—*De música*. Epilogo.

var los movimientos astronómicos (1); al juzgar la música, hay que descartar el testimonio de la sensación, porque su virtud debe percibirse por la inteligencia y no según el oído, sino según la armonía matemática (2); ni al placer, ni á ninguna otra opinión fundada en sólo la apariencia, corresponde juzgar de las artes que consisten en la imitación y en las relaciones de igualdad, «porque la igualdad y la proporción no se fundan ni en el juicio que de ellas forman los sentidos, ni en el placer que pueden proporcionar, sino *principalmente en la verdad y casi en ninguna otra cosa más*, y así, la mejor música *no será nunca la más agradable, sino la más exacta*; la música instrumental desprovista de palabras no significa nada, no es sino el resultado de una manía bárbara y de un verdadero charlatanismo; la mayor parte de los espectadores son muy ridículos al imaginarse que pueden juzgar si un aire está bien ó mal compuesto, sea en cuanto al ritmo, sea en cuanto á la armonía, porque han aprendido á la fuerza á cantar, siendo así que como esto lo hacen por rutina y sin principios, no pueden llegar á comprender que toda melodía es buena cuando tiene el carácter que le es propio (esto es, cuando está construída con arreglo á los preceptos de la *Harmónica*), y que tan pronto como lo pierde, es defectuosa... (3) ¿A qué seguir?

Los aristotélicos van por muy otro camino. Sus comentarios á la teoría del *ethos*, todavía se mueven alguna vez en un ambiente pitagórico; pero aparte de esto y de algunas otras reminiscencias, muy escasas, presentan una doctrina diametralmente opuesta á la anterior. Desprecian las razones y proporciones matemáticas; el oído es el único criterio; la experiencia, el único juez capaz de discernir sobre las consonancias y disonancias de los sonidos; la música se ha hecho para el oído y sólo para él. Si se quiere cultivar la música bella, es preciso completar su estudio con el de las otras ciencias, y tomar como guía la filosofía, que es la única capaz de proporcionarle reglas convenientes. Al oír á un flautista no se debe juzgar solamente si las flautas están bien ó mal afinadas, si el fraseo es claro ó no; todas esas cosas no representan más que parte de la interpretación aulética, no son fin en sí mismas, sino medios para la consecución de un fin determinado. Por encima de esos detalles y de otros del mismo género, debemos juzgar el carácter de la interpretación: si está conforme

(1) PLATÓN.—*República*. Lib. VII.

(2) PLUTARCO.—*De música*. XVIII.

(3) PLATÓN.—*Las Leyes*. Lib. II. Cito por la traducción de D. Patricio de Azcárate.

con el espíritu de la composición que el virtuoso se propone transmitir y traducir. Y lo mismo debe observarse para el carácter y los sentimientos expresados por el arte creador en las composiciones musicales. Ni las melodías ni los ritmos tienen un carácter absoluto: su efecto depende del acierto con que están combinados y empleados. Para juzgar de lo que es conveniente y de lo que no lo es, es preciso conocer el carácter estético que dá lugar á la combinación de melodías y ritmos y los elementos que entran en cada combinación: ni la harmónica, ni la rítmica, ni ninguna de las ciencias particulares, bastan por sí solas para distinguir el carácter y juzgar de las composiciones (1).

¿Puede darse una antítesis más completa de la doctrina pitagórica, que esta expuesta por el aristojeniano Sotéricos de Alejandría, en su discurso á Onesicrates? ¿Y puede, tampoco, darse un sentido crítico más elevado ni más moderno?

No es posible presentar aquí todas las oposiciones entre ambas. Baste una más. A la afirmación platónica de que la música instrumental es el resultado de una manía bárbara y de un verdadero charlatanismo, o pone Aristóteles el siguiente problema: «Porque, si la voz humana posee un encanto particular, ¿es menos agradable que un instrumento de viento ó de cuerdas, cuando el canto no va acompañado de palabras? ¿Será porque desde que la voz cesa de imitar (con la palabra) no gusta tanto? Por la naturaleza misma del canto debe ser así. Porque, en verdad, el sonido vocalizado por la laringe humana, es agradable en sí; pero los instrumentos se prestan mejor al ataque del sonido que nuestra boca. Y hé ahí por qué un aulos ó una lira son más agradables de oír que el canto sin texto» (2).

Ahí tenéis todo el fundamento de la música instrumental, toda la explicación de su belleza, toda la diferencia que media entre un cuarteto y un orfeón razonada y demostrada en el siglo IV antes de nuestra era.

No creo yo que se ha dado á las doctrinas aristotélicas toda la importancia que tienen dentro de la historia de la estética de la música, y aunque este no sea lugar á propósito para tal empresa, permitidme que reproduzca algunos párrafos del gran Estagirita, aquellos en los que define y precisa la tendencia estética de su doctrina musical.

«¿La música es una ciencia, un juego ó un simple pasatiempo?

(1) PLUTARCO.—*De música*. XVII. Todo él es interesantísimo.

(2) GEVAERT.—*Les problèmes musicaux d'Aristote*. Prob. X, págs. 79 y 333.

Es posible la duda, porque la música presenta igualmente estos tres caracteres. El juego no tiene otro objeto que la distracción, pero es preciso que ésta sea agradable, porque es un remedio contra las penalidades del trabajo. También es preciso que el pasatiempo, honesto como es, sea agradable, porque el bienestar sólo existe mediante estas dos condiciones y la música, según parecer de todo el mundo, es un placer, aislada ó acompañada por el canto... ¿Es posible que no pueda esperarse de ella otra cosa que este vano placer que excita en todos los hombres?... ¿O es cosa que debe de averiguarse si ejerce algún influjo en los corazones y en las almas?

»Para demostrar su poder moral, bastaría probar que puede modificar nuestros sentimientos. Y, ciertamente, los modifica. Véase la impresión que producen en los oyentes las obras de tantos músicos, sobre todo, las del Olimpo (1). ¿Quién negará que entusiasma á las almas? Y ¿qué es el entusiasmo más que una modificación puramente moral?...

»Nada hay tan poderoso como el ritmo y el canto de la música para imitar, aproximándose á la realidad tanto como es posible, la cólera, la bondad, el valor, la misma prudencia y todos los sentimientos del alma, como igualmente los opuestos á éstos.

»Los hechos bastan para demostrar cómo la simple narración de cosas de este género puede mudar la disposición del alma; y, cuando en presencia de simples imitaciones se deja uno llevar del dolor y de la alegría, se está muy cerca de sentir las mismas afecciones en presencia de la realidad. Si al ver un retrato sienten uno placer sólo con mirar la copia que tiene delante de sus ojos, se consideraría ciertamente dichoso si llegara á contemplar la persona misma cuya imagen tanto le había encantado... Pero esta no es, precisamente, una imitación de las afecciones morales; no es más que el signo, revestido con la forma y el color que ellas toman, limitándose á las modificaciones puramente corporales que revelan la pasión. La música es, evidentemente, una imitación directa de las sensaciones morales. Cada vez que las armonías varían, las impresiones de los oyentes mudan á la par que cada una de ellas y las siguen en sus modificaciones... Los ritmos no varían menos que los modos. Los unos calman el alma, los otros la conmueven, pudiendo ser las formas de estos últimos más ó menos vulgares, de mejor ó peor gusto» (2).

(1) Música instrumental.

(2) *Política*. Lib. V, cap. V. Traducción de D. Patricio de Azcárate.

Consecuencia de este dualismo pitagórico y aristotélico es el lugar en que cada tendencia coloca á la música; los pitagóricos la juntan con el grupo de los números, de las proporciones: con la Aritmética, con la Geometría, con la Astrología; los aristotélicos llegan á formular una división de las artes, que olvidada durante mucho tiempo, y recogida recientemente por Westphal, es de una exactitud tan grande, y satisface tan cumplidamente las exigencias metodizadoras, que no puedo resistir al deseo de apuntarla.

Las artes son de dos clases: *apotelésticas* ó efectuadas, y músicas ó prácticas. En las primeras, la obra sale del artista creador y se presenta á la percepción en un estado completo de acabamiento; en las segundas, entre el autor y el espectador, hay un intermediario:—cautor, actor ó rápsoda;—por eso son prácticas, porque se realizan mediante una acción. En las primeras, la idea de lo Bello se determina en un material inerte: metal, piedra, madera, color; en las segundas, en un material vivo, humano: el sonido, la palabra, los movimientos. El primer grupo se manifiesta en estado de reposo, en el espacio; el segundo en estado de movimiento, en el tiempo: el primero regulado por la simetría; el segundo, por el ritmo.

Y como lo bello puede realizarlo el artista subjetivamente, objetivamente, ó de ambas maneras, al realizarlo subjetivamente, sin modelo exterior, surgirán la Arquitectura y la Música; al realizarlo objetivamente, idealizando los modelos de la naturaleza, la Escultura y la Danza; y por la realización subjetivo-objetiva, la Pintura y la Poesía. Y así, en cada grupo de artes, en las apotelésticas—Arquitectura, Escultura y Pintura—y en las prácticas—Música, Danza y Poesía—habrá una ordenación misma, según el grado de subjetividad.

Hé ahí las dos conclusiones á que llegamos en este período, en esta primera evolución de la música: de un lado á considerarla como una Ciencia, toda razones y proporciones numéricas, á crearla con sujeción á los invariables é inflexibles preceptos de los guarismos; de otro á hacer de ella el arte subjetivo por excelencia, el arte de la emoción, el arte de la expresión íntima de los movimientos del alma.

II

La música es planta que no florece más que en ambientes de intensa vida espiritual: por eso termina con la civilización helé-

nica, y lo poco que se cultiva en Roma, es en un sentido de diversión, como un incentivo más para los goces sensuales, como acompañamiento obligado de banquetes y festines.

Ya la poesía es un arte independiente, ya la aulodia y la citarística son cosas olvidadas que sólo cultivan los mercenarios griegos, frente á los cuales osa Nerón alzar su vanidad de artista, y en este descenso constante va hundiéndose lentamente toda la brillante historia conquistada por Grecia, hasta recibir el golpe de muerte con la invasión de los bárbaros. Sólo quedan una pavesa y un residuo de luz en los cantos de la Iglesia, y todas las lucubraciones pitagóricas, popularizadas por la obra de Boecio.

La Iglesia había aceptado bien poco; el género diatónico y las combinaciones más simples de la métrica, combinaciones que acaban por perderse, cuando los versos latinos prescinden de los pies y buscan el elemento rítmico y cadencial en la distribución de los acentos, y cuando con los himnos y cánticos alternan los salmos cantados, escritos en prosa con libre ritmo retórico. Las combinaciones de pies acaban por convertirse en isócronas, quizá, como apuntaba Eximeno, por la influencia del canto de los invasores, que como todo pueblo inculto, no conocía más que el ritmo rudimentario compuesto de notas siempre de igual valor (1).

De esa pavesa, de ese insignificante residuo, vamos á ver surgir todo el arte moderno, impulsado y refrenado á un tiempo mismo por el preceptismo pitagórico.

Seguimos en pleno imperio de los números y de las líneas. La Música es una hermana de la Aritmética y de la Geometría; números y nada más que números; pero así como los griegos habían numerado el sonido en el tiempo y habían encontrado los ritmos, ahora empiezan á numerar los sonidos simultáneos y van á encontrar la armonía, partiendo del cuaternario santo, de las relaciones entre los cuatro primeros guarismos.

Si el 1 es el número fundamental, con él podrán coexistir todos los sonidos, y por virtud de este principio, surge el *organum* de Escoto en el siglo ix: la pedal, sin que la voz que se mueve se aparte de la fija más allá de la cuarta sacrosanta; si la relación de 1 á 2 es la primordial, las voces podrán repetir el canto eclesiástico á la distancia de octava; si á ésta siguen las relaciones de

(1) Obra citada. Parte segunda, lib. II, cap. II, art. 1.º

2 á 3 y de 3 á 4, las dos voces podrán convivir en riguroso paralelismo de quintas y cuartas, en el *organum* de Hucbaldo, del siglo x, repulsivo al oído, pero de una pureza doctrinal inmejorable. Un paso más, y el número 5, transgresión aventurada del cuaternario intangible, da los intervalos de tercera, con relación al cuatro y de sexta con relación al tres, y surgen los *fabordones* en el siglo xiii; y la posibilidad de que convivan tres sonidos, hace que se introduzca una tercera voz, siempre en la sencilla forma geométrica de un paralelismo absoluto: que por algo es la Música hermana de la Geometría.

La simultaneidad de los sonidos hace pensar en nuevos procedimientos geométricos. ¿Por qué han de ser siempre las líneas paralelas? ¿por qué no ha de intentarse otra forma? Y esa forma se concreta en el *discantus* del siglo xii, en el cual, mientras una voz entona el canto eclesiástico, el *cantus firmus*, la otra va encontrándose con ella en intervalos alternativos de quinta y de octava, *discantus* de libre improvisación, privilegio de cantores y de músicos versados en la rudimentaria técnica de entonces, casi reducida á evitar el *diabolus in musica*, el terrible *mi contra fa*, el aterrador *tritono* que tanto preocupa todavía á los puristas.

Los *discantus* son el punto de partida de una evolución: poco á poco va rompiéndose el rigorismo de sus quintas y octavas alternadas, aunque siempre con la prohibición de hacer dos quintas ó dos octavas seguidas por movimiento directo; á esos intervalos se agrega uno nuevo, las terceras; aparece, con los *fabordones*, la tercera voz, y con ella la necesidad de la escritura por la dificultad de que dos improvisen sobre el indispensable *cantus firmus*, alma y fuente de vida de toda composición musical; de los discantes se va á los contrapuntos, ya más libres; aparece el *motetus*, más tarde vienen las misas, y como donde no había un *cantus* había que importarlo, acuden á la canción popular en busca de él, y mientras el tenor, que desde antiguo vinculaba el privilegio de ser su portaestandarte, entona una melodía callejera, generalmente pornográfica, y la repite y la vuelve á repetir con su letra y todo, las otras voces cantan *kyrie*, *gloria* ó *sanctus*, utilizando, invirtiendo, aumentando el *cantus firmus*, jugando con él en mil maneras distintas, repitiendo las palabras litúrgicas, eternizándose en una vocal durante muchos compases, desfigurando el texto, perdiendo toda noción de religiosidad y de unción, pero siempre *secundum artem*, según las reglas que iban creciendo de una manera alarmante, y siempre pitagóricamente,

terminando en los sonidos que representaban los números 1, 2, 3 y 4, en el acorde perfecto sin tercera: que el 5 no era todavía lo bastante fuerte para luchar con todo un pasado de tan grande autoridad.

Los neerlandeses llevan la técnica á un grado de perfección incalculable; la escritura va haciéndose cada vez más complicada; la fiebre melódica que se despierta en el siglo xvii, invade á los contrapuntistas, quienes aspiran á que todas las voces canten con el mismo interés; el cánon que había concluído, adoptando las formas más extravagantes, la cancrizante, que había de leerse del fin al principio, *al rovescio*, en la que había que volver el papel del revés, la enigmática donde primero de todo era preciso descifrar la clave que lo hacía inteligible, formas que habían hecho de la música un arte de cábala y acertijo, deja su puesto á la fuga; con la invención de los instrumentos reciben los contrapuntistas un considerable refuerzo y experimentan una nueva alegría, teniendo más pentágramas que llenar; los que siguen cultivando el género polifónico *a capella*, no se contentan ya con las cuatro voces; es preciso escribir á cinco, á seis, á ocho, á dos coros, y desbocados en este camino de sabia pedantería, siguen, cada vez con aberraciones mayores, engolfados en exhibir una ciencia inútil por lo antiestética, llegando hasta los delirios de Pitoni con su misa á doce coros (cuarenta y ocho voces), y á los de Raimondi que, no contento con hacer fugas á sesenta y cuatro voces, compone en pleno siglo xix, después de muchos años de ímprobo trabajo, tres oratorios—*Putifar*, *Faraón* y *Jacob*—para solistas, coros y orquesta, que después de ser oídos sucesivamente, se fundían, por una ejecución simultánea de los tres oratorios, todos los solistas, todos los coros y las tres orquestas, en un oratorio único: *José*.

Todo este período de doce siglos había servido para formar la gramática de la música. Poco á poco habían ido apareciendo el silabario, las palabras, las concordancias, las reglas de construcción, empíricamente, por necesidades del momento. Habían sido gramáticos y nada más. Sólo en dos ocasiones se anima su historia con auras frescas de belleza: la primera, en el siglo xvi, con Palestrina y su escuela; la otra, en el siglo xviii, con Bach y con Händel.

La actividad intelectual que despierta el Renacimiento, no puede menos de llegar á la música, y de encarnarse en una di-rección bella, en un artista que, utilizando los materiales que

han puesto á su disposición como medio, nada más que como medio, expresa la fe de creyente y su esperanza en Dios. Palestrina, sin más recurso que las voces solas, inicia esa tendencia. Más que á las reglas, atiende á la expresión; más que á demostrar lo que sabe, aspira á hacer ver lo que siente; más que escribir combinaciones de notas, se inspira en el texto, se nutre de él, y saturado de su expresión, la vierte en el papel. Con él forman todos los grandes artistas españoles del siglo xvi: Morales, que le precede; Guerrero, su contemporáneo; Victoria, su continuador, y nuestra España figura entonces en la primera fila de este movimiento estético (1).

En el siglo xviii vuelve la música sabia á ser bella con Händel y con Bach. En ambos hay una gran elevación de sentimiento; en ambos la ciencia queda obscurecida por la intensidad espiritual. Bach, sobre todo, penetra en los textos bíblicos para acentuar musicalmente su intención y su expresión; trata las voces con una soltura maravillosa, sin preocuparse más que de la emoción; introduce en su orquesta las combinaciones más atrevidas, y cuando sigue las corrientes de su época, cuando en sus salmos, oratorios y misas, adopta el patrón consagrado, sus fugas y su estilo se caracterizan por una fluidez, por una facilidad, por una jugosidad extraordinaria, y así, mientras sus predecesores escribían en el apelmazado y duro estilo de los escolásticos, él empleaba el primoroso y suelto de los místicos: era en la música lo que en nuestra historia literaria habían sido el P. Granada, Santa Teresa ó San Juan de la Cruz.

Los tratadistas no sólo no habían abjurado de los principios pitagóricos, sino que cada día los defendían con mayor entusiasmo. Aparte de un Ramos de Pareja (2), que al demostrar la inutilidad de la *comma* pitagórica, descubría el sistema del temperamento igual; de un Zarlino que, dividiendo la cuerda vibrante

(1) Aún son desconocidos muchos de los nombres ilustres de músicos españoles en este periodo. Arteaga cita los siguientes: Victoria, Morales, Guerrero, Francisco Soto, Bartolomé Escobedo, Pedro Heredia, Antonio Calasanz, Francisco Palavera. Antonio de Toro, Pedro Ordóñez, Juan Sánchez de Tineo, Francisco Bustamante, Miguel Paramatos, Cristóbal de Ojeda, Tomás Gómez de Palencia, Juan Paredes, Gabriel Gálvez, Rafael de Morra, Silvio de España, Pedro Guerrero, Gabriel el Español, Diego Lorenzo, Francisco de Piora, Diego Vázquez de Cuenca, Bartolomé de la Corte Aragonesa, Antonio Carleval, Jerónimo de Navarra, Pedro de Montoya, Abraham de la Cerda, etc. — *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*. Venecia, 1785. T. I, págs. 204 y 205.

(2) En este como en otros muchos casos, somos deudores á los alemanes de la reimpresión de nuestros libros. La *Música práctica* de Bartolomé Ramos de Pareja, de tanta importancia para la historia de la Música, ha sido editada recientemente por Johannes Wolf, en las *Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft*. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1901.

de 1 en $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$ y $\frac{1}{6}$, encontraba que sus sonidos producían el acorde mayor, y aumentándola en la relación de 1, 2, 3, 4, 5 y 6, producían el acorde menor; de un Salinas que volvía á resucitar los pies de la poesía latina para aplicarlos á la música y corregía la defectuosa manera de cantar el *Sacris solemnis* y otros himnos (1), aparte de estos y de algunos otros muy escasos, los demás corren en un desenfreno mayor aún que el de los compositores.

La Música es una de las siete artes liberales, una de las disciplinas matemáticas que forman el *quadrivium*. Las cuatro tratan de la cantidad: la Aritmética de la cantidad secreta no contraída de los números; la Música, de la cantidad discreta contraída á sòn; la Geometría, de la cantidad continua no contraída, y la Astrología, de la cantidad continua contraída á movimiento (2).

La Música es una Ciencia que todo lo invade, que en todo se manifiesta. Es de tres clases: mundana, humana é instrumental. La mundana es la que hacen los cielos, porque los cuerpos celestes, que son grandes, al moverse con velocidad, engendran sonido, y ya lo produzcan realmente, ya haya movimiento, pero no quebrantamiento de aire, es lo cierto que esa música existe, aunque nosotros no la oímos, quizá por su misma excelencia y grandeza, quizá por la costumbre de oirla, quizá porque Dios proveyó que no se oyera para no hacer daño á los hombres, pues es tan excesiva, que excede de la potencia auditiva (3), quizá porque nos impide oirla el pecado original (4). La humana es la que consiste en la compostura del hombre, y en la unión y ayuntamiento del cuerpo y del alma; y en la ordenación de las partes del alma, y en el orden de todas las artes, oficios y ciencias, y en el buen gobierno de los reinos y repúblicas. Todo está regulado por ella, hasta la generación, porque «después que se halla en la matriz de la mujer la simiente humana, corrompiéndola por espacio de seis días, la convierte en leche, á la cual, después de nueve días transforma en sangre; y en término de otros doce días, de ella produce una masa de carne, pero sin forma ninguna, mas introduciéndola poco á poco, en dieciocho días la hace volver en forma humana: de modo que, siendo acabada la generación en cuarenta y cinco días, infúndele Dios la ánima inte-

(1) FRANCISCI SALINÆ BURGUENSIS.—*De musica libri septen*. Salamanca, 1577, pág. 298.

(2) LORENTE.—*El por qué de la música*. Alcalá de Henares, 1672. Lib. I, cap. II.

(3) CERONE.—*El Melopeo y Maestro*. Nápoles, 1613. Lib. II, caps. XII y XIII.

(4) NASARRE.—*Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza, 1724, 1723. Lib. I, cap. IV.

lectiva»; y como desde el primer número al segundo y del tercero al cuarto se halla la forma de la diapente, ó quinta, del segundo al tercero la de diatesaron ó cuarta, del primero al tercero y del segundo al cuarto la de diapason ú octava y del primero al último la de diapasondiapente ó docena, resulta traducido en música con las notas Do-Sol-do-sol (1). Y así, el niño que vive un año, es una semicorchea de la música de Dios, y el que vive dos es corchea, y el que cuatro seminima, porque Dios compone la Creación; como el músico las notas (2).

La instrumental es la que hacen los hombres: orgánica, con los instrumentos artificiales; harmónica, con los instrumentos naturales: pulmones, garganta, paladar, lengua, los cuatros dientes grandes que están en medio y dos labios; por eso Música viene de la palabra caldea ó egipcia *moy*, que quiere decir agua, «y, pues, con el paladar seco no se puede proferir la voz, sigue-se que, habiendo humor húmedo (como lo es, al menos, el salivo con el cual mojamos el paladar), se causará la sonoridad» (3). Todavía la harmónica se divide en inspectiva ó teórica y activa ó práctica; la teórica, en harmónica y rítmica, y la práctica, en Canto llano y Canto de órgano, y, claro está, la teórica ha de ser superior á la práctica, «porque más vale la sciencia que el uso de ella», aunque el verdadero músico debe de estar instruído en ambas para poderse llamar *Melopoëo* ó músico perfecto (4).

Las excelencias y conveniencia de esta música, su antigüedad, sus virtudes, son verdaderamente sorprendentes. Adán cantó el mismo día que fué creado, Jesucristo cantó y fué gran maestro de capilla (5); el problema de si las aves cantan ó no preocupó seriamente á los maestros, decidiéndose Salinas y Cerone por la negativa, y Nasarre, con el P. Kircher, por la afirmativa, notando, en comprobación de ello, con signos musicales, el canto de la avecilla Filomena, del cuço, de la gallina, antes y después de poner el huevo, y hasta tres variantes del canto del gallo (6); nosotros debemos cultivar en la tierra este nobilísimo ejercicio, ensayo del de los bienaventurados en el cielo (7); la

(1) CERONE. Obra citada. Lib. II, cap. II.

(2) FR. JUAN BERMUDO.—*Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, 1555. Lib. I., cap. VIII.

(3) CERONE. Obra citada. Lib. II, caps. IV y XVI.

(4) Ibidem. Lib. II, caps. IV y siguientes.

(5) NASARRE. Obra citada, T. I, lib. I, cap. I.

(6) Ibidem. T. I, pág. 32.

(7) TORRES.—*Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*. Madrid, Imprenta de música; 1786, pág. 38.

música, según referencias de los escritores griegos, referencias mantenidas como artículo de fe hasta fines del siglo XVIII, causa maravillosos efectos en las pasiones, cura las enfermedades, excita á las virtudes, y ahí están para comprobarlo, Asclepiades, que con ella curaba á los sordos y apaciguaba al pueblo; Clitemnestra, que mientras oía música fué fiel á Agamenón; Nerón, que fué de corazón tierno mientras la cultivaba, y en cuanto la dejó, de cordero se hizo lobo, y de clementísimo, cruel bestia; con otros mil casos, á cual más portentoso, que llevaron á los maestros á discurrir lo que habría que hacer para renovar en sus tiempos modernos aquellos efectos salutíferos, acabando por dictar un recetario completo, aconsejando que se empleara el primero ó el sexto tono para curar las enfermedades causadas por alteración de la flema, á causa del gran influjo que Sol y Venus tienen sobre ese humor; que se cuidara grandemente del aire á que se llevaba la música, y procurar que el paciente no distrajera su atención (1).

El estudio de las reglas no era entonces cosa baladí. La mayor parte de los tratados eran parciales, no comprendían toda la enseñanza, y aun así solían pasar de las quinientas páginas en folio: Cerone y Nasarre, los dos de más prestigio, pasan de las mil, explicando con prolijidad insuperable todo lo referente á las proporciones, á los tonos, á los contrapuntos sobre Canto llano, artificiosos y doctos, con otros de mucho primor y arte, á las fugas y á los cánones sencillos y enigmáticos, alguno de las cuales, como el del tablero de ajedrez, se resistió á la pacienzuda habilidad del sabio maestro de Bergamo.

Componer música era practicar las reglas y sujetarse á ellas. Entre las de composición que da Lorente, veinticinco se refieren á la técnica, y sólo en la última toca, como de pasada, lo relativo á la expresión (2); una innovación, un atrevimiento, despertaba de tal modo las iras de los demás, que entre nosotros se hicieron célebres la polémica entre el P. Soler y el organista Roel del Río, que duró diez y seis años, y la que provocó el maestro barcelonés Francisco Valls, por haber atacado una especie disonante sin preparación en su misa *Scala Aretina*, ó, mejor dicho, por haber colocado un silencio interrumpiendo la ligadura entre la preparación y el ataque, discusión que duró cinco años, con intervención de cincuenta maestros de capilla y

(1) NASARRE. Obra citada. Lib. I, Caps. XIX y XX.

(2) *El porqué de la música*. Pág. 450.

cerca de ochenta escritos. La herencia pitagórica se había conservado religiosamente, y aumentándose con los intereses devengados en tantos siglos y con las nuevas aportaciones que habían hecho la práctica y la sistematización. Todos los maestros se inspiraban en una misma fuente: en la antigua, en la numérica; menospreciaban la música no sabia, todo lo que se saliera del artificio y del dogmatismo que predicaban.

Los filósofos, los escolásticos, los escritores todos, comenzaban á aplicar un criterio estético á las otras artes, á la pintura, á la masonería, á la imaginería, hasta entonces consideradas como artes serviles por «ser transeuntes á materia exterior», mientras la música era tratada con todo el respeto y consideración debido á una ciencia tan excelente. Y así, mientras Avempace y Averroes reproducen literalmente la doctrina platónica y León Hebreo expone la pitagórica de la armonía de las esferas, los místicos Fr. Luis de Granada, Malón de Chaide, el P. Nieremberg, algunos escolásticos como el P. Rodrigo de Arriaga, y, sobre todo, los poetas, tienden á considerarla más espiritualmente y á sacarla del estrecho círculo en que se movía (1). En el *Poema de Alexandre* ya se apunta esta tendencia; la Clavera de la música en la *Visión delectable* del Bachiller Alfonso de la Torre, se expresa diciendo: «Yo soy refección et nudrimento singular del alma, del corazón y de los sentidos..., et por mí se levanta la fuerza intelectual á pensar, trascendiendo las cosas espirituales, bienaventuradas y eternas»; Fr. Luis de León celebra la música de Salinas,

á cuyo són divino
mi alma, que en olvido está sumida,
torna á cobrar el tino
y memoria perdida,
de su origen primero esclarecida;

el Dr. Alonso López Pinciano, Jusepe Antonio González de Salas, Lope de Vega, Díaz Rengifo, y entre los músicos algunos de los vihuelistas, Montanos y Don Juan IV de Portugal, sin salirnos del siglo XVII, conceden más atención á los afectos que la música despierta, á su virtualidad estética, que á su rigorismo científico.

(1) El detalle de estas opiniones puede verse en la magistral *Historia de las ideas estéticas en España*, obra monumental de mi querido maestro D. Marcelino Menéndez y Pelayo, uno de los nombres con que más se honra esta Academia.

Ya en el XVIII comienza la fermentación de las nuevas ideas, y con ellas un ideal estético común á todas las artes: el de la imitación de la Naturaleza. Poco á poco van lanzándose proposiciones más atrevidas. Unos, como el abate Batteux, proclaman que la música es un retrato artificial de las pasiones humanas; otros, como el P. Losada, proceden aún con el encogimiento natural en quien no se atreve á destruir un pasado de autoridad tan grande; otros, como Feijóo, afirman rotundamente que «si la música agrada al oído y agrada mucho, es buena y bonísima, y siendo bonísima no puede ser absolutamente contra las reglas, sino contra unas reglas limitadas ó mal entendidas» (1); otros tratan de renovar las antiguas teorías del *ethos* de las armonías, explicándolos según los progresos fisiológicos de su época (2).

(1) FEIJÓO.—*Teatro crítico universal*. Madrid, Ortega, 1773. T. VI, pág. 379.

(2) EL P. ULLOA.—*Música universal ó Principios universales de la música*. Madrid, Imprenta de música. 1717. Su teoría fisiológica de las pasiones es tan curiosa que no puedo resistir á la tentación de copiar algunos párrafos:

«Son muy pocos los autores que concuerdan acerca de las propiedades y orden de los doce tonos ó modos músicos. Sin embargo, para tener alguna noticia de esto se notará que el *Apetito sensitivo* tiene dos facultades, que son la *CONCURSIBLE* y la *IRASCIBLE*: la primera para buscar el Bien y para huir el Mal; la segunda para contraponerse á quien se opone á su *Deseo* ó á su *Fuga*. Si la aprehensiva propone al *Apetito sensitivo* algún objeto bueno, nace en la *CONCURSIBLE* primeramente el *Amor*; si el objeto está apartado, nace después del *Amor*, el *Deseo*, y si el *Deseo* se cumple, se sigue el *Deleite*. Pero si el objeto es aborrecible y malo, la *CONCURSIBLE* mueve el *Odio*, y si puede huir el Mal, se sigue la *Fuga*; si no se le puede huir, nace la *Tristeza*. Cuando el objeto propuesto es difícil y árduo por alguna oposición, si aprende el hombre que la puede vencer, nace en la *IRASCIBLE* la *Esperanza*; si aprende que no, nace la *Desesperación*. Al contrario, si el Mal árduo está ausente, nace la fogosa *Audacia* para divertirse desde lejos ó el frío *Temor*, si es mayor el peligro que la esperanza. Si el mal ha sucedido, nace la *Ira* para vengarle, ó la *Mansedumbre* para sufrirlo.».....

«Sólo resta ver cómo puede la Música suscitar estos *Afectos*. Para ello se ha de suponer que siendo el sujeto de las pasiones el *Apetito sensitivo*, que es corpóreo y material, dependen de unas condiciones materiales, y las principales son una cierta combinación de las primeras cualidades elementales que se pueden llamar *Hálitos*, *Espiritus* ó *Vapores* de los cuatro humores variamente mezclados en fuerza de los objetos que se proponen á la Fantasía. Cuando el Objeto es digno de Indignación, los *espiritus* ó vapores que se elevan del Vaso de la hiel son de temperamento cálido y seco, y conmovidos de unos movimientos sutilísimos, tumultuarios y punzadores, concitan al *Ánimo* á que prorrumpe en ira, furoros, rabias, etc. Cuando el objeto es ameno y gustoso, los *Vapores* que se elevan del Hígado son de temperamento cálido y húmedo, y conmovidos con unos movimientos suaves, dulces y templados, conmueven al *Ánimo* benigna y dulcemente, de donde proviene el Gozo, la Esperanza, el Amor, la Alegría, etc. Cuando el objeto es horroroso, triste, funesto, trágico, los vapores elevados del vaso de la cólera son de temperamento frío y seco, con que imbuyendo al *Espíritu animal* de las mismas cualidades, nace el Desconsuelo, la Tristeza, el Dolor, la *Comiseración*, el Llanto, etc. Últimamente, cuando el objeto es delicado, suave, moderado, ó medio entre lo triste y alegre, adquieren los vapores un temperamento frío y húmedo, con que caracterizado el *Espíritu animal*, concita al *Ánimo* á semejantes pasiones y proviene la Alegría moderada, la Quietud, la Tranquilidad, el Amor honesto, etc.»

Razonamientos posteriores le llevan á la conclusión del *ethos* de las modalidades, resultando de ellos que el primer tono es modesto y á propósito para cosas suaves y honestas, etc. Págs. 43 y siguientes.

Hacía falta el golpe de gracia á ese sentido docente, á esa tendencia pitagórica, y éste lo recibió de manos del P. Eximeno. Un italiano, el P. Cerone, había escrito en español el más voluminoso tratado de ciencia musical... Cuatro jesuitas españoles, expulsados de su patria, los PP. Arteaga, Eximeno, Juan Andrés y Requeno, iban á cimentar la música en un sentido estético de los más elevados, publicando sus libros en italiano...

Eximeno, sobre todo, destruye con un valor admirable. Su piqueta demoledora no se detiene ante nada. La Música no tiene nada que ver con las Matemáticas: ella, con el lenguaje y la prosodia, proceden de un instinto común «que á todos los vivientes les da hechos los movimientos de los órganos que conducen al mantenimiento de la vida». Los tonos, las inflexiones de la voz al hablar, son el origen y fundamento de la música, puesto que en ella, como en el lenguaje, van directamente al ánimo para imprimir en él los afectos correspondientes á las ideas; por eso nos deleita el canto sin armonía, la melodía sola, con tal de que exprese algún afecto, mientras el concierto de instrumentos que nada signifique «es una música vana semejante á los delirios de un enfermo». Las reglas son precisas para resolver un problema aritmético ó geométrico; «para componer música es preciso abandonarse á los brazos de la naturaleza y dejarse conducir de las sensaciones que excita en nosotros el objeto que se ha de poner en música», pues «de pensar en las reglas mientras se compone, resulta comúnmente una composición pueril é insulsa» (1).

El citar, parafrasear y comentar las doctrinas de Eximeno ocuparía mucho espacio. Es un estudio que está por hacer, y un estudio interesante, de reivindicación para nuestra cultura musical, en la que difícilmente podrán encontrarse tres figuras de tanta altura como la suya, la de Arteaga y la de Juan Andrés. Sus doctrinas son de una actualidad constante; sus principios bien podían pasar ahora por subversivos para muchos. ¿Quéreis una prueba? Leed los capítulos sobre el enriquecimiento de las lenguas; sobre el estilo *asiático*, para decir con rodeos lo que puede decirse con precisión y claridad; sus invectivas contra la rima en la poesía, bárbara reliquia de la extravagancia gótica; contra el melodrama, que es un género repugnante á la razón y al buen gusto; sobre la aplicación de la música al drama, que debe limitarse á los pasajes en que brille alguna pasión; sobre

(1) EXIMENO.—*Del origen y reglas de la música*. Tomo I, libro II, págs. 164 y siguientes.

la declamación francesa de la tragedia, extravagante y ridícula, y sobre otras mil cosas, en las que siempre, concuerde ó no con nuestro sentimiento actual, se encontrará un cerebro que piensa por cuenta propia, sin preocupaciones, sin atavismos de un pasado artificioso y convencional.

Y así acaba este período: el de la música en la Iglesia, período de formación gramatical, de empirismo constante, en el que la aparición de una corriente estética es la muerte del género; en el que Palestrina y su escuela acaban con la polifonía vocal, y Bach representa la extinción de la polifonía contrapuntística de voces é instrumentos unidos, período en el que, y esto importa fijarlo mucho como conclusión definitiva, los dogmáticos mueren para siempre entre sonrisas de compasión, y los estéticos viven y hasta reinan hoy como señores únicos del arte religioso.

Síntesis de este período y de las dos tendencias que lo dominan son estas dos afirmaciones de Cerone y de Eximeno.

Cerone: La belleza de los contrapuntos doblados, contrarios, á la decena, como toda la de la música consiste «en el artificio de las partes y no en la sonoridad de las voces; está en el concierto de los contrapuntos y no en la suavidad de las consonancias, y por ende el verdadero juez de ella ha de ser el entendimiento artificioso del perfecto músico, y no el simple oído de cualquiera persona» (1).

Eximeno: El sentido crítico en la música no ha de ser nunca el del profesor «y yo preferiré siempre para juez de una música un hombre culto y de buen gusto aunque no conozca el valor de las notas, á un maestro de capilla que tenga la cabeza llena de contrapuntos y de preocupaciones» (2).

III

En Grecia, decía al principio, la música pasa del templo al teatro. Lo mismo ocurre en esta segunda evolución de nuestro arte.

No hay para qué ocuparse aquí en averiguar cuáles fueron los comienzos de las representaciones escénicas; basta con recordar que su desenvolvimiento sólo había llegado en el siglo xvi á que los personajes que cantaban lo hicieran generalmente por boca de una masa coral en la más completa polifonía.

(1) CERONE.—*El Melopeo*. Lib. I, cap. XXXIII.

(2) EXIMENO.—*Del origen y reglas de la música*. Tomo I, pág. 195.

El Renacimiento, que había producido una corriente estética dentro de la música sabia, debía iniciar otra más interesante aún.

Fué en Florencia, en la Academia del Conde Bardi. Los que á ella concurrían, poetas, músicos, artistas, propusieron renovar aquellos maravillosos efectos que la música producía, al decir de los escritores griegos en las tragedias de Esquilo, de Sófocles y de Eurípides, valiéndose de medios bien distintos de los recomendados por los teóricos en sus curiosos recetarios. La tentativa dió por resultado la primera representación de una ópera, en 1594; la *Dafné* de Rinuccini, puesta en música por Caccini y por Peri. Tanto en ella como en las obras que inmediatamente la siguieron se ve el propósito completo de imitar á la antigüedad. Poesía, música y mímica se funden en un arte único, como antes habían vivido unidas en la lírica coral y en la comedia ática; su construcción mira como modelo á los nomos píticos en honor de Apolo; los asuntos, los libros se toman siempre de la mitología y de las fábulas helénicas; á cada personaje le aplican constantemente un grupo instrumental como inseparablemente unido á su carácter, y hasta en su afán de imitar en todo á los griegos intentan mover la voz en los intervalos y giros característicos de los géneros cromático y enharmónico. Es la resurrección del arte griego, en cuanto el arte griego podía resucitarse.

De él no habían quedado documentos, sino descripciones; no habían quedado textos sino referencias, y las grandes, las inmensas hoquedades del modelo se aplicaron á suplirlas con buena voluntad. Su base es la declamación, la inteligencia perfecta del texto, el realce expresivo de los sentimientos, cuando palpitan en la acción dramática, y por eso dejan la palabra hablada, cuando no la mueve un interés afectivo, ó la refuerzan con un ligero acompañamiento si se desenvuelve con más interés, ó la hacen cantar en los momentos más pasionales.

Todavía no se ha llegado á la melodía; ha aparecido la declamación, la *nobile sprezzatura del canto*, merced á la cual se puede, *quasi in armonia favellare ed esprimere con le note, l'afetto*. La *Nuove musiche*, de Caccini (1602), es la bandera de la flamante escuela. La declamación va haciéndose cada vez más expresiva; primero en Peri, luego en Monteverde, luego en Doni. El ideal consiste sólo en realzar el sentimiento general de la letra, proporcionando la expresión á la naturaleza de las pasiones y al grado en que se manifiestan; los coros existen sólo con el carácter de homófonos, para que se entienda bien lo que dicen; el ma-

drigal queda eliminado porque su polifonía enturbia la comprensión del texto, y porque esa misión polifónica debe dejarse íntegramente á la orquesta (1).

El nuevo arte, despreciado por los maestros que ni siquiera le concedían el honor de la discusión, iba á encontrarse con un formidable enemigo. La música hasta entonces no había tenido más que uno: la Ciencia; ahora iba á tener otro más peligroso aún: la diversión frívola, ramificada en dos manifestaciones distintas: la fastuosa de los príncipes y magnates, de un lado, y la vulgar y pedestre de las multitudes, de otro.

Las intenciones artísticas de la *camerata* del conde Bardi, se transformaron bien pronto en pruritos de esplendidez y fastuosidad. Las representaciones que se verificaban en los palacios, tocaban los límites de lo maravilloso, y allí era verse el campo de Darío con los elefantes que llevaban torres llenas de soldados armados; el llenarse de agua el salón, y avanzar por aquel mar un buque llevando en la proa riquísimo trono preparado para los soberanos, y en medio una gran mesa donde, al final, cenaban cuarenta personas, servidas por Tritones; el avanzar por los aires un inmenso globo en forma de mapamundi, sin que se vieran los artificios que lo sostenían y movían, y al llegar ante César, partirse en tres pedazos, mostrando en su interior una orquesta entera de hábiles músicos sobre un fondo de diversos y colorados metales, entre los que abundaba el oro: el representar el palacio del Sol, con luces tantas que los espectadores no podían soportar su brillo (2). Y claro está, en este tren de maquinarias é invenciones, la música tenía que concluir por ser lo de menos, por convertirse en esclava del aparato, por coadyuvar al entretenimiento y solaz de los señores, destruyendo la acción y manifestándose en forma de intermedios y de acompañamiento de bailes. Y si la música corría esa suerte, no hay que decir cómo marcharían la poesía, el arte escénico y el sentido común, allí donde en la Persia antigua volaban con pólvora media ciudad de Persépolis, donde Alcibiades aparecía guiando una carroza á la moda y donde Frine recibía de su amoroso Praxiteles un riquísimo reloj de reciente fabricación.

Todo esto, sin embargo, era poca cosa para el estado de ab-

(1) DONI.—*Trattato della musica scenica*. Cito por los extractos de Galli en su *Estética della musica*. Torino, 1900. Pág. 543.

(2) ARTEAGA.—*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*. Venecia, 1785. Tomo I, páginas 323 á 328.

yección á que iba á llegar el arte, impulsado por el gusto de la muchedumbre, cuyo nivel intelectual rara vez le permití caminar de acuerdo con el sentimiento estético. Cuando en 1637 comienzan á abrirse los primeros teatros públicos en Venecia, empieza también la transformación.

Ya Rossi, para romper la monotonía del recitado había introducido las vocalizaciones y gorgeos; la fiebre de las formas, que ya veremos evolucionar en la música pura, empieza á mostrar sus primeros síntomas, dividiendo la declamación en dos partes antagónicas, el *recitativo* y el *aria*; de la monodía primitiva, de la declamación va surgiendo la melodía recargada de adornos, de gorgeos, de vocalizaciones de toda especie; los cantantes empiezan á florecer como producto industrial; los papeles de mujeres, que al principio habían sido desempeñados por niños, pasan á los eunucos, que bien pronto se convierten en los tiranos de la escena. La poesía ya no es poesía, es un traje á la medida del sopránista, que acepta ó rechaza lo que le parece, y hace modificar lo que se le antoja; al mal gusto de los poetas se une el detestable del divo, único señor del público, á quien sólo interesan su canto *spianato*, sus notas filadas, sus inconcebibles alientos y sus gorgeos inacabables; y en este estado de cosas ya puede comprenderse cuál será la misión del compositor: ser agradable al ídolo del público.

Y eso es lo que hacen la mayor parte de los que escriben para el teatro en los siglos xvii y xviii: seguir los gustos y las indicaciones de los cantantes; componer melodías en total desacuerdo expresivo con el texto; seguirlo, cuando más, palabra por palabra, repetir estas y estirar los versos para hacer arias y *arietas*, en las que lo de menos es el sentimiento y la expresión poética, y lo de más, por no decir lo único, buscar la aprobación del castrado primero, y el aplauso del público después (1).

A fines del siglo xviii, todavía podría decirse que á principios del xix, el estado general del teatro musical es de lo más lamentable que puede imaginarse. La *prima donna* tenía que entrar en escena escoltada por un paje que le llevara la cola, el tenor desempeñaba la misión de padre, de tirano ó de traidor, el bajo no podía actuar más que en la ópera bufa, y el *primo uomo*, el eunuco, reinaba sobre todos, como Júpiter inmortal, ¿Queréis

(1) Aunque con las exageraciones propias de toda sátira, no tiene desperdicio para el conocimiento de este estado del arte el célebre libro de BENEDETTO MARCELLO: *Il teatro alla moda*. (Edición facsimil Ricordi, 1883.)

saber hasta dónde llegaba su prestigio? Óid esta cita del presidente des Broses: «Es una regla en Italia que jamás se debe ensangrentar la escena con la muerte de un personaje principal, aunque la obra contenga las acciones más atroces. Matad á cuantos subalternos queráis, pero los virtuosos deben ser siempre inviolables.» Y como inviolables, mientras uno sólo gustaba de cantar, llevando un penacho de cinco pies de altura, otros, como el famoso Marchesi, había de decir su última aria en una prisión sombría, con brazos y pies cargados de cadenas (1).

Esta corriente antiartística no era, afortunadamente, la única. El nuevo género había ido apartándose poco á poco de la declamación, pero había ido conquistando también un elemento valiosísimo y de la más alta transcendencia para nuestro arte: Caccini, Peri y Monteverde no habían logrado su objeto de resucitar el arte griego, pero su tentativa había dado un fruto positivo: la melodía. Sus sucesores, los compositores artistas, se preocupan por igual del sentido de la letra y de la creación melódica; su arte es un arte de transacción, en el que la línea cantable va cada día adquiriendo encantos mayores, perfume más penetrante, consistencia más robusta. Cavalli, Legrenzi, Alejandro Scarlatti, Pergolesi y otros muchos cuyos nombres están en la memoria de todos, laboran en este arte de fusión dentro de Italia; los franceses, desde Lully y Rameau hasta Gretry, fundan un arte nacional; los alemanes comienzan con Keiser y con la escuela hamburguesa á echar los cimientos del arte que habían de ilustrar los nombres de Mozart y de Weber, y en esta producción de casi dos siglos, la melodía va ganando terreno, afirmándose, constituyéndose en soberana absoluta, cada vez con imperio mayor y con exclusivismo más absorbente. Estos compositores no desprecian, por lo general, el *cantabile* suave, ni aun los pasos de agilidad: transigen con ellos, en medida más ó menos grande, pero les infunden un aliento artístico, les infiltran un buen gusto y un acento poético; hacen de la melodía un arte, no un frívolo goce sensual.

La reacción, todos lo sabéis, se presenta con Gluck, quien mirando adonde mismo miraban los de la Academia florentina, al arte griego, buscando sus asuntos en la mitología ó en la leyenda, prescinde no sólo de halagar las pasiones del público y

(1) VICTOR WILDER. *Mozart*. Pág. 71.

la vanidad de los cantantes, sino de conceder á la melodía la importancia absorbente de sus antecesores. Busca un arte de fusión y de compenetración; trata, son sus palabras, «de reducir la música á su función verdadera, que no es otra sino la de secundar la poesía para fortificar la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones, sin interrumpir la acción ni enfriarla por ornamentos superfluos:... que la música debe agregar á la poesía lo que agregan á un dibujo correcto y bien compuesto, la vivacidad de los colores y el acorde feliz de las luces y las sombras que sirven para animar las figuras sin alterar los contornos» (1).

Bien porque estas ideas cayeran en terreno fructífero, bien porque la necesidad de la reforma flotara en el ambiente y se encarnara por igual en ingenios distintos, es lo cierto que en la segunda mitad del siglo XVIII aparecen una porción de defensores del drama lírico, entre los que figuran dos jesuítas españoles: el P. Esteban de Arteaga y el abate Juan Andrés.

Muy poco he de decirlos del primero. Mi ilustre antecesor en esta plaza, le consagró su discurso de recepción en esta Academia (2); otro miembro ilustre de ella apuntó también que «nadie, ni el propio Gluck, formó tan acabado concepto como el sabio jesuíta español de los prodigiosos efectos de que era capaz la unión perfecta de la música, de la poesía, de la danza y de la perspectiva en la ópera» (3). Su doctrina es la misma doctrina de compenetración, de fusión de las varias artes, que sirven de intermediarias para la realización del drama musical, la misma de la Academia florentina, la misma de Gluck, basada en lo que por entonces corría como indiscutible entre los que en arte se ocupaban: la imitación de la naturaleza como objeto de la música, y el movimiento de los afectos como su fin inmediato.

Más profundo, más clarividente encuentro al abate Juan Andrés (4). Sus elogios á Rinuccini por «haberse valido de argumentos de los tiempos heroicos y presentar en escena las antiguas deidades, en las cuales... todo acontecimiento, aun el más

(1) Carta dedicatoria en la ópera *Alcestes* (1767).

(2) *Discursos* leídos ante la Real Academia de Bellas Artes, en la recepción pública del Excmo. Sr. D. José M. Esperanza y Sola, el día 31 de Mayo de 1891.

(3) *Discurso* leído por el Excmo. Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo en su recepción en esta Real Academia, el 29 de Mayo de 1887.

(4) *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Traducción española de D. Carlos Andrés. Madrid, Sancha, 1784. Págs. 289 y siguientes del tomo IV.

extraño, pierde lo maravilloso y adquiere aire de natural»; los toques con que esmalta su elogio á la ópera, y entre los que hay algunos tan acertados como aquella reprobación de los coros que «introducidos á tiempo donde la acción lo requiere, son de una hermosura tal, que no sólo hacen *que se disimule*, sino que se ame su uso, ya fastidioso, y del reparto convencional de las arias y dúos que, no siendo lógicos ni necesarios, se reducen á frías respuestas... y disminuyen el movimiento y el color de la acción», son, por su acierto, de lo más hermoso que se ha escrito sobre el particular.

Sus observaciones no se detienen en este aspecto exterior y formalista: ahondan aún más. Cuando defiende á la ópera de la acusación de inverosimilitud, dice: «Elija el poeta una acción generosa y noble que exceda el común modo de obrar, é ilústrela con la sublimidad de los pensamientos, con la viveza de los afectos y con la fuerza de las expresiones, de modo que sean superiores al discurso familiar, y no me parecerá más inverosímil oír cantar á Tito en la ópera de Metastasio, que verlo recitar en la *Berenice*, de Racine.» Cuando se refiere á la impropiedad de que los personajes mueran cantando y expresen sus más violentos afectos con estudiados trinos, atribuye la culpa al músico, «que debería haber aplicado aquellos tonos que más corresponden á las situaciones de los personajes y á las expresiones de los versos». Su buen criterio le hace pensar en la necesidad de clasificar las óperas en dos categorías: unas de espectáculo, de maravillosas escenas, de brillante decoración, de orquesta estrepitosa, que enajene al auditorio, y otras en las que todas las miras se dirijan á la perfección de la poesía «de modo que un oportuno canto dé más alma á los versos y más calor á los afectos que la simple representación, una discreta orquesta haga más vivo y agradable el canto, y, en suma, todo concurra á animar más y más la poesía del drama. Un espectáculo de esta naturaleza—añade—renovaría las tragedias de los griegos y daría á la poesía su natural lenguaje, que es el canto» (1).

No aceptó el público—¡cómo había de aceptarla!—la reforma de Gluck. Frente á él alzó la frivolidad de las óperas de Piccini, y aunque los más cultos, Grimm, Rousseau, etc., fueron pasán-

(1) Obra citada, tomo IV, págs. 350 y siguientes.

No eran estas ideas exclusivas de los jesuitas españoles. Sin buscar otras fuentes de información que las que constan en las obras de Arteaga y Juan Andrés, figuraban como defensores de ellas Algarotti, Sulzer, Planelli, Maffei, etc.

dose al partido del drama lírico, la mayor parte siguió aferrada á sus cantables, pasos de bravura y alardes de agilidad. Los compositores italianos siguieron todavía predominando durante bastante tiempo, monopolizándolo todo, venciendo á Mozart en Viena, como antes habían derrotado á Händel en Londres, decidiéndose por la laringe y despreciando el arte, prefiriendo el argumento monstruoso con música á la moda, al drama serio; pero cuando los alemanes comienzan á tomar de ellos la conquista que habían alcanzado, y empiezan á cultivar la melodía, este nuevo arte que juntaba al perfume melódico el sentimiento estético, este arte que venía á continuar el sentimiento de transacción de los Scarlatti y los Pergolesi, comienza á abrirse camino y á entablar de nuevo la partida.

Al comenzar el siglo último la ópera italiana sigue cundiendo, sigue explotándose al amparo de una porción de nombres ya olvidados, mientras el arte de transacción se ha enriquecido con las óperas del divino Mozart, quien, sin embargo, tiene que someterse á escribirlas en italiano, único idioma apto por entonces para ser cantado.

El gusto del público comienza á evolucionar lentamente. Ya á fines del siglo XVIII los mismos compositores italianos, Sacchini, Salieri, habían tomado algo del arte de Gluck; ahora Mozart es el que reina entre ellos como soberano, el modelo del que todos procuran tomar algo artístico para combinarlo sabiamente con el producto industrial.

El furor de entonces lo constituyen el *cantabile spianato* y la agilidad vocal. Rossini se decide por cultivar la segunda, por hacer cantar á todos los personajes en el frívolo sentimiento del más profundo desprecio por la letra; Bellini reacciona hacia el *cantabile* sentimental, hacia aquel sentimentalismo de los versos de Metastasio, y tan sentimentales son para él la trágica Norma como el último personaje secundario. Su espíritu parece como si no tuviera más nota que esa nota de ternura, y así como Rossini no había hecho en definitiva más que un *Barbero de Sevilla*, donde su gracia y su frivolidad encarnaban á maravilla en el carácter de los personajes, así Bellini, escribiendo la música para un drama terrible, para *Hernani*, y poniéndole después otra letra, iba á hacer su obra culminante: la dulce y apacible *Sonámbula*.

La ópera sigue cada vez extendiéndose más. Para componerlas al estilo italiano basta casi con conocer los rudimentos más

elementales de la gramática y de la sintaxis musical (1). Lo que priva, lo que hay que hacer son melodías, y por melodía entienden estos compositores un canto que se pegue al oído, distribuído en porciones simétricas, cuanto más breves mejor, con una cadencia cada cuatro compases, con la armonía estancada en los acordes de tónica, subdominante y dominante, ó atreviéndose á lo sumo á hacer alguna breve é infantil modulación. La armonía, el ritmo, la instrumentación son los rodrigones y servidores de la creación melódica; su misión es la de actuar de señoras de compañía de la niña mimada, por la que el público siente devoción tan grande como la que antes sintió por el castrado.

Bien es verdad que en esto bien pequeña había sido la variación, que el cantante seguía reinando, aunque con traje distinto, y que el único progreso realizado consistía en que así como en el siglo XVIII el público sólo se entusiasmaba con notas filadas y agilidades estupendas, ahora quería todo eso y un poco de melodía á la moda; ó, mejor dicho, una melodía de tal naturaleza que con ella pudieran coexistir sus antiguas y arraigadas aficiones.

Y sigue la evolución de la ópera con Verdi que aporta á ella un temperamento fogoso, con los franceses Auber, Herold, Adam, Halevy, con Meyerbeer, en fin, que á la frivolidad rossiniana opone, casi siempre, la grosería del efecto más ampuloso y convencional. El público, hartó ya de Rossini, se acoge á él, y las óperas de Meyerbeer sustituyen á las del primero en el favor común. Los procedimientos siguen siendo los mismos; el patrón, la forma constante de arias, duos, coros y concertantes, alternando ordenadamente el *andante* y el *allegro*, interrumpidos por el indispensable recitado, el convencionalismo más antiestético, la rutina más irreflexiva.

Y surge el tercer aliento de reforma. La doctrina de Wagner no hace sino reproducir la de los florentinos y la de Gluck; hacer de la ópera un arte de compenetración y de fusión, en el que la música no sea el atractivo único, sino la servidora de la poesía, fundidas ambas en la individualidad del amor (2), arte basado en la declamación, dejando á la orquesta el cumplimiento de

(1) Diéronse casos, y no uno solo, de componer óperas sin saber su autor palabra de música. Entre otros que pudiera citar existe uno curiosísimo en España: D. José Frexas, barcelonés, escribió, ó mejor dicho, dictó una ópera con prólogo y tres actos, titulada *La figlia del deserto*, que fué representada en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Para defenderse de las poco consideradas manifestaciones de censura que emplearon el público y la crítica, escribió un curiosísimo folleto titulado, *Historia de la ejecución de la ópera titulada LA FIGLIA DEL DESERTO*. Barcelona, Ramírez, 1854.

(2) *Opera e drama*. Traducción italiana. Torino, 1894. Tomo I, pág. 143.

la misión efectiva... lo mismo, en suma, salvo alguna variante de detalle, que habían proclamado Caccini, Doni, Gluck, Arteaga y Juan Andrés.

El efecto de este programa, la transcendencia de este tercer impulso todos lo conocéis. Si Gluck influyó en los compositores, sus contemporáneos, y les hizo dignificar un poco el arte, Wagner influyó más aún, é hizo rodar por el suelo todo el convencionalismo formalista de la ópera al uso. Se acabaron las arias, los patrones, desaparecieron los gorgoros y las agilidades; los compositores italianos buscaron una transacción en el verismo de Bizet, cultivando ahora la expresión en un sentido efectista de origen meyerbeeriano, dando al drama lírico, sino el fondo, la apariencia de una obra de arte. El público siguió esta evolución, aunque con la lentitud determinada por su pereza de comprensión, y así como el arte de los Caffarelli y de los Farinelli desapareció para siempre, la ópera italiana y el cantante á la antigua fueron quedándose reducidos á un campo menor y expulsados de Alemania, del Norte, de Francia, conviviendo á lo sumo en pequeñísima parte con el arte serio, con el arte bello; sólo viven y reinan en los países de inferior cultura, en aquellos donde la diversión y el pasatiempo risueño constituyen el pasto único del criterio artístico.

Abordar las tendencias ultramodernas sería quizás aventurado. Todas caminan con arreglo al principio de Wagner; todas se ajustan á su base principal. Varían en los procedimientos, en su aplicación, pero lo mismo el programa estético de la escuela rusa, que el de la escuela francesa, que las modernas obras alemanas, que las novísimas direcciones de Strauss y de Debussy, se fundan en la declamación, en la fusión escénica de los elementos constitutivos del drama lírico, en dar á cada personaje su individualidad característica. Las que menos vienen á dar la razón á aquel dualismo que apuntaba nuestro abate Juan Andrés, y á hacer una obrade fastuosidad «con ostentación de ricos vestidos, de maravillosas escenas, de brillante decoración, de orquesta estrepitosa y de copia de música, de modo que introduciéndose la maravilla por los oídos y por los ojos, queden deslumbrados y enagenados los ánimos del auditorio.»

Y observad un hecho curioso: la tendencia estética del drama lírico no ha evolucionado en su esencia; los fundamentos de Doni, de Caccini, de Gluck, de Wagner, son substancialmente los mismos; ha cambiado el material, se ha enriquecido el len-

guaje musical, que á fines del siglo xvi comenzaba á nacer, pero hoy se sigue estudiando á Monteverde, se resucitan sus obras; el nombre de Gluck es un nombre familiar, y sus producciones aparecen con frecuencia en los carteles de los teatros. Con ellos siguen viviendo, no ya en el teatro, sino en los programas de conciertos vocales, los que cultivaron el arte de transacción, los Cavalli, Leo, Durante, Scarlatti. En cambio, ¿quién conoce los nombres de los que eran aclamados por los públicos en los siglos xvii y xviii? ¿Quién conoce las obras favoritas, las obras á la moda de aquella época?

Mientras el programa estético no se ha alterado, mientras sus cultivadores siguen viviendo en la historia y mientras sus obras siguen viviendo en el Arte, el público de hoy desprecia lo que adoró el público de ayer, el de ayer lo que enagenaba á los anteriores, como mañana despreciará lo que adoran hoy, y tendrá para esa moda que se extingue la misma sonrisa compasiva con que hoy comentamos el entusiasmo que despertaba la célebre nota filada de Farinelli, con la que ningún trompetero podía competir.

IV

Como en Grecia, llega aquí también el advenimiento de la música instrumental. La Iglesia había usado las voces solas, el teatro las voces acompañadas, por fin iba á nacer la música pura, la que prescinde del texto y de las palabras.

Mientras recorre el período de formación es fácil distinguir las fuentes de que surge: los aires populares de danza y la melodía popular. Su objeto es la diversión, su tendencia el entretenimiento, su fin acompañar las danzas y las expansiones populares, ó imitar con los instrumentos las melodías y canciones que se habían introducido en el teatro.

En cuanto comienza á generalizarse el uso de los instrumentos, empiezan á apoderarse de ellos las dos corrientes que antes he recorrido: los maestros, para aumentar el interés de sus polifonías y dificultar más aún la escritura; los compositores teatrales, para acompañar el canto de los personajes y de los coros.

Y así los primeros, que habían comenzado con las fantasías y *ricercari* de Villaert, con la *canzona* de Gabrieli y la *toccata* de Merulo, siempre tomando como base el órgano, se lanzan en el siglo xvii á cultivar un campo más vasto, el de preludios y sona-

tas, el de las sinfonías, en el más puro estilo polifónico, mientras los segundos, partiendo del bajo continuo de Viadana, van introduciendo los ritornelos y los intermedios puramente instrumentales.

La música instrumental propiamente dicha, se encarna en las *suites* en la sucesión de unos cuantos números de danza que, poco á poco, van perfeccionándose hasta comenzar á mediados del siglo xvii por adoptar un patrón común, agregando á sus aires propios, á manera de preludeo, la obertura *alla francese* inventada por Lully.

Mientras esta obertura se componía de un tiempo lento, de otro vivo, y de la reproducción del primero á manera de final, constituyendo todo una composición de dimensiones reducidas, los italianos, desde Frescobaldi á Scarlatti van incubando otra, á la inversa, é introduciendo en ella tres movimientos distintos: uno moderado, el de mayor importancia, que con Pasquini y Buononcini empieza á adquirir una forma bitemática; otro lento, de cortas dimensiones, y otro vivo, en el carácter de la giga que inevitablemente ponía fin á la *suite*. Y de este modo, mientras la *suite* seguía haciendo su camino y engendraba las *partitas*, las casaciones y las serenatas; la obertura de Scarlatti creaba el *concerto grosso* y el *concerto da camera*, que de Torelli y Corelli pasa á Tartini, é ilustran Händel y Juan Sebastián Bach.

El nuevo género no gozaba por completo de las simpatías de los maestros ni del favor de la muchedumbre: era algo que no llegaba á la ciencia de los unos, que despreciativamente lo calificaban con el nombre de *estilo galante*, y que estaba muy por encima del envilecimiento del gusto teatral. Pero como la polifonía tenía que concluir su historia, como el sistema harmónico fundamentado por Rameau se extendía cada vez más, y cada vez robaba mayor terreno á la vieja escuela, como la melodía continuaba su marcha invasora, llega un momento en que el género es acogido por los grandes y en que pasa de las manos del hijo de Bach á las de Haydn y Mozart.

El tránsito no es incondicional: se efectúa, sí, pero con una imposición dogmática: con la imposición de la forma. Y era lógico que así fuese. La forma había sido incubada por el siglo xvii y constituía la característica del siglo xviii. La música científica había logrado conquistar las formas del cánon y de la fuga, la escénica había abandonado la declamación para adoptar las de arias, arietas, cavatinas, etc.; allí donde no existía más

propósito que el del solaz, más intención que la del entretenimiento, allí donde lo principal era el estilo, donde la manera de decir era más interesante que lo que había de ser dicho, ¿qué otro patrón iba á adoptarse más que el de la forma? Y eso sin contar con que la música era muy joven aún para vivir por sí sola, y que al sacudir la tutela de la Aritmética tenía que buscar un nuevo tutor: encontró á la Arquitectura y ella le sirvió para completar su capacidad.

Haydn y Mozart laboran en este sentido, sin otro fin que el entretenimiento ni otro patrón que el de la forma; el primero escribe para los príncipes que le pagan, el segundo para el público: los dos vierten constantemente en el pentágrama su propia manera de ser: la dicha tranquila, mezclada con un jovial humorismo, el primero; la gracia y el sentimentalismo de un temperamento de delicadeza y ternura, el segundo; pero siempre en la forma más pura; no tienen para qué salir de ella.

Beethoven sigue sus pasos al principio; pero, espíritu independiente, no se aviene á divertir á nadie. Pletórico de ideas, quiere encarnar en cada obra una idea distinta: la heróica, la épica, la trágica, la dolorosa, la íntima; la música no es para él un motivo de diversión, sino una expansión intencionada; en las notas no se encierra la intención frívola ó el propósito general que permite el yugo de otros elementos; pero poco revolucionario en sus procedimientos, no intenta destruir ni derrocar la tradición; transige con ella, la acepta, blasona de seguirla y, sólo cuando le estorba, da un rodeo para no chocarla de frente.

Su arte es al principio juvenil y ardoroso, tiene toda esa risueña confianza de la juventud, mezclada con el ímpetu de los pocos años; después es un arte de tristezas, de dolores, de luchas; un arte que avasalla y que domina, siempre influido por un pesimismo desgarrador; luego, en sus últimas obras, aislado del mundo por su sordera, su alma se agiganta, crece hasta adquirir proporciones inconcebibles, vive una vida de concentración interior, de intensidad espiritual; y todo eso, su resignación, sus visiones, su confianza en el más allá, se exterioriza, sale al mundo por la única válvula que había quedado en aquel espíritu sin igual.

Esa evolución pudo operarse en su alma en el transcurso de unos cuantos años, pero ni los contemporáneos ni los sucesores lo advirtieron. Seguían juzgando con el criterio frívolo de la música de diversión, seguían aplicando el doble decímetro á

las medidas de la forma, y no encontrando lo uno ni lo otro, declaraban en su dogmático atavismo que las últimas sonatas, que los cuartetos finales, raquíuticos de forma, enclenques de melodía, de su melodía, eran delirios de un extraviado, febriles exaltaciones de un enfermo.

Mozart y el primer arte de Beethoven siguen imperando. Cada nuevo compositor aporta la nota más general de su temperamento: Mendelssohn, el romanticismo elegante; Schubert, su lirismo encantador; pero aquella individualización con que Beethoven había caracterizado cada obra, individualización completamente extraña á la música instrumental de Mozart y de Haydn, comienza á cultivarse; la expansión del *Lied* acostumbra á los compositores á determinar cada vez más el sentimiento de lo que escriben, á descender de la generalidad abstracta á la determinación concreta, y ya no son solo sonatas y sinfonías lo que se produce, son romanzas sin palabras, improvisaciones, momentos musicales, baladas, narraciones, y aun las sinfonías mismas adoptan títulos, reveladores de su intención ó de su origen.

Schumann vá más allá. Las personas y las cosas emanan de su sér, algo que es literario, que es pictórico, que es musical; ese perfume lo aspira Schumann, y sin atreverse á llevarlo al marco grande, á la sonata, al cuarteto, á la sinfonía, *sancta sanctorum* de la música, refugio final del dogmatismo durante tantos siglos practicado, lo introduce en sus deliciosas miniaturas de piano, en sus Carnavales, en sus Escenas de niños, en su *Kreislariana*.

Y esas son las dos notas, las dos direcciones que influyen principalmente en el arte moderno: la subjetiva, la espiritual, la pesimista, que había dado Beethoven; la objetiva, la analítica, la contemplativa, que había adoptado Schumann.

La primera, todos lo sabéis, una cultivándola muchos, son pocos los que en ella triunfan; que no es corriente encontrar esa intensidad espiritual, esa grandeza de sentimiento, el pensamiento metafísico, profundamente humano y filosófico de un Beethoven. Los grandes nombres de Brahms, de Bruckner y de Franck son, sin embargo, testimonio de su continuación.

La segunda es la que arrastra á los compositores, la que apasiona los ánimos. El apunte expresivo de Schumann lo acogen Berlioz y Liszt en la orquesta, considerablemente agrandado; nace el poema sinfónico, y la música deja de ser aritmética y de ser arquitectónica para convertirse en literaria.

Dispensadme si paso rápidamente por toda esta última evolución. Es la que se opera en nuestros días, es la que estamos presenciando, en la que somos actores ó testigos. El nuevo género, romántico por su nacimiento, romántico también por su desarrollo, adopta dos formas: una de transacción, todavía sometida á regularidades arquitectónicas en Smatana y Saint-Saens, y otra francamente libre, sin otro patrón que el programa, que el de seguirlo paso á paso, que el de poetizarlo y vivirlo en sus episodios, en sus alteraciones, en su sucesivo proceso. La primera hace poca fortuna, cada vez se cultiva menos, cada vez son menores sus adeptos. La segunda, en cambio, cada día avanza más, sin que la reacción neo-clásica, que contra ella se provoca, sin que los anatemas de los maestros ni las protestas de los puritanos le hagan perder camino. En Alemania, en Francia, en Rusia, en Inglaterra, no se cultiva para el piano más que la literatura á lo Schumann; por cada sinfonía aparecen centenares de poemas sinfónicos, de cuadros orquestales en el mismo sentido, con título y asunto, y aun la sinfonía misma reclama más atención y tiene vida más duradera cuando se desarrolla en un sentido poético determinado. Y si lo dudáis, ahí están las más conocidas, las más divulgadas, las que ha aceptado el público de los conciertos, bien distinto del público de la ópera; *La patética*, de Tschaikowsky; *En el bosque*, de Raff; *La boda de aldea*, de Goldmark; *Desde el nuevo mundo*, de Dvorack.

El poema sinfónico sigue su camino. La obertura, que ya había sido convertida por Beethoven en música con asunto, se suma definitivamente á él; los grandes compositores franceses, los ingleses, los rusos, los alemanes sobre todo, entre los que se destaca la gigantesca figura de Ricardo Strauss, lo cultivan con empeño y con ardor en un sentido cada vez más libre, cada vez más intensamente poético.

No paran aquí las nuevas orientaciones. Al patronato aritmético, melódico, arquitectónico, literario, debía sumarse otro más, el de la Pintura, ó, mejor dicho, el del color. Y el color aparece en la música encarnado en los cantos populares, patrocinado por las escuelas nacionalistas, defendido ardientemente por los belgas, por los rusos, por los bohemios, por nosotros (1). Con él pue-

(1) No me parece del todo fuera de lugar en este sitio, el rectificar una afirmación que ha tomado gran vuelo en España en estos últimos años: la de que Eximeno fué el primero en proclamar que, «sobre la base del canto nacional, debía cada pueblo erigir su sistema». Esta frase, lanzada por mi querido maestro el Sr. Menéndez Pelayo como

den seguir viviendo las formas del siglo pasado, puesto que no es en su esencia un elemento nuevo que se introduce en el arte, sino una renovación del que había entrado ya en el siglo XVIII con Haydn y con Mozart. Tiene la ventaja de ser profundo, de ser típico, de ser expresivo, de no adolecer de esa sequedad antiar-tística y vulgar que caracteriza á las ideas de ciertos composito-res, de traer consigo jugosidades melódicas y rítmicas que cauti-

insinuada por el jesuita español (*Historia de las ideas estéticas*, primera edición, t. III, volumen 2.º, pág. 544), fué elevada por el Sr. Pedrell (*Por nuestra música*), á la categoría de afirmación. De Pedrell lo tomaron otros y hoy pasa casi universalmente como artículo de fe, que Eximeno fué el verdadero precursor del nacionalismo musical y que la doctrina lanzada por Peter Benoit (*Verhandeling over de Nationale Toekunde*) y por Cui (*La musique en Russie*), había sido expuesta un siglo antes por Eximeno. Ni en el *Origen y reglas de la música*, ni en la *Duda*, con que contestó al P. Martini, ni en *Don Lazarillo Vizcardi*, donde hace un resumen y una autoocrítica de sus doctrinas, he encontrado nada que justifique la insinuación, y mucho menos la afirmación.

Eximeno no vé en el arte musical de su tiempo más que la melodía aristocrática, un arte de refinamiento para las personas cultas. El arte y el gusto popular le merecen casi siempre el más profundo desprecio. Véanse algunos párrafos suyos: «La poesía se inventó para manifestar con el canto los sentimientos del ánimo, y la mayor parte de la poesía vulgar es inepta para cantarse (*Origen y reglas de la música*, t. III, pág. 183).» «¿Cuándo el pueblo ha sido sabio en sus juicios? El genio universal de la nación hace que el pueblo sienta el gusto de una música buena y bien ejecutada, pero por último le sucede lo mismo que en la comedia; oye con gusto una buena, y después aplaude los ardidés del Diabolo y las necedades de Pulchinela» (*Ibid.* t. III, pág. 223). «Cuando la música se cultive por mera pasión del pueblo, ella hará á los ciudadanos voluptuosos, afe-minados, enemigos del trabajo, amantes solamente del placer, vanos, de malas costum-bres y capaces de negar á sus propios hijos el sustento necesario, por alimentar las si-renas devoradoras del público (*Ibid.* t. III, pág. 234).»

No condena Eximeno todo el canto que del pueblo emana. Prueba de ello son los capítulos titulados *Canto de los bárbaros* y *Gusto de la música griega*, en los que admite á modo de ejemplo, un cierto buen gusto en las cantilenas sencillas y en las seguidillas de los aldeanos, pero sin elevarlas á tipos de imitación, ni aconsejar jamás la inspira-ción directa en ellas, la identificación con su espíritu y formas por parte del com-positor.

Lo que, á mi juicio, ha originado aquella afirmación, ha sido el ver que Eximeno se ocupa en estudiar el buen gusto común á todas las lenguas y el gusto popular de las naciones europeas para la música. Tocada la cuestión, sólo cabían dos soluciones en ella: la de que cada pueblo trabajara sobre su música é idioma propios, esto es, la moderna tendencia nacionalista, ó la de que todos imitaran á una lengua y á una música tipo. Esta segunda solución, completamente opuesta al nacionalismo musical, es la que adopta Eximeno para desatar el problema. Véanse en prueba de ello las afirma-ciones contenidas en el tomo III, páginas 161 y siguientes, tales como «el italiano como el lenguaje musical por excelencia», «los franceses juiciosos para tomar gusto en la música, ó vienen á aprenderla á Italia ó se hacen familiares las composiciones italia-nas» (pág. 175), «la lengua española después de la italiana es, sin duda, la más musical» (pág. 175), las otras lenguas de Europa son «casi ineptas á la modulación y al canto» (pág. 178), «la nación francesa es la única que ha tenido el atrevimiento de querer aven-tajarse á la italiana en materia de música» (pág. 229), los franceses tienen «natural inclinación á cantar... siempre cantan y rara vez entonan» (pág. 229), los ingleses, vi-viendo algún tiempo en Italia, «se prestan fácilmente á la pronunciación italiana y se hacen capaces de cantar con perfección» (pág. 232), «la nación alemana, como es natu-ralmente grave y modesta, cede de buena voluntad á los italianos la gloria del genio musical» (pág. 233), etc., etc.

Todavía insiste más en este problema y en la solución que le dá, en su *Don Lazarillo Vizcardi* (t. II, págs. 61 y siguientes).

van el espíritu, que penetran en el alma, como penetran esas leyendas que cada pueblo ha forjado y que luego nos sirven los poetas aderezadas con la galana riqueza de su estilo.

Toda esta revolución enorme, agrandada, quizá, en sus proporciones, por lo de cerca que la contemplamos, no pudo menos de influir en la estética y en los escritores. Seguir paso á paso su evolución, sería materia, no para un discurso, sino para un libro.

Abrid la *Critica del juicio* de Kant, y observaréis un dualismo curioso. La música es al mismo tiempo la más excelsa de las bellas artes, después de la poesía, si se considera la emoción y la atracción del espíritu, y sin simple juego de sensaciones, sin importancia para la cultura, que la hace descender á la categoría del chiste (1). ¿No es este el arte de Haydn y de Mozart?

Repasad el *Sistema de las bellas artes* de Hegel. El problema de la música es hacer resonar las cuerdas más íntimas del alma, reproduciendo todos los movimientos y emociones; «no trata de despertar concepciones del entendimiento, ni de evocar en el espíritu imágenes que dispersen su atención: se reconcentra en la región profunda del sentimiento y allí vive y habita» (2).

Dejad á los idealistas, y con ellos á toda la descendencia hegeliana, á Vischer, á Rosenkranz, á Carrière; volved la vista á la estética de Herbart, el aplicador del cálculo y del método experimental á los fenómenos internos, y allí encontraréis que la estética sólo estudia formas ó relaciones, que el fondo de las cosas nos es inaccesible, que sólo la forma nos importa; teoría que recogida por Hanslick y aplicada á la música va á ser la bandera de combate de los clásicos, de la escuela conservadora. Oid su principio: «la idea musical completamente formulada es ya una belleza, independiente de ninguna otra condición; no tiene más fin que ella propia y no es en modo alguno medio ó materia que sirva para expresar sentimientos ni pensamientos»: la música no contiene más que «formas sonoras y movibles, nada más» (3). Y esta doctrina reproducida con criterio menos estrecho por Helmholtz (4); exagerada y comentada, por Beauquier en un criterio intransigente; por Boucheron en un sentido indeterminado de *amateur* poco profundo; por Marmontel, para no citar sino los

(1) KANT.—*Critica del juicio estético*. Cap. LI y LIII.

(2) HEGEL.—*Système des beaux arts*. Traducción de Benard. París, 1860. Tomo II, página 29.

(3) HANSLIC.—*De la belleza en la música*. Madrid (s. a.), cap. III, pág. 54.

(4) *Théorie physiologique de la musique*. Traducción de Gueroult. París, 1868. Págs. 331 y siguientes.

libros que más han circulado entre nuestros profesores y aficionados (1), es la que todavía domina y campea en España, donde casi todo el arte moderno, á partir del último período de Beethoven ha sido desconocido hasta hace bien pocos años.

Nuestra escasa cultura musical traía inevitablemente consigo el desconocimiento y la aplicación de las nuevas doctrinas, entre las que se eleva la hoy casi universal de Schopenhauer. En ella la música se sale fuera del sistema de las artes, casi también de su filosofía. El objeto de ellas, de las artes, «es excitar al hombre á reconocer las ideas, pero la música que va más allá de las ideas es completamente independiente del mundo fenomenal, lo ignora absolutamente, y en cierto modo podría continuar existiendo aun cuando el mundo no existiera.» «La música no tiene nada de común con la generalización hueca de la abstracción, es al contrario de una precisión y de una claridad absolutas.» «Todas las aspiraciones de la voluntad, todo lo que la estimula, todas sus manifestaciones posibles, todo lo que agita nuestro corazón, todo lo que la razón comprende con el nombre vasto y negativo de sentimiento, puede ser expresado por innumerables melodías posibles, pero á pesar de todo... la materia estará ausente, su expresión se manifestará en cuanto á la cosa en sí, no en cuanto al fenómeno, dará en cierto modo, el alma, sin el cuerpo.» «Y como la música no es una reproducción del fenómeno ni de la objetivación adecuada de la voluntad, sino que expresa lo que hay de metafísico en el mundo físico, la *cosa en sí* de cada fenómeno, el mundo podría ser llamado *la encarnación de la música* con tanta razón como la *encarnación de la voluntad*» (2).

No acabaría nunca si me dejara llevar de mi gusto copiando párrafos de este hermoso texto. Él explica la tendencia del último arte de Beethoven; él fué recogido por Wagner en su estudio

(1) BEAUQUIER.—*Philosophie de la musique*. París, 1866.—BOUCHERON.—*Filosofia della musica o estetica applicata a quest' arte*. Milano, 1842.—MARMONTEL.—*Elements d'esthétique musicale*. París, 1884.

(2) SCHOPENHAUER.—*El Mundo como Representación y como Voluntad*. Lib. III. XLII. Además de ese párrafo y libro, es muy interesante el capítulo dedicado en el apéndice á la Metafísica de la música y los párrafos dedicados á este arte en la *Metafísica de lo bello y estética*. Si su concepción filosófica de la música es admirable, en cambio su sentido crítico deja no poco que desear, principalmente en lo relativo á la música cantada, que tanto Hegel como él consideran, con razón, como un arte compuesto, ó de aleación. Las afirmaciones del primero de que las poesías de Schiller y de Goethe no son aptas para ser cantadas, y los elogios del segundo á Rossini por el desprecio con que trataba la letra y por el poco caso que hacía de ella para componer su música, se explican satisfactoriamente, por el auge en que estaba el repertorio italiano. Dentro de él, y de su tendencia frívola, los textos de Goethe y de Schiller, la precisión poética y expresiva eran completamente ajenos al campo de acción del arte musical.

sobre este compositor, y constituye el principio animador de sus obras; él ha sido sin cesar repetido y comentado por una porción de estéticos alemanes, ingleses y franceses; él ha sido la base de todas las modernas observaciones de Spencer, y de muchos otros; él, en fin, se dejaba adivinar en las obras de Raimundo Lulio, que inspiraban á su comentarista Salzinger algo que entonces, á principios del siglo XVIII, se miraba como un delirio (1) y que hoy abunda en parecidos conceptos en obras de Scalling, de Hennig, de Hermann Stephani y de otros muchos.

La enumeración de los libros inspirados en las nuevas ideas llevaría mucho espacio: tan grande es la actividad con que se han producido y los matices que en ellos se han dibujado. La producción principal y la más interesante es la literaria de los mismos compositores: la de Berlioz, Wagner, Liszt, Cui, etc. Las doctrinas estéticas casi siempre surgen *a posteriori*, como todas las de estética aplicada, y aun las más avanzadas no hacen sino marchar de acuerdo con los que caminan á la vanguardia del movimiento musical. Recientes están las polémicas sostenidas por Dauriac, Combarieu, Mario Pilo y Griveau; de nuestro tiempo son las de Neumann y Wallaschek con Spencer, las suscitadas en Alemania con intervención de Riemann, de Engel, de Grell, Seidl, etc.

No quiero cansaros más, pero no quiero concluir tampoco sin sacar algunas consecuencias, á modo de resumen, de lo que ha constituido el tema de mi discurso.

Hemos visto reproducirse modernamente toda la evolución que la música sufre en la antigua Grecia: nacer en el templo, transformarse en el teatro, acabar por convertirse en música pura, en música instrumental.

Siempre, constantemente, han existido para juzgarla tres criterios: el científico, el docente, el dogmático de los preceptistas, encerrados en sus reglas, refractarios al progreso, enemigos de las innovaciones, panegiristas del ayer, reprobadores de lo de hoy, desconfiados del mañana. Y la consecuencia ya la habéis visto: los de hoy encuentran ridículo el pedantismo de los Cero-

(1) Música... «*sic hæc inclita et præclara scientia, non tantum dulcedi ne harmoniæ excitat et exaltat cor hominis at desiderium delectabilium æternorum, sed etiam intellectum ad contemplationem veritatum rerum naturalium et supernaturalium, nam per illam revelarum infinita secreta tam in scientia naturali quom supernaturali*». *Beati Raimundi Lulli, Doctoris Illuminati et Martyris opera*. Maguntie. Haffner, 1721. Tomo I. *Revelatio secretorum artis*. Cap. III. De secreto musicæ, pág. 114. Es una anticipación de la frase atribuida á Beethoven. «La Música es una revelación más alta que la de la Ciencia y la Filosofía».

ne y los Nasarre: los de mañana sonreirán al contemplar las timideces de los de hoy: los compositores escriben sin preocuparse de ellos, y mientras los conservadores viven un día entre aplausos, los radicales luchan, vencen y preparan un progreso, un horizonte nuevo para el arte.

Otro criterio ha sido el estético, el humano, el de la belleza, el basado en la emoción y en la virtualidad expresiva de la música, el que descansa sobre la base de una cultura intelectual y se fortalece con el roce constante del cultivo artístico, y ese ya lo habéis visto también: los párrafos de Aristóteles, las doctrinas aristojenianas, los sentimientos del bachiller Alfonso de la Torre, de Fr. Luis de León, de Eximeno, son de una actualidad constante; la doctrina estética de Caccini en el siglo xvi es la misma de Doni en el siglo xvii, la misma de Gluck, de Arteaga y de Juan Andrés en el siglo xviii, la misma de Wagner en el siglo xix, la misma de todos en el siglo xx.

El tercer criterio ha sido el inconsciente é impulsivo de las multitudes sin cultura, espontáneo, ingénuo, pero nada más, el placer de los sentidos sin mezcla de intelectualidad alguna, el puro goce de un sensualismo ineducado, y ya lo habéis visto también, una educación superficial, una pequeña cultura les ha hecho cambiar de rumbo, adorar ayer una cosa y despreciarla hoy por otra menos envilecida, como mañana aborrecerán la de hoy, cuando se refine un poco más su sentimiento estético. Del virtuoso vocal han pasado á la melodía de sonsonete y al virtuoso instrumental, menos despreciable que el *divo*, pero no completamente artista aún. Y permitidme que ya que toco este punto, os lea dos párrafos de un escritor, párrafos que no tienen desperdicio.

Dicen así:

«Para que el estudio de la música sea verdaderamente lo que debe ser, no se ha de aspirar ni á formar discípulos que hayan de presentarse en los concursos solemnes de artistas, ni á enseñar á los jóvenes esos vanos prodigios de ejecución que en nuestros días han comenzado por introducirse en los conciertos, y que han pasado después á la esfera de la educación común. De estas delicadezas del arte sólo debe tomarse lo necesario para sentir toda la belleza de los ritmos y de los cantos y tener para apreciar la música un sentimiento más completo que el vulgar, que produce hasta en algunas especies de animales así como en la muchedumbre...» Los que se dedican á perfeccionar su ejecución «sólo tie-

nen en cuenta el placer grosero de los futuros oyentes..., trabajo de mercenario que sólo sirve para hacer artistas de profesión. El fin á que al artista aspira en este caso con el mayor empeño, es malo porque tiene que rebajar su obra poniéndola al alcance de los espectadores, cuya grosería envilece muchas veces á los artistas que intentan complacerles, degradando hasta su cuerpo á causa de los movimientos que han de hacer para tocar su instrumento.»

¿Sabéis de quién son esas palabras? ¿Quién es el que profesa ese criterio tan moderno? Aristóteles (1). No es sólo su estética, es su tendencia crítica la que resulta de una actualidad palpitante. Así nosotros, los que llaman avanzados, los que no transigimos con el sentimiento común y rebajado de un sensualismo superficial y sin base estética, tenemos en apoyo de nuestro criterio, tan sincero y tan honrado como otro cualquiera, todo un pasado, toda una intelectualidad de más de veinticuatro siglos.

Y si me preguntáis ahora qué es para mí lo bello en la música, os diré, repitiendo aquellas palabras de Aristóteles que copiaba al principio, que todo: todo lo que penetre en el alma, todo lo que despierte interés, todo lo que mantenga alerta la atención.

La característica de la historia de nuestro arte ha sido el querer encerrarlo siempre en un molde raquítrico y estrecho, el no admitir categorías de belleza, el medirlo todo por un rasero único, y así, cuando privaban las reglas y la polifonía, todo lo demás no era arte, y en pleno imperio de las formas, lo informe era feo sin más culpa que la de serlo.

Desde el goce rudimentario de los sentidos, aun no constitutivo del placer estético, desde el que produce la audición de una voz ó de un instrumento de timbre puro, goce semejante al de aspirar el perfume de una flor, hasta los últimos cuartetos de Beethoven, obras de emoción intensa que no sólo penetran en las más hondas profundidades del alma, sino que allí remueven y despiertan sentimientos quizá no sospechados, hay una distancia inmensa, hay una serie numerosa de grados de belleza y una serie no inferior de matices dentro de cada grado. Si el estilo es bello, ¿por qué no se le ha de admirar? Si el contenido lo es, ¿por qué ha de despreciársele? ¿Por qué erigir en único criterio el aritmé-

(1) *Política*. Lib. V, caps. VI y VII. Traducción de D. Patricio de Azcárate.

tico ó dogmático, el melódico, el arquitectónico, el escultural, el pictórico ó el literario? Todas las artes se compenetran y se funden por una influencia recíproca, por un cambio de elementos: todas se auxilian y se complementan.

Cuando he visitado museos extranjeros, he hecho muchas veces una experiencia que siempre me ha dado los mismos resultados: contemplar un cuadro sin conocer su asunto. Si el cuadro representaba, por ejemplo, un hecho histórico, que yo ignoraba, la contemplación me ha producido un placer sensual, el de la sinfonía de colores; primero un interés enigmático, después un afán grande de penetrarlo y conocerlo. La indicación de su título ha aumentado el interés, la afición por saborearlo. El conocimiento preciso del hecho representado, me ha hecho penetrar en la intención del artista, ha provocado la emoción y la admiración consiguiente, y todo: estilo, procedimientos, combinación de figuras, ha quedado relegado á un segundo término ante el estado de alma á que había llegado por el conocimiento de todas esas circunstancias. Y ¿por qué eso, que en las otras artes, en las que han vivido más, en las que llevan más siglos de existencia es un factor preciso, indiscutido, se le ha de negar á la música, la más espiritual, la más emocional, la que más habla al alma? ¿Por qué ella ha de ser siempre enigmática, por qué ha de vivir constantemente sometida á la clave atávica de aquellos cánones de los neerlandeses y á los artificios de los contrapuntistas?

El libro amado, el libro preferido, no es el que se hojea una vez y se le coloca en la tabla de la biblioteca, es el que se lee á diario, el que se aprende de memoria y el que, á pesar de saberlo, se vuelve á leer y vuelve á deleitear, el que ha habido que leerlo despacio y meditar sus conceptos, y volverlos á leer, y volverlos á meditar. Lo profundo, lo penetrante casi nunca es lo sencillo.

El libro de hoy, hecho con el arte de ayer, se mira con curiosidad, no con amor; cada estilo, cada época, tiene en cuanto pasa un interés histórico. De ella quedan sus figuras culminantes: un Homero, un Virgilio, un Shakespeare, un Cervantes, figuras universales, de sienpre, pero á las que nadie sueña en repetir.

Y lo mismo ocurre en la música. Corta es su historia; la de la música instrumental alcanza apenas siglo y medio. ¿Habrá nadie que crea que ya ha dado de sí cuanto debe dar, que su evolu-

ción ha terminado, que hemos entrado en el período de decadencia, y que las grandes figuras de su historia serán los únicos santos de sus altares, los únicos dioses de su Olimpo? Antes de contestar fijaos en la efervescencia de su vida, en la vitalidad de su empuje, en las tendencias estéticas del día, en la evolución de su técnica, en lo inestable de sus medios, en cómo progresan todo, hasta lo más pequeño, hasta la composición de su orquesta; y decidme, después de mirar á la Grecia antigua, si no llegará un día en que los pianos, y los instrumentos de arco, y los de madera, y los de metal, se miren con la misma extrañeza y veneración con que hoy miramos la lira y el aulos; si los nuevos medios no traerán consigo ó no serán creados por nuevas direcciones, y si las figuras enormes, inmortales de Bach y de Beethoven, no serán en la historia de la música lo que las de Homero y Demóstenes en la historia de la literatura.

Y á los que opongan al progreso de la evolución la autoidad del pasado, recordadles el período del dogmatismo, y á los que miren con recelo las innovaciones modernas, recordadles los mil ejemplos de la historia, el de Mattheson, tronando contra la sinfonía de la ópera y diciendo que una sinfonía de 24 compases es ya bastante larga; el de Rousseau reprobando la música dramática de su tiempo, porque los instrumentos constituyen la parte principal de ella, porque la parte vocal no es más que un accesorio y el canto acompaña al acompañamiento; el de Eximeno, en fin, el más libre y el menos rutinario de los escritores, que, comparando los cuartetos de Boccherini y Manfredi con los de Haydn, encontraba aquéllos superiores á éstos, porque Haydn «hacía dialogar á todos los instrumentos, se entusiasmaba á veces, y lo que es peor, tenía atrevimientos que caían en lo extravagante ó en lo gótico» (1).

La cultura, el temple de alma, la sinceridad: ellas son las tres condiciones más esenciales del artista. La sinceridad sin cultura hace caminar con retraso, produce una obra que la historia rechaza; la cultura sin sinceridad, la ciencia con sequedad de alma, creará un oficio, pero no un arte. Cuando se mira de lejos y se mira alto, tan meritorios son los que preparan el camino como los que llegan á la meta; Bach no hubiera existido sin los contrapuntistas que le prepararon los materiales; Beethoven no hubiera sido lo que es, sin Haydn y sin Mozart. Y ya que no

(1) *Don Lazarillo Vizcardi*. T. II. págs. 212 y 272.

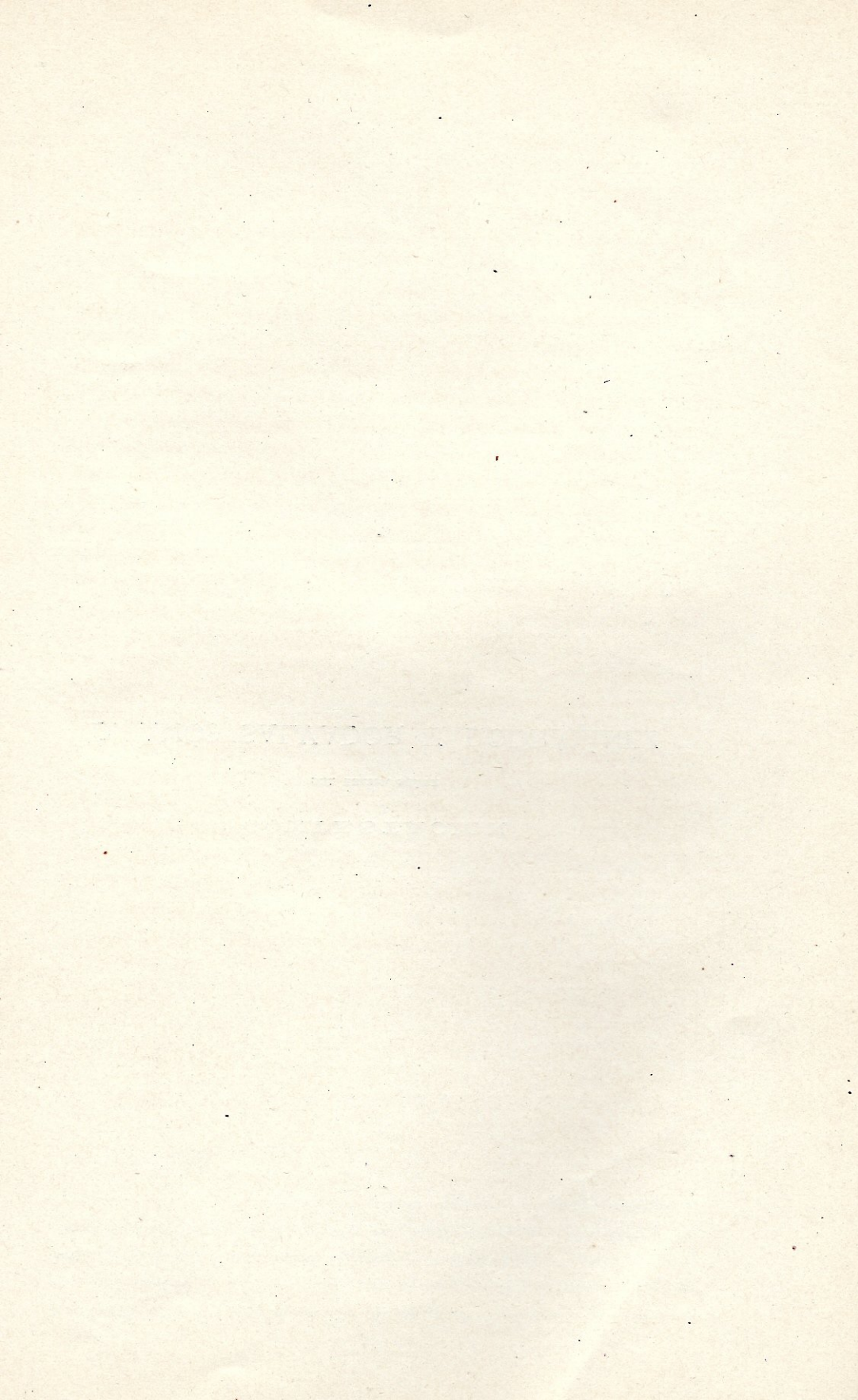
podamos aspirar á ser figuras de primera magnitud, pongamos nuestros hombros para que sobre ellos trepen y suban los que puedan subir, sabiéndonos el arte de ayer, pero mirando al arte de mañana, no estancándonos en el hoy, sino siguiendo siempre la evolución de la música.

HE DICHO.

CONTESTACION

DEL EXCMO. SEÑOR

D. AMÓS SALVADOR Y RODRIGÁÑEZ



Señores:

Muchas veces he hecho alusión á mi fortuna, y como una de las mayores, considero la de llegar á tener muchos amigos, tanto más si se alcanza á ver desde el ministerio de Hacienda la facilidad con que se pierden.

Pero como todo en este mundo tiene su contrapartida, cuando esos amigos me designan para apadrinarlos en actos de la naturaleza de éste, me ponen en verdadero apuro, porque siendo un honor, no cabe renunciarlo, y es más difícil aún el tener competencia para tratar asuntos tan variados como son los que eligen tantos amigos míos como voy teniendo ya por ahijados.

Acepto la contrapartida, porque, aun con los inexcusables fracasos á que voluntariamente me expongo, salgo ganancioso y más que de sobra honrado; pero os ruego que seáis tan buenos, que todavía me hagáis la merced de considerar que no es mía la culpa de revelaros mi incompetencia, cuando si dependiera de mi voluntad, sabría de todo más que nadie, sino de esos cariñosos amigos que, con su bondad, me desnudan ante vosotros, obligándome á enseñar lo que ocultaría con tanto esmero como las desnudeces se ocultan.

El aprieto, sin embargo, vendrá más tarde, cuando quiera hablar de música; pero no ahora, porque sin saberla se puede hablar con elogio de los músicos, y por esto tengo que empezar, con tanta tristeza al recordar al Sr. Esperanza y Sola, como regocijo al saludar al Sr. Roda, nuestro nuevo compañero.

Y de tal suerte ha hecho éste el elogio del primero, que no cabe otra cosa en mi lugar que adherirse á lo que él dice, porque no sólo ha sabido recoger atinadamente los más salientes perfi-

les, sino que lo ha dicho de manera tan sentida, que ha sabido remover los afectos amistosos que con él á todos nos ligaban.

¡Pero ser yo uno de los amigos que más lo admiraban y querían, haber sido aquí su compañero y no dedicarle, en nombre de la Academia y mío, un recuerdo tan doloroso como espontáneo, sería imperdonable! ¡Reciba, pues, allí donde á los vivos esperan los buenos, la expresión de la amargura que nos ha dejado su irreparable pérdida!

Mas con ser irreparable, aun en el sentido de ser substituído en esta Corporación, ha tenido tal acierto la Academia al designarle sucesor, que no sé yo si pudiera superarse.

Es, en efecto, D. Cecilio Roda persona que reúne tantas circunstancias y méritos relevantes, en punto á conocimientos musicales, que difícilmente pudiera señalarse otro alguno entre nosotros, que le igualara para merecer una plaza de no profesor, á la que bien pudiera decirse que llega por derecho propio.

Terminadas las carreras de Derecho y Filosofía, en Granada, se doctoró más tarde, estudió el de la de Letras en 1886, y desde esta fecha, aunque compartiendo el tiempo con otro género de trabajos, la ilusión y la preferente pasión de su vida han sido los asuntos musicales.

Buena prueba de ello son las críticas sobre la materia, publicadas, primero, en *La Justicia*, y más tarde y hasta la fecha, en *La Época*, siempre leídas con interés y ahora verdaderamente buscadas.

En sus viajes á Guatemala y á los Estados Unidos, pensó constantemente en recoger trozos de música popular, de los que tiene gran acopio.

No menos debe ser encomiado como Presidente de la Sección de música en el Ateneo de Madrid, como publicista en la *Revista musicale italiana*, donde llamó singularmente la atención, en 1905, el estudio sobre el cuaderno de autógrafos de Beethoven, como conferenciante en el Ateneo á propósito del Centenario de la primera publicación del *Quijote*, dando á conocer traducciones de música de los siglos XVI y XVII, y, finalmente, como profesor de estudios superiores en el ya mencionado Ateneo de Madrid.

Pero si todo esto no fuese bastante y aun sobrado para darle una reputación y un nombre, no necesitaría más para llegar á tanto, que el notabilísimo discurso que acaba de leer, que no sé como encomiarlo, que revela una competencia extraordinaria é

indiscutible y que habrá de ser leído y repetidamente consultado, por cuantos á estos estudios dedican atención esmerada é inteligente.

Y no se contenta con saber: quiere tener y tiene cantidad enorme de composiciones musicales y de libros, la mayor parte raros, con lo que ha formado una biblioteca de este ramo verdaderamente notable, y acaso la primera que en España posee un particular.

Pero tiene todavía otra condición, sin la que no sé como podría yo salir ahora del aprieto en que me encuentro y de que os he dado cuenta hace un momento; á saber: la de que su entusiasmo y afición á la música es contagioso, y nadie puede tratarlo sin oírle á cada instante disertar sobre estas materias, suministrando noticias las más recientes, dando á conocer documentos y haciendo leer á sus amigos artículos de revistas y libros antiguos y curiosos.

He aquí explicado por qué podré yo decir ahora media docena de palabras relacionadas con su tema; pero bien pudiera decirse que él ha hecho el discurso de recepción y *casi* va á hacer el de contestación, conservando ese *casi*, para dejar una puerta abierta por donde pueda meterme para declararme responsable, como padre de un engendro que pudiera llegar á ser aún peor de lo que espero.

Al leer su discurso, con el propósito de atisbar algo á que pudiera agarrarse quien no es músico, me acogía á lo que de alguna manera se relaciona con los estudios propios de mi carrera, con las matemáticas, ya que tantas y tantas veces se han dado vueltas alrededor del número para explicar asuntos musicales; pero, no he visto que hasta la hora presente se haya llegado á explicar por simples reglas y fórmulas de la acústica los fenómenos musicales, que lejos de ser física pura, son expresión de sentimientos por los medios propios de las bellas artes, ¡que es cosa bien distinta!

Pero tampoco se puede desesperar del todo, cuando, como algunos dicen, el Universo es un inmenso depósito de radiaciones, casi todas desconocidas para nosotros y sólo apreciables cuando determinados mecanismos nos las revelan, como el prisma las radiaciones luminosas y el radio otro género de radiaciones calóricas, luminosas y eléctricas; cuando afirman otros que las radiaciones acaban por ser ondulaciones, de una ú otra índole, que pueden medirse, contarse y someterse al cálculo, y aun despren-

derse de las fórmulas matemáticas, como las ondas Hertzianas: y cuando no cabe dudar que, aun los fenómenos musicales se prestan de algún modo á estudiarse dentro de combinaciones numéricas, cuyo desarrollo puede alcanzar límites difíciles de adivinar.

La antigüedad griega entendía poco de vibraciones. Toda la base del sistema pitagórico consiste en la proporción de los números que, aplicado á la música, sólo discurría sobre proporciones de tamaño, de peso ó de longitud. La base de su doctrina era el célebre hecho, que viene reproduciéndose en todos los escritores hasta el siglo XVIII, de que al entrar Pitágoras en una fragua observó que los martillos con que trabajaban los herreros producían á veces un son agradable al oído. Los pesó y vió que sus pesos estaban en la relación de 6, 8 y 12, y aplicando más tarde esos pesos á cuerdas igualmente largas y gruesas, observó también que los sonidos de esas cuerdas, así templadas, daban una impresión agradable.

Esos números aplicados á vasos iguales en los que se ponían cantidades proporcionales de agua, dejando el uno vacío y el otro á medio llenar; á platos de bronce de igual diámetro y de peso diverso, etc., fueron, al decir de los escritores, los que sirvieron de fundamento para engendrar la escala musical. Los martillos que pesaban 6 y 12, daban al golpear en el yunque dos sonidos, muy análogos; mejor dicho, el más ligero daba la misma nota que el más pesado, pero más aguda, y como sus pesos estaban en la relación de uno á dos, la proporción de un sonido y de su repetición más aguda quedó fijado así: el intervalo de octava quedó determinado por esa proporción.

Del 2 al 3 se engendra otro sonido musical: la quinta, determinada por la proporción 3/2: del 3 al 4, la cuarta, 4/3, y así, á la división que en la octava había introducido la quinta, determinada por la sucesión de los números 2, 3 y 4, pudo agregarse un intervalo más; la cuarta, quedando establecida una sucesión de sonidos que partiendo de la unidad, podía expresarse por los números 1, 4/3, 3/2, 2; musicalmente, en la escala de *do*, por las notas *do*, *fa*, *sol*, *do*.

Como la teoría pitagórica buscaba siempre las relaciones más simples, y la relación más simple, después de la octava, era la de 2 á 3, la quinta, ó sea 3/2, á la quinta acudió para engendrar por su mediación la escala musical, y así se determino el *re*, quinta del *sol*, por $3/2 \times 3/2$, es decir, por 9/4; pero como ese sonido ó

esa proporción se sale fuera de la octava, esto es, del 2, para encerrarlo en ella, lo dividen por 2, multiplicando por esta cifra el denominador y obteniendo así la proporción $9/8$; y el *la*, quinta del *re*, $9/8 \times 3/2 = 27/16$.

Y así se forma la escala primitiva de cinco sonidos, la escala pentátona, constituida por las notas

DO - RE - FA - SOL - LA - DO

y por las proporciones

1 - $9/8$ - $4/3$ - $3/2$ - $27/16$ - 2.

Continuando esa generación, determinan la quinta del *la* por $27/16 \times 3/2 = 81/32$, pero como ese sonido se sale también fuera de la escala, y era preciso encerrarlo en ella, lo dividen por dos, y así esa nueva nota que se conquista, el *mi*, aparece determinada por la proporción $81/64$, repitiendo lo que ya se había hecho con el *re*, $9/8$.

Otra quinta más y el *si*, quinta del *mi*, se marca por la multiplicación $81/64 \times 3/2 = 243/128$.

He aquí ya la escala de siete sonidos. No puede seguirse adelante, porque la quinta siguiente daría ya con relación al 1 una proporción demasiado complicada, y por ello definitivamente fijan las relaciones y proporciones de los diversos sonidos de la escala diatónica, en la forma dicha

DO - RE - MI - FA - SOL - LA - SI - DO

1 - $9/8$ - $81/64$ - $4/3$ - $3/2$ - $27/16$ - $243/128$ - 2.

Bien pronto comienzan las modificaciones, por el prurito de simplificar las fracciones representativas de algunos sonidos.

Ptolomeo modifica el *mi*, numerándolo por $5/4$ en vez de $81/64$, y claro está que al alterar un sonido, sea por el peso que tuviera el cuerpo sonoro, sea por el largo de la cuerda que se golpeaba ó hería, se alteraba la relación entre los sonidos anteriores y posteriores á él, y así al reducir el intervalo *do*, *mi*, se aumentaba el *mi*, *fa*.

Repitiendo la disminución del intervalo con el *la* respecto del *fa*, y el *si* respecto del *sol*, fijanse por fin unas nuevas proporciones entre los distintos sonidos de la escala, considerablemente

simplificadas, y surge en la historia la escala llamada de los físicos, con las proporciones siguientes:

DO - RE - MI - FA - SOL - LA - SI - DO

1 - 9/8 - 5/4 - 4/3 - 3/2 - 5/3 - 15/8 - 2

Todo el período de la historia de la escala, hasta el siglo xv, casi podría decirse que hasta el xix, está reducida á discusiones, á tentativas para arreglar esa serie de sonidos, para fijar las proporciones entre ellos.

La *comma* pitagórica representada por la diferencia 81/80, es el caballo de batalla de los tratadistas. Cada escuela, cada partido, forma la escala cromática de una manera distinta, y así mientras en la escala pitagórica el *do* sostenido es superior al *re* bemol, en la escala de Ptolomeo, en la de los físicos, es al contrario.

Todas las teorías físicas están reducidas á proporciones entre los sonidos sucesivos. Las más simples, el *do*, el *re*, el *fa*, el *sol*, el *do* octava, permanecen inalterables en todas las formas; la proporción pitagórica se acepta por casi todas ellas; la proporción del *mi* y del *si*, queda representada por la fracción que enunciaron los físicos; pero entre los que aceptan y barajan proporciones de una y otra escala, se producen las escalas diversas de Delezenne, Renaud, Meerens, Wronski, Croëgaert, etc.

Un español, Ramos de Pareja, es el primero que inicia la reforma, el primero que propone la fusión de los sonidos similares, la adopción de un patrón único para aquellas notas que tienen sonidos casi idénticos, y aunque la oposición fué dura y la guerra cruel, el sistema adoptado por Zarlino y popularizado por Bach, acabó por imponerse, y por adaptarse á él todo el sistema musical moderno. Dejaron de fabricarse los monacordios que tenían una tecla para el *do* sostenido y otra para el *re* bemol, y así sucesivamente; dejó de hablarse de proporciones entre los sonidos, de discutirse sobre sus alturas respectivas, y la escala se dividió en doce porciones iguales, alzando unos sonidos, bajando otros, haciendo la formación menos científica pero más práctica. En esa escala, en la escala temperada ó de afinación igual, el *si* doble sostenido, el *do* sostenido y el *re* bemol, están representados por un mismo número, por un mismo sonido.

La simplificación fué enorme, y aunque todavía los científicos tratan de demostrar la ventaja del sistema antiguo de la afinación por quintas, la práctica defiende y seguirá defendiendo

su conquista, tanto más cuanto ella es la base de lo enarmónico, sobre el que puede decirse que está basado casi todo el arte de la modulación en la música actual.

Aparte de algunos escritores antiguos, Aristóteles entre ellos, que indicaban que el movimiento del aire es la causa del sonido, la teoría de las vibraciones no aparece hasta Galileo. Él es el primero que descubre que si dos cuerdas están templadas al unísono, al vibrar la una vibra también la otra; que el sonido consiste en las ondulaciones del aire producidas por el movimiento de las cuerdas que así llega á nuestros oídos; que si esas ondulaciones se unen regularmente para herir el oído, se producirá una consonancia, y si se unen irregularmente, se producirá una disonancia. Y así, la octava, en la que una cuerda hace dos vibraciones mientras otra hace una, será la consonancia por excelencia; la quinta, en la que una hace tres mientras otra dos, será agradable; la cuarta (tres y cuatro) también y así sucesivamente; pero si las vibraciones sólo coinciden al cabo de una serie como 8 y 9, por ejemplo, se producirá la disonancia.

El principio de este sistema es casi el mismo del pitagórico: dos cuerdas igualmente largas, gruesas y tirantes darán el mismo sonido; si una de ellas se disminuye en una mitad, sea en su longitud, sea en su grueso, dará la octava, ó lo que es lo mismo, el sonido estará siempre en razón inversa de la longitud ó del diámetro. Pero de las consecuencias que sacaban los pitagóricos á la que obtienen los acústicos, ¡qué diferencia tan enorme!

¿A qué seguir paso á paso todos los progresos que por este camino se obtienen? Basta con llegar al fin, á las teorías de Helmholtz, resumen y compendio de toda la ciencia anterior. La base de ella es la teoría de los harmónicos. Si una cuerda en tensión se divide en 1, 2, 3, 4, 5, etc., partes siguiendo una proporción aritmética, sus sonidos producen una serie de notas musicales: del grave al agudo, *Do, do, sol, do, mi, sol, si, do*, etc.; y si teniendo varias cuerdas templadas para dar esos sonidos se hace vibrar la más grave, su vibración se transmite á las demás; todas ellas vibran al vibrar la primera, lo cual significa que el primer sonido encierra, además del suyo, esos otros sonidos superiores conocidos con el nombre de harmónicos. Y tenemos explicado el timbre. Dos, tres, cuatro, muchos instrumentos, pueden producir un sonido de la misma altura del mismo número de vibraciones, y, sin embargo, ser esos sonidos perfectamente personales é individuales. ¿Por qué? Por la mayor ó menor riqueza de har-

mónicos que contengan en sí, por la intensidad con que determinados armónicos se manifiesten.

Así tenemos determinados los tres elementos principales del sonido: la altura, por el número de vibraciones; la intensidad, por la fuerza de la onda sonora; el timbre, por su forma, por las ondas parciales que acompañan á la principal.

Casi todas las teorías y lucubraciones antiguas, mientras la música era melódica ú homófona, se habían dirigido á reglamentar la altura del sonido, su producción sucesiva, determinando la coexistencia de los sonidos simultáneos por reglas empíricas, de pura preceptiva. Ahora que la música se mueve en el sentido de la armonía, las teorías buscan la explicación de ella y á la explicación de la armonía tienden todas ellas.

Y aquí vienen las teorías de los sonidos resultantes, que son de tres clases: diferenciales, adicionales y de multiplicación, que se explican sencillamente. Dos sonidos simultáneos que están en la relación de 2 á 3 (*do sol*) en la escala de harmónicos, producen, además de sus sonidos y de sus harmónicos respectivos, otros sonidos nuevos: el diferencial $3 - 2 = 1$ el *do* grave; el adicional $2 + 3 = 5$ el *mi* agudo; el de multiplicación, de Oettingen, $2 \times 3 = 6$ el *sol* agudo, y, por lo tanto, en aquellos dos sonidos, el oído percibe, aunque débilmente, la octava grave de la nota fundamental, la octava aguda de la nota superior, y la tercera mayor (propiamente la docena) del sonido grave, razón por la que el oído, al percibir un intervalo de quinta, experimenta la sensación de que percibe un acorde perfecto mayor, y no un acorde menor.

¿A qué seguir todo el proceso teórico de la formación de consonancias y disonancias?

Basta con enunciar estos dos principios de Tyndall y de Helmholtz, de los físicos que han ido formando esta ciencia: «La combinación de sonidos simultáneos, es tanto más agradable cuanto la relación de velocidad de sus vibraciones puede ser expresada por números más simples.» «Para que un acorde producido por tres ó más sonidos sea consonante, es necesario que los sonidos que lo forman estén en el número de sus vibraciones, en relación simple, no sólo en cuanto al sonido fundamental, sino también entre sí.»

¿Y qué ocurrirá cuando las vibraciones de dos ó más sonidos simultáneos no estén en relación simple? Que se producirá una disonancia.

Si se produjeran dos sonidos de la misma altura, intensidad y timbre, simultáneamente, pero de tal manera que los máximos y mínimos de las curvas por las que podría representarse gráficamente su existencia, coincidieran exactamente en sentido contrario, el sonido se anularía por completo, como se reforzaría si coincidieran eminencias con eminencias y depresiones con depresiones. El primer fenómeno, de interferencia, se produciría en una forma distinta, si los sonidos, en vez de ser exactamente iguales, tuvieran entre sí una pequeña diferencia en cuanto al número de vibraciones; habría entonces momentos en los que ambas ondas coincidirían por completo aproximándose ó separándose sucesivamente y otros en los que irían en dirección contraria, produciendo en el primer caso, un refuerzo del sonido, y en el segundo, una debilitación de él, y así este efecto de ondulación sonora se uniría al de la excitación áspera, desagradable é irregular, que comunican á los nervios del oído la producción simultánea de dos sonidos por la naturaleza intermitente de su acción.

Todas estas teorías de Helmholtz iban en su mayor parte encaminadas á explicar las consonancias y la formación del modo mayor. La escala de él se encuentra justificada por el principio de que todos los sonidos que la componen son ecos harmónicos los unos de los otros, y en particular, de la tónica; pero una nueva teoría ha venido en nuestros mismos días á ampliar y completar ésta, mirando principalmente al modo menor y descubriendo la existencia de otros harmónicos, ya sospechados en el siglo xv por Zarlino, pero no sistematizados: la teoría del alemán Hugo Riemann, basada en la existencia real de unos sonidos harmónicos inferiores, extendiéndose del agudo al grave, y explicando por ella la consonancia del acorde menor.

En la teoría de Helmholtz, se forman los acordes por la producción de los harmónicos de la nota fundamental; es decir, que haciendo oír una nota cualquiera, el *do*, por ejemplo, ésta contiene en sí como harmónicos, ó lo que es lo mismo, su sonido hace vibrar las cuerdas productoras de las notas *mi* y *sol* (harmónicos 5 y 6 de la nota fundamental 4). De aquí resulta que al producir esos sonidos en cuerdas ó en instrumentos distintos no se hace más que reforzar sonidos que ya existían, sonidos que ya percibía el oído por la producción de la nota *do*. Riemann busca los harmónicos á la inversa, basado en una experiencia tan curiosa como exacta.

La experiencia sobre la que se basa la teoría de los armónicos superiores, es la siguiente: si bajamos la tecla de un *do* en el piano, de tal manera que el martillo no hiera la cuerda y que sólo quede levantado el apagador, y por un golpe seco tocamos el *do* grave, la octava inferior de la nota cuya cuerda hemos dejado al descubierto, ésta continuará resonando aunque el primer sonido se haya extinguido: la vibración de la primera se habrá transmitido á la segunda, que vibra totalmente como armónico de la anterior.

Pero repitiendo la experiencia en sentido inverso, observaremos un fenómeno curioso. Si bajamos la tecla del *do* grave sin producir su sonido, pero dejando la cuerda al descubierto, y por el mismo golpe seco producimos el *do* agudo, octava de ella, la cuerda grave vibrará también; pero en vez de dar su nota propia, se dividirá en dos porciones iguales que vibrarán produciendo cada una de ellas la misma nota que hemos dado; es decir, la parte central de la cuerda grave permanecerá en reposo, como si la oprimiera un objeto que interrumpiera allí su vibración, y las partes superior é inferior vibrarán reproduciendo el mismo sonido de la nota dada. Y repetida esta experiencia con otras notas se verá que á la serie de armónicos superiores, corresponde otra serie de armónicos inferiores ó descendentes de tanta ó mayor importancia que los primeros.

Seguir más allá con las teorías de Riemann me desviaría de mi propósito, y me limito ya á indicar la conclusión á que llega y que es como sigue: así como la consonancia del acorde perfecto mayor se debe á la afinidad de sus tres sonidos característicos, por ser las notas *do*, *mi*, *sol* que lo constituyen ecos armónicos ó hipertónicos del sonido más grave, del *do*, así la consonancia del acorde perfecto menor se debe á que los dos sonidos más graves son ó contienen en sí un sonido fónico común: el del sonido más agudo, puesto que en el acorde *la*, *do*, *mi*, el *mi*, sonido superior se reproduce en las otras dos cuerdas, en la forma que hemos visto por la experiencia que le sirve de base.

Este es el estado actual de las cosas.

¿Son bastantes estas teorías por sí solas para explicar y fundamentar todas las bases de la música presentes?... Yo no sabría decirlo, pero sí apuntar algunas observaciones.

La música práctica marcha constantemente en la dirección de la disonancia. Lo que un siglo considera como disonante, como insuficiente para dar la impresión de reposo al oído, otro lo acepta

como consonante; las reglas de composición cambian y evolucionan constantemente, siempre admitiendo disonancias nuevas, disonancias mayores.

Por otra parte, la serie de armónicos no puede aplicarse á la práctica en toda su integridad: hay sonidos, entre ellos, los designados con los números 7, 11, 13 y 14, etc., que no son musicales, que no pueden introducirse en la armonía y en la escala moderna. Los instrumentos que producen esos sonidos y nada más que ellos, trompas, trompetas, tienden á desaparecer ó han desaparecido ya.

Las modernas teorías tienden á la unificación de las vibraciones.

Se ha pretendido por muchos asimilar los colores al sonido, desde el Clave del P. Castel hasta la teoría de Hellenbach, siempre buscando relaciones numéricas. Así, al acorde mayor *do, mi, sol*, representados por las relaciones 8-10-12, se le da por equivalente los tres colores del espectro: rojo, anaranjado y amarillo.

Las conclusiones á que se llega por este camino parece que pueden resumirse, señalando 16 vibraciones por segundo para que empiecen las sensaciones acústicas; de 30 á 32 comienzan las musicales, que comprenden 7 octavas hasta 4.000 vibraciones; á partir de la duodécima, sólo se producen silbidos agudos, y dejan de ser perceptibles los sonidos á las 30.000.

En la octava décimaquinta empiezan las corrientes eléctricas. Entre 10 millones y 100.000 millones colocan las ondas hertzianas, que demuestran la identidad de las vibraciones eléctricas y luminosas.

A los fenómenos de la luz le asignan 7 octavas, entre las cuales, sólo una, incompleta, comprende los 7 colores del prisma: las demás no son perceptibles, están en la región del infrarrojo y del ultravioleta.

El rojo comienza á los 400 trillones y alcanza á los 460.

¡Y así sucesivamente, porque no me atrevo á seguir por este camino, ni siquiera á detenerme, examinando las consecuencias que pudieran deducirse!...

Consiste esto en que, acaso se me disculpará en este momento, el que trate de asuntos que no requieren detenido estudio y haga trabajos que sólo ocupen unas pocas horas; pero si cayera en la tentación de hacer lo contrario, me sonarían en el oído frases como ésta: «¡Radiaciones, ondulaciones, relaciones numéricas, teorías de sonido y colores!»... ¿No sería mejor que busca-

ra esas teorías en aranceles, cambios, catastro y *fenómenos*, en fin, económicos y financieros, sin venirnos ahora con... *esas músicas?*

Y como tendrían razón, á pesar de ser esto que digo más física que música; y como he dado ya tantos motivos involuntarios para la censura (porque ya se comprenderá que voluntariamente sólo habría provocado los aplausos), no quiero proporcionarle uno más á sabiendas, dando aquí por terminadas... *¡las músicas!*

Pero quiero hacerlos en prosa, y para terminar, una confesión de culpas. Es la primera vez que no he contestado un discurso de recepción el mismo día que lo he recibido, para no dilatar por mi culpa el ingreso de mis ahijados; pero mis muchas ocupaciones y mala salud, dejan hoy sobre mi conciencia el haber retrasado algunas semanas este acto.

Perdonadme todos, como lo ruego, y tenedme por muy agradecido á la paciencia de que habéis dado muestra escuchándome, y por muy convencido al felicitar á la Academia por su elección, y dar la bienvenida en su nombre al nuevo compañero.

Mayo 1906.