

Há más de cuarenta años que publiqué un estudio con el título de «Origen y función de la Música.» La doctrina en él contenida ha sido objeto de varias críticas, en Inglaterra y fuera de ella, adversas en su mayoría. Una de las primeras fué la de M. Edmundo Gurney, que dedicó á las razones que tenía para disentir algunas páginas de su obra *The Powder of Sound*, y un artículo inserto en la *Fortnightly Review* de Julio de 1876. Rebatí la argumentación de M. Gurney en un apéndice agregado hace pocos años al trabajo primitivo (véase *Essays, Library edition*, vol. II, págs. 437-449). En este apéndice me hice también cargo de la teoría opuesta de M. Darwin, quien atribuye el canto humano, lo mismo que el de las aves, á las rivalidades amorosas, y demostré, según creo, que tal supuesto es insostenible. Voy ahora á discutir otras hipótesis.

En el número de la revista *Mind*, correspondiente á Julio de 1891, el Dr. Wallaschek, combatiendo mi manera de ver, exponía la suya, con arreglo á la que el elemento esencial de la música es el ritmo. Dice, en efecto:

«Es un hecho bien conocido y comprobado por las observaciones de viajeros é investigadores que el carác-

ter esencial de la música primitiva consiste en el ritmo; la melodía es un elemento accidental.»

Entiendo que esta opinión puede ser refutada de dos maneras. Está contradicha por la concepción popular y por la científica. Veamos la primera.

Aquí hay un gorrión, pájaro que nos es tan familiar.

Se posa en el alero del tejado y pía con bastante regularidad. Allí, en el soto adyacente, un mirlo emite una sucesión de notas que no guardan ritmo alguno. ¿A cuál de ambos conjuntos de sonidos aplicamos la palabra «canto?» No al ritmo del gorrión, sino al falto de ritmo del mirlo. ¿Y por qué? Evidentemente porque en el segundo resaltan más los caracteres de lo que llamamos canto en los seres humanos; porque es una variada combinación de notas de distinta tonalidad. En suma, negamos sin vacilar el nombre de canto á los sonidos rítmicos emitidos por el gorrión, en donde no hay combinaciones de notas diferentes, y, en cambio, se lo damos á los no rítmicos emitidos por el mirlo, en que existen esas combinaciones, por la sola razón de recordarnos el canto humano. Es, por tanto, innegable que en la concepción popular el ritmo no es el elemento esencial de la música.

Respecto á la impugnación fundada en el análisis, un ejemplo nos ayudará á comprenderla. Los mamíferos, como su nombre indica, son animales caracterizados por tener mamas: la posesión de mamas es el carácter esencial de un mamífero. «No,» podría decir el Doctor Wallaschek: «el carácter esencial de los mamíferos es la columna vertebral.» A esto replicaría el naturalista que también los pájaros, reptiles y peces tienen columna vertebral, y que el mamífero no puede distinguirse

sino atendiendo á algo que sea exclusivo suyo y no común con otros grupos de seres. Consideremos ahora las diferentes manifestaciones artísticas caracterizadas por el ritmo. Tenemos, en primer término, los movimientos rítmicos que constituyen la danza. Hay, además, las articulaciones, rítmicamente dispuestas, que forman los versos. Y existen, finalmente, los sonidos vocales, sucesivos, que acompañaban al principio á los versos y que pueden emitirse con independencia de las palabras. Como estas tres manifestaciones han sido simultáneas en su origen, no cabe mirar el ritmo como distintivo fundamental de una de ellas con exclusión de las otras dos. Se trata de un carácter que se encuentra en los movimientos rítmicos y en el lenguaje rítmico, tanto como en las notas rítmicas. Cuando en el curso del tiempo se separaron estas tres manifestaciones, conservaron todas el ritmo entre sus elementos. Si se quiere, pues, definir cualquiera de ellas, es preciso ver lo que tiene de desemejante y no de común con las otras dos.

Por tanto, la hipótesis del Dr. Wallaschek no se concilia ni con la concepción corriente de la música ni con los principios científicos en materia de clasificación.

Há poco, M. Ernesto Newman, en el trabajo ingenioso, y en muchos conceptos bien pensado, que intituló *A Study of Wagner*, refuerza sus propios argumentos contra la teoría expuesta por mí con los de otros escritores. Así, cita, aprobándola, la opinión de M. Combarien:

«M. Spencer desdeña ó ignora todo aquello que da al arte que estudia su especial y único carácter. No

parece haber sentido bien lo que es una composición musical» (pág. 164).

Tenemos aquí un ejemplo palmario de la manera como se desautoriza una hipótesis, dándole significación diferente de la que le es propia. ¡Investigo el origen de la música y se me censura porque en la concepción que presento no entra la de la música plenamente desenvuelta! Si á uno que afirmara que el roble procede de la bellota se le dijera que nunca había visto un roble, puesto que en la bellota no se descubren todas las complejidades de forma y de estructura que hay en él, nadie juzgaría racional la conjetura; pero lo sería tanto como la de M. Combarien al pensar que «no he sentido bien lo que es una composición musical, porque mi teoría del origen de este arte no explica lo que hay de singular en una sinfonía ó en un cuarteto.» ¿En qué consiste el proceso de la evolución sino en ir adquiriendo propiedades y caracteres que al principio no se poseían?

Algunas objeciones de M. Newman revelan igual confusión entre el origen de una cosa y la cosa originada. Dice, por ejemplo:

«El mismo M. Spencer admite que su teoría no explica el lugar que ocupa la armonía en la música moderna, y, por otra parte, muchos estéticos la han encontrado insuficiente en lo que toca al origen de la melodía» (pág. 163).

Discurriendo así, debe desecharse la afirmación de que las matemáticas empezaron contando por los dedos, porque no nos dice cómo se inventó el cálculo diferencial. Prescindiendo de esto, sin embargo, señalaremos dos notables corolarios que se desprenden de la crítica de M. Newman. Si una teoría acerca del origen de la

música se reputa inexacta porque no da razón de la armonía, entonces excluyamos del campo del arte musical toda la música de los pueblos orientales, puesto que la armonía brilla en ella por su ausencia. Además, la música europea primitiva, como la de los griegos, consistió en la simple sucesión de notas que constituye la melodía, ó más propiamente dicho, el recitado; la armonía no apareció hasta tiempos relativamente modernos. Estos hechos evidencian la falta de fundamento de la objeción. La historia misma muestra que la armonía, siendo un más tardío desenvolvimiento de la música, no podía tener cabida en una investigación de los orígenes de este arte. En otros pasajes, M. Newman se inclina á conceder lo mismo que niega. Así, escribe:

«La música vocal, en su amplio sentido, se propone presentarnos en otra forma más intensa la significación de las palabras: su misión es verter el lenguaje á la expresión musical. Es evidente que esto no es posible cuando las palabras, careciendo de contenido emocional, etc.»

Sin duda supónese aquí que hay una relación natural entre las emociones y las cadencias musicales; hipótesis que reaparece al afirmarse que no cabe dar forma musical «á conceptos puramente intelectuales (1).» En

(1) Después de escrito lo que antecede, en una colección de *Cantos de ópera*, de Handel, encuentro una ilustración curiosa. En la ópera *Floridanta*, un canto empieza así:

«Es digno de observarse
que algunos deben ser servidores
viendo que no todos pueden llevar una corona.»

otro lugar, M. Newman acepta implícitamente el punto de vista que cree rechazar. Dice, en efecto:

«Apenas es más perceptible la transición del lenguaje emocional al recitado ordinario: siente uno que está en la misma atmósfera, aunque el movimiento sea algo más rápido; pero al entonar un canto ó tocar en el piano un adagio, se siente bien pronto que se ha pasado á un plano psicológico completamente distinto» (página 163).

A cualquiera sorprenderá que se sostenga que existe una transmisión natural entre el lenguaje emocional y el recitado, y que no la hay entre el recitado y el canto.

Un ejemplo bastará, según pienso, para ver claro en qué consiste esa diferencia que se alega respecto al plano psicológico. Hay aquí un tejido de seda lisa y otro de seda labrada, de la misma calidad y color, cuyo relieve, siendo de igual clase que el fondo, se distingue, sin embargo, de él. Evidentemente puede decirse que la transición de la seda lisa á la labrada es un paso á algo que se halla en diferente plano de construcción. No obstante, el origen de los dos tejidos es el mismo. El telar Jacquard procede del ordinario y conserva sus elementos esenciales; el aparato Jacquard se ha superpuesto al primitivo: no hay más que esto. De igual manera, la melodía se distingue del recitado, sin dejar de tener su mismo origen: la primera se eleva un grado sobre el segundo, como éste se elevó otro grado sobre el lenguaje emocional.

En otra parte, y también en alguno de los párrafos anteriores, he aducido pruebas directas del desenvolvimiento musical, mostrando, por ejemplo, que en las

razas orientales la música no sólo carece de armonía, sino que es un recitado más bien que una melodía, y que el canto de los primeros poetas griegos era un recitado con acompañamiento al unísono de su lira de cuatro cuerdas. Pero Sir Huberto Parry, que adopta la teoría por mí expuesta y defendida, ha recogido testimonios de los estados primitivos de la evolución musical, desde los cantos espantosos de los salvajes—australianos, caribes, canibales de Polinesia, etc.,—hasta las rudas melodías de nuestros propios antepasados. No comprendo que ningún lector imparcial, después de examinar las pruebas por él presentadas en su orden natural de sucesión, se niegue á admitir las consecuencias deducidas.

La argumentación puede robustecerse todavía, haciendo resaltar algunos puntos esenciales. En el estudio acerca de la «Música india de Homaha,» de Miss Alice C. Fletcher, empleada en el Museo etnológico de Cambridge (Mass.), hay un dato muy significativo. Después de referir las dificultades con que había tropezado para representar los cantos indios en la forma usada por nosotros, Miss Alice dice: «He tenido que prescindir de las teorías relativas á escalas, notas, ritmo y melodía,» afirmando más adelante que es ardua tarea expresar por escrito los susodichos cantos á causa de ser sus intervalos indefinidos. Ahora bien: he aquí uno de los caracteres que debía esperarse encontrar en la música vocal primitiva, si se deriva del lenguaje emocional, porque en éste también los intervalos son indefinidos, no temiéndolos sus tonos las distinciones fijas y precisas que caracterizan las del canto. Ejemplo notable de un grado superior de transición nos lo proporciona el canto ó

recitado japonés «Sayanara» («¡Adiós!») (1). Nadie que lo oiga se atreverá á asegurar que este recitado es algo más que una idealización de las expresiones vocales que el sentimiento fuertemente excitado puede naturalmente producir. Y si después escucha el «¡Adiós!» de Schubert, habrá de reconocer una más elevada idealización de las cadencias y frases musicales adecuadas, una forma melódica más desenvuelta.

Suponiendo que las reflexiones anteriores y los hechos en que se apoyan no convenzan á los disidentes, podremos decirles: ¿de qué modo, pues, se explican ustedes el origen de la música? Si la creencia en lo sobrenatural dominase ahora como en las generaciones pasadas, contestarían en seguida que los hombres fueron creados con el sentido de la música, no obstante poder objetárseles que hay razas humanas que carecen de él. Mas hoy que el supernaturalismo ha sido destronado por el naturalismo y que la evolución de las mismas facultades humanas es admitida por muchos, surge espontáneamente el problema: ¿de dónde procede, por evolución, la facultad musical? Aceptándose que el lenguaje se deriva de simples sonidos vocales, expresión de las ideas, debe presumirse que la música ha tenido comienzos igualmente rudos; y siendo así, fuerza es preguntarse: ¿qué rudos comienzos han sido éstos? Los que no se conformen con la respuesta que hemos dado, deberán formular otra. ¿Cuál puede ser?

(1) Del *Miyako-Dory*, publicado por M. Pablo Bevan.

XII

MÚSICA DESENVUELTA

Para desvanecer del todo la suposición de que el ensayo «Origen y función de la Música» intentara ser una teoría completa de este arte, bueno será indicar el alcance de semejante teoría, mostrando así, implícitamente, cuán pequeña parte de ella tuvo cabida en el escrito mencionado. Antes, sin embargo, permítaseme recordar algunas de las principales proposiciones de aquel trabajo y aducir nuevas pruebas, por vía de adición.

La música, bajo todas sus formas, es una expresión de los sentimientos exaltados. Esto es verdad, y lo es asimismo que el sentimiento exaltado que más comúnmente se manifiesta por medio de la voz es el de la alegría. Así se ve especialmente en los niños. De aquí resulta, por asociación, que la mera percepción de la música produzca cierto vago bienestar, aunque la distancia no nos permita distinguir su verdadera naturaleza: álzase como una ligera ola de placer por simpatía con los sonidos semi-oídos, que traducen las emociones excitadas. Y este gusto indefinido que, en general, causa la música, parece ser el fondo permanente á que cada composición imprime su forma particular: el débil sentimiento común que cada composición específica é intensifica, ya de esta manera, ya de aquélla.