CAPITULO III

EL BAILARÍN Y EL MÚSICO

10. En un ensayo sobre el *Origen y las funciones de la música*, publicado primero en 1857, insistía sobre esta ley psico-física: los movimientos musculares en general son producidos por los sentimientos. Digo en general, porque los sentimientos sean ligeros ó violentos, sean producidos por el cuerpo entero ó por ciertas partes suyas, siempre nacen de los sentimientos, ya sean agradables ó dolorosos, sensitivos ó emocionales, si exceptuamos los sentimientos reflejos é involuntarios. Hice notar entonces, que la consecuencia de esta ley psico-física era que los movimientos musculares violentos de los miembros, que son la causa de los saltos y de las gesticulaciones, así como las fuertes contracciones de los músculos pectorales y vocales que producen los gritos y la risa, son el lenguaje natural del placer muy vivo.

En los hechos y gestos de niños llenos de vida, cuando al ver venir á distancia algún pariente bondadoso corren á su encuentro, se congratulan con gritos de placer é interrumpen con saltos su carrera, se advierten los orígenes de estas manifestaciones simultáneas de dicha, perceptibles al oído y á la vista, y que alcanzan su punto culminante en el canto y en la danza. Es inútil un gran esfuerzo de imaginación para repre-

sentarse la escena en otros términos. Imaginad que en vez de un padre indulgente y de unos niños gozosos, se trata de un jefe conquistador ó de un rey encontrado por varios grupos de su pueblo: se producirán manifestaciones (saltos, voces) delatoras de un vivo sentimiento de dicha que guarda signos de respeto y majestad, traducción visible de un sentimiento que consagrado á potencias superiores acaba en culto.

No hay necesidad de un gran esfuerzo de imaginación para ver que estas manifestaciones naturales de dicha, hechas primero espontáneamente ante una persona que se aproxima en triunfo como bienhechor y gloria de su pueblo, devienen con el tiempo prácticas constantes, pública nota de fidelidad; al principio, los saltos y las gesticulaciones simultáneos, con exclamaciones y gritos, se producen disgregados sin ritmo alguno, pero se regularizan gradualmente á causa de su repetición, y se transforman en movimientos mesurados más tarde; hoy los conocemos con el nombre de *danzas*, y cuando designan los movimientos, cuando nos referimos á las vocalizaciones organizadas, los llamamos *cantos*. Repitámoslo: no es difícil advertir que en los grupos de individuos llamados á tributar ovaciones ruidosas é irregulares primero, convertidas después en recepciones laudatorias regulares, se diferenciaron algunos individuos que, distinguiéndose por su habilidad, constituyeron lo que se llamó bailarines y cantores, y adquirieron pronto carácter profesional.

Antes de pasar á las pruebas que confirman esta interpretación, haremos bien en notar que entre los salvajes, los que no tienen jefes permanentes ó reyes rudimentarios, ofrecen pruebas negativas; en dichos grupos se perciben con dificultad estas organizaciones profesionales nacientes. No carecen, por cierto, de

danzas groseras con acompañamientos ruidosos; pero son representaciones de la guerra y de la caza. Aunque las proezas de guerreros celebérrimos puedan ser representadas á las veces en son de elogio, casi no se producen, sin embargo, en estas fases, esas escenas de alabanza, traducidas en gestos gozosos y cantos triunfales ante un conquistador. Más tarde, las ceremonias teatrales de este género primitivo se desenvuelven, llegan á ser ejercicios organizados, ejecutados por una masa de guerreros. Entre los cafres, las danzas guerreras constituyen la parte más importante de sus relaciones, y los hombres se ejercitan mucho en su práctica frecuente. Se dice que los movimientos en las grandes danzas de los zulús, semejan evoluciones militares. Thomsen recuerda asimismo, que la danza guerrera de los habitantes de Nueva Zelanda parece, por su precisión, á los movimientos de un regimiento de soldados modernos. Es claro que no fué en estos ejercicios donde la danza profesional ha tenido origen.

11. Un pasaje muy conocido de la Biblia, parece suponer que la danza, el canto y la música instrumental profesional, tienen origen en hechos que hemos indicado más arriba. Se nos dice que cuando David, como general de los israelitas, «volvió de aniquilar á los filisteos»,

«Las mujeres de todas las ciudades de Israel fueron cantando y danzando al encuentro del rey Saúl con atambores, en medio de general gozo y con instrumentos de música; y las mujeres cantaban, respondían unas á otras bailando y diciendo: Saúl ha matado mil y David diez mil. (I Sam., XVIII, 6, 7.)»

La recepción primitiva de un jefe conquistador con gritos y saltos, muy en voga en una semi-civilización,

se desenvolvió en una forma parcialmente definida y rítmica de baile y canto á la vez; se tributaba al conquistador que reinaba y al que era su subordinado. Pero en este caso la ceremonia tenía un carácter enteramente profano, mientras que en otras ocasiones y circunstancias tenía un carácter esencialmente sagrado. Cuando, conducidos por Moisés, pasaron los israelitas el mar Rojo, el canto de Miriam seguido por las mujeres «con atambores y danzas»: «Cantad al Señor porque ha triunfado gloriosamente», nos muestra la misma observancia para un jefe (un «guerrero», según se concebía al Dios de los hebreos) que no era visible, pero que se suponía debía guiar á su pueblo con consejos que en ocasiones se oían en la batalla. Lo cual quiere decir que vemos las mismas formas en las danzas, cánticos religiosos y alabanzas, fuera presente ó no el objeto á que se dirigían.

Los usos que encontramos en las sociedades medio civilizadas, justifican la conclusión de que las ovaciones hechas á un conquistador á su regreso de la victoria, que al principio eran expresión espontánea de sentimientos de aprobación y de majestad, se trasforman gradualmente en prácticas ceremoniales, con cierta idea de propiciación, se hacen costumbres políticas para agradar al jefe, los actos de cantar sus triunfos y de bailar el goce de su presencia. Hablando Holut de los marutzos, dice:

«Todos los músicos (músicos reales) tenían obligación de ser, al mismo tiempo, cantores, tenían que cantar alabanzas al rey durante los intervalos que dejaba la música, siguiendo un acompañamiento instrumental muy atenuado.»

Schweinfurth nos cuenta asimismo, que la corte del rey Munza, el jefe de los monbuttos, tenía músicos

profesionales, así como cantores de baladas y danzantes, cuya función principal era glorificar al rey y procurarle placer. Y en el Dahomey, según Burton, «los bardos pertenecen á los dos sexos; las mujeres viven en palacio, una multitud vive con el rey».

Alabanzas oficiales de este género tributan no sólo los que siguen al rey, sino también á los jefes y subalternos.

En las procesiones que tienen lugar en el Ashanti, «todos los nobles se acompañan de aduladores que proclaman en cantos ruidosos, «los títulos elevados» de su dueño»; y en Costa de Oro, todos los jefes tienen un son de trompa y un aire peculiar. Encontramos en Park, que «entre los mandingos hay trovadores que cantan canciones improvisadas en honor de los grandes hombres de su devoción ó de cualquiera dispuesto á mantenerlos bien en cambio de alabanzas hueras»; es un comienzo de diferenciaciones con relación á la función primitiva. Winterbotton nos indica una divergencia semejante:

«Entre los foolas hay una clase de hombres llamados «los cantores» que, semejantes á los antiguos bardos, viajan á través del país cantando alabanzas de los que desean adquirir nombradía.»

Saliendo de Africa, vemos que en Madagascar «el soberano tiene una considerable multitud de cantores que están de servicio en uno de los patios de recreo y acompañan á su monarca cada vez que hace una excursión». Raffles dice también, que hay en Java tres clases de bailarinas para bailar en público: 1.°, las concubinas del soberano y del príncipe heredero, que son las más hábiles; 2.°, las concubinas de los nobles; 3.°, las bailarinas ordinarias del país. Estos ejemplos nos demuestran que cuando el género de glorificación por la danza y la voz, al comienzo ocasional y espontánea, se hace cosa regular y ceremoniosa, no tienen por actores á la generalidad del pueblo, sino que producen para sí una clase especial, y observamos dos cambios. En lugar de ser á un tiempo cantores y danzantes los mismos individuos, como sucedía al principio, los funcionarios permanentes se dividieron en dos clases: los cantores y los ballarines; y si no á propósito de los primeros, al menos respecto de los otros, se advierte que sus ejercicios dejan de ser una expresión de bienvenida y de gozo en obsequio del jefe; son ahora más bien un desplegamiento de agilidad y de gracia con el fin de producir placeres estéticos. Entre los hebreos se nota este desenvolvimiento en tiempo de Herodes, cuando se prendó de la hija de Herodías por sus encantadoras danzas; hoy se ve un fenómeno semejante en toda la India, donde multitud de bayaderas viven adscritas á las cortes.

12. Las danzas y los cánticos destinados á glorificar el jefe visible, tienen relaciones con prácticas del mismo género, prodigadas á un jefe invisible, por ejemplo, en los hebros. A éste, y al ejemplo de la profetisa Miriam y de sus compañeras, se puede añadir el de David bailando delante del Arca; otros hechos semejantes encontraremos, sin sorprendernos, en otros pueblos medio civilizados. Markan, describiendo una fiesta de los puharris, dice á propósito de cierto receptáculo, «que se supone que vive en él una deidad», y añade «que en una ocasión, de la *depnia* ó arca, salió la diosa con gran solemnidad, y el pueblo, adornado de flores y espigas de trigo, bailó á su alrededor». En un relato referente á los bhils leemos, á proposito de una clase de hombres llamados *barwás*, que son sacerdotes de los dioses de las colinas, que

«Sus fuerzas están como dormidas al principio, necesitan la excitación de la música, y es la razón de que tengan consigo un grupo de músicos que son muy expertos en el arte de improvisar cánticos variados en honor de las divinidades de las colinas. Cuando la inspiración de los cantares encendió la llama del fuego espiritual se ponen á bailar con gestos frenéticos.»

En Abisinia se hace un uso análogo de la danza. Los deberes de los sacerdotes consisten en leer las preces, en cantar, en administrar los sacramentos y bailar; la última función se ejerce durante las procesiones religiosas. El hecho de que en este caso la danza es una importación á esta religión cuasi cristiana, por la adopción de un uso de una religión precedente (adopción semejante es frecuente en los misioneros católicos romanos), es una conclusión apoyada por un ejemplo sacado de una región remota. Describiendo los usos de los pueblos, nos dice Lummis:

«Las *cachinas* ó damas sagradas que existían antes de Cristóbal Colón, sobreviven todavía actualmente; pero están ahora adaptadas á las fiestas de la Iglesia y se supone que agradan tanto al *Tata Dios*, como al *Padre Sol* y á los *Héroes-gemelos* de otro tiempo.»

Pero la manera como el canto y la danza, ante un jefe visible, se diferencian en canto y baile ante un jefe invisible, puede verse mejor en los antiguos relatos concernientes á las razas civilizadas. Se lee en Samuel, I, X, 5, que un «grupo de profetas descienden del puesto elevado con un psalterio, un tamboril, una zampoña y un arpa ante ellos». Y, según ciertos traductores, bailan y cantan. Leemos también en *Crónicas*, I, IX, 33, á propósito de ciertos levitas, «que son los cantores principales entre los padres de los levitas». Y en los *Salmos* (CXLIX) encontramos la exhortación siguiente: «Alabemos Su nombre con el baile; cantemos sus alabanzas con el tamboril y el arpa». culto al cual se juntaban «la venganza sobre los paganos».

Esta asociación del baile y del canto, como forma del culto, y su asociación más especial con el sacerdocio por eso mismo, no es tan aparente en los relatos que atañen al Egipto, probablemente porque faltan los documentos sobre las épocas más antiguas de la civilización egipcia. Según Herodoto, sin embargo, en las procesiones hechas durante las fiestas en honor de Baco, el tocador de zampoña iba delante, seguido por coristas que cantaban himnos en honor de la divinidad. Hablando de cimbales, de flautas y de arpas al servicio de ceremonias religiosas, dice Wilkinson que «los músicos sagrados estaban á las órdenes de los sacerdotes, y designados para este servicio como los levitas entre los judíos». Menciona también los cantos y la imposición de manos, como formando parte del culto. Además, nos ofrecen pruebas semejantes nuestras pinturas murales. El hecho de que se bailaba en los pueblos en honor de los dioses, surge claramente de la representación de diferentes procesiones religiosas. La ciencia de Wilkinson se considera ahora como pasada ya de moda, pero sus asertos concuerdan con los de los escritores más remotos. En todo caso, la asociación entre el templo y el palacio era íntima, y entonces sucedía, según Brugsch, que uno de los intendentes de la casa del rey «estaba encargado del canto y de la música instrumental».

Duncker atestigua que en cada templo había un músico cantor. Tiele dice asimismo, hablando de Mihotep, hijo de Ptah:

«Los textos le designan como siendo el primero de los *Cher-hib*, una clase de sacerdotes que eran al mismo tiempo coristas y médicos.»

Pero Rawlinson piensa que en tiempos del Egipto histórico la música había sido ampliamente secularizada. «La música servía generalmente como divertimiento ligero... Las ceremonias religiosas en las cuales entraba la música tenían casi siempre un carácter equívoco.»

En Grecia fué la génesis semejante. Guhl y Koner nos dan una breve indicación del hecho que acredita que todas las danzas estaban «ligadas en el origen del culto religioso».

La unión de la danza y del canto, como partes integrantes de una misma ceremonia, surge de una observación de Moulton: «*Coro* es ejemplo de un gran número de expresiones, que sirven para despertar la idea de asociaciones musicales en nosotros; pero es un término que se empleaba originariamente para designar la danza. El coro era la danza-balada, lírica más perfecta.»

El hábito de asociar el baile y la música era de origen religioso, como se ve en un pasaje de Grote, que escribe:

«El coro, con cantos y danzas combinadas, constituían una parte importante de servicio divino en toda Grecia. Era en su origen una manifestación pública de todos los ciudadanos en general. Pero en el transcurso del tiempo se verificaban los ritos en las grandes fiestas; siguió después una tendencia más complicada y vino á caer en manos de las personas más preparadas especial y profesionalmente al efecto.»

Cosa análoga cuenta Donaldson: En la aparición de tales actividades, «la música y el baile fueron la base

de la organización religiosa, política y militar de los Estados dorios»; hace además la siguiente observación:

«Rudos legisladores, no tenían sólo derecho á alentar el gusto para las bellas artes; tenían también el de mantener la disciplina militar y establecer el principio de subordinación; y aunque no se pueda dudar que los sentimientos religiosos entran por buena parte en sus pensamientos y sus acciones, el dios al cual consagraban su culto era, sin embargo, un dios de guerra, de música y de gobierno civil.»

Me permitiré, sin embargo, advertir que esta afirmación contiene un error muy frecuente en las interpretaciones históricas. Suele emitirse la suposición errónea, de que los bailes han sido introducidos por legisladores, en vez de ser la continuación de prácticas nacidas espontáneamente. Se vió por las tradiciones relativas á las fiestas religiosas, tales como las fiestas Pythias, Olímpicas, etc.; que en Grecia, la secularización de la música comenzó á su tiempo y dió pronto ocasión á competencias de habilidad y de fuerza. Los juegos pythios, que fueron los más antiguos, eran los que se desprendieron menos de su objeto primitivo; porque no fueron sino concursos de música y de poesía. Pero la institución de premios muestra que en el coro primitivo mixto, se destacaban algunas voces en expresión de alabanzas, de mayor alcance y emitiendo sonidos más hermosos que las otras. Al advertir que en la masa de los que acompañaban en los cánticos y danzas sagrados, se distinguieron algunos por su habilidad y que á poco en los grandes juegos griegos se otorgaron premios á los mejores tocadores de flauta, de trompeta ó de lira, tenemos que señalar el nacimiento de una diferencia-

ción entre los instrumentos y la voz que se acentuó muy pronto. Mahaffy dice, á propósito de una representación hacia el año 250 antes de Jesucristo:

«Esta complicada sinfonía instrumental, era simplemente un desenvolvimiento de los antiguos concursos de instrumentos, celebrados en Delfos en tiempos remotos.»

De ahí la completa secularización de la música. Al lado de las representaciones musicales en honor de los dioses, se produjeron en tiempos más recientes representaciones destinadas únicamente á procurar placeres estéticos.

Distinguiendo las cosas sagradas de las profanas, dice Mahaffy que las primeras estaban completamente separadas del canto y del manejo de instrumentos de música, entre los particulares, muy cultivados en Atenas, pero no del todo en Esparta, donde se abandonaba este género de representaciones á los músicos de profesión.

La historia romana nos suministra pruebas análogas.

Leemos en Mommsen:

«En las religiones más antiguas, el uso de la danza y de la música instrumental era mucho más importante que el canto. En la gran procesión con que los romanos abrían sus fiestas de la Victoria, el puesto principal cerca de las imágenes de los dioses y de los campeones estaba reservado á los bailarines serios ó jocosos... Los saltarines *(salii)* formaban quizá la clase más antigua y más sagrada de todas las sacerdotales.»

Escriben asimismo Guhl y Koner:

«Los juegos públicos estaban desde los tiempos más remotos ligados á actos religiosos, costumbre romana

que concordaba en este respecto con la de los griegos. Se hacían ofrecimientos de estos juegos á los dioses para obtener sus favores, y se les ejecutaba en señal de gratitud por su asistencia.»

El cuadro que nos pinta Posnett concuerda con éste, después de haber citado una oración antigua á Marzo, dice:

«El himno primitivo evidentemente suponía la sagrada danza... con el canto de respuestas; su importancia nos indica con cuánta facilidad puede llegar á ser el himno procesional ó cantado en el lugar, un drama pequeño que simbolice las acciones realizadas en hipótesis por la divinidad á que se tributaba culto.»

Vemos aquí una semejanza con la recepción triunfal hecha á David y á Saúl, que nos demuestra que el culto tributado á un dios-héroe (*hero-god*), es la repetición de los aplausos prodigados á un conquistador vivo en el momento de la celebración de sus grandes proezas; los sacerdotes y el pueblo hacían en este último caso lo que los cortesanos y el pueblo hacían en el primero. Además, en Roma como en Grecia, ha nacido la música profana de las representaciones de la música sagrada, la cultura de la música como arte de adorno. Dice á este propósito Juge:

«En tiempo de la República, le daría vergüenza á un romano de confesarse músico hábil... Scipión Emiliano pronunció un discurso lleno de invectivas contra las escuelas de música y de baile, diciendo que en una de ellas, ¡hasta había visto al hijo de un magistrado romano!»

Pero en la época de los Césares, la cultura musical formaba parte de toda educación liberal, y tenemos un ejemplo en el recuerdo familiar de las producciones musicales de Nerón. Por este mismo tiempo «se

empleaban coros de esclavos ejercitados en cantar y bailar, para los convidados después de una comida, ó por el placer del dueño solo».

13. Siguiendo la ulterior evolución de estas dos profesiones, gemelas en su origen, llegamos á la conclusión de que mientras después de su separación fué una, casi completamente secularizada, la otra conservó mucho tiempo sus conexiones con las cosas espirituales, y no se diferenció sino muy tarde en formas profanas. Vamos á ver ahora por qué la danza dejó de formar parte del culto religioso, cuando la música estaba muy sujeta á él todavía. En primer lugar, la danza es inarticulada, y, por lo tanto, incapaz de expresar las ideas y sentimientos diversos que puede expresar la música acompañada á veces de palabras. Tal como en el origen se manifestaba, expresaba la dicha, lo mismo en presencia de un héroe vivo, que en la supuesta presencia de su espíritu. En su naturaleza implica un exceso de energía, que acompaña á los sentimientos expansivos y no sirve para expresar el temor, la sumisión, la penitencia, que forman una gran parte del culto religioso en una edad más avanzada.

Por esta razón, cayó entonces el baile prácticamente en desuso, aunque no desaparece por entero del culto religioso en la Edad Media. Sobrevive una parte de la práctica primitiva: la procesión. Lo mismo en la recepción triunfal de un conquistador á su vuelta de la victoria, que en la celebración gloriosa de las obras de un dios, la acción de bailar era el acompañamiento gozoso del torrente popular de júbilo en movimiento. Pero cesa la acción de bailar y continúa el torrente impetuoso de la alegría popular. Además, sus dos formas primitivas sobrevivieron hasta nuestros días. Tenemos procesiones religiosas en

los pórticos de las catedrales y en las calles; y al lado de otras procesiones seculares más ó menos triunfales, tenemos aquella en que el jefe ó su representante pasea escoltado por la ciudad entre grupos de funcionarios y de populacho; la aglomeración del pueblo para salir en las solemnidades al encuentro de los jueces, que son diputados del rey, nos demuestra que el antiguo uso, menos el baile, no se apagó para siempre.

Otro hecho merece ser notado: cuando la danza ha sido secularizada, ha tomado en parte un carácter profesional. Aunque hasta en los tiempos muy antiguos haya tenido otras formas y otro objeto además de los descritos más arriba (como se ve en las representaciones imitativas de los éxitos cinegéticos y en las danzas de amor primitivas), y aunque la danza secular derive en parte de éstas, no obstante si tenemos en cuenta la transición de la danza en las procesiones triunfales ante el rey á la danza bailada ante él por los bailarines de profesión á título de observancia de la corte y otra nueva transición de la última forma á la danza en el teatro, podemos deducir que hasta la danza profana, tan familiar ahora, tiene trazas del origen que la atribuimos.

14. Cerrando aquí el paréntesis, y pasando de las pruebas que nos ofrecen las antiguas civilizaciones á las que nos aportan los pueblos paganos y medio civilizados de Europa, nos sale al paso lo que dice Strabón á propósito de los galos:

«Hay generalmente tres clases de hombres particularmente venerados: los bardos, los *vates* y los druidas. Los bardos componían y cantaban himnos; los *vates* se ocupaban en los sacrificios y en los estudios de la naturaleza, mientras que los druidas junta-

ban al estudio de la naturaleza el de la filosofía moral.»

Y se dijo que los bardos recitaban las hazañas de sus jefes con acompañamiento de arpas. La supervivencia de prácticas paganas, aun en la época cristiana, hizo nacer probablemente esta clase de hombres que los escandinavos llamaban *skalds* y los anglo-sajones *glee-men*. Leemos al efecto:

«Los *glee-men* añadían mímica..., bailes y saltos y vueltas de presteza extraordinaria. Tuvieron necesidad de formarse en asociaciones.

«Después de la conquista perdieron estos músicos el nombre de *glee-men*, y se llamaron trovadores, en inglés *minstrels*.»

El trovador músico y cantante era á veces, en los antiguos tiempos de Inglaterra, «el servidor de un jefe, como vemos en el poema de Beowulf». Y pues la función del trovador consistía en glorificar tanto á su jefe como á sus antepasados, encontramos que alababan al potentado vivo, como puede hacerlo un cortesano, y que hacía el elogio del poderoso muerto, como un sacerdote alaba á su divinidad.

A medida que se seculariza parte de la música con el debilitamiento del culto tributado á los dioses paganos, comienza otra á desenvolverse en conexión con la nueva religión que consolida. Los anglo-sajones «cultivaron la música con verdadero ardor...; se fundaron, por último, en los monasterios escuelas de música: una de las principales estaba en Canterbury.» Sucedió lo mismo bajo el reinado de los normandos: «Se consagró entonces un cuidado singular á la música de Iglesia, y el clero componía con frecuencia trozos de música para uso de sus coros.»

Llegamos al siglo XV:

«Los jóvenes de las Universidades estudiaban la música religiosa con el objeto de obtener grados como bachilleres y doctores en esta facultad ó ciencia, á la cual, generalmente, se consagraba cierta preferencia.»

Pero la mejor prueba del origen eclesiástico de la profesión musical, en la época cristiana, nos la dan las biografías de los músicos antiguos de toda Europa. Comenzamos por San Ambrosio, que pone en orden «el modo cómo el clero dice y canta el servicio divino»; y llegamos en seguida á San Gregorio que, en 590, coordina las gammas musicales. En el siglo X tenemos á Ubaldo, un monje que introduce una enorme riqueza en las estrofas y los salmos, que todavía en el siglo XI perfeccionó el monje Guido d'Arezzo. La diferenciación entre la música sagrada y la música profana comenzó en el siglo XII por los *minnesingers* (trovadores): «sus melodías se fundaban sobre las gammas de la Iglesia.» Surgieron también los *meistersinger* (maestros cantores) que cantaban por hábito en las Iglesias é «interpretaban generalmente un objeto religioso; su tono era religioso igualmente.» «Uno de los primeros compositores que escribió música en forma religiosa,» fué el canónigo Dufay, de la catedral de Cambray, que murió en 1474. El siglo XVI nos da á Lassus, que escribió 1300 composiciones musicales, pero cuya condición no conocemos; y por entonces vemos también, lo que indica una secularización muy pronunciado, á Felipe de Monte, canónigo de Cambray, que escribe 30 compilaciones de madrigales. Próximamente en este tiempo, Lutero, á su vez, «arregló la misa alemana». En este mismo siglo se reveló el distinguido compositor Palestrina, que aunque de origen laico, fué elevado á las funciones de sacerdote; y en el si-

glo XVII tenemos al sacerdote Allegri, compositor. Más tarde vivieron Carissimi, maestro de capilla y compositor; Scartatti, maestro de capilla también. Francia, produjo entonces á Rameau, organista de iglesia, y Alemania á dos de sus más grandes compositores: primero Händel, primero *capellmeister* en Hannover, y más tarde en Inglaterra, y Bach, que fué primero organista y que, «profundamente religioso, desenvolvió los antiguos usos musicales de la Iglesia» en formas más modernas (1). Entre los demás músicos notables del siglo XVIII encontramos al P. Martini y á Zingalleri, maestros los dos de capilla; y en el mismo período vemos brillar al abate Vogler y Cherubini, maestro de capilla también. A todos estos ejemplos fáltanos añadir los que Inglaterra ofrece.

Comenzamos el siglo XVI con Tallis, «el padre de la música eclesiástica inglesa». Algunos le llaman miembro de la capilla real *(gentleman chorister)*. Encontra-

(1) Algunas indagaciones que emprendí ante la crítica de un amigo mío, sobre la significación de la palabra *capellmeister*, no sólo me han confirmado la significación dada más arriba, sino demostrado incidentalmente cómo se ha operado este proceso de secularización. El profesor Georges Hoffmann, de Kiel, escribe lo que sigue: «Todos los maestros de capilla ejecutaban la música religiosa para servicio de la Iglesia. El desenvolvimiento esencial de la música con la introducción de instrumentos numerosos, en las ejecuciones vocales y los solos así como la dramatización de la música en seguimiento de influencia de ideas griegas del Renacimiento—sobre todo desde León X,—contribuyeron mucho á la secularización de la música. Los maestros de capilla y los cantores de las cortes, componían tan pronto música eclesiástica como profana; y en el siglo XVII los maestros de capilla dirigían lo mismo la misa que la música escénica—la ópera—y los coros de los príncipes, que servían, á menudo, para los dos fines. El nombre, pues, de capilla y de maestro de capilla, se aplicó igualmente, poco á poco, á la música profana.»

mos en seguida, en el mismo siglo, á Morley, *chorister*, *epistter* y *gospeller* (chantre, epistolero y evangelista), que con un carácter también semieclesiástico, componía música profana; Byrd, que ejercía funciones semejantes; Ferrand, que tenía asimismo un carácter eclesiástico; y un poco más tarde Gibbons, un organista, pero que compuso mucha música profana. En el siglo siguiente tenemos á Lavres, «epistolero» (*epistter*) de la capilla real, compositor de música sagrada; Chil, corista, organista y compositor de música religiosa, y Blow lo mismo. Vienen entonces las cuatro generaciones de Puxcells, todos en relación con la Iglesia, como chantres y organistas, Hilton, organista, párroco, compositor de música profana y religiosa; y Croff, organista, chantre y compositor de los dos géneros. Lo mismo Boyce, Cook, Webbe, Hopley, que siendo parcialmente funcionarios de la Iglesia, son conocidos sobre todo por sus cánticos, sus *glees* y sus refranes.

No podemos ignorar, no obstante, el hecho de que si la cultura de la música para las necesidades del culto produjo las diferentes especies mencionadas de música, se produjo independientemente también una música popular simple. Desde los tiempos más antiguos, las emociones excitadas por los diversos incidentes de la vida, provocaron expresiones vocales espontáneas.

Pero el reconocimiento de esta verdad es compatible con esta otra verdad más extensa; el desenvolvimiento superior de la música ha surgido del culto religioso más refinado, y ha sido, durante mucho tiempo, producto de la clase sacerdotal; fuera de esta clase ó entre sus miembros secularizados á medias, se diferenciaron después los compositores y profesores de música profana.

Hay una diferenciación ulterior que no apuntamos todavía. El arte de la música desenvuelto por el clero, al influir en la música profana, simple y popular, inició el desprendimiento integral de las formas musicales superiores que hoy conocemos. Que las danzas populares en uso durante los siglos últimos hayan surgido *de novo*, ó nazcan y se modifiquen después de los antiguos cánticos para baile que estaban en voga con el culto pagano, es lo cierto que de ellas surgieron las grandes obras orquestales de los tiempos modernos, y la cosa es digna de notarse. Las composiciones de Bach y de Händel fueron en su origen series de danzas de tiempos diferentes, danzas cuyos movimientos, transformados en la música de sinfonías, todavía en el *«minué»* revelan á las claras las trazas de su origen.

Y por entonces, al mismo tiempo que se operaba esta evolución de la música, se produjo una nueva diferenciación, que maduró en la separación del compositor y del ejecutor.

Aunque hay algunos ejecutores, son compositores al mismo tiempo; los últimos se hicieron poco á poco, sin embargo, artistas independientes, que no toman parte en la ejecución sino para dirigir la orquesta en la ocasión propicia.

15. En este caso, como en otros, la marcha general de la evolución se demuestra por la integración que acompaña á la diferenciación. Hay pruebas aportadas por las civilizaciones antiguas que serán apuntadas en el capítulo siguiente, donde encajan más estrictamente. Nos contentaremos con indicar aquí los hechos principales que los tiempos modernos nos presentan.

Por cima de este cuerpo inorganizado de ejecutores profesionales, y por cima de las grandes corporaciones de profesores y maestros de música, poco organizada, está la masa de los que habiendo sufrido exámenes y obtenido grados en música, tienen más claramente una organización categórica. Vemos que consolida la integración. Hay también multitud de sociedades musicales, locales, fiestas locales de música con organización adecuada y diferentes establecimientos con estudiantes, profesores y directores que la confirman.

Y además, y como para unir estos grupos diversos, los que hacen del arte musical una profesión y los que la practican como aficionados, tienen una abundante literatura periódica,—diversos periódicos musicales se ocupan de noticias y de críticas de los conciertos, óperas, oratorios, etc.,—literatura que, favoreciendo la cultura musical, defiende asimismo á toda costa los intereses de los profesores y de los ejecutores músicos.