la naturaleza entera para saludar el principio de la redención, significado por el nacimiento del Hombre-Dios, bien soporta una coloración más viva y pasional que sugiera la variedad de elementos que forman el concierto universal en *tierra* y *cielo*.

Después de la *Comunión*, es decir, después del punto culminante de las ceremonias, el sentido *estético* no admite otra cosa, puesto que el misterio ahí termiña. Pueden, sin embargo, debido á su carácter de severidad, ponerse como conclusión alguno ó algunos pequeños trozos de canto llano con un aspecto meramente litúrgico. Cualquiera otra pieza musical resultaría pálida y redundante, y además destruiría el orden de importancia y serie en las diversas ceremonias.

***

ORATORIOS.

Mediando el siglo XVI, y de entre lo más selecto de la clerecía católica, se formó en Italia con el nombre de *Congregación del Oratorio* una vasta asociación destinada á vigilar por el auge y lustre de la Iglesia Romana. Dicha congregación, fundada en 1540 por San Felipe Neri y el sabio Bironio, no fué sancionada hasta 1575 por el Pontífice Pío V.

Más tarde, en Francia, Pierre de Berulle, por el año de 1611, fundó la Congregación del *Oratorio*.

Deseoso San Felipe de atraer al templo á los indiferentes, solicitados por las formas profanas del arte, quiso utilizar éstas en lo posible adecuándolas á las ceremonias del culto, y discurrió tomar los episodios de la Sagrada Escritura que tienen un carácter patético y dramático, revestirlos de formas musicales idóneas, y despertar con ellos, á la vez que el sentido estético del arte,

el místico sugerido por la naturaleza del asunto. Así se construyeron los primeros *dramas* sacros, abriendo el camino en 1570, el intitulado "*Anima e Corpo*," que compuso Emilio del Cavalliere.

La estructura de esos dramas no fué la misma desde el principio. Los primeros se redujeron á un diálogo exornado con trozos de coral, después el concierto se extendió á mayor número de partes y á mayor número de trozos ligados entre sí por recitados de un ritmo *ad libitum*, remedando las formas usuales del lenguaje. En una palabra, las formas rudimentarias de la primera música *dramática* que en ellas se informó poco tiempo después.

Siendo las formas del Oratorio dependientes de la naturaleza del asunto ó episodio que deba traducir, sería imposible y redundante ceñir en una fórmula cualquiera los requisitos de un buen Oratorio. El mejor será el que más apropiadamente interprete y sugiera las ideas y sentimientos que por tema se hayan escogido. La Historia Sagrada no escasea en episodios del más alto relieve pasional y de una variedad altamente dramática. Saber interpretarlos es todo el secreto.

Los oratorios pueden considerarse como una rama de la Música Dramática por la forma, y como una especie del Género Religioso por su carácter y coloración.

Entre los más renombrados Oratorios se cuentan los siguientes:

En Inglaterra, donde pasó la mejor parte de su vida el memorable Hændel (aunque alemán de nacionalidad), "*El Mesías*," "*Atalia*," "*Judas Macabeo*," "*Sanson*," y "*Josué*," obras del mismo.

En Alemania, "*La Pasión*," de J. S. Bach, "*Las Estaciones*" y "*La Creación*," de Haydn; "*Paulus* y *Elías*," de Mendelsohn; "*Cristo en el Monte de los Olivos*," de Beethowen.

En Italia, "*La Pasión*," de Jomelli, y "*El Sacrificio de Abraham*," de Cimarosa.

En Francia, invirtiendo el orden cronológico, "*Le*

Désert," "*Moise au Sinaï*," y "*L'Eden*," de Feliciano David, que con razón sobrada se consideran incluidos en la *especie*. "*Tobie*," de Gounod, "*Tobie*," de Eugêne Ortolan; "*La Ruine de Jérusalem*," de Joubert; "*La Sortie d'Egypte*," "*Jehpté*," "*La Prise de Jéricho*," de Rigel (père); "*Le retour de Tobie*," "*Gédeon*" y "*Judith*," de Rigel (fils); "*Samson*" y "*Esther*," de Moreaux; "*Absalon*," "*Jephte*," "*David en el templo*," "*Bergers à Bettléhem*," "*La gloire de Sion*" y "*Orphée dans les Bois*," de Berton; "*Joseph*," de Mehul.

***

HIMNOS.

Los más antiguos y más notables entre los himnos religiosos, puesto que se remontan á tiempos remotos de la Historia Sagrada, son los conocidos con el nombre de *salmos*, de los que pasa universalmente por autor el rey David, de quien los Santos Padres reputan colaboradores á *Assaph*, *Idithun* y *Emar*, así como á los hijos de *Coré*, cuyo nombre encabeza no pocos de los salmos.

El nombre de esos himnos en lengua hebrea era el de *Sepher Thehilim* (Libro de las Alabanzas). David los cantaba en todas ocasiones, ya delante del *Arca fœderis*, ya en el retiro de su palacio, y hasta en la mesa de los festines, acompañando esas poesías populares á la vez que sagradas, con los sonidos del *kinnor*, especie de arpa grande; en el Templo esos cánticos eran acompañados por *salterios* y otros instrumentos sonoros, y cantados además por cuatro mil *Levitas*.

Entre los griegos esos cánticos recibieron el nombre de *psalmoi*, del verbo *psallein*, que significa pellizcar ó tocar un instrumento, de donde se derivaron más tarde

las voces *psalmum* (latina), *psaume* (francesa), y *salmo* (castellana).

El Libro de los Salmos, acopio de las confidencias del pueblo elegido para con el Dios que le impartía una señalada protección, especie de código religioso en el que se contenían todas las quejas, todas las alabanzas y todas las aspiraciones populares, tenía, por tanto, los matices todos del sentimiento místico posibles. Cantar esos salmos era el consuelo por excelencia en los momentos de dolor, el aliento supremo en los momentos de duda, la expansión más expresiva y cabal en los momentos del triunfo y del regocijo.

En esos salmos, cuyo número es ciento cincuenta, se encuentran todas las formas de ese lenguaje místico en que la creatura débil y sufriente se dirige al poderoso y amante Creador.

Desgraciadamente no podemos tener una idea clara y precisa del poderoso efecto de aquellas inmensas masas salmodiando al unísono melodías llenas de majestad, preñadas de expresión y saturadas de un misticismo habitual y uniforme.

Reducidos en sus proporciones por encomendarse á masas relativamente raquíticas y siempre mezquinas, alterado su dinamismo por la mala interpretación de sus medidas, y ejecutadas ordinariamente por personas desprovistas del sentimiento religioso y á quienes sólo mueve el estímulo del salario, y á lo más el profano sentimiento del Arte, no pueden esos cánticos desplegar á nuestros oídos sus cualidades estíticas, ni darnos una idea de su belleza original. Un atildado criterio estético puede, sí, concebir el mágico efecto, pero jamás idearlo con perfección y claridad. De ahí es que, juzgando por el mal efecto que causa la mutilación de esos engendros musicales, y apreciando solamente la monotonía y la sobriedad, se las tome por *pobreza, simplicidad y monotonía*, y se haga, como se ha hecho, un vocablo depresivo de las voces *salmodia* y *salmodiar* considerándolas como una fórmula musical

pesada y *fastidiosa*. Igual camino ha tomado la ignorancia desnaturalizando el sentido de la voz *clásico*, que usa como sinónimo de *cansado* é *ininteligible*, sin siquiera conocer la verdadera acepción de la palabra.

¡Cuánto más prudente sería, en caso de no poder juzgar con acierto y conocimiento, suspender nuestro juicio!

Volviendo al asunto, veremos sin esfuerzo que, históricamente, la característica de los salmos es la masa enorme de voces y el acompañamiento por instrumentos de percusión y de cuerda. Ahí tal vez encontramos el tipo primitivo de la *antífona*, cuyo nombre, de las voces *anti* y *phone*, equivalentes á *contracanto*, coinciden con el efecto alterno de la voz principal y de las que formaban la enorme masa de levitas cuando los Salmos se cantaban en el templo, como antes dije. La *magnitud*, la *unidad* y la *flexibilidad* de la melodía, plegándose á la expresión propia requerida por el asunto, son, pues, los signos estéticos dominantes en la especie que examinamos.

No son, por supuesto, los salmos los únicos que deban incluírse entre los himnos religiosos, por mucho que sean los más dignos de atención. Por otra parte, los cambios sociales verificados en el curso de los tiempos, y la natural evolución verificada en las costumbres, han traído un contingente que llamaremos *moderno*, digno de atención en cuanto traduce las aspiraciones y actitudes de la creatura con relación á su Creador.

A esa categoría pertenece el *Te Deum*, ó acción de gracias en que públicamente toda la masa de una nación da gracias á Dios por los triunfos alcanzados, por la cesación de una epidemia, ó por cualquiera otro beneficio de común participación, por mucho que á las veces esa manifestación, mixta de religiosa y política, sirva para festejar una matanza ó algún éxito contrario á la razón y á la justicia intrínseca. Pero en los Maitines, á cuyo final se canta ordinariamente, conserva su carácter de acción de gracias por los comunes beneficios recibidos.

Hanse confundido también, indebidamente en mi concepto, los himnos, salmos, antífonas y responsos con los *motetes*, de que en su lugar trataré y que tienen caractéres diferenciales bastante bien definidos.

* * *

LAMENTACIONES.

El tipo de esta especie lo encontramos originariamente en el profeta Jeremías, llorando, por decirlo así, sobre las calamidades y los desórdenes populares como lloraba Homero sobre las ruinas de *Chios*. Esas lamentaciones se distinguen por cierta libertad rítmica y variedad de giros, siguiendo las irregularidades de la prosa que las sirve de vehículo. No han faltado quienes irreflexivamente hayan pretendido basar un defecto en esa irregularidad, sin considerar que esa misma irregularidad siguen ordinariamente en su curso las expresiones del dolor, sobre todo si se refieren á una entidad moral y colectiva. La ignorancia, siempre ávida de cebarse en todo lo levantado y superior al nivel de lo *vulgar*, no podía pasar por alto las Lamentaciones, que gracejamente designó con el grotesco nombre de *Jeremiadas* menospreciando la poesía natural del asunto, que por sí sola, para un entendimiento cultivado y un sano criterio, tienen un ingenuo y pintoresco colorido y una expresión de dulce nobleza.

Entre las Lamentaciones deben contarse dos especies *sui géneris:* el "*Dies Irae*," y el "*Stabat Mater*."

El primero es un poema que tiene por asunto la consideración de las culpas humanas, su discusión ante el Supremo Juez en el día del juicio, y las tremendas emociones del espíritu penitente en tan solemne ocasión. Consta de diecisiete estrofas de tres versos y

una final de cuatro, todas octosilábicas y rimadas cada una sobre el mismo consonante, excepto la última estrofa en que las consonancias están apareadas en los versos primero y segundo, y tercero y cuarto, respectivamente. Cada estrofa encierra un pensamiento completo; el interés del asunto va en creciente hacia el final de la composición, en la que rivalizan la claridad y la concisión con la poesía ingenua y la sincera piedad.

Data su composición de principios del siglo XIII, y según las más autorizadas opiniones, fué obra del monge *Tomás de Celano*, amigo, discípulo y después biógrafo de San Frascisco de Asís, fundador de la orden de *Mínimos franciscanos* ó *mendicantes*.

A juzgar por una de las más antiguas copias del poema, que se encontró en la iglesia de San Francisco en Mantua, parece ser que alguna vez el himno constó de cuatro estrofas más, suprimidas, sin duda, á título de corrección por el autor mismo, puesto que comparadas ambas formas del poema, la cercenada resulta mucho más correcta, unida y expresiva.

La importancia del poema es tal, que solamente al inglés existen dieciseis diversas traducciones que en un libro de 76 páginas, que contiene además un estudio *in extenso*, coleccionó Sir Abraham Coles.

Como en otro lugar apunté, el *Dies Irae* se canta en las misas de difuntos entre la Epístola y el Evangelio.

La interpretación musical que de ese himno corre en el *Graduale Romanum*, Canto Gregoriano que tengo á la vista, contiene, aunque sencilla, una modulación que en mi concepto está fuera del carácter del *Canto Llano*, lo mismo que las dobles corcheas en *floreo* sobre los compases quinto y sexto de la penúltima forma. En cuanto al valor netamente musical, sin formalizar una censura creo que, ya sea ciñéndose á la majestad de formas del canto Llano y con sólo sus naturales recursos, ya empleando francamente el estilo libre creado por Palestrina, y usando de una modulación amplia,

pueden hallarse formas mucho más adecuadas y expresivas que las del Ritual á que me refiero.

En segundo término de importancia, pero muy superior á otros muchos himnos de los que corren en los misales (exceptuando los salmos), viene el *Stabat Mater*, que á pesar de la bajeza del latín en que está escrito y que con razón se le ha censurado, tiene un estilo sencillo y un sentimiento profundo que expresa con noble tristeza los dolores de la Virgen María durante la crucifixión de Jesús.

Según opinión generalmente aceptada, ese poema surgió durante el siglo XIV, y fué compuesto por otro mínimo franciscano llamado *Jacoponus*.

Los músicos más notables han puesto música á ese poema. Pergoleso, el primero, murió sin acabar la última estrofa; se han señalado por su belleza después del de Pergoleso, los de Haydn, Gluck, Hændel y Rossinni.

El Stabat Mater se canta en la Iglesia el viernes de la Semana Mayor, y en lo particular, generalmente el viernes anterior, llamado *de Dolores*.

Tanto como en el *Dies Irae* el resorte del sentimiento es el terror, el del Stabat Mater es un sentimiento dulce, resignado, como tenía que serlo el de una *mujer superior* y *privilegiada* unida á la *madre*. Los medios de expresión son, por lo mismo, diferentes en ambas especies.

***

MOTETES.

Ya dije antes que bajo el nombre de *motetes* se han confundido indebidamente varias especies del género religioso, designadas otras veces con el nombre genérico de *música latina;* pero el *motete* tiene caractéres muy especiales que lo diferencíen de los salmos, himnos,

antífonas, responsos y demás. Los Alemanes han hecho siempre juiciosamente esa distinción.

Algunos derivan el nombre, de la circunstancia de que el número de palabras de que conste debe ser circunscripto; pero circunscripto es siempre el número de palabras en toda frase, y además, la derivación podría convenir al francés, en que existe la voz *mot*, equivalente de *palabra*, pero en modo alguno al latín, en que los textos están escritos y en el que la voz equivalente de *palabra* es *verbum*.

Más aceptable y conforme parece la derivación de la voz latina *motum*, que significa *movimiento*, porque siendo el motete un fragmento de *Canto Florido*, tiene mayor movimiento y vivacidad que el *Canto Llano*, al que acompaña y que le sirve de *bajo*.

Respetando la tradición debo decir que siempre me han causado mal efecto esos contrastes del florido con el canto llano. Ya dije que la excesiva movilidad es antiestética en el género religioso, y además, contraria á la severidad. Esos floreos puestos sobre un *amén*, un *aleluya*, ó un *cum spiritu tuo* rompen la unidad de estilo, divagan al auditorio, y necesariamente, á menos de una rara limpieza de ejecución, arrastran la voz y producen el efecto de las vocalizaciones abusivas. Un *motete* que con cierto grado de movilidad conserve la severidad de estilo, es una de las producciones de arte más difíciles. No menos difícil es su acertada interpretación.

***

SALUTACIONES.

Las dirigidas por el hombre, sér débil é interesado, van siempre mezcladas de algún ruego ó petición egoísta, porque tal es su naturaleza. Después de las alaban-

zas, la deprecación..... Después de adorar, pedir algún beneficio.

En tal sentido puede muy bien decirse que todas las oraciones son salutaciones; pero las hay que tienen un carácter más personal, por decirlo así, más íntimo, más afectuoso. Tales son el *Ave María*, la *Salve* y las *Letanías*, dirigidas por regla general á la Virgen Madre como á la poderosa intercesora cerca de su Divino Hijo. Digo por regla general, porque no faltan salutaciones directamente compuestas para todos ó algunos de los *santos* con el propio carácter de intercesores.

El uso de las *Letanias* se remonta á los tiempos más remotos. Si hemos de dar crédito á los orientalistas, en la *India* existían desde tiempos prehistóricos series más ó menos largas de alabanzas, dirigidas, ya á los tres elementos abstractos que formaban la *trimourty* ó trinidad India, ya á *Devanaguy*, la madre de *Vischnou*, virgen también é inmaculada según las leyendas del extremo Oriente, á los *rakchasas* ó demonios, y á otras divinidades de segundo orden.

La letanía cristiana está consagrada á la Virgen Madre del Redentor, y consiste en una serie de alabanzas alternando con la deprecación repetida *Ora pro nobis*, que quiere decir: "*ruega por nosotros*," excepto hacia el final, en que la deprecación se cambia en *miserere nobis*, que quiere decir "*ten piedad de nosotros*."

Existe también otra letanía llamada de los *Santos*, á ellos dedicada según su nombre lo indica. El mecanismo es idéntico en ambas, salva la diferencia de dedicación.

La estructura musical de esa salutación, destinada al uso de las masas, debe ser siempre sencilla y sobria, tanto para que su ejecución esté al alcance de los profanos, cuanto por el carácter de repetición sistemática que reviste. Destinada á cantarse por filarmónicos, ó á lo menos iniciados en música, como la de los Santos, puede dársela más profundidad y mayor alcance artístico acomodándose á la índole de cada estrofa. En caso de

emplearse el estilo figurado y florido, debe hacerse con suma sobriedad y tino, huyendo de la vocalización superabundante para no romper con la *unidad* del género.

En cuanto al *Ave María*, llamada por otro nombre *Salutación angélica*, está compuesta de las palabras que, según la Historia Sagrada, dirigió el ángel á María cuando le anunció el misterio de la *Encarnación*, de las que con la propia ocasión dirigió á la misma Virgen, Santa Isabel, esposa del profeta Zacarías, cuando recibió la visita de la Madre de Dios; y por último, de las palabras con que la misma Iglesia por su parte implora el auxilio é intercesión de la Virgen María.

La concisión rivaliza en esa que podemos llamar *obra maestra* en el género deprecatorio, con la expresión más conmovedora de los rasgos culminantes del misterio de la redención. Nada falta y nada está de más para el propósito que inspiró esa oración. Cada versículo de la primera parte es, á la vez que un artículo del credo cristiano, materia de un poema separado y completo; la segunda parte se reduce á una sola súplica, en que se implora la protección de la Virgen Madre durante todos los instantes de la vida humana: "*et nunc et hora mortis nostræ.*"

Raros son los compositores, aun medianos, que no hayan puesto su numen al servicio de esa bellísima salutación. La lista de las "*Ave María*" que por su mérito se han señalado sería muy larga.

Muy semejante por el objeto es la *Salve*, que también es una salutación dirigida á la Madre de Dios, y puede reputarse como una *glosa* ó ampliación del *Ave María*, de la que sin carecer de interés y de patetismo, dista no obstante, como dista una copia de un original y una *glosa* de un *tema*.

Dejé de propósito para lo último la oración por excelencia: el *Padre nuestro*.

Modelo dado, según la Sagrada Historia, por el mismo Jesucristo, la deprecación no va dirigida al *Dios* po-

deroso, sino al *padre* cariñoso y amante á quien el hijo humilde se muestra sumiso, y pide *no más que el pan* para el cuerpo y el espíritu, y *el perdón de sus flaquezas* en la propia medida que el mismo hijo perdona las de sus hermanos.

Bajo el punto de vista de la interpretación musical, no es, sin embargo, la que mejor materia preste, debido á su misma severidad, y de ahí es que generalmente se trate en Canto Llano. Pudiera, sin embargo, en estilo libre, pero grandioso y sobrio, hacerse una interpretación apropiada del *Padre nuestro* contando con especiales dotes de inspiración.

*
* *

No estará de más decir dos palabras sobre los efectos que de la *sinfonía* pudiera sacarse poniéndola al servicio de un asunto religioso, y que acaso introduciría una nueva y bellísima *especie* en el Género. Entiendo que nada existe en ese estilo, y las que por tales pudieran tomarse no son sino reducciones de conjuntos vocales para instrumento ó instrumentos, lo que no es lo mismo, tanto por la natural limitación que determina la extensión de las voces, cuanto por la mayor variedad de timbres que el instrumental nos ofrece.

Creo que una orquesta convenientemente compuesta de instrumentos apropiados, eliminando los excesivamente agudos, permitiría sugerir con una gran variedad de coloridos, todos ellos dentro de un límite de coloración que sea compatible con la unidad característica del género, ideas é impresiones variadas siguiendo el curso é índole de las palabras y las situaciones que ellas nos describen.

Alguna vez he imaginado en mis solitarias lucubraciones una orquesta en las condiciones antedichas traduciendo los versículos del *Dies irae*, y dejándonos escuchar el propio característico timbre de la trompeta que esparce sus sonidos por la región de los muertos

para reunirlos ante el trono del Supremo Juez. He oído á los clarinetes y fagots gemir compungidos, temblar sobrecogidos los contrabajos y violoncelos, y las trompas y saxofones pintarnos el terror de la tierra y del cielo aprestándose al *juicio universal.*

Aunque en otro género más levantado y más grandioso que el inspirado juguete de Camilo de Saint Saenz, he concebido una *macabra gigantesca* traduciendo fielmente el bello poema de Tomás de Celano. Ante la magnitud de la obra he retrocedido con legítima cobardía porque me juzgo muy pequeño para intentarla siquiera; pero no dudo que en manos expertas esa informe y rudimentaria concepción mía podrá transformarse en una obra maestra del género religioso-descriptivo-sinfónico. Nunca la palabra, por inspirada y sugestiva que sea, podrá describir esos misteriosos y gigantescos trastornos como el trastorno mismo reducido á sonoridades terríficas y anormales, explotando preferentemente la *sugestión real*, que nace de la relación constante entre la intensidad y timbre de los sonidos y la impresión nerviosa que provocan, teniendo por auxiliar en esa descripción de lo anormal y extraordinario, la misma vaguedad que en otra clase de descripción ó imitación de carácter concreto sería, como en su lugar dije, un grandísimo defecto.

Como sugestivo de una situación anormal, en ese poema puede anormalmente darse entrada á la orquesta, ya que tan sin tino, y en mi concepto fuera de propósito, se le da entrada con tanta frecuencia, desnaturalizando el género religioso con intérpretes, por decirlo así, *profanos* en los templos.

FORMAS ESPECIFICAS

§ II

En el Género Social.

La historia de las formas específicas en el género social sería la de las sociedades mismas que en el curso de los siglos han venido sucediéndose.

Cada forma revela necesariamente una faz social que estereotipa.

La historia de la humanidad no puede caber en los estrechos límites de este Tratado; pero es necesario, en síntesis á lo menos, recordar la evolución sucesiva de los pueblos primitivos antes de transformarse en naciones poderosas, y aquilatar el sedimento artístico que aquella evolución vino formando y depositó en los cimientos de los tiempos históricos.

Obedeciendo á la imperiosa ley de la *necesidad*, todos los pueblos han comenzado por aprovecharse sin trabajo de los frutos naturales, errando de bosque en bosque á medida que las provisiones naturales se agotaban.

Durante la escasez en las estaciones adversas, debe haberse presentado al hombre como un subsidio la caza. En ésta, observando la alimentación de los animales pequeños, debe haber sorprendido el hombre en los animales mayores, hembras, la existencia de los líquidos alimenticios, y tenido la idea de aprisionar animales vi-