

sé qué de austero, sombrío, trágico, que se encuentra en un responsorio de Victoria, un cierto no sé qué que suena á español, y no á italiano ».

En ésto y sólo en ésto consisten los distintivos de nacionalidad musical que, no ha mucho, inspiraban á un distinguido crítico musical francés las siguientes reflexiones : « Acordáos de nuestra música nacional, ¡ oh, músicos ! de nuestro país. Ella os aguarda llamándoos con voz persuasiva, cariñosa. Para vosotros posée, escondidos á las miradas del vulgo de músicos, tesoros de melodía, de esa melodía, materia primera de vuestro arte, que cada día sabéis cincelar y pulir y policromar mejor, pero que ya no sabéis crear. Y sobre todo, no dejéis de responder á la teoría de las nacionalidades y á sus defensores, que en términos absolutos la música es por esencia un lenguaje universal. Lo es, sí, sin ninguna clase de duda, pero esto no significa que sólo debe existir una sola y única música. Quiere decir, sencillamente, esto : que los sonidos extranjeros no tienen necesidad, como las palabras, de ser traducidos para ser comprendidos por la inteligencia, excitando nuestra sensibilidad. Por estos misteriosos privilegios, si se facilitan las comunicaciones ideales de las almas y se uniforma la religión de fraternidad humana, no se suprimen las diferencias. Nada podrá atentar á la fe de esa religión para que cada pueblo busque y cree una música para él; que cada pueblo la caliente al fuego sagrado de su hogar, á fin de que por modos particulares y formas tradicionales diversas, se exprese, eternamente, el alma hermana de la humanidad. Acudid á la fuente pristina de esa música, superior á todas las músicas, y todo os será dado. »

PUEBLOS REFRACTARIOS

Á LA NACIONALIZACIÓN

Refractarios hasta lo presente, entiéndase bien, y con esto dicho se queda, sin echárselas de profeta, que tarde ó temprano entrarán en el camino de lo que podríamos llamar la legalidad de la evolución actual, consecuencia de un período histórico de preparación.

Inglaterra, Francia é Italia han preludiado en todas ó en casi todas las cuerdas de la lira; pero, hasta ahora, sólo han cantado en el modo propio de su nacionalidad musical Alemania, Rusia, los países escandinavos, Hungría, Bohemia, Bélgica (la Flandes oriental y occidental) y España.

Inglaterra truncó bruscamente una tradición de arte propio que se sintetizó esplendorosa, lozana, anticipada, por rara adivinación, en el gran genio de Purcell, acabando en él la potente explosión del espíritu nacional contra la imitación extranjera que tuvo tan hermoso despertar.

Fué Enrique Purcell (1658-1695) un artista de raza. En el gran poeta y crítico Dryden encontró su hombre, su *alter ego*. Ligados por íntima amistad, colaboraron en un arreglo de *La Tempestad*, en el cual, á pesar de las profanaciones cometidas en la obra de Shakespeare, y las faltas de gusto que, por inexperiencia, se notan en la música, déjase sentir un ambiente de naturaleza tan puro, tan misterioso y personal, algo así como una alentada weberiana, que acusa toda la profunda conciencia de fuerza y nativa originalidad de una raza musicalmente inexplorada. La asociación del poeta y el músico produjo, á no tardar, aquella maravillosa expresión de nacionalismo musical anticipado, el *King-Arthur*, que tiene más de una analogía con el *Parsifal* (para no citar más que una recordaré la página impresionadora del célebre *duo de las sirenas*, en la cual se aspira el ambiente voluptuoso de seducción de *las fanciullefiori* de Wagner).

Diríase del talento de Dryden y del genio de Purcell, que teniendo conciencia de sus fuerzas y sintiendo vigorosamente el derecho de existir libre y artísticamente y, como consecuencia, el de rechazar toda imitación y toda imposición extranjera, el fondo y las formas de su drama lírico nacional les fueron dadas, más que por razones técnicas, por solicitaciones de impulso artístico encaminadas á la consecución de un ideal de arte superior y popular. Tienen presentimientos y vislumbres claros de ese ideal de arte propio, y rehuendo los peligros de seguir como hijos dóciles las tentadoras pero falsas deducciones exóticas, marchan solos y, aunque solos, sintiéndose fuertes, acompañados del ideal que no les abandona un instante.

Más que un músico de dramas, Purcell, — se ha dicho, — es un músico de sentimientos dramáticos nacionales encarnados en el alma de un artista que adivina, alma de artista genuinamente sajón. En la locura de su drama lírico *Don Quijote*, con sus bruscos sobresaltos y alternativas de melancolías, ilusiones, indignaciones y postramientos, adivínase al conterráneo del *Rey Lear* y de lady *Macbeth*. Claro es que en las páginas de las dos únicas obras citadas no aparecen la movilidad de cambiantes y de matices del arte moderno, ni, sobre todo, la prodigiosa habilidad de un Wagner, en el arte superior de fundir en una vida los múltiples sentimientos de un alma.

El *King-Arthur* habría sido para Inglaterra y su arte nacional lo que para el arte ruso *La vida por el Zar*, de Glincka, si Purcell no hubiese sido arrebatado prematura y malogradamente por la muerte á la vida del arte nacional inglés, que nació en él y en él murió.

* * *

Purcell es una prueba convincente de lo que los ingleses hubieran podido hacer, continuando aquella tradición y, á la vez, de lo que, en realidad, no han hecho aun teniendo, como tienen, todas las cualidades que podrían favorecer la explosión instantánea de una lengua musical, basada en la riqueza y gran variedad de sus cantos populares.

Hasta ahora, no han hecho nada en este sentido los músicos ingleses contemporáneos, músicos de formas importadas y reproducidas artísticamente con floje-

ras y desmaños insufribles, sugestionados por el continuo trato con los compositores alemanes por los cuales tienen una verdadera obsesión fanática.

Los Cowen, los Parry y los Stanford de nuestros días, (basta citar éstos: Elgar merece capítulo aparte), no han experimentado nunca en sus obras aquella necesidad imperiosa de la nacionalización tan bien adivinada por Purcell, no solo en la ópera, sino que ni siquiera en el campo más abonado de la música sinfónica; circunstancia que ha hecho decir, en son de excusa, al musicógrafo inglés Pfohl, que « música italiana, alemana y francesa son nombres diversos de una cosa idéntica en el fondo », concepto erróneo que me permitiré rectificar insistiendo en lo que ya he avanzado, esto es, que por sus tendencias cosmopolitas y por ende incoloras, ni los franceses, ni los italianos, ni los ingleses poseen otra música dramática que la que ha sido inspirada en un fondo tan convencional como la forma elegida por cada nacionalidad, y por cada personalidad de artista, según sus aficiones, erudición de segunda mano, y por una asimilación sin sinceridad de adaptación al medio artístico de su nación. ¿Poseen, acaso, los ingleses, — repito — la música sinfónica nacional? Ni esto, siquiera. Han formado su educación musical en Alemania, y al traducir con desgarbos y durezas sin cuento el sentimentalismo poético musical teutónico, notaron lo mismo Williers Stanford en Inglaterra, que César Franck en Francia, que poniendo en evidencia alguna manera popular con intento de dar cierto colorido nacional á su música, atenuaban aquellas durezas y desgarbos de traducción, sin caer en la cuenta que limitado este colorido al motivo, que-

daría aislado sin penetrar poco ni mucho en la composición.

Trabaja Stanford sin dar paz á la mano, y la fatiga producida por lo ingrato de la labor no le puede dar la compensación necesaria. Tienen todas sus obras y las de todos sus conterráneos un defecto capital : no hay nexo entre las distintas partes de las mismas, algunas de las cuales son verdaderas superfetaciones. Música mediocre, á veces, á pesar de su mediocridad, frecuentemente pretenciosa, jamás original. Prevalece en ella, como en la de todos los pintores mediocres, el cálculo para lo que se refiere á esa otra labor de la instrumentación (labor siempre ingrata, tabla de salvación para los compositores dotados de escasas facultades creadoras), si clásica, á veces, por el estilo rígido clásico de Brahms, jamás poética y eficaz como la de Wagner.

La instrumentación y el fondo de las composiciones de Cowen y de Parry, músicos cosmopolitas, cultivadores elegantes del arte, compónese de aquella dureza de tonos parecida al colorido de ciertos prerrafaelistas sueltos que han interpretado mal la lección : redoblan con persistencia las partes instrumentales produciendo en casos fortuitos empastes sonoros originales, pero que, á la larga, fatigan por la misma persistencia en el rebuscamiento, que traduce mal lo poco que hay en el fondo de la composición.

De sesenta años á esta parte, esos y otros compositores ingleses que he de pasar por alto han obtenido y realizado grandes progresos técnicos. Sus obras, sin embargo, como potencia creadora, no tienen excelencia ni originalidad de ninguna clase. De fantasía no

se hable. Confían, todavía más que los compositores continentales, en la habilidad técnica del *metier*, pero sabido es que la habilidad no ha sido ni será jamás, realmente, arte. Apasionados por la música literaria ó de programa con intentos literarios, puede decirse de la música sinfónica inglesa en general, con comentario ó sin comentario, que es producto de aquel arte que Hanslick definió con el nombre de *Kochkunst*.

* * *

Catulle Mendés ha sido uno de los literatos franceses que con más claridad ha entrevisto la evolución de arte en el sentido de la nacionalización por reintegración y adaptación de formas populares. Los músicos franceses no han formado su educación musical en Alemania como los ingleses, pero han estudiado con mucha atención sus partituras, lo que en el fondo viene á ser lo mismo, utilizándolas para modelar exteriormente y dar colorido á las propias. En el fondo de elaboración de las formas asimiladas déjase entrever, no la espontaneidad sino la erudición, y por esto se ha dicho de los compositores franceses, que como artistas son decadentes. Músicos irreprochables como forma y compositores de *música bien hecha*, podría preguntárseles si se va á alguna parte con ese *dignus est intrare* de la música bien hecha, ó en otro orden de ideas, podría sospecharse si con la música bien hecha solamente, se trata, acaso, de haber interpretado mal á Beethoven ó al mismo Wagner, á pesar de todos los pesares.

El estudio de la productividad de algunos compositores franceses, hoy en boga, dará cumplida satisfac-

ción al postulado anterior. César Franck, compositor galo-belga, francés neto para sus glosadores, que forman lo que podría llamarse un partido ó un *clan* musical, es un artista talentado, ingenioso pero sin genio, malgrado por la erudición y hasta por la misma gran cantidad de conocimientos de que hace gala y que, á veces, emplea con facilidad y toque certero. De su música, puramente intelectual, se ha dicho que es á la luz espléndida del día la fulguración artificial de fuegos de bengala.

Franck, como Lalo, como Chabrier, como Massenet, y otros que omito, se asimila, á menudo, formas populares con la idea de dar colorido nacional á sus composiciones, colorido limitado, como en las de los ingleses, al motivo, que provoca imágenes desdibujadas, no originales (la *Jota* de Chabrier), estereotipadas (la *Sinfonía española* de Lalo y casi todas las *Suites* pintorescas de Massenet), y sin internarse en la composición produciendo, forzosamente, una imitación calculada de segunda mano, un arte reflejo, intelectual, que no se ha sentido, falto de ambiente propio, un arte, en fin, de pura *ficelle*.

El representante de la llamada joven escuela francesa, Vicente d'Indy, refleja por modo sintético las tendencias de sus adeptos. En todas sus obras abundan la complejidad de efectos acústicos sin un movimiento arrebatador de poesía y de color, íntimo, comunicativo. Música correcta, pensada, estudiada con prolijidad contrapuntística de diseño, que se acoge á la extrañeza y á lo sensacional, puramente fisiológica, para engañarse á sí propia de la ninguna significación de su lenguaje. Música toda hueso sin médula, que en

el fondo vive de una apropiación de superficialidad musical, llamándose derivada de Berlioz y de Wagner, sin que ninguno de los representantes de esa escuela de música, fría como un hielo, posea la fantasía romántica desarreglada del primero, ni el profundo sentimiento del segundo. Música que si pretende hacer colorismo nacional por erudición, colorismo limitado, también, al motivo, tampoco ha entrado en el remanente de la composición, si por remanente se han de entender las caprichosas pinceladas borrosas con que se ha adornado. Música sugestionada, siempre, á pesar del tejido de varios estilos disímiles, por la influencia alemana de un Beethoven ó de un Wagner mal entendidos. Música, en fin, que no ha entrado, sin duda, por un *parti pris* y una obsesión de momento, en la evolución de la nacionalidad musical por reintegración de formas, á pesar de los trabajos folklóricos tan bien dispuestos para preparar y acentuar esa evolución de los Tiersot, Bourgauld-Ducoudray, y los literarios-filológicos de Gastón París y de otros musicógrafos y literatos *folkloristas*.

* * *

La música alemana ejerce en los compositores italianos, como en los ingleses y franceses, una fuerza tal de comprensión que les esteriliza y anula por completo, privándoles de toda libertad de acción. Son alemanes de segunda ó de tercera mano (y hasta se dan casos de seguir las huellas de Massenet, un Massenet atenuado, por supuesto, que es cuanto de más absurda-

mente desorientado se puede dar) que, en su ilusión de ser artistas á todo trance, no saben nunca de qué lado inclinarse, si del lado de los artificiosos (Puccini, Mascagni y *tutti quanti*) ó de los eruditos (Sgambatti), cuando la comprensión alemana les deja un momento en paz.

El compositor sinfonista nacional italiano no ha aparecido todavía. ¿Ha aparecido el dramático-lírico, el Mesías prometido... cada diez años? Decía Mascagni (el último Mesías de la tanda), después de hojear la partitura de un drama lírico de autor contemporáneo: — « ¡ Oh, si yo tuviese á mano todo el elemento popular que desborda de esta partitura ¡ qué ópera italiana más soberbiamente nacional escribiría yo ! » Tenía al alcance de la mano, intacto, virgen de toda asimilación, ese material, y « la ópera italiana soberbiamente nacional » no la escribió cuando compuso *Le Maschere*, ni siquiera cuando salió á trompetazo limpio la bullanguera y bullanguada *Cavalleria rusticana*: ni en la primera supo hallar un eco expresivo del humor italiano de la comedia, ó del drama madrigalesco de Horacio Vecchi ó de Adriano Banchieri, ni en la segunda aparece un solo acento del riquísimo venero del canto popular siciliano, á pesar de la *Siciliana* de tal composición, que es *Siciliana* por el título y no por inspiración de arte popular asimilado y transformado en pura materia dramática.

No será, de fijo, Mascagni el que ponga remedio á esa ausencia de arte superior y popular, á la vez, en que ha vivido hasta ahora la ópera italiana dentro de su convencionalismo de fondo y de forma, tan anti-italiano como el de la ópera de la decadencia, que

empezó en Stradella y en Scarlatti, y perdura sin que haya encontrado hasta el presente su Rafael.

* * *

Inglaterra, Francia é Italia miran á través de cristales de aumento, completamente ilusorios, una escuela de arte nacional que... no existe. El colorido nacional limitado al motivo, vuelvo á decir, al motivo que no ha entrado en el contenido general, en el cuerpo y en el alma de la obra de arte, sólo dará imágenes estereotipadas, no originales, de una nacionalización ficticia. Las pinceladas caprichosas, geniales, todo lo que se quiera, con que se adorna la obra, toque por acá, disfumadura por acullá, no pasan de pinceladas (como el *maquillage* que no puede embellecer las facciones de una mujer fea), pues, no sobresale ni podrá sobresalir, jamás, la substancia virgen y bella de toda belleza que forma lo que antes he llamado un arte superior y popular á la vez. No se halla, en una palabra, en esa música colorista nacional, única solicitada por erudición no sentida, el tipo característico de lo propio, de lo que integra la conciencia y el alma nacional de una raza : le falta á toda esa pretendida música colorista nacional, el ¿dónde está la pastora? de las cajas de cerillas, ó, para decirlo seriamente, el *quid divinum* del saber y sentir de lo que se solicita; aquel saber y sentir de los héroes de la música de arte encumbrado y popular, héroes porque han entrado en el alma del pueblo, conviviendo con él, para devolverle, realzado por la belleza verdad y hecho arte, lo que del alma del pueblo ha salido.

El hecho, aunque tristísimo, es éste : que en medio de la gritería de los bandos y de la confusión de las escuelas que se combaten, la música atraviesa una época de verdadera mediocridad. Falta un hombre de extraordinario poder que empuje con resolución é impavidez por la vía de la senda perdida. Falta un genio que capitanee, un superhombre artista que disuelva por inútiles, como impedimenta de guerra, todos esos pelotones sueltos mandados por un cabo.

Todas esas mediocridades musicales de los tiempos actuales saben más *música bien hecha* que Beethoven; puede concedérseles esto sin regateos; pero les falta todo lo que sobraba al autor de la *Novena Sinfonía*. En la música del solitario de Bonn no hay necesidad de buscar la pastora. Llega al alma sin explicación de logogrifos, charadas ó fugas de consonantes.

UNA CUESTIÓN DE FOLK-LORE
MUSICAL INTERNACIONAL

La Revista *Internationalen Musik-Gesellschaft*, de Berlín, abrió ha algún tiempo un concurso para premiar al autor de la mejor monografía sobre este punto concreto : « ¿Cuál es el mejor método para clasificar el repertorio de las melodías populares según su constitución melódica? »

Llamado á informar, invitado por mis dignos compañeros de Jurado el doctor Oscar Fleischer (Berlín), el musicógrafo Florimondo Van Duyse (Gante), y Monsieur Julien Tiersot, distinguidísimo y muy conocido *folk-lorista* francés, expuse mi opinión, poco más ó menos, en los términos que verá el lector, interesado como está, sin ningún género de duda, en el conocimiento de los progresos que se realizan en el campo de esa ciencia del *saber y sentir* popular.

Ciñéndome, desde luego, al postulado expuesto, sin discutir la finalidad impuesta de obtener la clasificación del repertorio popular, «únicamente por la consti-

cución melódica », pasé á examinar los cuatro manuscritos, todos en alemán, que se presentaron á este concurso para fallar en el proceso de clasificación solicitada.

« *Manuscrito I.* — En la primera parte de este trabajo monográfico, expónense los métodos generales de clasificación adoptados hasta el día. Analizando las principales colecciones de cantos publicados en Europa, desde Herder hasta fines del siglo pasado, observa el autor que todas presentan una división casi enteramente idéntica.

« Salvo raras excepciones ó detalles de poca monta, puede reducirse dicha división á las habituales ordenaciones siguientes, puramente literarias : *Canciones legendarias ó heróicas.* — *Canciones históricas.* — *Cantos amorosos.* — *Canciones de danza.* — *Canciones satíricas.* — *Canciones de fiestas.* — *Canciones de oficios.* — *Canciones de cuna.* — *Canciones religiosas.* Cabría, sin duda, ampliar el cuadro de estas ordenaciones, demasiado limitadas, aun en materia como ésta, puramente literaria, más arbitraria que precisa, de modo que no resultase deficiente.

« Pero pasando por estas ordenaciones preestablecidas, ya que dado el estado de este género de estudios cualquier clasificación puede ser buena, preventivamente, cuando se olvida que no son ya motivos esencialmente literarios los que inducen á ahondar en esta materia, entremos de lleno en el examen sucinto del *Manuscrito I* en cuestión.

« Aparte del método y de la bibliografía que el autor expone acerca de la canción popular, establece una

clasificación musical obedeciendo, sin duda, más que por convicción, al postulado impuesto por el tema del concurso. No puede darse esta clasificación, ni el autor, á lo que parece, la da, tampoco, por definitiva, por estar ya preconizado con anterioridad su método, basado como está en las formas generales y en las lineaciones, por decirlo así, y desinencias melódicas de los cantos; procediendo, sin embargo, en esto, como convenía, de lo sencillo á lo complejo, busca y encuentra de ordinario la documentación necesaria entre los pueblos menos civilizados, clasificando, primeramente, las melodías compuestas de dos, tres y cuatro notas, que proceden ora por grados disjuntos, ora por grados conjuntos, sin olvidar las que han sido inspiradas por la tríada armónica del acorde perfecto, hasta llegar, poco á poco, á las melodías que por su expresivismo acusan un concepto musical más avanzado por su misma espontaneidad de invención.

« *Manuscritos II y III.* — En estos dos trabajos monográficos no se exponen otros puntos de novedad que los ya muy conocidos acerca de esta materia. En realidad sólo se halla en ellos lo que es fruto de una compilación, no siempre de primera mano.

« *Manuscrito IV.* — Nótase en este trabajo una preocupación digna de encomio : la clasificación basada en los elementos armónicos del canto popular (propia-mente llamados *modos*), en los principios rítmicos (deficiente esta parte de la monografía) y en la índole y caracteres especiales de la melodía. Esta clasificación, siquiera esbozada, merece toda suerte de pláces, aunque no la forma de comprobación elegida por

el autor, que ha ido á buscarla, no en la documentación directa de las melodías recogidas por la tradición oral, que para el autor no tiene ninguna validez — y esto no es admisible, pues tanto valdría suponer, como implícitamente da á entenderlo, que todos los que hemos recogido y coleccionado melodías populares somos unos falsarios ó, cuando menos, que todos las hemos retocado — sino en los temas sacados de antiguas composiciones polifónicas, transformados, como es sabido, y deformados, lo que es peor, por necesidades contrapuntísticas, así en la figuración general como, á veces, en las mismas desinencias melódicas sin respeto á sus primitivos intervalos constitutivos. Esta comprobación no tiene ningún valor, pues, aun cuando es posible reintegrar á su pristina manifestación los temas polifónicos en los casos de poseer el documento recogido por la tradición oral, es imposible, ó por lo menos muy expuesto á arbitrariedades, devolvér á estos temas su carácter original, aun guiándonos para su completa reintegración por una práctica de reconstitución rítmica y prosódica sugerida por los acentos y por las necesidades de la lengua que los inspiraron, muy falibles en muchos casos. Á no ser conocida por la tradición oral, por ejemplo, la antigua canción popular de *l'homme armé* ¿quién sería capaz de reintegrarla á su tipo primitivo en todas las misas que sobre este tema escribieron Dufay, Jaugues, Brumel, de la Rue, Pipelare, de Orto, Loyset, Senfl, Josquin des Prés, nuestro Morales, Palestrina y otros que paso por alto?

« Por todas estas causas, creo que debería ser objeto de honrosa distinción el *Manuscrito I*, y si á juicio de

mis doctos colegas de información no merecía otra honrosa distinción el *Manuscrito IV*, debería ser, de todos modos, publicado á título de estímulo y de mención otorgados á su autor. »

Y con esto pude dar por terminado mi cometido, si no me hubiese atrevido á someter á mis colegas de información, y ahora al público y á la crítica en general, algunas observaciones referentes al punto que en el concurso se debatía en primer término.

Hélas aquí :

El postulado del tema expuesto en el concurso, se resuelve *à priori* y en un sentido determinado, esto es, en el de « clasificar los cantos populares conforme á su constitución melódica ».

¿Es éste el único sentido en que debe resolverse el problema de la clasificación?

Hay más, todavía : ¿ha de ser internacional ó particular á cada nación esta clasificación?

Si, como entiendo, es á lo primero á lo que se tiende, conviene tener, desde luego, á mano *todo* el caudal de documentación necesario para establecer por confrontación, como garantía principal de acierto, dicha clasificación.

¿Cómo se obtendrá dicho trabajo previo?

Reuniendo la mayor documentación posible que den de sí las grandes divisiones etnográficas que para el caso se establecerían, no por divisiones político-geográficas arbitrarias de nacionalidades constituidas por fronteras convencionales, sino por divisiones imborrables de raza (latina, eslava, asiática, etc.). Mi colega francés de Jurado, Monsieur Tiersot, recordó la opinión de hombres de tanta valía como Monsieur Gaston

París, de Nigra y otros, los cuales han demostrado hasta la evidencia, que existe un repertorio común de canciones populares extendido, con variantes más ó menos aparentes, pero siempre homogéneo, sobre todo el territorio de Francia y algunas regiones vecinas como el Piamonte y Cataluña hasta Portugal, y que traspasado el límite de esa gran subdivisión, sea del lado de España, de Italia ó de Alemania, la canción popular reviste otras formas.

Reunido *todo* el cuerpo de documentación, ¿cómo debería procederse para clasificarlo científica y sistemáticamente?

Esta es la parte compleja de la cuestión.

Bueno es recordar en este proceso á uno de nuestros literatos que mejor han ahondado en el *folk-lore* español (1). « Puestos á hallar — decía — una coordinación y clasificación medianamente anotada, podría salirse del paso entendiendo que, dado el estado en que se encuentra este género de estudios, cualesquiera clasificación es buena, porque no son ya motivos puramente literarios y estéticos los que inducen á este género de estudios, sino que en él hallan motivo de profundas investigaciones tanto el literato y el músico como el psicólogo, tanto el estético como el historiador, tanto el filólogo como el que aspira á conocer la biología y desenvolvimiento de la civilización y del espíritu humano. Bajo este criterio, acaso equivocado, pero amplísimo, no hay duda — añadía, — que entra por poco la mayor ó menor perfección del plan taxonómico. »

Tenemos, pues, aquí una base de subclasificaciones

(1) *Demófilo*, seudónimo de D. Antonio Machado y Álvarez.

parciales, dentro de la clasificación general por grandes agrupaciones etnográficas, que se refieren á la literatura y á la estética, á la psicología y á la historia, la filología y á la biología. ¿Cuál será, según esto, la base de subclasificación parcial relativa á la música de la canción popular? ¿Únicamente, acaso, la que se establezca sobre su constitución melódica?

Me atreveré á argüir que esta clasificación no bastará. En la canción popular ha de concederse gran importancia al elemento armónico, engendrador, quizá, del melódico, por claras vislumbres ó intuiciones vagas del creador popular anónimo, vislumbres ó intuiciones que han constituido el verdadero arte musical contemporáneo, cuando el artista, después de largos tanteos y experiencias sin cuento, logró hallar en los distintos sonidos de la cantilena una coligación de relaciones simultáneas por descomposición de los acordes, que el pueblo, artista inconsciente, sólo había entrevisto por coligaciones sucedáneas unidas entre sí por vínculos imperceptibles que, por ocultos y para reducirlos á una forma cabal artística, escapaban á su intuición.

No puede ponerse en duda el hecho de que los elementos de la melodía están íntimamente relacionados con los sonidos principales que han formado su esquema tonal, y que estos sonidos principales son los que han ofrecido á la técnica musical las fórmulas armónicas precisas de sus primordiales movimientos dinámicos (cadencias) dirigidos á un centro estático de reposo.

La teoría de que la música existe en el hombre como principio armónico inconsciente más bien que como