

torio como se transmitían piadosamente el texto de sus poesías, leyendas y plegarias : de la misma manera que si, dado un cataclismo universal, desaparecieran todos los ejemplares del Corán, podríanse reconstituir las partes del libro en la memoria de los personajes piadosos que las saben desde *alif* hasta *ya*, asimismo la música, sin haber sido transmitida por escrito, aparece viva en la memoria prodigiosa de los músicos indígenas, que han conservado religiosamente esa preciosa herencia de sus antepasados.

Merced á esa permanencia de la tradición, podríamos asistir por un momento, en imaginación, á una de aquellas hermosas fiestas de Bagdad, de Damasco ó de la corte de los reyes de Granada; y si realizáramos la experiencia con cantores indígenas ó con las graciosas y auténticas *messemâât* árabes, oiríamos entonces á las herederas directas del talento musical de Djemislé, d'Azzar y Meila, las ilustres y hermosas *cigalas* de Medina.

Conocidas como son las teorías de los músicos árabes desde el siglo ix, en ellas encontrará el *folk-lorista* un poderoso auxiliar para aplicarlas á la música que ha llegado hasta nosotros y comprobar su autenticidad; podremos averiguar, además, si la música posee distintivos comunes, con lo que conocemos acerca de la estética de las otras artes musulmanas. Así sabremos darnos cuenta de las tradiciones que, en nuestros días mismos, determinan en qué se diferencia la música llamada de Granada ó música andaluza de la de los turcos, de la bereber y aun de la música *aadjami*, cuyo epíteto recuerda su origen probable persa, como los nombres de Granada, Sevilla y Córdoba, citados á me-

nudo en los textos de las canciones árabes, recuerdan su origen español y, quizá, las influencias de medio que inspiraron aquellos textos.

Facilita el estudio de esta rama del *folk-lore* musical un hecho indiscutible : que la música árabe no ha evolucionado después del siglo xii; que lo que de ésta música poseemos, fiado á la memoria de los cantores indígenas modernos, proviene, á no dudar, de los modos antiguos originarios de la Arabia, la Persia y el Egipto; que las formas sistemáticas y muy particulares de lo que entonan hoy mismo los cantores árabes son un eco exacto de los modos originarios de aquellos antiguos pueblos; y, en fin, que en un momento dado, que no traspasa la gran época misma de los moros de España, la música árabe se ha replegado, por decirlo así, sobre su antigua dilatación, constreñida á no dejarse impregnar de la música occidental, á vivir de su esencia propia ó, lo que parece más lógico, á quedar estacionada como la civilización de su pueblo; á ser lo que fué ayer : un sistema musical estacionado en su propia identidad inactiva. Tanto es así, que los músicos indígenas que se dedican á inventar cantos nuevos, más que á inventarlos, diríase que comentan cantos viejos según las leyes de sus primitivos teóricos, y esto hace que no puedan concebir ni comprender otra música que la que les sugiere su modo de sentir y expresarse.

## II

Lo que sabemos de la música árabe incita al ilustrado *folk-lorista* de esta música, M. Julio Rouanet, á ad-

mitir tres períodos distintos: el período ante-islamítico, el período de los califatos de Bagdad y de los Abasidas, y el período de la galantería mora en España.

En el período anti-islamítico aparecen en formas inferiores la *hida* de los guías de caravanas, la melopea cadenciada sobre el paso de los camellos; la *kasida* antigua salmodiada sobre tres ó cuatro notas próximas, como todas las recitaciones primitivas. Comienza el segundo período cuando llega la era de las victorias y de la civilización. En contacto con la de los persas, la música árabe se afina, olvida las primitivas formas bárbaras, y se suavizan las líneas melódicas. Los cantores y cantoras árabes adquieren merecida fama, mientras los teóricos formulan las reglas de los modos y ritmos ondulantes de los cantos populares. Los cantores indígenas actuales estiman como clásicas las típicas melodías antiquísimas que la tradición ha conservado: son á la genuina música árabe lo que la línea y la ornamentación de la mezquita de Córdoba y de los palacios del Cairo, la estampilla de la arquitectura árabe de los siglos ix y x. Empieza el tercer período, que transcurre entre el x y el xv siglos: es el triunfo de la ornamentación; del arabesco; de la ondulación simbólica, llevada al extremo; de los primores rítmicos, rebuscados con increíble minuciosidad: prodigiosa riqueza de detalles, repetición insistente y á veces enojosa de los períodos: prodigalidad y ostentación que, á la corta, arruinarán el estilo, presagiando próxima é inevitable decadencia. El arabesco pretencioso y extremado caracteriza esta época; el arte de este nombre, arte de crear formas que, á pesar de su belleza, no contienen ningún sentimiento definido, es el

primer factor de la decadencia; el cromatismo, manifestado ya entre los persas y egipcios, completa la ruina de la música árabe llena de aquella molición melódica que rechazaba y combatía como corruptora de las costumbres la escuela de los platónicos. Después de esos dos factores, todas las consecuencias ineludibles: las inflexiones lánguidas de la voz; el tembloteo de la glotis; el gimoteo afeminado; el abuso del *mordente* y del *grupetto* ó, lo que es lo mismo, del *quilisma* y el *ancus* de los neumas latinos; todas las *fioriture* de los armenios se conjuran para precipitar la decadencia. Lo accidental se ha trocado en norma constitutiva, huera, sin finalidad expresiva de sentimiento. Al cerrarse aquel período, puede exclamar el curioso: la música árabe ha muerto afeminada por el sensualismo, que ha señalado su fatal influencia corruptora y su fin próximo, desde el Duero al Ebro, desde Zaragoza á Bab-el-Zokak.

Pero entremos ahora en las particularidades de la música árabe, siguiendo las indicaciones tan justas y tan bien estudiadas por su comentador y vulgarizador moderno, M. Julio Rouanet.

La música árabe es rítmica por excelencia. El ritmo de los instrumentos de percusión, sobre todo, forma el único acompañamiento de tal música. Otra particularidad esencial y característica: que las voces y los instrumentos ejecutantes de esa música cantan, indefectiblemente, juntos, al unísono ó á la octava. Si maravilla la indiferencia del pueblo árabe negándose á aceptar un sistema cualquiera de semiografía para notar sus cantos, todavía extraña más que la indiferencia se demostrase cerrando su oído al halago de la ar-

monía, presenciando como presenciaron, á la muerte de Guido, las primeras elucubraciones del contrapunto y, más tarde, las de la polifonía. Conocieron antes de abandonar el suelo de España los escritos del gran polígrafo sevillano, San Isidoro; prestaron oído al canto eugeniano, acompañado ó glosado por el instrumento litúrgico por excelencia; sabían que Alfonso el Sabio creara la Universidad de Salamanca y su cátedra de Música; todos sus insignes tratadistas conocieron los ensayos de sus contemporáneos, y no pudieron ignorar el estado relativamente avanzado de la polifonía vocal española durante los siglos XIV y XV; escucharon atentos, sin duda, pero indiferentes, la música á cuatro voces de « los versos fechos en loor del Condestable de Castilla, Miguel Lucas de Iranzo

Lealtat ¡o lealtad!  
 Lealtat ¿dime do stás?  
 Vete Rey al Condestable  
 Y en él la falarás»...

compuesta, precisamente, treinta y un años antes de la toma de Granada. Mientras la música occidental se encarrilaba por la armonía moderna, la del pueblo árabe se inmovilizaba arcaicamente, constriñéndose á una unidad lineal, unisónica, fatalmente antimúltiple. Y todo esto es tanto más de maravillar cuanto que el sistema de música árabe, como ya indiqué, es una verdadera creación de alto sentido estético. Los músicos árabes de la escuela de Sevilla conocieron y practicaron 24 modos, bastante paros, todavía, en la práctica tradicional de los cantores indígenas de nuestros días. Aquellos modos eran la herencia de la música helena,

avalorada y aumentada por influencias persas y bizantinas: el *remel maia* de los actuales cantores indígenas corresponde al modo *frigio*; el *adrak* (nuestra escala mayor sin sensible) al *hipofrigio*; el *dil*, el *maia* y el *monal* fueron un tiempo tres modos distintos que han pasado á constituir la gama *hipolidia* (*do, re, mi, fa sostenido, sol, la, si*), privilegiada de los árabes; el *lidio* griego corresponde el *mezmun* árabe; el *mixolidio* al *sika*; el llamado *cromático oriental* al *zidane*, otro de los modos que apasiona á los cantores indígenas, etc.

Los instrumentos acompañantes de la música árabe son, principalmente, la *kiatri* (guitarra), el *rebeb* y el *kamendja*, la *kouitra*, el *kanun* (salterio), el *tar*, la *derbouka*, el *guinebri* (guitarra de dos cuerdas), gran variedad de flautillas de caña, la *gheita* (gaita) y otros que paso por alto.

El repertorio de la música árabe divídese en diversas categorías. En la primera categoría figuran los *nubet*, especie de tandas compuestas de preludios, overturas, melopeas muy lentas y otras más movidas, que se suceden dentro de un orden bien definido, y cuya música está escrita en un solo modo. Una fiesta musical árabe consta de una serie de *nubet* que se ejecutan, tradicionalmente, bajo un orden inalterable: de la 1 de la tarde á las 4, la *nuba lika*: de 4 á 6, la *nuba remel*: de 6 á 8, la *nuba remel maia*, etc. Tienen en gran estima ese género de cantos, considerados como *música de Granada* ó *música andaluza*, y que califican de tal los contados profesionales que la conocen: esos cantos evocan el recuerdo de una época de gloria cada vez que la letra del texto conmemora los nombres de Córdoba, de Granada, de Sevilla, etc. Es la música

clásica de los indígenas, la música *senáá*, llamada con orgullo por los árabes, « nuestras óperas ».

Poseen un grupo de canciones menos clásicas, llamadas *neklabat*; al lado de éstas mencionanse las tituladas *aarbi* (de las gentes del campo), *hoonzi* (de las cercanías de las ciudades); las *kegaïd* ó *kasidas* son una especie de *planctus* sobre acontecimientos locales. Poseen un respetable número de *kadriat* (cantos báquicos) y de *zendani* (cantos de amor), vestigios de un arte antiguo típico transformado por influencias greco-sirias, persas, bizantinas y turcas, egipcias y coptas, que han favorecido la evolución de la poesía y música árabes. Nótase en algunos de estos cantos la influencia del espíritu ario de la familia indo-europea, que desde el siglo VIII penetró en la literatura semita. He aquí la letra de la *kadria dil*, continuada en cada verso de la cuarteta por la exclamación (*iyam-mi!*): « Mi fuego se alimenta de mi propio fuego (*iyam-mi!*) ».

Los músicos árabes poseen, como nuestros copleros populares, una mina inagotable de cantos para todas las circunstancias de la vida, y cuando no los hallan en el fondo común los inventan. Tienen, como los nuestros, sus cantos de despedida. Monsieur Rouanet presenta algunos, que parafraseo á mi intención para que se vea en qué consisten. « ¡Quedad en paz! la compañía. — Este estudio ha sido escrito — por orden del valeroso amigo Boixet. — ¡Que Dios le conceda la victoria! — ¡Quedad en paz! He aquí palabras de verdad. — Un gran *Buscón* es *Juan Buscón*. — ¡Quedad en paz!» — ¡Quedad en paz! la compañía. — Que Dios conserve los hombres que lean LÍRICA NACIONALIZADA. — ¡Quedad en paz!».

Si la música árabe se ha estacionado, no puede decirse que se haya extinguido, gracias á la publicación, altamente importante, que han emprendido, mereciendo plácemes de todos los amantes del *folk-lore* musical, los señores Rouanet y Yafil, joven argelino éste que siente verdadera pasión por la música árabe y que, además de conocerla á fondo, contribuye con su gran talento y buenos puñados de francos á la exhumación de esos monumentos de arqueología musical, sacándolos á la luz del día, á fin de que los beneficie la historia general de la música y la particular del arte musulmán. Para rendir los honores debidos á tan importante publicación, he aquí su señalamiento bibliográfico: *Repertoire de Musique árabe et maure* (colección de Melodías, Oberturas, *Nubet*, Canciones, Preludios, etcétera), recogida por M. Edmundo-Nathan Yafil, bajo la dirección de M. Julio Rouanet, antiguo director de la Escuela de Música del Petit Athénée, de Argel. La colección completa ó las piezas sueltas del repertorio, véndese en casa del editor M. E — N — Yafil, 16, rue Bruce, Alger.

Advierto á los amantes de este género de estudios, que de la primera serie van publicados, hasta ahora, once números, todos á cual más interesantes, entre ellos el *Tonchiat Zidane*, introducción de la *nuba* del modo *zidane*, « música de los moros de Granada », el *Tonchiat Remel*, introducción á la *nuba* de este modo, música de la misma procedencia granadina.

## TEMA ALEGRE

---

La proximidad de las fiestas de la Pilarica, en que no faltarán *coplicas*, rondallas, y lo que ahora se ha dado en llamar « la Fiesta de la Jota », aquella Jota que, según reza el cantar.

se llama Jota,  
Porque la inventó Aben-Jot  
Cuando de Valencia vino  
Desterrado p' Aragón,

dá actualidad á la siguiente carta que recibí no há muchos días :

« Muy señor nuestro : nos dirigimos á usted en consulta de una cuestión que, desde la esfera de acción en que se agita ninguna trascendencia tiene, pero que nos sería grato dilucidar, siquiera sea para quitar moños á los que indebidamente se cuelgan tales apéndices. Es el caso, y á ello vamos, que un señor alemán que aquí reside (un pueblo de la provincia de Tarragona, lindante con Caspe) llevado, sin duda, del prurito de elo-

giar todo cuanto procede de su país, lo que es digno de loa y debería servirnos de ejemplo á los españoles, que hacemos todo lo contrario, venga ó no á cuento, pretende que la jota aragonesa es música debida á un alemán, que en lejanos tiempos residió en España, y así lo reconoce una obra de todo crédito publicada en Alemania. Faltos nosotros, en absoluto, todos los firmantes de la presente misiva, de conocimientos para afirmar ó negar si la jota debe su origen á un alemán, nos limitamos á objetar que nos parece improbable que un extranjero, y máxime de sentimientos tan opuestos como los existentes entre un habitante del Norte y otro del Sur, pudiera asimilarse, hasta tal punto, el sentir del pueblo aragonés y, lo que es más, que lo acertase á traducir en notas. Más probable parece que el tal alemán, recogiendo de labios del pueblo su canto especial, lo armonizase mejor, pulimentándolo, esto es, haciendo desaparecer las impurezas armónicas de que adolecería la forma acompañante tosca popular; más no que idease lo que parece que constituye parte esencial de la región.

« Y nada más. Se trata, si usted quiere, y como ya dijimos, de una cuestión pueril, que no merece la pena de fijar su atención; pero fiados en su amabilidad, muy honroso nos será si merecemos unas pocas líneas de usted », etc.

Á este paso honroso de amor nacional volviendo por los fueros de la jota, contesté :

« Señores míos : Digan ustedes á ese señor alemán que me cite la « obra de todo crédito publicada en Alemania » en la cual se afirma que la *jota aragonesa* es música debida á un alemán y, entonces, si me convence, cree-

ré, pero como Santo Tomás, y aun con todas aquellas reticencias y reservas mentales que usaba, para casos tan apurados como éste, don Pascual Madoz. La jota es uno de los cantos de danza que se han formado por conglomeración, como las capas geológicas. Ha debido de existir y persistir un tipo de música destinado á la copla, y la antigüedad de ese tipo, digan lo que digan los empeñados en esas búsquedas de orígenes remotos, siempre expuestas al ridículo, no remonta más allá de la invención de la cuarteta, que se llamó copla como á otras combinaciones de versos. La tonada primitiva de esa copla, modificada en cada localidad por influencias de medio y de raza, debió de encuadrarse en *ritornelli*, puramente acompañantes, ejecutados por guitarras, ó por instrumentos cantantes cuando se pudo echar mano de ellos. Uno de esos *ritornelli*, el de inicio de la jota, que todos conocemos, es el que ha persistido y ha obtenido, incrustándose, por decirlo así, en la copla, más popularidad. ¿Por qué? Vayan ustedes á averiguarlo. Lo que sí es cierto que el *ritornello* inicial de la jota no acusa una antigüedad que merezca el nombre de tal, sino el de una modernidad que apenas si puede remontarse á un siglo. Recuérdese que hablo del *ritornello* y no de la copla. Resulta de esa inmixción de la copla y del *ritornello* y variantes conocidas, y obligadas por la costumbre de la audición, un contrasentido verdaderamente raro : que la copla de algunas comarcas es antigua, y aun antiquísima por sus modalidades y giros melódicos, en tanto que el *ritornello* inicial y las variantes, de factura y procedimientos melódicos distintos, son pura y relativamente modernos.

« Más grave que atribuir la jota á un alemán resulta afirmar, como afirma el *guasón* autor de esa otra copla, que

Desde la orilla del Turia  
 Á la orilla del Jalón,  
 Vino cantando la Jota  
 el desterrado Aben-Jot;

ó el de estotra, que

La Jota nació morisca  
 Y después se hizo cristiana,  
 Y cristiana ha de morir  
 La Jota bilbilitana.

« Y más grave, todavía, asegurar, como lo hace un literatuelo de las Islas Canarias (porque don Braulio Foz, en su « Vida de Pedro Saputo » dijo, que primeramente se llamó « El Canario » [danza tética ternaria antigua] dicha jota), que proviene de un primitivo canto *guanche* de aquellas islas, así la danza titulada *Canario* como la *Jota*. La cuestión se resolvería presentándonos el tipo del tal canto *guanche* primitivo, pero el tipo no parece, y el literato busca-origenes puede aguardar sentado mientras averigua, también, de dónde le viene el título de *Canario* á la tal danza.

« Sospechando un aficionado á etimologías que la voz *Jot*, si no existe como nombre propio en los diccionarios árabo-clásicos, pudiera hallarse en los arábigo-españoles, averiguó esto : que en el dialecto vulgar marroquí las palabras *Xathahh*, *Xatheh* y *Xathah* significan, respectivamente, danza, danza cantada ó la persona que siempre está en movimiento, por lo cual se aplica á *molino*, según unos, y significa en Marruecos

danzante y danzador ó bailaror, según el P. Alcalá; que todo esto, según el aficionado á etimologías arábigo-españolas, da luz suficiente sobre el origen de la voz *Jota*, y más aun si se añade á aquellas palabras el diminutivo, pues, quitado el elemento sibilante de la primera letra radical, queda la palabra *Jotaij*.

« Yo, amigos míos, no entiendo nada de todas esas *arabías* de etimologías. Ustedes quédense para su uso y gobierno cuanto les venga en gusto, salvo la exclusión, decididamente descartada, del alemán *inventor* de la jota, y del Aben-Jot de las coplas de marras.

« Para que los busca-origenes no nos amarguen con sus investigaciones al *quid proprium* de vehemencia, sensibilidad, sencillez y rudeza de la jota, afinen guitarras y *trimples*; *arremojen* gargantas y entone cualquier *Royo del Rabal* una de esas coplas que, según la frase de Cervantes, « hacen brincar las almas y retozar « de risa, causan desasosiego en los cuerpos y ponen « azogue en todos los sentidos », y vivan la Pilarica, la Jota y el pueblo de Aragón.

## SEGUNDA JUVENTUD DE ARTE

---

La música occidental atraviesa una crisis que han exacerbado refinamientos excesivamente sutiles. ¿Derrochará los últimos restos de vigor que le quedan, ó renacerá á nueva y esplendente vida?

Renacerá, sí, está renaciendo, actualmente, y ciego de inteligencia será el que no lo note. Por una de esas evoluciones de regresión á las fuentes prístinas, las más fecundas y duraderas, la música de los tratadistas y la música de los artistas se han remontado á sus orígenes, á la música espontánea, humana, universal, á aquel Verbo único y generador de arte.

Y todo el mundo ha vuelto á pensar en la música de la Grecia que, desde el punto de vista melódico, poseía un expresivismo más eficaz, porque su expansión, realzada por la cultura sistemática y razonada, su *melos*, su humanismo, provenían directamente de la música popular.

La teoría corriente actual no da ninguna importancia á esa música *natural*: la desprecia, y sin pensar que esto matará á aquello, no se cura de provocar una

reforma radical en la enseñanza dada por los Conservatorios.

La teoría corriente pasa en desdeñoso silencio aquellos modos múltiples de un carácter tan original, expresivo y variado entre los griegos, cuyas designaciones eran para ellos verdaderas evocaciones de hechos históricos, de ideas de un estado social de grandeza. Todos los elementos concretos, vivos, de nuestro arte musical, solo han podido llegar á esa fórmula de matemático : *más* (tono mayor) y *menos* (tono menor). Aquí, en esa fórmula de matemático, se ha confinado estrecha y obstinadamente la teoría musical corriente; á preconizar la excelencia de esos dos modos *oficiales* de la música de los tratadistas, sin caer en la cuenta que la pobreza de aquellos modos es tal que ni siquiera son dos sino uno, porque en hecho de verdad, el menor moderno es un modo híbrido cuya constitución física no ha podido fijarse invariablemente, y no se armoniza á su imagen sino á la del mayor, porque carece de imagen y de personalidad.

La buena fortuna de los artistas griegos (hablo de los de la buena época, que no se entretuvieron jamás en escribir la teoría de su arte) fué la de ignorar que había físicos que combinaban astrolabios de música allá en apartados laboratorios. Les tuvo sin cuidado la mismísima teoría y tradición de la escuela pitagórica : y con todo, si fuéramos á comparar ciertas partes de su teoría con la nuestra, también en esto, como en muchas cosas saldríamos derrotados. Tenían ellos, y los evocaban en la gama variada de su lira, prestigiosos modos *dorios, lidios, frigios, jonios*, etc., y nosotros, á pesar de haber sido introducidos los modos griegos

en nuestros pueblos con el legado de la civilización antigua, no podemos decir que, transformados de aquellos, tenemos gamas provenzales trovadorescas, gamas celtas, gamas orientales, gamas árabes, etc., porque la centralización teórica europea actual ¡ también la hay en arte ! nos veda hablar de otros modos que los que nos impusiera oficialmente el Renacimiento desbaratando toda la concepción clásica de la música, que dejó de ser, por una dirección falsa y convencional, instintiva, espontánea, humana y universal. ¡ Qué música aquella y qué concepción de arte la de aquellos músicos naturales ! Parodiando á Voltaire, cuando comparaba la lengua francesa á la lengua griega, podríamos decir de nuestra música regimentada por los tratadistas : « Somos unos malos dulzaineros de aldea, al lado de aquellos grandes artistas de la música *natural*. »

Así tenemos que les es tan imposible á los discípulos formados por una teoría incompleta, no sólo analizar las melodías litúrgicas, exóticas y populares, sino explicarse ciertas páginas geniales de la misma música clásica y moderna, escritas por espíritus superiores, quienes, al transgredir las estrecheces de convención que les impusiera el Renacimiento, adivinaron lo que había de venir, lo que ha venido ya, gracias á ese ensanchamiento de la lira moderna, templada á todas las gamas, como la griega, y « á haberse puesto en contacto con la Naturaleza por la impulsión del genio, que es el instinto supremo y la revelación directa. »

La aplicación racional del elemento polifónico, conquista puramente de las sociedades modernas, á los modos diatónicos, abriría — se ha dicho con razón —

un vasto campo, todavía mal roturado y poco explotado, á la música occidental que, como he dicho antes, sufre una neurastenia producida por refinamientos excesivos. Si utiliza el vigor que le queda hallará una segunda juventud espléndida templándose en la melodía nativa, eterna, directamente brotada de las entrañas de la tierra, reanudando así sus tradiciones, su modo de ser y sentir propio, y sus lazos con la vida nacional.

El movimiento del Renacimiento, tan favorable al desarrollo de la pintura, la escultura y la arquitectura, y que, es preciso confesarlo, dió á la música la rehabilitación de la forma monódica, fué desastroso porque creó un divorcio funesto entre el fondo y la forma, y como consecuencia forzosa, aisló al artista de la música revelada y popular. Aquel movimiento produjo el hecho tantas veces repetido en la historia de las tres músicas actualmente existentes : la música *natural*, la de los tratadistas y la de los artistas; cada vez que esta música, la de los artistas, ha escuchado las razones de los que hacen la música en los libros ó levantando astrolabios en los laboratorios de física, el arte ha emprendido una ruta falsa, antinatural, prontamente agotada; por lo contrario, cuando el artista ha puesto su oído en los encantos sin afeites de la música natural y espontánea; cuando, escuchándola atentamente, ha afinado su oído y ha sentido conmovida su alma al son de aquella música que es sangre de su misma sangre, el arte ha encontrado su vía y su reintegración.

¿Á quién debe la actual, y la segunda juventud en que, lo diré plenamente convencido, ha entrado la música?

Á los modos musicales que han reinado en ese nuestro arte durante toda la Edad media, mejor dicho, que fueron todo el sistema musical. Destrúyense, precisamente, esos modos cuando las « humanidades clásicas » se organizan : se alteran, se deforman y son reemplazadas por simples etiquetas que no corresponden á nada que sea real; desaparecen, en fin, y sólo excepcionalmente, diríase que por nostalgias de inspiración, recuerdan su humano són, són universal de eternas remembranzas, las almas de los fuertes : Bach, Beethoven, Wagner...

Y ¿cómo se explica esa no coincidencia, esa ausencia de paralelismo entre series de manifestaciones similares y de hechos artísticos, que al parecer habían de evolucionar juntos? El humanismo y renovación intelectual del siglo xvi favorecieron á las artes *no populares*, como en arquitectura, la pintura, la escultura, pero no al arte que apoyándose en la fuerza popular hallaba toda su eficacia y su mayor expansión expresiva; en una palabra : los modos diatónicos eran esencialmente populares, y como la civilización tendía al abandono de las formas de tal proveniencia, substituídas por construcciones artísticas, más sabias y más refinadas, su convivencia, progreso y utilización estuvo en razón inversa de las exigencias é imposiciones de la civilización misma.

Los músicos modernos contemplaban cómo se mustiaba aquella flor tronchada, separada de su tallo y de sus raíces. Para devolverle su frescura primitiva y una corriente de savia intensa, se han restituido al primitivo ramo tronchado los jugos bienhechores y fecundantes de la tierra. Los músicos modernos han repeti-