

1. La primera y la segunda edad de la música.

El nacimiento de la música ha dejado de ser un problema desde el instante en que nos hemos dado cuenta de la naturaleza de su fenómeno y del significado *cierto* que tiene para el hombre. El hombre es el ser que se significa los fenómenos y que experimenta la necesidad permanente de significárselos, tanto los interiores como los exteriores; tan pronto como ha observado que cierto porte de la voz, que el *movimiento* de la voz tenía un sentido, y que los ruidos y los movimientos del sonido engendrados por los ruidos tenían para él un sentido, estaba ya en la vía de la música. Pero la música no debía aparecer sino con la aparición fortuita de sonidos de *alturas determinadas*.

Tan pronto como el hombre llegó a producir por la voz, sin intención precisa, sonidos de alturas diferentes, se encontró sumido en cierto estado afectivo, viendo significarse en el movimiento del sonido cierto movimiento de su propio sentimiento.

Un músico chileno registró entre los indios de las islas Chiloé discos donde se oye la voz, una voz muy rauca, elevándose por grados más o menos precisos de cierta posición tonal determinada a otra, de un grado a otro, volver a su posición inicial, volver a subir buscando su vía, alcanzar poco después la quinta, después la séptima menor, y detenerse. La tensión afectiva desplegada en este canto es nítidamente advertible al oír los discos, y debió ser el motivo que movió al cantor a *perseguir* su canto. Tan pronto como el hombre, jugando, golpeando varillas de madera de diversas longitudes, o pellizcando una cuerda tensa en puntos diversos de su longitud, o soplando en cañas perforadas a distancias diferentes, sintió reflejarse, en la sucesión de los intervalos emitidos, cierto movimiento del sentimiento latente en él, descubrió la magia del sonido, y su participación en la magia del sonido era un hecho adquirido. "En el comienzo" no era pues el "Ritmo", como decía Hans von Bülow, siendo necesario por tanto rechazar esta vieja fórmula; "en el comienzo" eran *el sonido de altura determinada y la sucesión de los intervalos emitidos por la sucesión de los sonidos*. El Ritmo apareció por el hecho mismo de que la sucesión de los in-

Nota: En traducción del Profesor Otto de Greiff se inicia la publicación de la Segunda Parte (La creación histórica de la música en el Empirismo) del libro "Los Fundamentos de la Música en la conciencia humana". Éditions de la Baconnière, Neuchâtel (Suisse).

tervalos tomaba forma en el tiempo, y el sentido afectivo del acontecimiento vivido era tanto más "determinado" cuanto el movimiento melódico era medido en el tiempo. Pero entonces aparecía el *tempo*, dependiente de la cadencia del ritmo; y el *tempo* adquiría un significado afectivo tan importante como los cambios de altura, llegando hasta ser determinante de la significación afectiva de los intervalos; porque una misma sucesión de intervalos en otro *tempo* (y también en otro ritmo), toma otro sentido, de suerte que el ritmo y el *tempo* llegaban a ser en consecuencia el nervio del fenómeno; y esto es sin duda lo que quería decir von Bülow.

El carácter mágico de la música en el origen

Así la música ha debido comenzar por dondequiera el hombre apareció sobre la tierra, y por dondequiera se formaron tribus, y en cada una de estas tribus independientemente; y ha podido comenzar por el canto o por el instrumento, o por el uno y por el otro, por el canto o por la danza, o por el uno y la otra, pero en todas partes ha debido ser vivida en un comienzo como fenómeno *mágico*¹.

Podemos discernir así una primera edad histórica de la música que coincide con la primera edad histórica del hombre, donde éste está en relación mágica con el mundo y con los seres y las cosas del mundo, y que define al hombre "en el estado natural", un estado natural en el que, sin saberlo, es ya un ser ético, puesto que da un sentido afectivo, por sí y para sí, al movimiento del sonido medido en la altura y en el tiempo. Pero experimenta su determinación ética en presencia del movimiento del sonido como un efecto mágico del sonido mismo.

¹ En el Museo del Hombre en París hay láminas de piedra, descubiertas en e. Vietnam, y que parecen provenir de la era neolítica del Asia Menor, y que permiten hacer oír sonidos de altura determinada acordados entre sí de manera de producir un *fa*, un *sol*, un *si bemol*, dos *mi bemoles distintos*, los *fa* y *sol* de la octava superior de los primeros, y además dos notas dudosas (*Le litophone de Ndut Lieng Krak*, por André Schaeffner, *Revue de musicologie*, números 97-98, 1951). Los musicólogos que, en su condición de hombres de *ciencia*, son "deterministas", ratiocinan siempre como si el hombre no hubiera podido encontrar los intervalos sino midiéndolos. Todo nuestro estudio tiende a demostrar que la conciencia auditiva los determina por sí misma y, como suele decirse, al oído; de manera que el ajuste de estas láminas puede muy bien ser anterior a todo sistema de medida, y haber sido hallado espontáneamente. Como se trata de baldosas de piedra que pesan alrededor de 5 a 12 kilos, en donde las relaciones de altura no son función ni de las de sus dimensiones ni de las de sus pesos, no hay otra explicación: ellas fueron talladas y trabajadas empíricamente de manera que produjeran los intervalos que buscaba el cantero pulidor de estas piedras.

La música de la primera edad (con esto queremos decir: las estructuras tonales y rítmicas que en ella aparecieron) es pues una producción espontánea de la conciencia musical del hombre, en su acondicionamiento natural por las leyes del oído y por las leyes de su actividad relacional. De ello se sigue que le está abierta la vía hacia todas las estructuras tonales que pueden tomar forma en el oído interno: melodía, polifonía, armonía, hacia aquellas, por lo menos que responden al sistema de logaritmos "naturales" al oído; pero ella en busca de sus vías y de los sentidos musicales que van a constituir sus caminos melódicos y sus armonías, de manera que descubra sus estructuras y sus formas antes de haber descubierto un sistema tonal o *escalas* tonales, y de que busque a tientas los sonidos que van a señalar la ruta de sus caminos melódicos y a formar acordes. Solamente la conciencia musical occidental comenzará por la melodía pura, porque ella vuelve a comenzar la música sobre la base de las melodías que le vinieron del Oriente, de suerte que descubrirá progresiva pero espontáneamente de igual manera la polifonía y la armonía sin tener necesidad de procurarse modelos. No tiene que buscar ya los sonidos musicales: los adquirirá al mismo tiempo que las estructuras que forman, pero podrá descubrir otros nuevos, en el seno de sus estructuras. La música occidental es claramente una repetición de la producción espontánea de la música *primitiva* sobre el plano de una nueva estructura de conciencia, de una conciencia desprendida de la magia original, que puede todavía sentir la magia de los sonidos, pero ya no dependiendo de ellos.

Búsqueda del camino tonal

Lo que es particularmente significativo en la música de la primera edad es que la conciencia musical, si busca en ella los sonidos musicales, o mejor los intervalos, descubre ya la cuarta, la quinta y la octava, pero separadamente, como tres puntos de mira diferentes de la ruta melódica que, en cada región o tribu llega a ser la meta fundamental. En su *Geschichte der Mebrstimmigkeit* (Historia de la Polifonía), Marius Schneider muestra con ejemplo que la elección de la cuarta o de la quinta como intervalo fundamental caracteriza lo que él llama los "círculos de cultura". De la elección de la quinta derivará la escala pentatónica, de la de la cuarta la escala tetracórdica, que será la de los griegos, y de la que surgió el semitono diatónico que da nacimiento a la escala heptatónica. En la escala pentatónica se

inserta después, prontamente, el *pien*, sustituto del semitono diatónico. Pero lo que es más notable aún es que el "tono" (la segunda mayor) aparece espontáneamente, y que es casi siempre el mismo, prueba de que el sistema de logaritmos propio a la conciencia auditiva está ya en camino de tomar forma. El movimiento hacia la cuarta descendente por el "tono" hace aparecer la tercera menor, la sucesión de dos tonos la tercera mayor, que puede aparecer también espontáneamente en el camino de la cuarta, como en este ejemplo venido de las islas Samoa² que muestra al mismo tiempo una forma primitiva de polifonía (canto alternado cantado por dos grupos de danzarines); además, esta estructura es como un cebo o atracción del "mayor" (ejemplo musical 1º).

Las dos vías hacia la tonalidad

Dos modalidades distintas de conciencia nacen en la manera de buscar el camino tonal, y, en consecuencia, de engendrarlo:

1. O bien la conciencia musical busca modelar su camino hacia la cuarta o la quinta por posiciones intermedias, lo que supone que está guiada desde el interior hacia la cuarta o la quinta; y si es así, encontrará ciertamente la segunda (mayor o menor) y la tercera (mayor o menor); así ocurre en este canto de Bali que no es otra cosa que el comienzo de una larga melopea que concluye sobre la octava grave del primer *mí*, que abarca más de dos octavas, y tan libre en la continuación como en este primer impulso (ejemplo musical N° 2).

2. O bien la conciencia musical busca su camino paso a paso, seguramente hacia una meta, pero hacia una meta objetivamente señalada y dada de fuera, en el espacio sonoro, de manera que las posiciones intermediarias marquen simplemente etapas hacia esta meta. Este proceso tiende hacia una igualación de las etapas, y en todo caso hace del intervalo una pura *distancia*, no una relación posicional interna; de tal modo se manifiesta sobre todo, en el alba de la música, cuando la conciencia se da "a priori" la *octava* como término de su camino; pues en ausencia de toda posición intermedia ya dada, la octava puede dividirse, no importa cómo. Además, presupone la determinación instrumental de los intervalos, porque es en el instrumento donde aparecen como puras distancias, que son determinadas por fuera

² Fonograma tomado por W. Solf y citado por R. Lachmann según su notación por Kolnisky (19ª entrega del *Handbuch der Musikwissenschaft* (Manual de la Ciencia Musical) editado por el doctor Ernest Bücken, Athenaeon M. B. H., Postdam).

y de afuera, tanto más cuanto que la voz, o bien franquea la octava de una vez, o bien va a ella por la cuarta o la quinta, y lo más a menudo ni siquiera va, pues la cuarta y la quinta se le tornan igualmente indispensables. Por otra parte, como la voz busca su camino como tanteando, y por la vía de las relaciones posicionales internas (pues la voz va guiada desde adentro), su determinación de los intervalos es, al principio, incierta, ya que el *tono* puede variar ligeramente de magnitud; de igual manera la “tercera” no es segura, puesto que puede ser mayor o menor —pudiendo serlo aproximadamente— el sentimiento que lleva la voz puede conducirla a “forzar” el carácter del intervalo agrandando la tercera mayor al disminuir la tercera menor (como lo hacen los negros de Norteamérica en los *blues*; esta labilidad posible de los intervalos es el origen del “hot”); en cuanto a la división del *tono*, es todavía menos segura, y en ello todo puede ser ensayado.

Este segundo proceso es el que se manifiesta en toda la música oriental, procediendo de la determinación *instrumental* de los intervalos (en occidente el origen es vocal, y los instrumentos tienden a imitar la voz). La escala china, basada en la quinta, es ascendente; y los chinos introdujeron en la escala pentatónica a la que se limitaron, uno o dos *piens* calculados y medidos instrumentalmente. Los japoneses practican una escala pentatónica provista de un semitono, de la especie descendente mí - do - si - la - fa - mí, sin duda de origen vocal, pero también además una escala pentatónica *de tonos enteros*, que llena la octava, que se supone anterior a la precedente, y que verosíblemente es de origen instrumental (puesto que basta repetir cinco veces el tono mayor sobre un instrumento para tener, por enharmonía, la octava). También es una escala pentatónica diferente de la china y de la japonesa la que practican los músicos de Java, en el Pelog, y una escala pentatónica *de tonos iguales* la que practican los de Bali en el *Slendro*. Puede verse, en estas escalas, una especie de “temperamento”, operado por los músicos de dichas regiones, del pentatónico chino. Pero cuando el *Slendro* es ejecutado sin instrumentos, Handschin ha observado que la voz, instintivamente, tiende hacia el pentatónico normal, y aun al diatónico, al introducir a veces semitonos.

Del mismo proceso nació la extraña escala siamesa que divide la octava en siete intervalos iguales, valiendo cada grado de la escala más o menos $6/7$ de tono. Pero Carl Stumpf, el eminente psicólogo del oído musical, ha observado que una conciencia musical autónoma (y la conciencia siamesa lo es sin saberlo, cuando escucha su propia músi-

ca) "oye" el tono siamés como un tono, y el intervalo de dos tonos siameses como una tercera (menor, si este intervalo se hace directamente, mayor si se hace con dos tonos sucesivos), de manera que es probable que la conciencia siamesa no sienta sus sonidos como "equidistantes", no dé el mismo sentido a la segunda posición tonal que a la primera, y no haga del intervalo de dos tonos dos veces un tono. Dicho de otra manera, el oído siamés no advierte "distancias" sino relaciones posicionales; y no relaciona una posición tonal con la precedente, sino con la posición inicial del camino melódico; "oye" como nosotros. Un musicólogo ha observado que la *equidistancia* de las posiciones tonales repugna "a las exigencias psicofisiológicas de nuestra naturaleza", y los conocedores de la música árabe nos enseñan que la melodía árabe no contiene nunca dos intervalos sucesivos que sean menores que un semitono, y raramente dos semitonos consecutivos.

Ya se habrá reconocido en las escalas que acaban de ser descritas el principio del "temperamento" (principio de la *distancia*), y el principio de la dodecafonía pues ésta también está ligada al sistema temperado. Solamente la escala temperada es determinada aquí a partir de su término, mientras que el término de la serie de Schönberg es pura y simplemente la culminación fortuita de la serie y el resultado de una suma de intervalos; lo que significa que es dudoso que una conciencia auditiva advierta la serie como lo cree Schönberg, es decir como una sucesión de posiciones tonales "que no se relacionan sino una con otra".

Por otra parte, se habrá advertido que el "temperamento" de la melodía vocal siamesa o javanesa es a la inversa del "temperamento" moderno; el primero da un sentido armónico a las medidas aritméticas de los intervalos, el segundo una medida aritmética a los intervalos armónicos pitagóricos. Es la competencia entre lo vocal y lo instrumental, siendo lo vocal determinado desde adentro, mientras lo instrumental viene de fuera. En Oriente es la voz, tal parece, la que tempera la medida instrumental aritmética por una medida más "natural"; en Occidente es el instrumento el que tempera las medidas pitagóricas "naturales" por medio de medidas aritméticas; y así la relación entre voz e instrumento se invierte.

Finalmente, se reconocerá en la oposición de las dos modalidades de conciencia de que nos hemos ocupado, la que se manifestará más tarde por la diferencia que hay entre la construcción de la frase en las lenguas latinas y la construcción de la frase germánica: "Yo quiero ir a *París*", dice el francés ("Je veux aller a *París*"); "Yo quiero a París

ir" (Ich will nach Paris *geben*), dice el alemán. En la frase francesa el verbo subentiende la acción significada, pero el término de la frase es el *objetivo* de esta acción. En la frase germánica el verbo abarca todo el acto de la expresión; la frase contiene en su seno el objetivo de la acción significada y su término indica *el sentido de esta acción*. Esto quiere decir que la conciencia francesa *significa* aquello hacia lo cual se dirige su acto en el mundo en general, lo que ella *objetiva* para hacer, ser o tener, y que la frase alemana es la *expresión* como exteriorización del acto mismo que cumple la conciencia. Cuando en efecto la conciencia musical modela su camino melódico con vista a la cuarta esperada, la cuarta indica el sentido de su movimiento; cuando, al contrario, señala su acto de existir por medio de una sucesión de intervalos, sin que su camino melódico parezca predeterminar su término, la octava, la cuarta o la quinta o en general la posición a la cual confluye, indica el objeto perseguido. Por esto la melodía francesa pone en evidencia las posiciones intermedias de la escala tonal y su color modal, significa *lo que será*, y la melodía germánica pone en evidencia las posiciones tonales fundamentales y su sentido armónico; significa el *acto* que subentiende *lo que será*. Comprenderemos mejor esta diferencia de modalidad y de actitud entre la conciencia francesa y la conciencia germánica con el examen de la música occidental.

La música hindú

La música *hindú* se basa en una escala tonal engendrada por veintidós intervalos (o veintitrés, si se completa la octava), y cuyas posiciones tonales (los *sonidos*, dicen los hindúes) se llaman *sbrutis*. Pero los hindúes no emplean jamás esta escala completa, sino que sacan de ella gamas constituidas por nueve de estos *sbrutis* ordenados en el cuadro de una octava, y sus melodías se relacionan con los *modos* o *ragas* que emplean de cinco a nueve *sbrutis*. Todas las gamas contienen la cuarta y la quinta, lo mismo que las otras posiciones tonales de nuestro sistema, pero éstas bajo la especie de un *sbruti* del cual vamos a examinar la determinación, tal como lo indica Alain Daniélou³ (ejemplo musical número 3).

³ Este gran sabio dio en su reciente *Traité de musicologie comparée* (Ediciones Hermann, París) el más luminoso análisis que conocemos de la música hindú; pero hasta tal punto se ha visto cautivado por esta música, de la cual ha adquirido la práctica, que comparte las ideas orientales sobre la música en general, lo que ha oscurecido muy lastimosamente su juicio sobre la nuestra.

Este *limma* es el *limma* pitagórico (nuestro semitono diatónico), pero la coma no es la coma pitagórica, sino la coma-sostenido $81/80$ que sería para nosotros la diferencia logarítmica entre nuestra tercera mayor $81/64$ y la tercera mayor natural (la de los físicos: $5/4 = 80/64$), y que los hindúes encuentran por medio de la diferencia entre su *tono* mayor y su *tono* menor (*tono mayor*: $9/8 = 81/72$, *tono menor*: $10/9 = 80/72$; el *tono* pitagórico es igual al *tono mayor*, pero se encuentra por otro camino). El *semitono* de la escala de los *sbrutis* es el *semitono menor*, que es el complemento del *semitono* ($16/15$) de la escala diatónica natural (nuevamente la de los físicos) en el *tono* menor: $10/9$, o sea $10/9: 16/15 = 25/24$. Así estos *sbrutis* sólidamente igualados, y para que esto quede claro hay que advertir desde un principio que los hindúes designan por *sbrutis* el *sonido* (la posición tonal), y no el intervalo, de manera que califican este *sonido* por el *lugar* que ocupa en la *escala*, la cual depende precisamente del intervalo precedente; desde luego los "modos" y las melodías se califican por la elección y el orden de los *sbrutis*. Se advertirá por otra parte, si se hacen los cálculos necesarios, que no se tendría un *tono* de *fa redonda* a *sol redonda* si se adicionaran los intervalos intermedios; los *sbrutis* que éstos determinan son posiciones *posibles* que pueden ser tomadas o no, en la libre melodía; y, debiendo quedar fija la quinta, no se emplea el *sol* alterado (por esta razón solo hay veintidós *sbrutis* en la octava).

La nota cuadrada designa una posición tonal tomada en la serie armónica natural, pero disminuida en una coma; la nota romboidal designa la misma posición aumentada en una coma; la elección de estas alteraciones ha sido hecha en la escala en forma tal que deja transparentar fácilmente la escala diatónica *natural*: do - re, *tono mayor*, $9/8$; re - mí, *tono menor*, $10/9$; do - mí, tercera natural, $5/4$; do - fa, cuarta (que, como *fa*, tiene una posición cambiante), quinta (fija), etc. Los *semitonos* son diversos; hay el *semitono menor*, de *fa redonda* a *fa # redonda* (nuestro *semitono cromático*); hay el *limma* pitagórico, y otro *limma* $135/128$, de *re b* a *re*, de *fa # a sol* y de *si b* a *si*, que se ha encontrado por la diferencia que hay entre un *lá armónico* (sonido 5 de la serie de *fa*) y el *lá b* que es la cuarta quinta descendente de *fa*.

Estamos pues, a pesar de la aparente similitud de la estructura heptatónica y de la absoluta similitud del *fundamento* de la estructura, en un mundo muy diferente del nuestro, lo que se advierte inmediatamente en el lenguaje: Daniélou llama a este último *limma* con el nom-

bre de *armónico*, en oposición al limma pitagórico; pero para nosotros el que es "armónico" es el limma pitagórico (semitono diatónico); y este limma "armónico" hindú sería para nosotros un *irracional*, que escapa a la razón de nuestro sistema, extraño a nuestro sistema armónico. Daniélou llama pues "armónico" a lo que los hindúes han extraído de la serie armónica natural, que es realmente en efecto armónico, pero *para los físicos*; y llama también armónicas a las posiciones determinadas por una cadena de quintas naturales, en tanto que nosotros llamamos armónicas a las relaciones tonales nacidas de una estructura logarítmica a base de la quinta construida por la conciencia. En resumen, los hindúes buscaron su armonía *en la naturaleza*, mientras que la conciencia musical occidental ha constituido un mundo armónico sonoro fundado únicamente en los sonidos 2, 3, 4 de la serie armónica física, y por medio del cual nuestra música *puede significar las armonías de la naturaleza*.

La vivencia musical de los hindúes está hecha pues exclusivamente de modalidades y de matices, de tensiones afectivas infinitamente diferenciadas, sin aristas, y en cierto sentido sin espina dorsal; porque la cadencia fundamental no se impone, y apenas se hace sentir. Su camino melódico es un puro camino de existencia que deriva su forma del texto cantado, y que aclara el significado afectivo del texto. En el orden rítmico, por otra parte, el hindú parte del valor más pequeño, como en el orden tonal. Su unidad de duración es un guiño de ojo, una pulsación: *kála* o *matra*; pero como el guiñar del ojo no es mensurable, adopta una unidad de tiempo que calculan equivalente a *cinco*, que corresponde a la duración de la articulación de cinco sílabas breves. Esta duración establece la medida media del movimiento con relación a la cual el *tempo* de cada melodía se califica como *vivo* o *lento*, y según los matices de lo vivo y lo lento. Los hindúes conocen ya la autonomía del ritmo, y no son esclavos del metro poético.

Pero esta música permanecería sin trascendencia (la trascendencia de segundo grado) si los *sbrutis*, o sea los *sonidos* como tales, y las estructuras melódicas o armónicas de dichos *sbrutis*, no tuvieran, a los ojos de los hindúes, un sentido trascendental; y aquí debemos consignar una larga cita de la introducción que Daniélou puso a su libro:

"Gracias a una especie de intuición o de visión interior, que solo el lenguaje permite transmitir y la música tal vez explicar, puede el hombre captar ciertos aspectos de las leyes que rigen la armonía de las cosas. La noción del "Verbo", expresión del principio eterno que rige el universo, proviene de ahí. Y de esta noción depende la estabilidad

del instrumento del conocimiento y la permanencia de las relaciones matemáticas, de los sonidos, de las raíces y de las formas del lenguaje, lo mismo que la primacía del sonido entre las cualidades sensibles. El sonido es el estado vibratorio más simple que podemos asir, y la vibración se considera, en el sistema hindú, como una cualidad de un elemento fundamental, el éter, del que el espacio es el aspecto sensible, y del que los demás elementos son sólo modalidades temporales.

“Según Kshemaraya, ‘el *bindu* (punto que forma el límite entre lo no manifiesto y lo manifiesto, entre lo no espacial y lo espacial, y que corresponde por lo tanto al principio del són-idea) al tender a dar una existencia aparente a las potencialidades que existen en él bajo la forma de una intención, de un pensamiento no formulado, se pone a vibrar (a tomar forma en el espacio-tiempo), transformándose él mismo en una vibración primordial de la naturaleza de un sonido. Profiere el Universo, que no es distinto de sí mismo, dando una forma, una expresión verbal, a la idea que de él tiene. Así el Universo brota del Verbo. Este Verbo trascendente no es otra cosa que una vibración del pensamiento (una materialización) que da nacimiento a la fragmentación que es la Vida. Este Verbo, cuya naturaleza es permanente vibración, representa la naturaleza esencial de cuanto existe’.

“Los sonidos puros, los sonidos inmateriales que constituyen la naturaleza profunda de las cosas, y que Kabir llama ‘su música inaudible’ pueden ser advertidos por instrumentos más sutiles que nuestros oídos. . . Una vez conocidas sus relaciones nos es posible realizar sonidos que corresponden a los seres, a los objetos, pero que son del orden de percepción a nuestro alcance. Estos sonidos pueden dar una imagen suficientemente cercana de los sonidos sutiles para evocar en nuestro espíritu las formas a las cuales corresponden, y aun para hacer aparecer las formas y los objetos que ellas constituyen. Sobre la creencia en esta posibilidad reposan no solamente las palabras rituales y mágicas sino la música toda.

“Si la evocación por el sonido, emparentada así con la creación misma, se lleva a cabo no a causa del efecto material de una vibración física sino en virtud de la existencia de correspondencias sutiles entre diversos órdenes de vibración que constituyen la naturaleza misma de las cosas, una explicación puramente psicológica de la música es insuficiente. El oído que capta el sonido es apenas un instrumento registrador, un factor secundario en el fenómeno de la evocación musical; y si la existencia de esta evocación es efímera, esto es solamente a causa de la imperfección de la relación de los sonidos. . .

“Probablemente a causa del efecto directo de ciertos elementos numéricos sobre nuestra sensibilidad ocurre que la acción mutua de ciertos sonidos ligados por relaciones precisas y definidas puede producir una transformación en las corrientes nerviosas de nuestro cuerpo, en nuestro clima mental, en nuestro ritmo vital. Los hindúes creen que los sonidos musicales pueden actuar sobre los animales, las plantas y aun la materia que nosotros creemos inerte. Se han utilizado intervalos cuidadosamente escogidos, no solo en la India sino también en el Irán y en el mundo árabe, para el tratamiento de enfermedades.

“Ciertos pueblos antiguos veían en la música una aplicación del álgebra del mundo cósmico cuyo conocimiento no era dispensado sino a los iniciados, pero que influía inconscientemente en el pueblo; y era esto lo que hacía de la música un poderoso instrumento de la educación moral, como lo decía Confucio, y mucho antes que Platón.

“Siendo la música la expresión perceptible del número-idea, ella expresa las relaciones que existen entre el orden humano y el orden cósmico... Si la armonía de los sonidos puede armonizar los seres, su discordia puede igualmente crear el desorden y la confusión.

“Como lo expresa el Yo-ki, ‘si se perturba el *Kong* (tónica) hay desorden, el Príncipe es arrogante. Si se perturba el *Chang* (Re) hay desviación, los oficiales son depravados. Si se perturba el *Kyo* (Mi) hay llanto, los servicios públicos son abrumadores. Si se perturba el *Yu* (Lá), hay peligro, los recursos se han agotado. Si se perturban los cinco grados, los rasgos invaden unos a otros; es lo que se llama insolencia, y si así ocurre, la pérdida del reino llegará en menos de un día... En una época de desorden los ritos se alteran y la música es licenciosa. Entonces a los sonidos tristes les falta dignidad, a los alegres les falta calma. Cuando se manifiesta el espíritu de oposición se desarrolla la música desenfrenada. Pero cuando se manifiesta el espíritu de conformidad, se produce la música armoniosa... Así pues, cuando la música ejerce su acción los cinco deberes sociales se ven libres de toda mezcla, ojos y oídos son claros, la sangre y los espíritus vitales están en equilibrio, las costumbres se reforman, las maneras mejoran, hay paz en el Imperio’ ”.

Por otra parte Daniélou nos enseña que en el simbolismo musical de los hindúes, “el 1 aparece como *el número determinante de la localización* (el punto matemático sin extensión, *bindu*), representado por la *tónica*; 2 es *el número del espacio*, caracterizado por la octava que determina la amplitud y el límite de la diferenciación posible; 3 es

el número del tiempo, la fuente de la diferenciación caracterizada por la quinta y sus ciclos infinitos; y 5 es el número de la percepción y de la armonía, caracterizado por las terceras mayor ($5/4$) y menor ($5/6$). 7 sería el número suprasensible, el número de los mundos invisibles, de los dioses y de los demonios. 11 el número de la Muerte, pero también el origen de la vida". Pero como los intervalos cuyo numerador es 7 u 11 no pueden ser acordados y tocados al oído, no se utilizan normalmente en los sistemas musicales. 22 (2×11) resulta así ser la extensión asignada a la existencia musical, pero esta cifra ofrece una elección limitada de caminos posibles.

La música hindú nos mantiene pues entonces en la magia, si no la magia cuerpo a cuerpo por lo menos la de las relaciones internas del hombre con las "cifras" del cosmos; pero ella trasciende esta magia hacia una visión metafísica del Universo. Esta música y esta visión, que presuponen un fundamento común al hombre y al Universo, se sostienen entre sí y no podrían separarse la una de la otra; es en razón de su visión del Mundo que los hindúes han hecho su música como la han hecho.

La música irania y árabe se basa sobre la misma escala que la hindú, pero solo retiene de ella diez y siete intervalos; y estas dos músicas se diferencian netamente en el curso de la historia.

La música griega

La música griega se funda esencialmente sobre la cuarta descendente y liga dos cuartas por medio de un tono intermedio que hace aparecer la quinta, en el cuadro de una octava. El problema del músico era pues encontrar los grados intermedios de la cuarta, de la que en principio esperaba ser un tetracordio, es decir que contuviera dos grados intermedios. Si comenzaba por un tono seguido de otro, el semitono diatónico se producía automáticamente ante la cuarta. Pero si comenzaba por una tercera mayor o menor, debía llenar el espacio restringido de un semitono o de un tono. La escala pentatónica (ejemplo musical número 4) se atribuye a Olimpos, tocador de aulos flauta antigua agujereada. De esta situación provinieron un día los géneros llamados enarmónico y cromático) (ejemplo musical número 5).

La tercera mayor se había pensado como un doble tono indescorporable, un ditono, do-si como un semitono; el segundo do se producía por un rebajamiento del do en un cuarto de tono teórico, que los auletas

podían emitir por medio de una obturación parcial de uno de los orificios de la flauta, y que podía ser imitado por la voz y el citareda. Pero entonces la octava se suponía dividida en 24 *sostenidos iguales* (cuartos de tono de los que 8 eran atribuidos a cada una de las terceras mayores, 2 a cada uno de los semitonos y 4 al tono intermedio).

En el caso de la tercera menor (ejemplo musical número 6) el músico salía del régimen diatónico e introducía en el tono dos semitonos desiguales, el primero de tres *sostenidos* (tres cuartos de tono), el segundo de un *sostenido* para conservar lo adquirido del género enharmónico. Esta división de la octava en 24 *sostenidos* sin duda nunca ha sido realizada efectivamente; sólo se la suponía en el momento del paso en este espacio restringido que dejaba como en suspenso la tercera mayor o menor en la cuarta: el *pycnon*. ¿Hacia el músico verdaderamente tres cuartos y un cuarto de tono en el género cromático, hacía tal vez sin advertirlo un semitono cromático (que, como es sabido, es más grande que un semitono diatónico) y un semitono diatónico do # do si? Nada sabemos. El hecho es que esta división, es antiarmónica, sea en el sentido de los hindúes o en el nuestro. Entonces, ni la tercera mayor debía medir 8 sostenidos ni la tercera menor 6 sostenidos entre los griegos si su lira era acordada por cuarta y quinta; y de ello podemos concluir que el cuarto de tono era entre ellos una alteración empírica del camino tonal hecho "de oídas", pero que no por ello dejaba de constituir un "género" ("cromático" o "enharmónico") y que, interviniendo en el curso de una melodía proveniente del género *heptatónico* le introducía *matices*. El *Himno a Delios* encontrado en Delfos tiene una parte mediana en la que entra en juego el cromatismo.

La segunda edad

No hemos podido hablar de la primera edad de la música sin abordar la segunda, pues ésta es la continuación directa de la otra. Se insinúa en el momento en que músicos vueltos "profesionales", o en que espíritus reflexivos (sabios, filósofos) se interrogan sobre el "por qué" y el "cómo" de la música que procede de la creación espontánea; en el momento pues en el que tratan de fijar el de los sonidos lo mismo que el de las estructuras tonales, y por otra parte buscan una explicación a este sistema de estructuras y de sonidos, explicación que no puede proceder sino de cierta visión de la relación del hombre con los

sonidos y, en definitiva, de la relación del hombre con el mundo exterior. El acontecimiento ocurre naturalmente cuando la música ya creada presenta cierta profusión y cierta variedad, cuando procede de diversas fuentes, y cuando el observador tiene un campo de vista más amplio que el de un grupo humano unitario, de una tribu, y cuando en consecuencia, sobre el fondo de las culturas espontáneas, tiende a formar una *civilización* en cuyo seno se manifiesta (de hecho, si no de palabra) una visión del mundo que es el fundamento de todas las ideas. Pues mientras el músico pertenezca a un grupo humano en el que la música proceda de la creación espontánea, aun si es reflexivo, no concibe que pueda haber música distinta de la de su medio, que no le propone problemas; y la magia de los sonidos basta a explicarle la razón.

La música sabia

A este grado de información espiritual que procede de la puesta en discusión de las experiencias adquiridas, y que caracteriza la segunda edad de la historia humana, los etnólogos le dan el nombre de "alta cultura", en oposición a la cultura espontánea de los pueblos en el estado natural. Y nosotros llamaremos música *sabia* a la que procede, en estas circunstancias, de un sistema de sonidos y de estructuras tonales *conscientemente elaborados, y que responden a ciertos significados atribuidos a la música y a sus estructuras*. Procede ella, en efecto, de un *saber*, no solamente de los sonidos y de las estructuras tonales en consideración, sino de un saber o ciencia de lo que significan; procede, en suma, de una *teoría* y de una *ideología*.

No todas las grandes civilizaciones antiguas, sin embargo, tuvieron una música *sabia*. Este término no se justifica sino en el caso en que cierto sistema de sonidos ha sido fijado en el mundo por fuera de la experiencia musical vivida; y en este caso el sistema de sonidos y las estructuras sonoras que de ellos se desprenden se justifican siempre por significados que les son atribuidos, y por significados que tienen que ver con cierto sentido trascendente, metafísico, simbólico o religioso, atribuido a la música como tal. Propiamente hablando este caso no se ha producido sino en la China, en las Indias y en Grecia. Estas músicas *sabias* proceden sin duda de estructuras tonales creadas en la primera edad de la historia, pues la creación espontánea puede ser igualmente instrumental o vocal; el empleo del instrumento es el que suscita el

problema de sonidos. Pero en esta primera edad el instrumentista determina instintivamente sus sonidos, así se trate de la longitud y de las divisiones de una cuerda tensa, de las proporciones que haya de dárselos a las cuerdas de una cítara o de un arpa, de las distancias que deben separar los orificios de una flauta o de las diversas longitudes de las cañas perforadas y atadas conjuntamente en una flauta de Pan, o de las dimensiones y el material de los gongs o de las tabletas de un xilófono. Por esta razón, por ejemplo, la escala pentatónica que los indios del Perú encontraron espontáneamente en la flauta que llamaron *quena*, no tiene el mismo rigor de medidas y no está rodeada de la misma ideología que la escala pentatónica china, que procede del cálculo. Lo que caracteriza la música "sabia" no es pues su *notación*, sino el hecho de que el teórico sistematiza los aportes de la creación espontánea, los fija de una vez por todas por medio del cálculo, y atribuye a sus cálculos o a sus reglas una razón que da significación a la música al mismo tiempo. En la China y en las Indias no hay notación musical, sino que los sonidos y los modos se designan por nombres; los griegos, por el contrario, designan los intervalos por medio de *letras*; solamente en el occidente la música habrá de ser "anotada", primeramente por neumas, después por posiciones tonales y duraciones inscritas sobre el pentagrama (lo que no quiere decir que la música occidental sea una música "sabia" en el sentido que damos a este término). En cuanto a la música puramente vocal, ésta obedece fatalmente a las leyes de la conciencia auditiva, encontrándose así "naturalmente" en la vía de su descubrimiento; y así desde muy pronto sacó a la luz la cuarta y la quinta.

En las otras civilizaciones antiguas los teóricos se limitan a consagrar lo adquirido de la creación espontánea de la primera edad; fijan las estructuras tonales, la medida de los intervalos, los modos y los ritmos usados, siendo una cosa el hacer el inventario de lo adquirido y de los métodos en uso y otra muy diferente el determinar un sistema que haya de regir la música posteriormente. Por otra parte no asignan un significado de orden trascendente a los sonidos y a las estructuras que forman, y se contentan con comprobar en el hombre los efectos que atribuyen al origen divino de la música. Dicho de otra manera, el sentido que dan a la música no procede de una visión metafísica del mundo sino del sentimiento religioso del hombre. Para todos estos teóricos la música es cosa terrestre y humana que, en razón de su origen divino, puede purificar el corazón del hombre; pero en su carácter de suceso afectivo puede también despertar en él otros sen-

timientos distintos del religioso, especialmente sentimientos eróticos. Por esto, al advenimiento del islamismo, fue condenada como culpable de ablandar las costumbres y de desviar de Dios las almas, lo que provocó su división en música *religiosa* y música *profana*.

La música del antiguo Egipto sólo nos es conocida por los instrumentos que nos dejó y que parecen ser el origen de los que se usan en el Africa arábica y en el Asia Menor. Así una sucesión histórica parece ir del Egipto al Asia Menor y al Africa del Norte, al Maghreb (Marruecos) y hasta los moros de España, siendo las *estructuras tonales* de cepa irania y árabe de la misma especie que las de los hindúes. A estas estructuras se mezclan otras, de origen *vocal*, que probablemente provienen de las tribus *nómadas* (que no se complicaban acarreado instrumentos), y de donde se puede suponer que provino la salmodia hebrea.

Pero otra sucesión histórica ha sido señalada por los músicos sabios, de la China a la India y a Grecia, sin que haya razón en suponer una real filiación entre estos mundos musicales. Las regiones surorientales y el Japón han permanecido en la etapa de la primera edad, cuyas estructuras musicales fueron pura y simplemente codificadas y estabilizadas cuando de las costumbres surgió una civilización con fisonomía propia. La India volvió la espalda a la escala pentatónica china, y su estructura de *sbrutis* nos permite entrever una estructura heptatónica que los griegos reencontraron por sí mismos, pero bajo la especie pitagórica. (Esta última estructura va a suministrar al Occidente el substrato de sus estructuras tonales; allí habrá de producirse el profundo retorno de la actitud de conciencia al paso del Oriente al Occidente).

Si las estructuras de las músicas sabias de la antigüedad se determinaron por medio del cálculo y de la teoría, la música misma sigue siendo objeto de una creación individual espontánea, pero los significados que da la conciencia musical al camino melódico que ella traza están en ella inscritos de antemano, habiendo sido fijados de una vez por todas por la teoría; y escoge su camino melódico según los significados que allí ella *encuentra*, no que *da*. En otras palabras, la conciencia musical individual no va hacia el descubrimiento de un camino melódico cuyos significados (que experimenta, y que motivan su enrumbamiento) tienen en ella su origen, como en la edad primera de la historia; ella se *entrega* a la música con miras a encontrar en ella ciertos significados afectivos de los que conoce de antemano la fórmula musical. ¿Y qué son estos significados?

El hindú denomina *yata* ciertas estructuras tonales características, que aparecen en sus diversos modos, y *sava* la expresión de estas estructuras, que depende de la constelación de *sbrutis* del "motivo" así constituido. Alguna *yata* da el sentimiento de lo maravilloso, de lo heroico, de la furia; otra, de lo cómico, de la ternura, de la alegría, del temor, de la compasión; otra es erótica, y llega a ser "estrafalaria" si se altera uno de los sonidos... Pero la música sólo da a conocer sentimientos "musicales", y estos nombres que el hindú da a la vivencia musical son aquellos de sentimientos "determinados" que él *asocia* a tal o tal modalidad del sentimiento musical. Sin duda estas *asociaciones afectivas* han sido probadas en la experiencia musical misma; pero habiendo sido determinadas desde afuera mantienen significados propios al medio y a su lenguaje. Por esto no comprendemos nada de la música indostana. No podemos comprenderla porque en ella se reproducen constantemente las mismas estructuras de *sbrutis*; nos parece monótona y nos aburre porque, puesto que los *sbrutis* velan la claridad de los intervalos fundamentales, nos parece hecha de matices imperceptibles que no se logra distinguir sino después de una larga experiencia, y sobre todo porque esta música, en su mayor parte, está hecha de intervalos que para nosotros son *irracionales*, y en consecuencia no comunicables fuera del medio que los ha adoptado.

Por otra parte la trascendencia de estos significados afectivos se nos escapa completamente por la sencilla razón de que ella es *gratuita*, habiendo sido atribuida a los sonos por fuera de la experiencia musical por el pensamiento especulativo. Para los hindúes *Dios* está en todas partes en su música, pues cada *sbruti* es una "cifra" de Dios; pero está *dispersado*. Era menester que la conciencia musical adquiriera su autonomía para que los significados de las estructuras tonales llegaran a ser significados de la *conciencia*, no de los *sonidos*. Es cierto que estos significados se habrán de inscribir de nuevo de una vez por todas en los intervalos, en virtud del sistema de logaritmos que se da la conciencia musical autónoma; y es lo cierto que ésta se significa a sí misma por medio de "motivos" que no son determinados de antemano, y que son otras tantas apariciones de un *estilo personal*. Por esta razón los significados *éticos* de la música occidental residen, no en las estructuras tonales como tales, sino en el *estilo*.

El estado de cosas ilustrado por la música indostana es lo que ha motivado la actitud fundamentalmente *pasiva* de la conciencia de la segunda edad, y que denota su relación con la música. Las músicas no sabias de la segunda edad conservan algo de la espontaneidad de la

primera edad, pero en ellas la conciencia creadora permanece adherida a estructuras típicas y colectivas y se determina desde afuera (salvo en la música puramente vocal), si bien quedando en relación pasiva con sus datos trascendentes y, por ejemplo, con el significado religioso de la música. Además, el segundo grado de trascendencia, significado por el estilo personal y la forma, escapa a su poder de significación; la forma es engendrada automáticamente por la dialéctica melódica, y la música sólo tiene un significado puramente afectivo, aunque los pensadores le atribuyan un origen divino y un poder moral y aun físico.

Ruptura del vínculo mágico

La música "concreta" es siempre obra individual, y en consecuencia expresión personal del hombre; pero en la primera edad es la expresión de una modalidad individual que es la de todos los individuos de la tribu o del grupo humano al cual pertenece, pues procede de la relación mágica del individuo con el mundo cósmico y humano y con su propio ser, relación mágica que toma una forma particular en cada grupo humano. El primitivo, por medio de la música, cree poder hechizar el suelo para que se vuelva productivo, o a los animales que caza o adiestra; cree poder expulsar la enfermedad o los demonios, hacer presente al *totem* que encarna la danza, llamar o provocar al enemigo; por medio de la música la madre puede adormecer al niño, y el cantante, con su canto, hacer nacer en él sentimientos que no tienen otra causa que la música misma. En esta etapa histórica la modalidad ética que la música manifiesta es pues a la vez, e indistintamente, una modalidad *psíquica* y *vital*, y es una modalidad *colectiva*; por esta razón, en una misma tribu, todos participan en la música.

Este estado de cosas persiste en la segunda edad, pero el hecho de que en ella las estructuras tonales se codifican por medio de una conciencia reflexiva que se distingue como conciencia en sí del *objeto* sobre el cual conduce su reflexión, el vínculo mágico se rompe, aunque guardando su efecto en la experiencia vivida, en el *Erlebnis* musical. No se rompe pues sino frente a la conciencia reflexiva, que no es solamente un pensamiento de la música sino un pensamiento que lleva en sí cierta visión del mundo, da de una sola vez a las estructuras tonales y a la música en general un significado *trascendente*, correlativo a esta visión que ya no es, de hecho, de orden mágico.

En las músicas del sur del Asia y en las civilizaciones indias de la América Central y del Perú, donde la reflexión sólo ha afectado las estructuras tonales y rítmicas y sus efectos sensibles y afectivos, ella ha dado a la música un significado *vital* y *psíquico* que se relaciona con toda la música de la colectividad, reflejando su modalidad ética sin distinción individual. Este significado vital, por otra parte, sigue relacionado con la música dondequiera que el ritmo tenga la primacía del significado, o sea en la *danza* en general. Donde el hombre es religioso, o donde la religión no es pagana, como en Persia, en Mesopotamia o entre los árabes después del advenimiento del islamismo, ha dado a la música un significado religioso trascendente, y la distinción que hace entre música *religiosa* y música *profana* es sin duda consecuencia de la distinción, nacida en Persia, entre el Espíritu del Bien y el Espíritu del Mal.

Pero en las músicas *sabias* la reflexión asume un carácter menos general y más individual; no se limita a codificar las estructuras y a dar un sentido global a la música y a las diversas especies de ella; da un significado preciso a los sonidos y a las estructuras que ellos forman. La música toda es pues una expresión de la modalidad ética del medio, y la personalidad creadora del músico, sometida a las enseñanzas de la teoría, no tiene más función que la de atestiguar con su modalidad individual esta modalidad ética colectiva.

Nacimiento de los significados trascendentes

Como lo han permitido ver los textos citados por Daniélou, el pensamiento chino ha dado a la música un significado esencialmente *moral*, el pensamiento indostano ha dado a los sonidos y a sus estructuras un significado *metafísico* y a la vivencia musical un significado *afectivo*, y el pensamiento griego ha dado a las estructuras modales (no obstante que los griegos, originariamente, hayan relacionado su música con los dioses, Apolo o Dionisos) un significado *ético*. En los tres casos estos significados se contemplan como una virtud de los sonidos o de las estructuras tonales o rítmicas que la conciencia *experimenta* (ya sea la que engendra la melodía y que entonces se *entrega* a la modalidad ética del modo escogido, o ya sea la conciencia auditiva que allí *se entrega*), no un significado ético que la conciencia musical *proyecta* sobre las estructuras tonales para darles un sentido, como en occidente. Así, mientras que cada ejemplo de la música antigua atestigua una modulación ética colectiva, y que todas estas modalidades

son fundamentalmente *pasivas*, las obras musicales del occidente hacen *entrever* la modalidad ética general del occidente, fundamentalmente activa, y las modalidades éticas de sus diversos medios de cultura, a través de una modalidad ética *personal* que en consecuencia *las revela*, que no es pues predeterminada sino espontáneamente adoptada y asumida por la personalidad creadora. De allí que, por su música, los italianos, los franceses, los alemanes, los ingleses, etc., se revelan a sí mismos *lo que ellos son*.

Actualidad de la primera edad

No conocemos la música de la primera edad sino por lo que de ella subsiste hoy en los pueblos que han permanecido en "el estado natural", es decir, cultivando una música espontáneamente creada en el pasado, y cuyo sistema de sonidos y estructuras, no codificado, se ha adoptado *por tradición*. Esta situación se encuentra en todos los grados de la historia, allí donde la música toma precisamente forma espontáneamente, sobre el plano de las costumbres y de la vitalidad. Es así como en el occidente toma forma en el pueblo (mientras que engendra su historia la música nacida de la cultura) lo que se llama el *folklore* (que no hay que confundir con la música *ligera*), subproducto de la cultura musical. Pero esta música "popular" no tiene que inventar los sonidos, y parte de estructuras tonales ya adquiridas en occidente; por ejemplo los *spirituals*, los *blues* y el *jazz*, folklore de los negros de Norteamérica partirán, hacia el fin del siglo XIX, de los cantos que les enseñaron los evangelizadores, y de los giros armónicos de la época.

Así, las músicas de la antigüedad constituyen mundos cerrados entre los cuales la diferencia de las modalidades estructurales alza paredes divisorias e, históricamente, callejones sin salida; porque, restringidas a estructuras tonales y a modalidades técnicas fijadas en cierto momento de la historia, una vez establecido cierto repertorio ya no se desarrollan más; y sus estructuras, como las modalidades éticas de que ellas dan fe permanecen inmutables.

Conclusión

La música primitiva es de una variedad inaudita si se la considera en su conjunto, y atestigua una libertad que nos confunde, sea en las estructuras tonales, sea en la dialéctica melódica, por ejemplo los

cantos en *segundas* paralelas de las islas del Almirantazgo, o la amplitud de las melodías estáticas en los nómadas.

Pero a través de las músicas sabias se diseña la sucesión histórica que va a retomar y proseguir la música occidental. Sobre el plan de las estructuras tonales el paso del pentatónico chino al heptatónico hindú y luego al heptatónico griego pone en evidencia el "cuerpo de la armonía" y la base de los logaritmos pitagóricos; todas estas estructuras han sido encontradas "en el mundo" por la producción instrumental de los sonidos. Por otra parte, la depuración de las estructuras tonales primitivas (mezclando lo instrumental y lo vocal, sobrecargada de heterofonía, de armonías diversas y de percusión) va hacia la *melodía pura*. Tal vez la melodía griega iba subrayada con acordes, pero estos acordes no engendraban un movimiento armónico, y la teoría solo contemplaba el movimiento melódico. Bastará pues, como consecuencia de la melodía griega, que su estructura heptatónica, fundada en las relaciones de cuarta y quinta en la octava, es decir *interiorizada*, para que se produzca el gran salto de la segunda a la tercera edad, del Oriente al Occidente, de la era antigua a la era cristiana, lo que supone que la conciencia psíquica del hombre se despierta a la autonomía, y pasa de la actitud fundamental pasiva a la actitud fundamental activa. Al mismo tiempo vemos que la conciencia reflexiva pasa de una visión moral de las cosas (pero con miras a una moral práctica) a una visión metafísica y religiosa del mundo y, en Grecia, a una visión ética del hombre. Pero será preciso que la determinación ética del hombre (que en la Grecia antigua le viene de fuera) se convierta en una determinación de sí *para sí mismo*, para que aparezca la música occidental; y la conciencia humana podrá entonces, en la reflexión, hacer el camino inverso: de la ética a lo religioso y lo metafísico, a lo *trascendente* y, por otra parte, pero fuera de la música, de la ética a la moral.

Ejemplos

Decíamos que en la salmodia cristiana la conciencia musical, entre otras cosas, había transfigurado los aportes melódicos concretos venidos de Grecia y del Cercano Oriente. Estas contribuciones no las tomó a la música "sabia" sino a melodías que sin duda procedían de la creación espontánea. Se pueden considerar como "sabios", entre los griegos, los géneros enharmónicos y cromáticos, que son artificiales, en tanto que el género diatónico coincide con las leyes de la conciencia

auditiva. Tenemos un ejemplo de música sabia en el *Himno a Delos*, en el que se mezclan los géneros; pero he aquí una canción descubierta en Trales (Asia Menor) y escrita como epitafio en la tumba de un tal Seikilos (el texto, dice Handschin, invita al pasajero a no deplorar en demasía la brevedad de la vida). Su esquema modal heptatónico, en modo frigio, no tiene nada de "sabio", y permite suponer un origen popular (ejemplo musical número 7).

Y he aquí cómo se transforma en la salmodia cristiana (la hemos citado en la notación Handschin, pero en la octava de *re*, a fin de que la comparación con la antifona cristiana (anotada por Gevaert) se facilite más (ejemplo musical número 8).

Por otra parte Idelsohn ha podido establecer la filiación entre ciertos ejemplos de la salmodia judía y la salmodia cristiana; así, la siguiente melodía, de los judíos de Babilonia, parece ser la fuente de nuestro ejemplo musical M0, 9b, y la comparación de las dos melodías dará una idea de la metamorfosis de las estructuras (ejemplo musical número 9).

Otras fuentes más, sirias y coptas, se han encontrado de la salmodia cristiana.

2. *La tercera edad.*

La era melódica y polifónica

El *azar* de la música occidental tiene que ver con las tres circunstancias siguientes:

1. Su primer aporte fue la estructura tonal puramente melódica y vocal, que es el camino melódico más simple y a la vez el más completo (en una primera esquematización) que pueda poner al día el sistema de logaritmos propio a la conciencia auditiva; y, por otra parte, que en razón de su primer proyecto musical esta edad ha dado a este camino una estructura puramente cadencial, sin diferenciación rítmica, de manera que el ritmo como tal aún no nacía, y que por fin los "instrumentos" iban a ser determinados teniendo en cuenta la música, en lugar de ser su fuente. Dicho de otro modo, la música no iba a partir de medidas del sonido sino de un sistema heptatónico de *posiciones tonales*, y sobre esta base la conciencia musical iba a poder descubrir las posibilidades de estructura procedentes de su sistema de logaritmos.

2. Su primera creación, salmodia cristiana, extendida por la Iglesia por todas las naciones en vía de formación en el occidente, habría de llegar allí a ser el fundamento de una nueva música, que será en consecuencia el vínculo interior de las diversas naciones occidentales y que, por la validez universal de su lenguaje, abre la vía a una música *universal*.

3. La nueva estructura adquirida por la conciencia humana en occidente, que caracteriza su aparición en la historia, a saber la autonomía de la conciencia psíquica de sí mismo en el seno del organismo de conciencia, atañe precisamente al *órgano* de la creación musical; por esta razón la música es, de todas las artes occidentales, la más específicamente occidental, como es específicamente occidental, pero abierta a todos, la cultura resultante.

Planteando así los primeros aportes de la música occidental dejamos en la sombra los *Himnos* y los *Salmos* de San Ambrosio, pues de las bases del canto gregoriano fue de donde nació la polifonía. Podemos pues considerar el canto ambrosiano como una sección lateral del canto cristiano que introduce ahí el principio de la *bimnodia* por oposición al *melos* continuo de la salmodia. La salmodia gregoriana pone en música la prosa, siendo un canto *responsorial* (alternación de un solista y de un coro; el salmo ambrosiano es un canto *antifónico*), alternación de dos semicoros. *Himnos* y *Salmos* ambrosianos ponen en música versos, y son *melodías* cerradas y medidas por un ritmo ternario regular. El ritmo regular nacerá de nuevo en la polifonía a tres voces de la escuela de Nuestra Señora de París y en el canto de los trovadores.

Por otra parte, ciertos musicólogos han supuesto que la música había encontrado en occidente, en cantos anteriores a la era cristiana, otra fuente diferente del canto de la iglesia. Sin hablar de los cantos infantiles o de ciertos motivos populares inadmisibles en la música culta, se podría detectar esta influencia en los cantos fundados en encadenamientos de terceras (ejemplo musical número 10).

Como se ve por estos ejemplos, estas estructuras particulares provienen sobre todo de las regiones periféricas o de ciertas provincias de la cultura occidental; y el canto popular jugará un papel más tarde en la expansión de la música occidental en el momento en que ésta se nacionalizará, pero entonces se integrará en sus estructuras fundamentales. (Aún hoy el inglés Benjamín Britten tiene cierta inclinación a los encadenamientos melódicos de *terceras*).

La motivación externa e interna de la historia

No podríamos ahora seguir paso a paso la historia de la música occidental; nuestro único propósito es mostrar cómo ella ha sido engendrada en sus grandes líneas "desde adentro" y por la vía del empirismo, teniendo en cuenta las necesidades de expresión y de los diversos "proyectos" musicales de la conciencia musical. Porque si esta historia no conoce "causas" (esas "causas" que alucinan el espíritu de los musicólogos), tiene en cambio una *finalidad* (la expresión por el acto que da imagen musical de la actividad psíquica del hombre en su relación directa con el mundo por la vía de los sentidos) y, a falta de causa, un doble *condicionamiento interno* (el sistema de logaritmos y el sistema rítmico *cadencial* de la conciencia auditiva); y *externo* [el individuo en su determinación por el exterior (francés o alemán), consagrado a la religión u hombre de mundo, y de tal o cual mundo, según el medio histórico y las circunstancias que puedan motivar la música]. Este doble condicionamiento es lo que determina el estado de hecho de las estructuras musicales, lo que los fenomenólogos denominan su *facticidad*: antífona, aria de corte, danza, música utilitaria o funcional, o música libre, cultivada por sí misma. Los aportes de la creación histórica de la música se plantean así claramente, y sólo nos queda explicarnos la *motivación* de la evolución de las estructuras y de su diferenciación progresiva, es decir, en suma, la motivación de la historia: ¿Por qué todas las estructuras *posibles* de la música que nos da a conocer el repertorio de la música occidental no aparecieron de golpe, y por qué su génesis engendró una historia?

Motivación de las estructuras y de su diferenciación

La salmodia cristiana primitiva es una creación anónima espontánea surgida de las catacumbas de la iglesia primitiva, consignada por la *Schola Cantorum* fundada en el siglo VI por el Papa Gregorio I (de donde el nombre de canto *gregoriano*) y reestructurada en diversas ocasiones. El término "anónimo" quiere decir aquí, como en el *folklore*, que no se conoce el autor, y que tal vez la melodía definitivamente fijada es ya una creación individual retomada y modificada por otras individuales. Nuevas creaciones melódicas se añaden posteriormente, después de que San Francisco de Asís reavivó el sentimiento religioso: *Dies Irae*, *Stabat Mater*, *Pange Lingua*, etc., que no son anónimos. Por otra parte, el canto gregoriano se enriqueció, en el monasterio de

Saint-Gall y en otros claustros, con nuevas melodías (*secuencias y tropos*) compuestas sobre textos expresamente escritos para el efecto, que se intercalan o se agregan al canto litúrgico, sea bajo la forma de melismas (tropos), o de melodías silábicas (secuencias). Este movimiento creador prosiguió hasta el siglo XIV, tras del cual la salmodia cristiana permanece invariable en la iglesia romana y toma el nombre de *canto llano*, a causa de su métrica particular y por oposición a la cadencia mesurada y regular del canto profano y de la polifonía. Mientras tanto apareció una nueva creación melódica en los *trovadores* (músicos del sur de Francia, lengua de *oc*), en los *troveros* (músicos del norte, lengua de *oil*) y en los *Minnesaenger* alemanes, antepasados de los *Meistersinger*. Un lirismo semejante se produjo también en Inglaterra, del cual nuestro ejemplo musical número 11 da una idea. La *rima* y la relación de un verso con el precedente en el verso en el mismo siglo que la cadencia mesurada, como para significar la terminación de una cadencia poética.

La motivación de esta pura melodía, o monodia, consistía, ya lo sabemos, en que el sistema de logaritmos puesto en juego espontáneamente por la conciencia musical daba a la melodía el sentido de un camino de existencia de la conciencia de sí mismo, y hacía del acto creador un acto de expresión de la conciencia afectiva del hombre.

Hacia finales del siglo IX comienza, en el convento de Saint-Amand, cerca de Tournay (Altos Pirineos) el *organum*, del que ya dimos un ejemplo (Nº 11); el canto dado está en el agudo, y la voz organal, improvisada, tiende a seguir su movimiento a la distancia de *cuarta descendente*. Otra especie de *organum* sale a la luz en un ejemplo célebre de la época: *Música enchiriadis* (ejemplo musical número 12).

La voz improvisada está a la *quinta inferior* del canto dado; los niños la doblan a la octava aguda, y un grupo de hombres dobla el canto dado a la octava grave. Sea como sea, el *organum* introduce el canto a dos, tres o cuatro voces, y parece fundado en los intervalos armónicos fundamentales *descendentes* (introversión), cuarta o quinta. Además, el *organum* sobre la quinta motiva el paralelismo absoluto de las voces, en tanto que el *organum* fundado sobre la cuarta encuentra la cuarta al final de un pedal de tónica sobre el cual han aparecido los intervalos armónicos de *segunda* y de *tercera*.

Al comienzo del siglo XII, en el monasterio de Saint-Martial, cerca de Limoges (Haute-Vienne), apareció otra especie de diafonía, llamada *duplum* porque el canto dado, ejecutado en nota de valores largos, va doblado al agudo por una melodía libre que puede tener su texto

propio (nuestro ejemplo número 11 da una idea de ello). Así salen a operar los intervalos armónicos *ascendentes* (extraversión) fundados sobre la quinta y la cuarta ascendentes, y por otra parte el contrapunto "florido", liberado de la relación nota-contra-nota. Las notas de la voz inferior son notas *pedales* que permiten entrever el principio de las *relaciones armónicas*: del grave al agudo sobre el fundamento de la relación quinta-cuarta en la octava.

Igualmente a comienzos del siglo XII apareció, con el Maestro Léonin (Magister Leoninus), en Nuestra Señora de París, el contrapunto libre a tres voces en ritmo medido de base ternaria. Las relaciones armónicas se establecen del grave al agudo, como acabamos de indicarlo; la voz grave es un canto dado o encontrado sobre el que se ciernen un *duplum* y un *triplum* coordinados entre ellos. El sucesor de Léonin, Pérotin, perfecciona este estilo, sin duda bajo la influencia del *duplum* de Saint-Martial; su contrapunto es más florido que el de Léonin; elabora las tres voces contrapuntísticas sobre el fondo de un *Cantus firmus* enunciado en valores extremadamente largos, separados por largos silencios; tal ocurre, por ejemplo, en su *Siderunt principes*, obra de vastas proporciones. Este *Cantus firmus* es la aparición del *tenor*, que será desde entonces, y por largo tiempo, la voz de apoyo de las relaciones armónicas en la polifonía, el camino melódico de la conciencia de sí. Este tenor podrá ser, como originariamente, la voz más grave; o bien será una voz mediana que aprovechará la posibilidad de establecer las relaciones armónicas del agudo al grave y se doblará entonces con un contratenor grave. De todos modos, mientras que el canto coral fuera destinado a un coro de hombres, ampliado en el agudo con voces infantiles, el contratenor y el tenor tomarán forma en el mismo registro y ambas voces se cruzarán a menudo. Por otra parte el tenor, que en un principio era un canto dado, se volverá muy pronto una voz libre, es decir inventada, de manera que toda la polifonía será entonces una creación espontánea. Finalmente el *cantus firmus*, en Ockeghem, se *esparcirá* en la polifonía, distribuido entre las voces, como más tarde el tema en la fuga. Entonces la polifonía será verdaderamente un flujo autónomo y el número de sus voces ya no estará condicionado por el orden triplum-duplum-tenor-contratenor; se extiende en altura a cinco voces en Ockeghem, y podría ir más lejos, pero solo por medio del *entrecruzamiento* de las voces; porque en la misma extensión en altura pueden circular numerosas voces que se alternan, se cruzan y trazan cada una su propio camino. Tal ocurre en el célebre *Sumer Canon* (a seis voces),

que tiene por origen el monasterio de Reading, hacia 1240, lo mismo que en un famoso canon a treinta y seis voces de Ockeghem. El *Canon* es manifiestamente una creación espontánea de la conciencia musical, porque es el medio más sencillo de plantear la *relación de identidad* en la dialéctica polifónica, la reiteración por un grupo vocal, que canta a unísono o en coro, lo que antes acababa de emitir un primer grupo. En el *Sumer Canon* un simple motivo de dos compases se repite sin cesar de un grupo de voces a otro, pero la necesidad, para la primera voz melódica, de proseguir su ruta (mientras que el motivo es repetido por otra voz) prolonga el primer motivo bajo la segunda voz, luego bajo la tercera y la cuarta, y esta prolongación es imitada a su turno por cada una de las voces que entonan el motivo; así nacen las melodías canónicas, de las que el popular *Frère Jacques* es un ejemplo. El entrecruzamiento de las voces en el canon, que trae una voz, situada primeramente *por encima* de otra, para retomar el primer camino *por debajo* de la primera, cuando ésta habrá de retomar el mismo motivo (ejemplo musical número 13), es el germen de lo que se ha llamado contrapunto doble, es decir del procedimiento estilístico que consiste en establecer las relaciones armónicas entre dos voces, de tal manera que puedan ser planteadas igualmente del grave al agudo que del agudo al grave. De igual manera, la imitación *canónica* es el germen del estilo *imitativo*; la distinción hecha entre el tenor y el contratenor prefigura la que hacemos en el estilo armónico entre la línea de las *fundamentales* y la línea de los *bajos*, y las cinco voces reales de la polifonía de Ockeghem plantean el límite de lo que será el número de voces reales en la polifonía de Bach y en el grupo de las cuerdas, es decir en la base de la sinfonía cuando la línea de los contrabajos vaya a diferenciarse de la de los violonchelos. Finalmente, la obligación de coordinar el movimiento de las voces contrapuntísticas de la Escuela de Nuestra Señora en una misma cadencia rítmica, bastante amplia para que ella tenga libre juego, ha puesto en evidencia el fundamento *cadencial* del ritmo. El hecho de que el valor de duración fundamental es la blanca con puntillo muestra muy bien que el ritmo no está fundado sobre *el menor valor*, es decir sobre *el metro*, sino sobre un valor que es ya la superestructura de una cadencia elemental; y si, en el caso particular, esta cadencia es *ternaria*, es porque ésta es la cadencia normal de la conciencia afectiva de sí en la introversión. Por su doble estructura cadencial la polifonía permite a la conciencia musical el significar la esencia completa del ritmo psíquico autónomo, sonido adentro y sonido afuera. Todo

este nacimiento de la polifonía se efectúa en Francia en la época gótica; el contrapunto florece en la música al mismo tiempo que el estilo gótico en las catedrales.

La polifonía

Así, desde sus primeros pasos, la polifonía abre la vía al arte del contrapunto y a toda la música futura; porque el contrapunto nota contra nota siembra el germen de la armonía y de la homofonía, el contrapunto florido da un nuevo nacimiento en un nuevo condicionamiento a la libre melodía (diferenciación del "canto" y de la "melodía"), y el contrapunto continuo abre lo que será siempre la vía real de la música, siendo ésta esencialmente un suceso de *duración*. La polifonía ha podido nacer, bien lo sabemos, porque el oído interno es capaz de advertir simultáneamente ondas melódicas paralelas que la conciencia auditiva puede reflejar; pero no basta que un fenómeno de conciencia sea posible para que el hombre lo ponga en juego voluntariamente; es menester aún que esta puesta en juego sea motivada por cierta satisfacción que el hombre encuentre ahí y, en este caso particular, era preciso que encontrara un enriquecimiento de su experiencia melódica. Lo que ha revelado nuestro estudio nos lo hace comprender cuanto antes: en el *organum* y en las relaciones armónicas simultáneas la conciencia psíquica de sí mismo halla un aporte afectivo más sustancial que la pura puntualización melódica; y en la polifonía en general halla un medio de significar esquematizando la pluralidad y la complejidad de sus tensiones afectivas en su relación con el mundo. Por medio de esta esquematización *espiritualiza* su actividad afectiva; y toda la primera edad de la música occidental después de su gestación puramente melódica, del siglo X al alba del XVII, es la exploración progresiva de las posibilidades de estructura de una música esencialmente espiritual cuya unidad, por otra parte, corresponde a la que da a toda la cultura occidental de esta época su carácter religioso. Nunca, en efecto, la creación musical occidental ha sido tan unitaria como en el curso de estos siglos en los que cada manifestación del genio tiene cuanto antes una repercusión universal (en el universo cerrado del occidente) en el que casi no hay ningún gran músico, a partir de cierta época, que no pase por Italia, y en el que finalmente se verá un Orlando de Lassus, de Mons en Hennegau, distinguiéndose a la vez en obras de carácter y texto italiano, francés o germánico. Sin embargo la conciencia musical no muestra el significado de su acti-

vidad afectiva en carne y hueso, es decir *en toda su verdad*, sino una vez adquirida la *síntesis* armónica, y cuando por una parte el camino melódico haya sido engendrado por el movimiento de la *armonía*, y por otra este movimiento de la armonía haya tomado forma sobre una estructura cadencial rítmica de carácter *motor*; todo lo cual se había venido preparando en el curso de los siglos precedentes. Pues en el fondo a esto tendía la conciencia musical desde su entrada en la polifonía: la *verdad* de su acto de expresión. La *espera* de esta posesión completa de su sustancia expresiva (melodía, armonía, motricidad rítmica) señalará en la música occidental el punto de partida de una nueva edad, segunda etapa de su historia.

Motivación de la evolución histórica de las estructuras

Lo que precede basta para mostrar la razón de la historia: en la creación *espontánea* de la música, el hombre cultiva ante todo la o las estructuras musicales y el estilo adquirido en su nacimiento, y solamente tras una larga cultura del mismo estilo llega a encontrar nuevas posibilidades de estructuras y a fundar sobre ellas un nuevo estilo, o varios nuevos estilos. Fue necesario esperar los siglos IX y X para ver aparecer la polifonía, y habrá que esperar al XVII para que se desprendan las estructuras fundadas en la armonía simultánea; y después, siglo y medio para que se organicen; después un siglo para que se adquiera el "cromatismo"; y todavía alrededor de medio siglo más para que un músico, Debussy, atestigüe por medio de su obra personal la perfecta libertad adquirida por la conciencia musical occidental en el acondicionamiento modal, armónico y rítmico de sus estructuras. Recuérdese que fue en Saint-Amand donde nació el *organum*, en Saint-Martial el *duplum* y en Nuestra Señora de París el contrapunto a tres y cuatro voces. Dicho de otro modo, el hombre siempre ha tenido un horizonte limitado, y en su corta vida un campo de acción limitado. Sin embargo, en esta corta vida puede sobrepasar las estructuras que le fueron otorgadas para cultivar, y descubrir otras nuevas, que sus sucesores podrán cultivar a su turno; de manera que ha sido a través de las *generaciones* como la música engendró su historia; una vida humana, en el mejor de los casos sólo puede conocer una *progresión* histórica limitada, y sin embargo a veces *decisiva*; y es entonces cuando el genio, que actúa dondequiera, se significa como tal. Además, en la perspectiva de su medio, el hombre no puede descubrir sino las modalidades de estructura que corresponden a su modalidad personal, que

es una manifestación de la modalidad ambiental; otras estructuras no podrán ser descubiertas sino *en otra parte*, en otra especie humana. Si los monjes de Saint-Amand descubrieron la polifonía bajo la especie del *organum*, y los de Saint-Martial bajo la especie de la floración melódica al agudo del canto dado, hay que creer que los primeros no eran de la misma especie humana que los segundos, que tal vez no eran de origen meridional ni los segundos de origen nórdico, o simplemente que no obedecían a las mismas necesidades. Y si Léonin y Pérotin organizaron el *contrapunto*, hay que creer que la actividad espiritual en el ejercicio de la música tenía entre ellos un papel mucho mayor que en los monjes que sólo obedecían a su instinto, a su impulso afectivo. La música engendra pues una historia, porque sus posibilidades de estructura no pueden ser descubiertas sino por medio de la cooperación de modalidades humanas y de medios de ambiente diversos, distribuidos en el tiempo y en las diversas *regiones* de una misma cultura.

Considerábamos el contrapunto de Nuestra Señora: sobre la base de esta estructura toman forma dos nuevos proyectos musicales: el *Conductus* y el *Motete*. El *Conductus* es una música *funcional*, concebida para acompañar al sacerdote cuando es conducido al altar. El *Motete* es una composición libre, que como tal pasa muy pronto del dominio religioso al mundano. Es pues un puro acto de expresión musical sin interés práctico. Su dialéctica melódica se apoya sobre el encadenamiento de las palabras en un texto escogido, pero la "palabra" (en francés "mot"), como tal, tiene en él tan poca importancia, que cada una de las voces de la polifonía puede cantar un texto diferente, de manera que al escuchar un motete se atiende a la música y no al texto, del cual poco o nada se capta.

(Señalemos aquí una ley que es posible observar en todas las grandes fases de la historia occidental: la música comienza en el dominio religioso porque lo "religioso" es el fundamento de todo, y después pasa al dominio mundano; y en el dominio mundano tiene en un principio un papel funcional, para más tarde ser cultivada por sí misma, como acto de expresión).

El gran problema de los proyectos musicales polifónicos era el de la *forma*; porque si en la melodía pura la forma se engendra automáticamente por la dialéctica melódica en una perspectiva tonal determinada, ¿cómo va a ser determinada en la conjugación de las voces melódicas? Este problema fue resuelto primeramente, como ya lo vimos, por la inserción en el tejido polifónico de una espina dorsal, de

un canto dado al *tenor* (*Cantus firmus*) que fija a la vez la extensión de la polifonía y la perspectiva tonal en la cual ésta se despliega.

Philippe de Vitry (1291-1361), original de la Champaña, poeta y músico, obispo de Meaux, espíritu universalista celebrado por Petrarca, quiso dar más campo a la libre creación melódica resolviendo el problema por medio del motete isorrítmico: el canto dado, dislocado en la *talea*, no hacía más que colocar jalones en el camino de las voces melódicas, que desde entonces tenían que engendrar por sí mismas su camino tonal, lo que introdujo alteraciones frecuentes del diseño *modal*, y especialmente la alteración de la penúltima nota para hacer de ella una "sensible" (ejemplo, do # - re). Estas alteraciones (que, como se ve, no eran otra cosa que la intromisión del sentido *armónico* en la música *modal*) fueron las que hicieron calificar este estilo de *musica ficta* o *falsa*, a lo que Vitry respondía: *non falsa ma vera e necessaria*.

Pero Vitry cantaba en latín; y mientras tanto el canto de los trovadores, el lirismo, había adoptado la estructura polifónica, produciendo con ella una nueva cosecha de layes, virolayes, rondeles, baladas y dos modalidades de estilo que procedían una de la "imitación": la *chasse* (caza) (ver ejemplo musical número 14), y la otra de la dialéctica rítmica, que pone en juego los *contra-tiempos* y las *síncopas* en el *hoquetus*.

El principal continuador de Vitry fue Guillaume de Machaut, también de Champaña como Vitry, y casi su contemporáneo; este poeta-músico, cuñado de Carlos el Hermoso, escribía en su lengua materna layes, virolayes, rondeles y baladas monódicas o polifónicas; y su polifonía se fundaba en un *canto* inspirado por el texto, alrededor del cual, en el grave y en el agudo, se desplegaban las voces contrapuntísticas. Pudo así librar la música del artificio isorrítmico, pero conservando las alteraciones modales de Vitry, atenuando sin embargo el efecto de la *música falsa* por terminaciones como esta (ejemplo musical número 15), que fueron durante largo tiempo la *fórmula* de la cadencia final (la misma fórmula se encuentra en la misma época en Italia en *Landini*, de donde el nombre de *sexta de Landini* que le han dado los historiadores). Su lema, que debiera ser recordado a ciertos estetas de hoy, era: *Quien sentimiento no hace, su palabra y su canto contrabace*. Después de haber pasado muchos años en la corte de Juan de Bohemia, una de las más brillantes figuras de la caballería del siglo XIV, regresó a Reims, escribió una Misa, que se hizo famosa para



la consagración de Carlos el Prudente (Carlos V de Francia), y fue muerto en la batalla de Crécy.

La actividad creadora de Machaut tendía a hacer sobresalir, por encima del canto del tenor, la melodía de la voz aguda, la *cantilena*; y a la *cantilena* tienden los sucesores de Machaut; y tanto, que en muchos de ellos parece ser el tema dado según el cual van compuestas las voces del tenor y del contratenor, a fin de suministrarle su investidura armónica; tal es el caso de Gilles Binchois, músico de corte de Felipe el Bueno de Borgoña. El tenor sigue siendo el apoyo del canto logrado, mientras el contratenor completa la armonía. El cuidado puesto a la cantilena le confiere una plástica tonal y rítmica más simple y más clara que en Machaut (la cadencia adoptada es un $3/4$ que alterna con el $6/8$; esta estructura persiste hasta Ockeghem).

En la misma época, en Florencia, surge alrededor de Boccaccio un movimiento creador, influido sin duda por el lirismo francés. Pero se manifiesta al comienzo por *madrigales* a dos voces; de un estilo muy diferente del francés en cuanto a que procede de la consonancia perfecta de las voces, y a menudo de la imitación de la una por la otra. Cuando el autor introduce una tercera voz, ésta es un tenor que hace las veces de "bajo" y que tiene el carácter de un bajo, mientras las dos voces superiores van en "imitación", como lo muestra el fragmento del Maestro Piero en nuestro ejemplo musical número 14. Sin embargo, esta corriente creadora no duró mucho tiempo, y el *Madrigal* renacerá en Florencia en la época de Petrarca. Pero un mar de fondo se manifiesta desde el comienzo del siglo XIV en los cantos religiosos en lengua italiana, los *laudi*, inspirados por el movimiento franciscano. Estos *laudi* son al principio monódicos, después habrán de ser armonizados a tres o cuatro voces. El siguiente ejemplo, comienzo de un *laude*, muestra una culminación de esta creación popular, donde surgen, no traídas por un "movimiento armónico", sino simplemente "halladas", como al azar, las cadencias fundamentales (ejemplo musical número 16).

Por otra parte, el movimiento creador del norte de Francia suscitó cierta floración lírica en España, Inglaterra, Alemania y los países escandinavos; y dondequiera este lirismo ha sido fecundado por la sustitución del latín por la lengua nacional.

Y por otra parte la *danza* aparece en Francia, en Italia y en los países circunvecinos, y aprovecha melodías tomadas de obras vocales. Los instrumentos llegaron de Asia y Africa a Europa por toda suerte de vías, especialmente gracias a las Cruzadas, pero siendo objeto de

nueva factura, adaptada a las necesidades de la música occidental. Al principio caen en manos de juglares y ministriles, después pasan al servicio de la música culta. Un rasgo característico de la musicalidad occidental es la suerte corrida por los instrumentos de cuerdas frotadas, el *violín* y toda la familia de éste: la elección del instrumento *de arco*, y la prolongada elaboración de este arco indican que se esperaba en general de los instrumentos el "canto", y la constitución definitiva del grupo de las cuerdas se hizo en el momento en que la música instrumental debía poder sustituir a la música vocal.

Así, desde el comienzo de su actividad creadora, la música "italiana" da fe de un sentimiento armónico que no se manifiesta solamente en la génesis melódica o en la unión de sonos simultáneos, horizontalmente de una parte, verticalmente de otra, sino en la coordinación horizontal de los elementos que en la verticalidad se presentan *sucesivamente*, y en la coordinación *vertical* de los elementos que se presentan a diversos niveles de la horizontalidad. Dicho de otra manera, la conciencia musical italiana plantea las cosas de una vez como habrán de presentarse en la era armónica: tan pronto como agrega una tercera voz a la diafonía, hace de esta voz, no un tenor, sino un *bajo*. De una vez se sitúa en esa actitud sintética que la conciencia musical "occidental" solo alcanzará tras larga experiencia, cuando su atención recaiga tanto sobre la ligazón horizontal de síntesis verticales, tanto sobre la unión vertical de un haz de voces horizontales. La polifonía de Vitry, de Machaut y aun de Dufay tendía a ligar conjuntamente (verticalmente), alrededor o a lo largo del tenor, voces horizontales autónomas, en tanto que el sentimiento autónomo italiano las liga por la raíz, como los ramillos de una rama. Sólo que el sentimiento armónico aún no cultivado o, si se prefiere, al estado primitivo, no puede abarcar el conjunto polifónico *sino en las dimensiones pequeñas*; y liga las fases polifónicas por aproximaciones, mientras que su cultura a través de la historia lo llevará a engendrar un todo de gran dimensión: una "forma".

Esta disposición inicial predestinaba a Italia a ser a fines del siglo XVI el foco de la era armónica, pero con la ayuda de otros pueblos, gracias a los flamencos y a la contribución del fabordón inglés; y le procuró desde entonces los elementos fundamentales de las primeras estructuras armónicas: el bajo continuo, el estilo de la *sonata a tre* (dos voces melódicas y un bajo) y el principio de la dialéctica polifónica: la *imitación* (relación de identidad).

La génesis histórica de la música occidental prosigue pues al comienzo en Francia, donde pasa de la Ile-de-France a la Champaña y de allí a la corte de Borgoña bajo Felipe el Bueno y Carlos el Temerario, donde se cultivan a la vez la música vocal y la instrumental, y donde los instrumentos sirven de apoyo a las voces. [Se trata aquí principalmente de los instrumentos de viento, los de cuerda y los de cuerdas pulsadas (laúd, etc.), así como de los instrumentos de cuerda con teclado que dieron lugar, por otra parte, al cultivo de la música íntima; y el órgano dará lugar dondequiera a una cultura particular de la cual surgirá el estilo de las grandes obras instrumentales].

El principal personaje de mediados del siglo XV es Guillaume Dufay, nacido a comienzos del siglo en el Hennegau. Pasó numerosos años de su vida en Italia, después en París, y volvió en 1450 a Cambrai, donde permaneció hasta su muerte. A favor de estos viajes, que Dufay no fue el único en hacer, y gracias a contactos que se establecieron por la difusión de la música escrita, se ejerció la influencia del fabordón inglés (de origen popular, pero cultivado por toda una generación de polifonistas de los que el más importante es Dunstaple, muerto en 1453) sobre los músicos de Borgoña y de Toscana, y del madrigal italiano sobre los músicos borgoñones. Los primeros siglos del arte polifónico francés habían planteado las estructuras fundamentales de lo que se puede llamar el estilo *lied* (layes, rondeles, baladas, etc.) y el estilo *motete*. El primero daba preponderancia a la *cantilena*, el segundo tendía a la equivalencia de las voces. La *Misa* había nacido de la aplicación del estilo motete a la musicalización del "ordinario" de la misa. La actividad creadora de Dufay culminó de su parte en una especie de síntesis de ambos estilos, aun en la *Misa*. A comienzos de la era borgoñona la cantilena toma forma sobre el movimiento cruzado del tenor y del contratenor, y algunos compases de un rondó⁴ de Gilles Binchois mostrarán la diferencia que hay entre este estilo francés y el estilo italiano ilustrado por el fragmento de Maestro Piero (ejemplo musical número 14).

(Ejemplo musical número 17).

Dufay tiende a hacer del contratenor un bajo, caso en el cual este bajo subtiende un contratenor alto melódico (contralto) y una

⁴ Tomamos este ejemplo, una vez más, a H. Bessler (*Mittelalter und Renaissance*), y aprovechamos esta ocasión para decir que es principalmente de esta excelente obra de donde hemos extraído las enseñanzas que nos han permitido trazar este rápido resumen abreviado de la era polifónica.

voz superior o *superius*, la cantilena. O bien, se procura un *tenor* y organiza su polifonía sobre un contratenor bajo inspirado en este tenor y sobre dos voces de cantilena, contralto y soprano, fijando así lo que será la estructura fundamental de la polifonía. Johannes Régis, su discípulo, escribió un motete a cinco voces en el que un tenor dado aparecía en amplios valores en el seno de una polifonía a cuatro voces. Hacia el fin de su vida cultivó Dufay un estilo severo a tres voces (contratenor o "bajo", tenor y canto) donde logró esa síntesis de estilo de que hemos hablado; el "tempo" relativamente rápido del estilo lírico se morigera, la melodía se detiene, camina al mismo paso que las voces acompañantes, y la polifonía llega a ser un flujo tranquilo de voces igualmente significativas. Abre así la vía a Ockeghem y a la escuela neerlandesa o flamenca.

Ockeghem (1420-1495) nació en los alrededores de Amberes y pasó su vida al comienzo en la capilla de Carlos de Borbón en Moulins, y después al servicio de los reyes de Francia en la catedral de Tours. Como no podía cantar en flamenco, cantaba en latín; su actividad creadora se divide claramente en obras de carácter mundano en las que sigue las huellas de Dufay, y en obras religiosas que son casi todas *misas*. No se cansa de retomar el tema de la *Misa*, así como los maestros de la sinfonía no habrían de cansarse de retomar reiteradamente, y cada vez con nuevos motivos, la "idea". Las *Misas* de Ockeghem son a cuatro o cinco voces, fundadas sobre un canto dado religioso (gregoriano, por ejemplo) o profano. Esta ingerencia de lo profano en el canto religioso indica simplemente lo humano de éste. La materia de lo religioso es siempre profana, puesto que es humana. Pero el canto dado ya no es un tenor, y en consecuencia no determina ya la forma. Distribuido en las voces, se integra por fragmentos (como lo muestra el ejemplo musical número 14); de entonces la periodicidad de las voces, que toma forma sobre una dúctil y libre cadencia rítmica, traza una línea continua, y su conjunto forma un juego de ondas que se entrecabalgan, de donde raramente se desprende una "imitación" que permita individualizar un motivo. Pero estas voces están en relaciones armónicas unas con otras; van ligadas conjuntamente en la armonía que hacen sentir, de manera que si cada una traza libremente su camino, ninguna de ellas es autónoma, siendo todas igualmente significativas. Al entrelazarse, sin embargo, están en relación dialéctica una con otra, apareciendo cada una como una respuesta a la que precedió su entrada; y esta dialéctica polifónica engendra la forma. Así, sin que el movimiento tonal se apoye sobre un bajo (siendo aquí el

bajo una voz como otra cualquiera), los *estados* armónicos determinados por la simultaneidad de las voces, no por ello dejan de subentender en su encadenamiento, de fase en fase y hasta el final, el curso de la polifonía. La lengua musical, como se ve, parece sintetizar la sintaxis germánica y la sintaxis latina, signo de su universalidad; porque *melódicamente* ella tiende hacia un término, un "propósito", y el *movimiento armónico* que la subtiende da un sentido a lo que ha de venir. Por esta razón puede hacer resaltar a su turno una u otra; en Ockeghem es de esencia germánica, el "propósito" (*cantus firmus*) se esparce en el flujo verbal. Pero por esta misma razón también, llevando en ella esta doble naturaleza, está abierta a unas y otras, y puede hacer comunicar los hombres unos con otros.

Sobra decir que esta polifonía implica la vocalidad pura. El tenor o contratenor en la corte de Borgoña podía ser ejecutado por un trombón; se cree que el motete o el lied antiguos eran cantados con voz de cabeza, lo que daba al canto cierto color instrumental. La polifonía de Ockeghem recurre a la voz *natural*, y extiende el registro vocal hacia el grave; exige, en suma, la homogeneidad del sonido que habrá de encontrarse más tarde en el cuarteto de cuerdas y en el conjunto orgánico de la orquesta wagneriana.

El estilo de Ockeghem es continuado por Obrecht, de Utrecht (1440-1505); por Tinctoris, de Nivelles (1435-1511); por Agrícola (1446-1506), de origen alemán (Ackermann), pero activo en Italia; por Gaspard van Weerbeke, de Oudenarde. Fue entonces cuando apareció Josquin des Prez (1450-1521) de Condé, parece, en Hennegau. Pocas cosas se saben de Josquin, fuera de que su presencia fue señalada en Milán desde 1474, después en Ferrara y en Roma, en París bajo Luis XII y finalmente en el capítulo de Condé, donde terminó sus días. Su estilo es una síntesis del estilo flamenco y del sentimiento armónico de modalidad italiana, pero bajo el signo de una puesta en evidencia de la *plástica formal*, es decir de una nueva exigencia estética. El sentimiento armónico, en efecto, exige cadencias claras, y en consecuencia una periodicidad claramente destacada; exige también poner en relieve una melodía conductora que es su expresión exteriorizada. Así pues, en Josquin, que escribió *misas*, pero especialmente *motetes* y también *canciones*, el *cantus firmus*, bien que siempre distribuido entre las voces, aparece tal cual, por "frases" sucesivas imitadas de una voz a otra. Al ritmo ternario de Ockeghem sustituye preferentemente el ritmo binario; una voz principal se distingue de las voces secundarias, frecuentemente una polifonía a dos voces en el registro femenino

alterna con su imitación en el registro masculino; o bien a un período polifónico sucede un período homofónico, agrupándose las voces en acordes y la voz principal trazando la melodía principal. Quedamos así confortablemente en la polifonía, y la voz conductora pasa de un registro a otro, como más tarde en la sinfonía; pero de un registro a otro traza una continuidad melódica que subtiende el movimiento armónico determinado por las relaciones entre las voces.

"*Absoluta cantilena*", se decía de esta música. El estilo de Josquin resuelve pues el problema de la coordinación de la horizontal y la vertical, de la exigencia melódica y polifónica y de la exigencia armónica, dando una parte igual a ambas partes; y así abre un amplio campo de explotación a toda la música que va a venir. Por otra parte este estilo ha destacado la "palabra", y con ella el *texto* que el músico musicaliza. Mientras es latín y litúrgico, no es él quien engendra la forma; es llevado por la música; pero en la música profana en que hay un texto poético que narra una historia o tiene un significado, la necesidad de expresar musicalmente *lo que dice* el texto engendra una dialéctica melódica que engendra la forma.

Con Josquin entramos en el siglo XVI, y en este siglo XVI no es posible ya esquematizar la historia concentrándola en un movimiento creador particular, pues las personalidades, las escuelas y los géneros se multiplican grandemente; sin embargo, se puede discernir la corriente creadora que determinará la historia.

El siglo es en sus comienzos flamenco. El estilo neerlandés o flamenco penetró por doquier (con excepción tal vez de Inglaterra), en Alemania, en Bohemia, en Hungría, en Polonia, en los países escandinavos, en España y, bien entendido, en Francia y en Italia. Músicos flamencos, entre ellos Josquin, escribieron las primeras *canciones* (*chansons*) francesas, seguidos por una brillante generación propiamente francesa: Sermisy, Jannequin, Claude le Jeune, en la época de Marot y de Ronsard. También fueron músicos flamencos los que escribieron los primeros ejemplos de un nuevo estilo de *madrigal*, que nace de nuevo en Florencia bajo la égida de Petrarca; este estilo habrá de ser continuado en la última parte del siglo por músicos italianos, especialmente por Luca Marenzio y Gesualdo, príncipe de Venosa, que cultivaron el cromatismo. Los principales músicos de la mitad del siglo murieron todos entre 1550 y 1560, terminando sus días la escuela flamenca en la persona de Roland de Lassus, llamado Orlando Lasso (1530-1594), de Mons en Hennegau. Anteriormente otro flamenco, Adrien Willaert, instalado en Venecia, escribió *Salmos* a ocho voces or-

ganizadas en dos coros contrapuestos, y en un estilo homofónico que será la fuente de las obras de ambos Gabrieli.

Orlando Lasso no inventó nada en el orden de las estructuras, pero manifiesta en sus obras una maestría soberana de todos los estilos de la época, que le permitió abarcar, bajo la especie general del motete, todos los géneros: religioso, lírico, descriptivo, y todos los géneros "nacionales": italiano, alemán, francés. Su obra es de una variedad y una universalidad nunca después alcanzada, pues la música de Bach y de Beethoven, que puede pretender a la misma universalidad, es eminentemente germánica. Esta diferencia de condición es el marchamo de cambio de época, del paso de la visión espiritual, que trasciende lo artificioso de los hombres, a la visión individual, que es función del individuo, pero que sin embargo puede trascender la individualidad como tal.

Orlando Lasso señala el final de la época polifónica, y el porvenir se prepara de otra parte, en una de las ramas de la polifonía, el madrigal italiano, lo mismo que en las obras instrumentales y vocales, música de sociedad y música popular, que proliferan en Italia en la última parte del siglo correlativamente con la organización y con la cultura de los instrumentos. Último refugio de la polifonía, la música religiosa funcional, la música de la iglesia, encontró en Palestrina (1525-1594) el músico que canonizó su estilo de conformidad con las aspiraciones dogmáticas de la Contrarreforma. En 1580 el círculo del Conde Bardi, bajo la influencia de las ideas griegas, preconizó el retorno a la *monodia*, pero a la monodia *acompañada*, y a la "idea" de la *ópera*. Pero la "monodia acompañada" de cepa histórica iba a surgir del madrigal, y la *ópera concierto* iba a aparecer en Mantua en 1607 bajo la especie del *Orfeo* de Monteverdi.

Monteverdi escribió nueve volúmenes de madrigales; y como era instrumentista escribió, entre otros, madrigales a una voz acompañada por un bajo que servía de fundamento a un encadenamiento de acordes. Habiendo provocado esta innovación, de parte de un crítico, un panfleto sobre "l'imperfezione della moderna musica", Monteverdi replicó con la publicación, en 1606, de su quinto libro de *Madrigales* bajo el título *Seconda prattica overo perfezione della musica moderna*. Quedaba allí planteado el principio de la música fundada en el movimiento de un bajo armónico y en el encadenamiento tonal de armonías que constituyen la *armonización* de la melodía. Se disolvía así la polifonía y se sintetizaba por la armonía simultánea, siendo el movimiento polifónico o melódico conducido desde entonces por el *bajo*.

Pero la era armónica tiene dos fuentes: la segunda es la *homofonía* (las voces agrupadas nota contra nota en acordes) de la escuela veneciana. De esta escuela veneciana salió Heinrich Schütz que, en Alemania, iba a abrir el camino a la armonía tonal, la cual iba a nutrir con su sustancia afectiva el coral protestante. Este coral protestante era en un principio, en la iglesia luterana, un canto simple de origen profano cantado a unísono por los fieles. Al culto católico, en el que el canto gregoriano era confiado a cantantes, y en el cual los fieles no manifestaban la parte que tomaban en el culto sino por medio de recitaciones y de algunos responsos, la iglesia reformada substituyó un culto en el cual el canto era confiado a los fieles: allí estaba ya la democracia, como lo hizo ver Michelet. Pero el coral protestante no habría de tomar su forma definitiva sino por su armonización, y ésta se debió a Bach, cuyos predecesores trataron el coral dentro del espíritu de la polifonía anterior.

Reconócese o no, la motivación de la era armónica fue debida al mismo despertar de la conciencia de sí mismo que motivó la Reforma; despertar de la conciencia de sí mismo a su *libertad de determinación*, pues la traslación del centro de gravedad de la estructura polifónica al bajo de la armonía es justamente su fijación en el centro de perspectiva auditiva en que se sitúa la conciencia musical como conciencia *de sí*. Consecuencia de ello es que la música clásica de la era armónica está imbuida del espíritu de la Reforma y del Renacimiento; por eso es casi imposible discernir en las obras de los maestros si son protestantes o católicos, salvo que escriban música religiosa funcional... si acaso. Una *Misa* de Haydn o de Schubert no tiene nada en común con una *Misa* de Palestrina. Todo lo que se puede decir, como testimonio de su música, es que todos ellos son religiosos. El coral protestante armonizado plantea pues el tipo de la estructura armónica de toda la música profana de la nueva era; como "coral" es la expresión misma de la conciencia religiosa reformada y, precisamente porque es a cuatro voces, de la comunión en el canto de los hombres y de las mujeres.

El Barroco

Las dos fuentes que en efecto vemos de la era armónica no plantean por ahora sino la esencia y la materia del nuevo estilo; la *tonalidad armónica* no ha tomado forma aún y no la tomará sino al cabo de un siglo y medio de experiencias, aproximadamente. Un buen conocedor

de esta época llamada *barroca*, Manfred Bukofzer⁵ la divide en tres períodos;

1580-1630: período pretonal, nacimiento de las formas y de los géneros instrumentales y diferenciación de la música vocal y de la instrumental.

1630-1680: cultura del *bel canto* en Italia, de la cantata y de la ópera, retorno del contrapunto en la música instrumental; aparición rudimentaria, en la armonía, del mayor y del menor.

1680-1730: establecimiento de la tonalidad armónica, cultura de una polifonía fundada en la armonía simultánea y el movimiento tonal armónico, aparición de las "formas" fundadas en el movimiento tonal armónico, diferenciación de los estilos y de los géneros nacionales en el seno de la unidad de la música occidental.

Estos últimos hechos se encarnan en la extraordinaria generación de contemporáneos: Alessandro Scarlatti (1659) y su hijo Domenico (1685), Rameau (1683), Bach (1685), Händel (1685). Unidad de la música occidental, es decir de la lengua; en efecto, toda la música del continente se funda en las modalidades armónicas y melódicas mayor y menor (que Händel introducirá en Inglaterra), así como sobre las mismas estructuras cadenciales. Lo que confiere desde entonces a estas estructuras un carácter motor, que no siempre tenían en la polifonía, es el hecho de que el bajo conductor de la armonía se une a la cadencia fundamental; ella misma tiene un carácter motor (en lo lento como en lo vivo) e imprime su impulso motor a todo el movimiento tonal.

En la generación de músicos que acabamos de mencionar ocupa Bach un lugar central; porque en el momento y en el medio en que los Scarlatti entraban en la música, la armonía tonal se cernía en el aire, desde hacía largo tiempo la música italiana era "tonal"; los Scarlatti la practicaban pues espontáneamente, y al componer desarrollaron sus vías. Lo mismo ocurre con Rameau; su primera juventud había sido arrullada con canciones italianas (y aún pasó algún tiempo en Italia); y la música francesa de laúd, nacida hacia 1600, después de clavicordio y de clavicémbalo, era tonal. Pero Rameau tenía es-

⁵ *Music of the Baroque Era* (J. M. Dent & Sons Ltd., London). Esta obra es sin duda un estudio definitivo del "barroco", pero no comprendo que se persista en designar las etapas históricas de la música con nombres tomados a la pintura o a la arquitectura; pues si bien es cierto que las historias de nuestras artes se codean, no son sin embargo estrictamente paralelas a causa de la diferencia de esencia y de acondicionamiento de la música y de las artes plásticas.

píritu cartesiano, y lo que hacía quería explicarlo por la razón; por eso, después de haber escrito ya numerosas obras, hizo de la música una teoría que publicó en 1722 bajo el título: *Tratado de la Música según sus principios naturales*. Estos principios naturales los había sacado de la experiencia; más tarde creyó descubrir su explicación en las teorías acústicas de Joseph Sauveur. A quien le reprochaba no haber expuesto en su primera obra sino la enseñanza de su maestro, replicaba: "Pero hay mucha distancia de allí al bajo fundamental del que nadie puede vanagloriarse de haberme dado la menor noción".

Händel adquirió sin duda de su ambiente y de su sentimiento musical el sentido de la armonía tonal, si nos atenemos al juicio de Mattheson, quien decía de él que desde el comienzo de sus estudios en Hamburgo se reveló como "un perfecto armonista". Pero Bach, cuya formación era artesanal, descubrió solo por la práctica del estilo fugado (a mano había copiado todas las fugas para órgano de Frescobaldi, que no eran "tonales") y puso al día en efecto la fuga tonal y las vías de las tonalidades mayor y menor con su campo modulatorio. Sus obras abren un campo creador más amplio y más diferenciado, de una mucho mayor riqueza de significado y de un muy diferente alcance histórico que las de los demás; y como toda la música germánica que habrá de venir deriva de ellas, el genio musical germánico va desde entonces a reinar en el mundo musical (como el genio flamenco, y luego el italiano, en el Renacimiento) hasta (podríamos decirlo) la guerra de 1914. En el curso del siglo XIX, sin embargo, aparecerá la música rusa, fundada sobre las estructuras de la música occidental; y, después de la guerra de 1870, justamente tras la derrota, se producirá en Francia una renovación poética y musical que condujo a Debussy y que parece ir a la cabeza de la historia musical. A comienzos del siglo XX todas las posibilidades de estructura y todos los proyectos musicales procedentes de los fundamentos que nuestro estudio nos ha revelado habrán sido puestos en práctica; la conciencia musical dominará el campo completo de las perspectivas tonales, practicará el cromatismo y la enharmonía, y se abrirá a la politonalidad y, en el planteamiento de las estructuras, Debussy dará pruebas de una perfecta libertad *modal, tonal, rítmica y formal* (pues cada una de sus obras crea su forma). Este último resultado será aquello hacia lo cual tendía la conciencia musical histórica: un acto de expresión por medio del lenguaje musical en el cual ella puede desplegar su perfecta libertad de determinación (en las condiciones de lenguaje, se sobrentiende) a fin de que este acto de expresión sea comunicable. Pues su "verdad"

más profunda es precisamente su libertad. La creación histórica de la música será pues acabada en lo que concierne a sus estructuras, cosa que ocurre en todas las lenguas. Siempre llega un momento en el cual las estructuras de las lenguas se establecen definitivamente; se puede solamente agregar nuevas palabras (que no cambian en nada las estructuras), solo se pueden manifestar nuevas maneras de ponerlas en ejecución, que es lo que se llama los *estilos*, que no son otra cosa que modalidades especiales de las estructuras adquiridas. Así, hacia 1914, después de introducirse la *politonalidad* y la *libertad cadencial* (cosas que ya estaban inscritas en las posibilidades del fenómeno) ya no habrá nuevas estructuras que inventar, pero será factible para los músicos manifestarse por el estilo, por un estilo personal, de modo que la historia de la *música* no está hoy necesariamente terminada.

1

3

L = lima C = comma 1/2 = semitono

4

5

Genero enharmônico

6

Genero cromático

7

8

9

Kirie citado por Besselor

Ky ri - e - lei - son, Da - mi - ae ni - se - re - re, Chr - stus Do -

- mi - nus, fac - tus est o - be - di - ens us - que ad mor - tem. Qui pas - sus rus ad ve - ri - sti - pum - ter - ras,

10 10 *Thibaut de Navarra*

Romance de la rosa

Melodia Inglesa

Canción popular sueca

11 *Ejemplo de un tropo (voz superior)*

Voz organal

12 *Voz organal (mujer)*

Canto docto

Voces organales (hombres)

13

14 *Maestro Piero: Ritornelo de una caza*

Perrón e - ra ba, in - - - - - de a - co o ri - do *Fero le poggio, li* *Das-ai E-ne-a* *Di-*

Perrón e - ra ba, in - - - - - de a - co o ri - do *Fero le poggio, li* *Das-ai E-ne-a*

15

16 *A - ve pe - su or - ge - lo - run*

17 *Canto Creado por Bezzler*

Contratenor

Tenor