

GUIA PARA EL MAESTRO
DE SEMANTICA MUSICAL
Y OTROS ESTUDIOS



Editorial
DEPARTAMENTO DE INSTRUCCION PUBLICA
San Juan, Puerto Rico
1963

DE SEMÁNTICA MUSICAL
Y OTROS ESTUDIOS

GUÍA PARA EL MAESTRO
DE SEMANTICA MUSICAL
Y OTROS ESTUDIOS

ÁNGEL M. MERGAL

EDITORIAL
DEPARTAMENTO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA
ESTADO LIBRE ASOCIADO DE PUERTO RICO
AÑO 1963

Derechos Reservados
Conforme a la Ley

Copyright 1963
Departamento de Instrucción Pública
Estado Libre Asociado de Puerto Rico

CÁNDIDO OLIVERAS
Secretario de Instrucción Pública

PRÓLOGO

Estamos ante unas notas de semántica musical en las cuales el autor capta la esencia misma de lo que es la música. No se toma atribuciones de conocedor minucioso; se conforma con la actitud del amante conmovido en la raíz de su espíritu. La posición resume equilibrio y da de sí la imagen de un hombre capaz de sentir a fondo la magia de la armonía.

En primera instancia el doctor Ángel M. Mergal destaca que a su juicio— y ahí se opone al concepto de Alexis Carrel— oír música no es “perder el tiempo.” Tampoco comparte el criterio de Carrel “para quien es un signo de decadencia espiritual contemporánea el mucho tiempo que se malgasta oyendo música.”

Al ajustar su enfoque en torno a la música por vía de lo que representa su análisis semántico —donde el autor ya no es un simple amante o aficionado— queda claro su pensamiento. Ve la música más acá de lo irracional, pero más allá de lo estrictamente estructural. De ahí que comprenda el alcance pedagógico de la enseñanza musical en las escuelas y vea sus posibilidades “de régimen para la conducta verdaderamente humana.”

Cabe discernir que el doctor Mergal— quien profundiza en la hondura de los términos con esmero de filólogo— ofrece un concepto de la música a tono con un conjunto de posibilidades expresivas. Tiene una clave. Estima que es necesario entender su semántica para gozarla mejor, aunque también señala su irracionalidad. Ahora bien, el maestro que la enseña debe ir al fondo de su simbolismo. Así impartirá mejor la conciencia viva de su presencia.

En su condición de educador el doctor Mergal se afirma en una creadora actitud. Indica que “la enseñanza para la apreciación musical debe ser universal en la escuela.”

Esclarecer la semántica musical, dice el doctor Mergal, es algo inescapable para el maestro y para el crítico. Pero hasta el hombre común comprenderá mejor el mensaje musical si se adentra en el mundo semántico que descifra su significado.

Este volumen, además del trabajo sobre semántica musical, va

acompañado de otro ensayo esclarecedor sobre la música como índice de nuestra formación de pueblo, y de un importante documento, hasta ahora inédito, de don Braulio Dueño Colón sobre la danza puertorriqueña.

Pasemos a ver hasta dónde en Puerto Rico se manifiesta la música como índice de formación nacional. Es innegable que puede hallarse un punto de referencia para advertir la influencia de la música en la forja de una conciencia de ser. Más aún, no es difícil sacar en limpio el alma del país por nuestras canciones y nuestras danzas, tanto como por expresiones musicales donde el ritmo ancestral llega de muy lejos y por distintos caminos.

Como apuntaba uno de nuestros máximos compositores, Braulio Dueño Colón: "La música regional es la base del edificio artístico de un país." Es acertada esa posición. Si no se parte de la realidad propia, la que nos circunda, en la que estamos sumergidos, es imposible arribar a la conciencia de ser.

Braulio Dueño Colón en su *Estudio Sobre la Danza Puertorriqueña* llega a conclusiones que iluminan nuestra realidad actual en lo que toca a cómo "enseñar música" y cómo crearla. El compositor —que fue ante todo maestro— abunda en una idea que debé estudiarse a fondo. Puerto Rico no puede perder de vista que es, como decía Juan Ramón Jiménez, un país de ritmo y de color.

Braulio Dueño Colón dejó a Puerto Rico el legado de su música. Con sus melodías varias generaciones puertorriqueñas han sentido la tierra, han vivido la experiencia escolar, han cobrado conciencia de identidad. Además de su gozosa dedicación a la música en su carácter de compositor, Dueño Colón fue un buen musicólogo, minucioso en el detalle, y certero en su simbolización del alma nativa.

Con las canciones de Braulio Dueño Colón, casi todas ligadas a la poesía de Virgilio Dávila, el alumno de nuestras escuelas puede conocer mejor a Puerto Rico. Lo sentirá como una presencia actuante, como una voz pura que le sale de la propia entraña. De hecho, como indica el doctor Mergal, existe un volumen de sus canciones escolares que aún está inédito.

Sea este libro prueba de la necesidad que hay en Puerto Rico de ver la música como fuerza capaz de educar, de formar, de darle perfil a un querer ser. La música es piedra de toque de la que no puede prescindir ningún pueblo.

E. G. R.

Sumario

Notas de semántica musical	<i>Angel M. Mergal</i> 1
La música. Índice de la formación nacional	<i>Angel M. Mergal</i> 37
Estudio sobre la danza puertorriqueña	<i>Braulio Dueño Colón</i> 49

NOTAS DE SEMÁNTICA MUSICAL

ÁNGEL M. MERGAL

Colaboración ofrecida en el *Seminario de Educación Musical*, Departamento de Instrucción, 13 de octubre de 1960.

INTRODUCCIÓN

Al aceptar una invitación para participar, como ponente, en un *Seminario de Educación Musical*, para músicos y maestros de música, recordé los tiempos cuando trataba de aprender alemán. Una de las lecciones de *Conversación* era sobre música. “¿Es usted un conocedor en materia musical?” (*Ein Musikkenner*) preguntaba un interlocutor. A lo cual el otro contestaba: “Un conocedor no lo soy, pero sí un amante de la música.” (*Ein Musikliebhaber*) Me hacía mucha gracia la entonación de estas dos palabras, por eso no las he olvidado. Además, es justamente lo que me ocurre: No soy un *connoisseur*, pero sí un *amateur* de la música. Esta condición de *amante de la música*, además de otras diferencias abismales, me distancian del gran científico francés Alexis Carrel, para quien es un signo de la decadencia espiritual contemporánea el mucho tiempo que se malgasta oyendo música.

Es casi evidente que este entusiasmo, en el sentido griego del término, que siento por la música revela un *factor* significativo de la persona humana. Ello se deduce de la antigüedad y universalidad de la fascinación que la música ejerce sobre seres humanos; aunque a juzgar por el análogo efecto que ejerce sobre los animales, y tal vez sobre las plantas, es posible que revele más bien uno de los *factores* de la vida llamados irracionales. Alexis Carrel no es el único en considerar la música, y su correlato, la danza, como la más irracional de las artes. Tal vez por ello hayan sido, y aún son, la música y la danza expresiones básicas de lo irracional religioso. Pero también es posible que

haya una racionalidad suprema y trascendente a la racionalidad humana. En este caso, por una desproporción de magnitud, las dos racionalidades —humana y divina— pueden percibirse mutuamente como locura o irracionalidad. Es precisamente lo que expresa el Apóstol Pablo en su *Primera Carta a los Corintios*: “Porque por no haber el mundo conocido en la sabiduría de Dios a Dios por sabiduría, agradó a Dios salvar a los hombres por la locura de la predicación... Porque lo loco de Dios es más sabio que los hombres...” (*Op. Cit.*, Cap. I, versos 21 y 25)

Si esa hipotética racionalidad se revela o simboliza en la estructura musical, tendrá entonces gran valor heurístico para esclarecer el significado último del hombre, y esto en relación con la estructura última del *ser* parmenideico. Las posibilidades pedagógicas de la música, en este sentido, serían incalculables, máxime su valor de régimen para la conducta verdaderamente humana.

Inquirir por el sentido de toda expresión humana es inquirir por su *semántica*. Este concepto, trasladado del dominio de la filología al de la música, podría servir de clave para fijar con precisión el significado de la expresión musical, y de criterio, tanto a una crítica como a una pedagogía racional de la música. Estas *Notas de Semántica Musical* no tienen otro objeto que despertar en ustedes un eco, o tal vez una provocación para la búsqueda del verdadero valor pedagógico de la enseñanza musical. Yo no lo sé. Solamente lo sugiero.

Tres conceptos funcionales

En mi búsqueda de este *criterio semántico* el encuentro con la obra de la profesora Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, fue para mí providencial. Es en razón de esta experiencia personal que me atrevo comunicar a ustedes el beneficio de este encuentro. La obra salió de la imprenta de la Universidad de Harvard en 1942; pero yo no la leí hasta 1948. Su lectura fue un alerta para mis ojos perceptuales y me dio una pista para reconstruir los datos de mi experiencia y mis lecturas anteriores.

La *nueva clave* es el sentido, o semántica, de las expresiones simbólicas. Ningún estudioso de la psicología moderna negará a Freud el mérito de haber iniciado, con su *Interpretación de los sueños* (1900), el método científico para la interpretación de las formas simbólicas. En 1923 publicó Ernesto Cassirer su primer volumen de *La filosofía de las formas simbólicas*, dedicado al lenguaje, y seguido en 1925 y

en 1929 por dos volúmenes más, completando así su *Magnum opus*, que resume en 1944 en su obra *An Essay on Man*, publicada por la Universidad de Yale. En esta honrosa tradición, debe concedérsele puesto sobresaliente a las *Conferencias*, ofrecidas en 1927, por Alfred North Whitehead, en la Universidad de Virginia, bajo el título de *Symbolism, Its Meaning and Effect*.

Entre las lecturas y experiencias que hube de reconstruir después de mi encuentro con el libro de Susanne K. Langer, cuento principalmente la obra de Jung-Kerenyi sobre los arquetipos simbólicos, la obra de Ogden-Richards, *The Meaning of Meaning*, la de otros semánticos y semanticistas tomados en cuenta para mi obra *Arte Cristiana de la Predicación*, y sobre todo, mis lecturas sobre el concepto matemático de función aplicado a las ciencias del hombre.¹ Esta idea matemática de función es objeto nuclear de otra obra de Cassirer, *Concepto de substancia y Concepto de función* (1910), traducida y publicada en inglés (1921) bajo el título de *Substance and Function*. La misma idea, ya trasladada a la esfera filosófica, pero sin obscurecimiento de su vigencia en la física teórica, halló acogida en la obra de Risieri Frondizi, *Substancia y función en el problema del yo* (Losada, Buenos Aires, 1952), refundida y publicada luego en inglés, por la Universidad de Yale, bajo el título *The Nature of the Self – A Functional Interpretation* (1953).

En sus tres volúmenes de *Filosofía de las formas simbólicas*, Cassirer no trata de música, y aun en su *Antropología filosófica* (versión española de su *Essay on Man*) solamente le concede algunas alusiones, en el capítulo sobre arte. Susanne Langer ha llenado esta laguna concediéndole el capítulo ocho, "On Significance in Music", de su obra. Como Cassirer en su *Substancia y función*, también su discípula parte del concepto matemático de función, extendido a la filosofía. El área semántica o significado es la función del término. "Una función es una estructura (*pattern*) vista con referencia a un

1. Particularmente, las siguientes obras: Alexander A. Leighton, *Human Relations in a Changing World*, N. Y., Dutton, 1949; Ralph Linton, *Estudio del hombre*, versión del Fondo de Cultura Económica, Cap. 23; May, K. O. y Van Engen, H., "Relations and Functions", en la obra *The Growth of Mathematical Ideas*, National Council of Teachers of Mathematics, Wash., D. C., 1950 y Nicholas S. Timasheff, *Social Theory*, N. Y. Doubleday, 1955, Cap. 17, "The Functional School"; D. Bonhoeffer, *Act and Being*, Harper Bross, N. Y., 1956.

término especial que le sirve de centro; esta estructura emerge cuando contemplamos un término en su relación total con los términos que le rodean." Así, en música, un acorde es la estructura que rodea una nota céntrica. Así como el sentido o significado del término se fundamenta y revela en la estructura lingüística, en la cual el término ocupa la posición clave e integradora, el sentido musical se revela también en la estructura, a la cual una nota o un tema proveen el núcleo integrador o funcional. (*Op. Cit.*, p. 44) El acorde es función de la nota, la estructura melódica lo es del acorde, y la composición lo es del tema o temas que la integran.

Una vez esclarecido este concepto funcional de la semántica, tanto lingüística como musical, la autora hace converger tres conceptos sobre la experiencia musical para extraer de ella un criterio semántico del arte musical: los conceptos de forma significativa, catarsis emocional y expresión simbólica.

Formas significantes

La autora ha tomado este concepto de la obra *Arte*, del escritor inglés Clive Bell. Ambos lo utilizan en la búsqueda de una contestación a la pregunta: ¿Qué imparte calidad artística a una obra humana? Aunque Clive Bell no logró definir con precisión su concepto de forma significativa, escritores subsiguientes, y sobre todo el profesor de filosofía L. A. Reid, lo utilizaron al proseguir la búsqueda de un criterio de diferenciación de lo artístico. Reid considera todo arte como *forma expresiva*, y la belleza como esencial expresividad. El gran arte no consiste en el placer sensorial que la obra produzca sino que tiene carácter trascendente en sentido kantiano, es decir, tiene una intencionalidad hacia la expresión de lo *noumenal*, es otra avenida hacia la aprehensión de la verdad, y por tanto, en el lenguaje de la profesora Langer: "Un problema muy especial de semántica." El arte no es sintomático sino esencial.

La especialidad de este problema consiste en ser distinto del que plantea la semántica lingüística. Aunque algunos filólogos rehusen identificarse con los llamados semanticistas, derivados por línea recta de las teorías de Korzybski, lo cierto es que ninguna obra es mejor que la de sus más distinguidos discípulos, Ogden y Richards, para entender el concepto lingüístico de significado. Su famoso triángulo semántico, cuyos ángulos son el símbolo, la referencia y el referente, facilita la búsqueda y fijación del sentido lingüístico. Sin embargo,

si recordamos la definición de la profesora Langer: "El significado es función del término", es el llamado *diferencial de la estructura* lo que realmente reproduce el significado como función. Pero ya sea por el *triángulo* o por el *diferencial* de la estructura, la diferencia básica entre la semántica musical y la semántica lingüística consiste en que aquella carece de referente objetivo y preciso. Mientras que en la lingüística los sonidos de un lenguaje particular, o las palabras en sí mismas, carecen de significado y sirven únicamente para señalar al objeto que les sirve de referente, en música el significado radica en la estructura en sí misma. Este significado *en sí mismo* es precisamente lo que quiso decir Clive Bell con la frase *forma significante*. Si utilizamos viejos términos para esclarecer el sentido de este nuevo concepto, diremos que el sentido lingüístico trasciende la estructura lingüística, mientras que el sentido de la frase musical es a la vez inmanente en ella y trascendente de la forma en sí. Volveremos a esta consideración al tratar de la música como forma simbólica.

Algo parecido ocurre con la pintura moderna, sobre todo con el llamado expresionismo. Mientras la pintura figurativa tiene un sentido en sí misma, en su contenido, la pintura expresiva pretende ser pura forma significante, cuyo sentido no radica ni se funda en la representación pictórica de objetos, sino en la forma de la composición, ya sea lineal, cromática o espacial.

Cual sea el valor expresivo de esta forma significante, es decir, cual sea el problema especial de semántica que la forma musical plantea, es asunto que habrá de tratarse dentro del tercer concepto de este ensayo, el simbolismo de la expresión. Sin embargo, es conveniente señalar ahora, aunque sea materia harto conocida para los concurrentes a este acto, los factores que integran la llamada estructura o forma significante del arte musical.

El término música, para seguir la sugestión de la profesora Langer, en cuanto a su significado como función del término, señala básicamente a una experiencia humana muy compleja. Esta experiencia humana es motivada o estimulada por una actividad artística en la cual entran básicamente cinco factores: el sonido, el compositor, la instrumentación, el auditorio y el proceso de enseñanza, aprendizaje y apreciación de la música en sus diversos aspectos. Es lógico que al considerar esta función compleja que llamamos significado de la experiencia musical, se parta primeramente del sonido y su utilización en la forma o estructura de la obra musical. Es innecesario

distinguir, ante una concurrencia como esta, entre sonido y ruido, cosa que hace esa rama de la física conocida por acústica. Sin embargo, vale recordar que el desarrollo de las invenciones modernas y de los instrumentos electrónicos no solamente ha facilitado el estudio del sonido, sino que a la misma vez lo ha complicado. El artista, el compositor y el auditorio que disfrutan de una composición musical aceptan el sonido como un dato básico y parten de él sin más investigación científica. La experiencia musical se orienta desde el sonido hacia nosotros, la ciencia acústica y la obra del ingeniero del sonido, se orientan hacia más allá del mismo. El ingeniero utiliza su saber con fines científicos e industriales; el músico utiliza el sonido como materia básica para su creación artística.

Sigmund Spaeth, de quien he obtenido todo mi saber en materia de música, define el aspecto técnico de este arte como "la organización del sonido con finalidad estética." (*the organization of sound toward beauty*) y justifica luego esta definición partiendo de la percepción del sonido. "La materia prima de la música es el sonido, el cual ha de organizarse primeramente como tono musical en virtud de la regularidad de sus vibraciones, y luego hacia la función de la belleza musical por la composición de los factores orgánicos: Ritmo, Melodía, Armonía, Cromática Tonal y Forma." Partiendo del tono y del acorde, como ya lo ha expresado la profesora Langer, el músico produce una FORMA, un diseño o composición artística en la cual juegan papel principal primeramente la calidad del sonido y sus relaciones con otros sonidos de calidad análoga o diferente, y en segundo lugar el movimiento de la composición producida básicamente por relaciones de duración o tiempo. La combinación artística de las relaciones de calidad y movimiento del sonido producen el ritmo, la melodía y la armonía.

Esta estructura de una forma musical es obra del compositor. Sin embargo, son la instrumentación o ejecución por parte de los virtuosos del arte musical y el goce artístico del auditorio, quien en última instancia va a disfrutar de la experiencia, los factores que completan la expresión artística musical. La experiencia de los virtuosos y del auditorio puede coincidir o no emocionalmente con la experiencia del compositor pero es ella, en última instancia, lo que constituye la música para los que disfrutamos de ella como amantes de la misma.

Por supuesto, la experiencia musical, como toda experiencia culta, tiene una historia, tiene unos antecesores y unos herederos o su-

cesores. Y esta historia musical es enseñable. Este quinto factor es tan importante para la música como lo son los cuatro anteriormente señalados. A diferencia de las otras bellas artes, la música tiene un desarrollo histórico muy reciente. Es importante anotar que este desarrollo parte de la invención de la notación musical, y que en ello ofrece un curioso paralelo al acelerado ritmo del progreso humano a partir de la invención de la escritura, y de las matemáticas a partir de la aceptación universal de la numeración y del álgebra arábigas. Esta es ya materia que pertenece a otro orden de ideas, pero que guarda relación con la enseñanza musical y con el desarrollo histórico de este arte.

El objetivo universal de toda educación, inclusive la musical, consiste en lograr cuanto antes la transformación de los órganos naturales de percepción en instrumentos culturales de interpretación. Los peces, los lagartos, los perros o las aves canoras oyen con sus correspondientes órganos naturales, y así mismo producen sonidos, con una sola finalidad natural: la sobrevivencia de su especie. Los seres humanos educados oyen y producen sonidos con esa finalidad natural; pero también con otras de lujo, aparentemente ajenas a la sobrevivencia natural, y por tanto variables, conforme a la creatividad cultural y no fijas, conforme a la necesidad natural. Los seres humanos oyen y producen sonidos con sus órganos biológicos, pero condicionados y transformados por ideas, valores y sentimientos, condicionados por la historia viva de la cultura dentro de la cual han crecido hasta nacer de nuevo en una nueva esfera de existencia, la humana. Uno es el significado natural, otro el culto. Trasladar al alumno de un estado de naturaleza y de una percepción biológica del sonido, a un estado histórico y a una percepción cultural del sonido y su estructuración artística, sin destruir la originalidad individual del alumno, esa es la misión básica y universal del maestro de música. De ella deriva, en medida sobresaliente, el cumplimiento cabal de la obra artística, pues sin auditorio la composición musical carecería de término o finalidad humana.

Catarsis emocional:

Mi respetado Sygmund Spaeth señala hacia la *expresión emocional* como lo específicamente artístico en la obra musical. "Un artista", dice: "es una persona que logra transmitir sus pensamientos, estados de ánimo y emociones a otras personas. Si la belleza y la verdad son idénticas, como se afirma, entonces el artista alcanza la belleza ex-

presando sus propios sentimientos de tal modo que otras personas puedan reconocer su verdad.”

Spaeth no persigue hasta sus últimas consecuencias esta analogía o relación entre la emoción estética y la verdad. Irwin Edman lo hace en su libro *Arts and the Man*. Sin embargo, aun tratándose de un filósofo profesional, el concepto de catarsis emocional se impone aun sobre esta relación sugerida entre la emoción artística y la verdad en última instancia. Para Edman las tres funciones definitorias de lo artístico son la intensificación, la clarificación y la interpretación de la experiencia. La experiencia, percibida al modo natural, sin la estructuración que le imparte el arte y la inteligencia, es, para Edman, caprichosa y confusa como lo era para William James, “una confusión creciente y ensordecedora.” Arte es esencialmente forma. “Hasta donde la vida tiene forma, ella es un arte; y hasta donde el desorden de la civilización pueda reducirse a coherencia, esa es una labor artística. La esfera del arte es idéntica a la esfera del control deliberado que el hombre ejerce sobre el mundo de materiales y de movimientos en el cual él tiene que establecer su hogar y sobre el mundo interior de impulsos desordenados y procesos automáticos que constituyen su ser interno.”

Sin embargo, a pesar de este predominio preliminar de la forma como elemento esencial de lo artístico, este filósofo insiste que la intensificación de la experiencia es, en primer término, el dominio particular del arte. La experiencia como tal es trivial y ordinaria, y la función principal del artista es transformarla en viva y subyugante. “Basta contemplar los rostros de las personas que asisten a conciertos para percatarse de que en la marea alta de un climax orquestal, las pasiones encuentran desahogo cuando no han podido expresarse de otro modo. La música nos permite decir, sin avergonzarnos, lo que hubiese producido vergüenza a la mayor parte de la concurrencia si lo hubiesen podido expresar en palabras.”

Esta diferencia de expresividad emocional es lo que distingue, para Edman, el lenguaje verbal del lenguaje musical. Cuando el sonido es vehículo de significado, se convierte en lenguaje, que la poesía o la prosa pueden transformar en forma artística. Pero ese aura emocional de un lenguaje extraño para nuestros oídos, y que sin embargo nos estimula emocionalmente, es lo que la música utiliza, según Edman. “En sentido lógico, nada significa, pero estéticamente, y sobre todo, emocionalmente es de la más profunda importancia.”

La profesora Susanne Langer cree, por lo contrario, que la estructura musical en sí misma tiene un significado, solamente que ese significado es de una índole muy diferente a la semántica lingüística. Su labor consiste precisamente en iniciar la búsqueda de la naturaleza particular de esta semántica de la estructura musical. Es sintomático para ella que el filósofo alemán, tanto de la *Razón Pura* como de la *Razón Práctica* y del *Juicio Estético*, concediese a la música el menor valor artístico por ser, a su juicio, la más emocional y menos racional de todas las artes. Lo propio ocurre con los darwinianos, de los cuales William James es el más notable representante de este otro lado del mar. Para James la música carecía de significación teleológica, es decir, no tenía valor alguno de sobrevivencia.

El asignarle a la música un valor de catarsis emocional es mucho más antiguo que Platón o que Aristóteles. Ya la historia del rey Saúl y el pastor David, tan antigua como los poemas homéricos, nos asegura que lo único que podía calmar la desesperación emocional del rey eran las melodías que el pastor sabía ejecutar hábilmente en su arpa primitiva.

En esta tradición la de interpretar el valor esencial de la música como catarsis emocional, se pueden anotar nombres de filósofos tan ilustres como Rousseau, Kierkegaard y Croce; de críticos musicales como Marpurg, Hausegger y Riemann, y también músicos de la categoría de Beethoven, Schumann y Liszt.

Wagner, quien aparentemente difiere de esta tesis, asigna a la música, sin embargo, la misión de expresar no las emociones de los compositores, los ejecutantes o los oyentes de un concierto, sino la emoción y la pasión en sí misma. "Lo que la música expresa", dicen las propias palabras de Wagner, "su eterno, infinito ideal, no es la pasión del amor o el anhelo de tal o cual individuo en tal o cual ocasión, sino la pasión, el amor y el anhelo en sí mismo, y esto lo presenta en esa variedad ilimitada de modificaciones que constituye la posición exclusiva y particular de la música, y extraña e inefable para cualquiera otra clase de lenguaje." Casi podríamos decir que estas palabras de Wagner son la contestación de un idealista alemán en materia musical a otro idealista alemán en materia filosófica.

Esta posición de Wagner lo llevó, sin embargo, a ser uno de los máximos cultivadores de la música programática, aspirando a escribirla de tal modo que cuando en una ópera suya se representase un banquete, los oyentes pudiesen determinar, por el mero sonido, la ca-

lidad de la vajilla y la pureza de la plata. Esta exageración puso a Hanslich y a otros críticos musicales, en la pista de un sentido trascendente de la música, al cual la profesora Langer ha llamado forma simbólica.

“Cuando la atracción de una composición depende enteramente de su forma tonal”, dice Spaeth, “o tal vez del efecto sensorial de los sonidos bellos, como tales, se le conoce como música absoluta o pura. Pero si se pretende ayudar al oyente a comprender la música por medio de títulos descriptivos como por ejemplo *Danza de los gnomos*, o *Sueño de amor*, se conoce ordinariamente como música programática, lo cual quiere decir simplemente que el título anuncia un *programa definido* o sentido especial, tal vez en forma de una representación, de una narración, o quién sabe si de un estado de ánimo o emoción bien identificable.” Como ejemplo sobresaliente de esta música programática Spaeth ofrece la obertura al *Fausto* de Wagner.

Con la búsqueda de un sentido trascendente de la estructura musical no se niega, en modo alguno, el valor emocional de la música. La hipótesis sobre la cual se fundamenta esta búsqueda propone un significado trascendente de la emoción, la cual, como efecto del estímulo musical, podría ser un síntoma de índole estética; pero como señal de una realidad esencial del ser humano, podría ser símbolo de la realidad última de la existencia. La comprobación de esta hipótesis ha requerido la postulación de un nuevo concepto, el de forma simbólica, el cual constituye justamente la *nueva clave* en la filosofía propuesta por la profesora Langer.

La expresión simbólica:

Una vez más la profesora Langer se apoya en una obra precursora para fundamentar su interpretación de la música como expresión simbólica. En su importante ensayo *La belleza musical*, el filósofo alemán Edward Hanslick, al rechazar la interpretación de la música como catarsis emocional o como creación programática, ya fuera onomatopéyica o descriptiva, ofrece una alternativa en la cual se sugiere la expresión simbólica. Comienza protestando de que la música sea “representación”, y se funda en el hecho de que para representar algo es preciso comparar dos cosas distintas, una de las cuales es dada y otra que constituye la representación de lo dado. Para Hanslick, utilizar la música como mera representación de otra realidad es degradarla. En suma, el concepto de significado musical inherente

a la forma en sí ofrece ya una pista para el descubrimiento del sentido simbólico del arte del sonido.

Carlos Felipe Emanuel Bach también alude a la degradación del arte musical cuando se considera la mera catarsis emocional como su valor esencial: "Así como el artista, si se propone mover a su auditorio, no puede dejarse dominar a sí mismo por la emoción y corre el riesgo de perder en ese mismo instante el dominio de su arte, tampoco el oyente que desea obtener el efecto operático en su totalidad debe considerar la obra como "representación" de una realidad y correr el riesgo de que su apreciación artística se degrade al nivel de una mera simpatía humana."

La ambivalencia emotiva de la expresión musical es también indicio de un valor simbólico que trasciende a la mera catarsis emocional. En la obra de Max Schoen, *The Effects of Music* (Harcourt, 1927), se resumen algunos experimentos donde algunos sujetos describen las emociones suscitadas por las mismas obras musicales en términos contradictorios como por ejemplo: "tristeza agradable" o "terrores placenteros." Spaeth da el caso de algunos temas de canciones populares que han sido luego incorporados y desarrollados en obras de música pura y viceversa, algunos temas de música absoluta que luego fueron incorporados a canciones populares; por lo cual aconseja a los oyentes que no se avergüencen de admitir que algunas canciones populares satisfagan su gusto musical. Cita como caso eminente el tema del coro *Aleluya*, del *Mesías* de Handel, el cual fue luego utilizado en la canción *We Have no Bananas Today*. Esta ambivalencia sugiere la posibilidad de que la forma musical sea simbólica, y no mera representación de una morfología del sentimiento. La ambivalencia sería entonces consecuencia de la analogía entre una y otra forma de un sentimiento, emoción o estado síquico.

"La música es posiblemente una especie de forma simbólica", dice la profesora Langer. En la búsqueda de esta especie de forma simbólica la autora recurre una vez más a otra obra precursora, esta vez el ensayo de un escritor inglés, Edward Bullough, titulado "La distancia síquica como factor artístico y como principio estético", y publicado en el *British Journal of Psychology*, 1912. "La distancia se obtiene", explica Bullough, "al separar el objeto y la atracción que el mismo ejerce, del ser propio de la persona, al distinguir entre el objeto artístico y las necesidades y finalidades prácticas. Sin embargo, la distancia no significa una relación de interés impersonal y pura-

mente intelectual. Por el contrario, describe una relación personal a veces altamente emotiva pero de un carácter muy particular. Esta peculiaridad consiste en que el carácter personal de la relación ha sido como filtrado. Se le ha libertado de la naturaleza práctica y concreta de su atracción." De este modo se evita la *degradación* de que habla Carlos Felipe Bach.

La autora concluye que si el contenido de la experiencia musical ha sido simbolizado en la forma, su valor último no es la reacción emocional que evoca en el oyente, sino la compenetración (*insight*) del oyente con el sentido o valor semántico expresado a través de la forma. Por tanto "distancia síquica" es la condición indispensable para aprehender, a través del símbolo, algo que antes de la experiencia no estaba articulado. ¿Qué es este *algo*? En los términos de Ogden y Richards, este algo es el referente del símbolo musical.

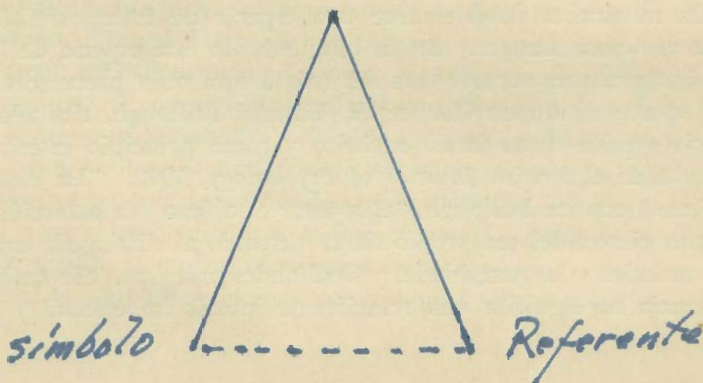
La autora acredita a Schopenhauer el haber señalado a la identificación de este *algo*, aún si su interpretación no es del todo satisfactoria. Su aportación al problema de la significación musical consiste en considerar la música como símbolo de los aspectos irracionales de la vida mental, con un referente semántico real y comunicable, si bien impersonal, como un símbolo intelectual e instrumento de concepción lógica en vez de ser una señal manifiesta del estado emocional de alguien.

El famoso triángulo semántico de Korzybski puede ayudarnos a visualizar este problema. El mismo está formado, como todo triángulo, por tres ángulos, los cuales, partiendo de izquierda a derecha, pueden denominarse símbolo, referencia y referente.

Símbolo

Referencia

Referente



En el caso de la forma musical el símbolo es la composición musical, ya sea una canción, un movimiento de una sonata o la totalidad de los movimientos de una sonata o de un concierto; la referencia es la emoción o estado síquico evocado en el compositor, el intérprete, el oyente o el simple lector de la obra musical; el referente es la realidad noumenal, la morfología del sentimiento en este caso, con objetivo aparte o diferente de las personas envueltas en la creación o disfrute de la obra musical. Al tener ante nosotros una creación musical cuyo sentido deseamos esclarecer, tratamos con el símbolo o "proyección tonal" de una forma emotiva, cuya intencionalidad se dirige no solamente a las personas envueltas en la creación, comunicación y disfrute de la obra sino a una realidad que trasciende de la forma en sí y de la referencia que la forma evoca en los participantes de la experiencia artística. La diferencia entre la significación lingüística y la significación musical se revela precisamente en esa ambivalencia o imprecisión tanto de la referencia como del referente del símbolo musical, por lo cual la profesora Langer lo ha descrito con sumo acierto como un "símbolo no consumado." En ello reside, precisamente, la mayor libertad de la creación musical.

Mientras la forma lingüística es totalmente ajena a la realidad que simboliza, la forma musical, por el contrario, guarda una estrecha analogía, tanto con la referencia psicológica, como con el referente ontológico hacia el cual la forma se intencionaliza. La profesora Langer establece la clara distinción al afirmar que el propósito de la forma lingüística es básicamente la aserción o proposición mientras que el propósito de la forma musical es la articulación de la percepción emocional. Si preguntásemos: ¿Percepción de qué? La contestación tendría que ser, "Percepción de la estructura esencial del ser." La referencia personal y el referente ontológico abordan, por modo artístico, un problema metafísico. No se trata de comunicar estados emocionales del compositor sino de provocar compenetraciones entre realidades objetivas. Entonces procede preguntar cuáles son estas realidades que se trata de iluminar a través del símbolo musical. Y la contestación sería: El ser de la persona y la última naturaleza de toda realidad. Resulta, pues, que el creador de una forma musical que llega hasta el oyente a través de los intérpretes, ha logrado iluminar o clarificar para sí mismo, y para los otros dos grupos de personas envueltas en la experiencia musical, la significación profunda del ser mismo, articulando en un solo símbolo el ser de lo personal y de lo impersonal. La obra musical tiene, pues, como misión la

clarificación del ser y la existencia, para valernos del lenguaje de Karl Jaspers, pero en vez de realizarlo por la reflexión filosófica lo realiza por la articulación y el goce estético de la forma musical.

Juan D'Udine, en su obra *L'art et le geste*, señala hacia esta correspondencia de estos tres factores articulados en la obra musical, al mencionar la relación entre el ritmo de la forma y el ritmo de la vida, articulados ambos en la danza: "Toda música es danza. Toda melodía es una serie de actitudes... A cada sentimiento corresponden ciertos gestos especiales que nos revelan parte por parte la característica esencial de la vida: el movimiento... Todos los seres vivos están consumando constantemente su ritmo interior... Todo artista es transformador. Toda creación artística es una trasmutación." Mucho antes que Udine, el filósofo español Miguel de Unamuno había señalado al carácter rítmico de toda realidad, y muy especialmente de la realidad personal, social y cultural. Volveremos a esta referencia con respecto a Unamuno en la última parte de este trabajo.

Cuando la profesora Langer afirma que estas estructuras rítmicas a que alude Udine informan los prototipos de la estructura musical, porque todo arte es una proyección de ellos, el traslado de un dominio de significaciones a otro, es decir, transformación simbólica, la mención del término prototipo nos hace pensar en Carl Jung. También consideraremos esta referencia en la última parte de este trabajo.

Irwin Edman nos ayuda a comprender esta articulación de la semántica musical al sugerir en su obra *Las artes y el hombre* un sentido trascendente del ritmo musical: "El compás musical", dice, "tiene una utilidad más imperiosa de lo que nuestro intelecto permite comprender. Nuestra maquinaria corporal tiene un carácter rítmico; somos criaturas cuyos procesos vitales fundamentales son rítmicos. Y también somos criaturas cuyos ritmos vitales responden sutilmente a aquellos ritmos que llegan hasta nosotros a través del oído. Toda nuestra vida emocional tiene un carácter y una calidad rítmica. Nuestros pensamientos fluyen y refluyen como el mar... El sonido musical ejerce un imperio del cual carecen las otras artes."

Este carácter compulsivo y dominante de la música lleva al filósofo Edman a descubrir el carácter simbólico de la música y su valor para la revelación de la realidad última de la existencia. "No hay otro arte", afirma Edman, "donde el goce de la mera forma sea más maravilloso en complejidad, más intelectual en esencia y más puro en calidad... Estas estructuras son intelectuales en esencia; son esencias o ideas musicales relacionadas íntimamente unas con otras." Para

Edman, "una fuga de Bach es una dialéctica transitiva y audible. El desarrollo de un tema con variaciones contrapuntales es una operación del genio matemático que pocos lógicos podrían igualar al expresarse en palabras. Una partitura musical, aun sin producirse en los instrumentos, ejerce en el músico educado una atracción irresistible; es un reinado de ideas platónicas en una relación dialéctica mutua. Algo parecido a esto pensó Schopenhauer cuando dijo que una buena sinfonía sería una transcripción metafísica de toda la existencia... En efecto, una sinfonía es un universo en sí mismo que liberta la imaginación de quien la goza con respecto a la lógica de las cosas y de las preocupaciones para poder vivir por un tiempo en esa matemática pura y abstracta del sonido."

Creo que en estas palabras Edman confirma la tesis de la profesora Langer cuando ésta afirma que la música es esencialmente "una referencia general a la esfera de la realidad de la cual se abstrae la forma, un reflejo de las leyes de esa esfera, un cuadro lógico en el cual deben acomodarse todos los especímenes y sin embargo no ser 'representación' (retrato) de ninguno en particular." Esta elevada abstracción, y esta revelación intelectual no agotan, sin embargo, el goce estético y la significación de la experiencia musical que sigue siendo "el mito de la vida interior."

Valor pedagógico de la música:

El maestro de música que desee plantearse el problema de su tarea pedagógica hará bien en comenzar por el estudio de la obra de Federico Schiller: *La educación estética del hombre*, la cual es pionera en el planteamiento cabal de la educación artística. El oficio de la enseñanza musical reúne en sí mismo tantos pormenores y tan variados recursos que el maestro corre siempre el riesgo de perder el concepto o sentido general de esta enseñanza y su objetivo universal. Desde Schiller hasta nuestros días las obras sobre la enseñanza artística se han multiplicado de tal modo que aquellos que pretendan leerlas todas, no les bastaría una vida para ello y naturalmente no le restaría tiempo para la enseñanza. Vale aquí recordar la famosa parábola de los tres segadores, narrada por Miguel de Unamuno. El primero comienza su tarea sin detenerse a afilar su hoz, y termina al cabo del día agotadas sus fuerzas y destrozadas sus manos, con muy pocas espigas en su haber. El segundo emplea todo el día afilando su hoz y al cabo del día termina con su instrumento muy afilado pero sin

espigas a su cuenta. El tercero afila su hoz lo suficiente para que corte bien, y va trabajando y afilando alternadamente. Al cabo del día, termina con una buena siega en su favor. Y así, el maestro ha de leer lo suficiente para ir mejorando la calidad de su enseñanza combinando la práctica con la iluminación de su teoría.

Al comienzo de su obra, Schiller admite que su teoría, en cuanto a la educación estética, se desarrolla dentro del marco general de la filosofía kantiana, pero también por la necesidad urgente de mantener la continuidad de la existencia sin esperar a que los hombres elaboren un concepto cabal de la verdad teórica que les permita regir filosóficamente su existencia. "La gran dificultad", escribe Schiller, "consiste en que la sociedad física no debe cesar un solo momento de existir *en el tiempo*, mientras la sociedad moral se forma *en la idea*; no es lícito poner en peligro la existencia del hombre por respeto a la dignidad del hombre... Precisa, pues, buscar un sólido apoyo que mantenga la continuidad social y la haga independiente del estado natural que se trata de deshacer." Toda la obra de Schiller consiste en buscar este sólido apoyo y mostrar, al cabo de la misma, que está constituido por la educación estética del alumno. Por supuesto, no se trata de la educación musical sino en cuanto esta forma parte de toda la educación estética.

En el curso del planteamiento de este problema es importante notar dos puntos principales: primero, que fiel al origen kantiano de esta interpretación, Schiller establece un tránsito gradual de este Estado natural a la esfera espiritual del ser humano. El Estado natural, en su tránsito hacia la libertad absoluta, que radica en la esfera de la verdad, constituye el aspecto fenomenal de la existencia y la esfera de la verdad y de la libertad constituye el aspecto noumenal; en segundo lugar, la educación estética y, en nuestro caso, la educación musical, provee el más eficaz recurso para fundamentar y acelerar este tránsito de un estado de necesidad natural a un estado de libertad espiritual. "La razón", escribe Schiller, "ha llevado a cabo su cometido cuando ha descubierto y afirmado la ley. Cumplirla es cosa de la esforzada voluntad y del sentimiento vivo. Si la verdad ha de salir victoriosa en su lucha contra las fuerzas extrañas, debe, ante todo, convertirse en una fuerza y suscitar un impulso que la represente en el reino de los fenómenos; que los impulsos son las únicas fuerzas motrices del mundo sensible."

Pero, sin embargo, todo maestro y, naturalmente, Schiller también, sabe que parece haber una resistencia natural en el alumno

que entorpece la captación y mucho más la obediencia a la verdad. Sin entrar en el análisis de esta resistencia Schiller insiste que es necesario buscar un instrumento que pueda vencerla, eficazmente. "Ese instrumento", escribe, "es el arte bello; esas fuentes brotan de los inmortales modelos del arte." Como un concepto dialéctico entre el arte bello y la verdad espiritual hacia la cual el arte conduce, Schiller se detiene a estructurar un concepto de belleza. El mismo surge de la conjugación del arquetipo humano y el arquetipo de la forma artística. Hay, según Schiller, una analogía estructural entre la persona eterna y universal, función de los factores que constituyen al individuo natural e histórico y la estructura de la belleza, función de los factores que constituyen la forma artística. La actividad y el goce estético pueden ser eficaces para capacitar a la persona para la captación de la verdad absoluta y por tanto, de la libertad que sobre esta se fundamenta. "Es cierto", admite Schiller, "que este camino o método nos aleja por un tiempo del círculo familiar de las cosas y de su presencia viva para recluirnos en el árido campo de los conceptos abstractos; pero buscamos una firme base de conocimiento que nada puede conmovér, y el que no se atreva a salir de la realidad, nunca conquistará la verdad."

De este largo camino de abstracciones haremos abstracción, remitiendo los oyentes a la obra del filósofo germano. Sin embargo, seleccionaremos todavía algunas citas que señalen el tránsito gradual del individuo natural y biológico a la persona culta y espiritual, para que el maestro de música pueda darse cuenta de la misión o valor pedagógico que le corresponde a su enseñanza en este proceso de desarrollo personal.

"La persona", escribe Schiller, "que se manifiesta en la eterna permanencia del yo, y solo en ella, no puede devenir, no puede comenzar con el tiempo, porque por el contrario, es más bien el tiempo el que comienza en ella, ya que el cambio implica un fundamento permanente." Eso que Schiller llama persona es, pues, el arquetipo platónico. Y el movimiento se desarrolla desde la individualidad biológica y natural hasta el arquetipo. "Siendo la persona lo permanente en la variación, consistirá la perfección de la facultad opuesta al cambio en la máxima independencia e intensidad posibles... La cultura humana consistirá: *primero*, en proporcionar a la facultad receptiva los más variados contactos con el mundo y excitar el máximo grado de pasividad en el sentimiento; *segundo*, en conquistar, para la facultad determinante, la mayor independencia de la facultad

receptiva y excitar el máximo grado de actividad en la razón. Dondequiera se reúnan ambas cualidades juntará el hombre la mayor riqueza de existencia con la máxima independencia y libertad: lejos de perderse en el mundo asumirá en sí mismo al mundo entero, con la infinidad de sus fenómenos diferentes y lo subordinará a la unidad de su razón.” “Solo en cuanto el hombre es independiente hay fuera de él una realidad, es él receptivo; solo en cuanto el hombre es receptivo hay dentro de él una realidad; es él una potencia pensante.”

Schiller resume el desarrollo gradual de este proceso en palabras que nos recuerdan las modernísimas escalas de Gesell: “Hay un momento, tanto en la especie humana como en los individuos en que el hombre no posee aún la integridad de su ser y solo uno de los dos impulsos actúa en él. Sabemos que comienza por la vida pura y simplemente para acabar con la forma; que primero es individuo y luego persona, partiendo de las limitaciones, camina hacia el infinito. El impulso simple se hace sentir antes que lo racional, porque la sensación es anterior a la conciencia. En esta prioridad del impulso sensible encontramos la explicación de toda la historia de la libertad humana.” En gracia a la brevedad pasaremos por alto esta larga historia de la libertad humana para hacer el recuento de las etapas atravesadas por la especie así como por el individuo para alcanzar esa esfera de libertad. “La tesisura estética del ánimo abre la actividad espontánea de la razón ya en el campo de la sensibilidad; rompe la fuerza de la sensación dentro de sus propios límites, y ennoblece al hombre físico hasta tal grado que bástale al espiritual desenvolverse poco a poco del primero por leyes de libertad. El paso del estado estético al lógico y al moral —de la belleza a la verdad y al deber— es infinitamente más fácil que el paso del estado físico al estético, de la mera vida ciega a la forma.” En conclusión, para Schiller “el estado moral del hombre no puede desarrollarse más que partiendo del estético, pero no del físico.” Schiller insiste en señalar que “el impulso hacia lo absoluto sorprende al hombre en plena animalidad, y en este estado nebuloso donde todas sus aspiraciones se dirigen a lo material y lo temporal y se ciñe ‘al individuo...’” La educación estética, sin embargo, acelera en el educando la emergencia de este estado de inmersión en la naturaleza, del cual la enorme mayoría de la humanidad sale solamente a medias o en muy escasa medida.

Esta emergencia, o en el lenguaje del idealismo kantiano, transcendencia de lo material es precisamente lo que Bullough ha llamado

“distancia síquica”; Schiller describe esta distancia síquica con verdadera precisión filosófica: “mientras el hombre, en su primer estado físico, acoja el mundo sensible por modo meramente pasivo, limitándose a sentirlo, forma todavía un todo con el mundo; y por lo mismo que él es simplemente mundo, no hay en realidad mundo para él. Solamente cuando, en el estado estético, coloca al mundo fuera, es decir, lo *contempla*, solo entonces separa de él su personalidad, y entonces le aparece un mundo precisamente porque ha dejado de formar un todo con él.” Esta emergencia y distanciamiento síquico que coloca al hombre en un estado estético es también su primer paso hacia el cumplimiento de la libertad esencial del espíritu. “Esclavo de la Naturaleza mientras no tuvo en ella más que la sensación, tórnase el hombre en legislador de la Naturaleza tan pronto como llega a pensarla. La que antes era su dueña y le dominaba con su fuerza, es ahora el objeto de su mirada reguladora. Lo que para el hombre es objeto, no tiene ya fuerza sobre el hombre; porque el objeto para ser objeto, ha de sentir la fuerza y poderes del sujeto. *Dondequiera que el hombre da forma a la materia, y mientras la da, permanece invulnerable a sus efectos; porque un espíritu solo puede ser herido por aquello que le arrebatara su libertad, y el espíritu demuestra la suya dando forma a lo informe.*” A pesar del estilo romántico de esta conclusión, la profundidad psicológica es auténtica y muy moderna. Sobre este suelo roqueño, que la más científica psicología contemporánea descubre, funda Schiller su concepto de la educación estética, “La belleza”, concluye el filósofo, “es obra de la reflexión libre y con ella penetramos, desde luego, en el mundo de las ideas; pero sin abandonar por eso el mundo sensible como sucede en el conocimiento de la verdad. Este es el producto puro de una abstracción de todo cuanto hay de material y contingente; es objeto puro, en el cual no ha de quedar ninguna limitación del sujeto; es actividad espontánea, sin mezcla de pasividad.”

La belleza, por el contrario, requiere forma sensible, y esta forma sensible de la belleza, simbólica de la verdad absoluta no representable, es justamente lo que ha expresado Clive Bell en su concepto de forma significante. Desde este punto de vista idealista y platónico el significado de la forma artística radica en la intuición absoluta de la verdad no representada. “Si de la *representación de la belleza* quisiéramos separar la referencia a la sensibilidad, sería enteramente vana nuestra empresa; por eso no conseguimos nunca nada pensando

la una como objeto de la otra, sino que tenemos que considerar ambas en un tiempo mismo como causa y efecto uno de otro. En el placer que nos dan los conocimientos distinguimos sin dificultad el *tránsito* de la actividad a la pasividad, y advertimos claramente que, cuando esta última se presenta, ya la primera ha desaparecido. En cambio, en la satisfacción que la belleza nos proporciona, no cabe distinguir una sucesión semejante de la actividad a la pasividad; la reflexión y el sentimiento se compenetran tan perfectamente que creemos sentir inmediatamente la forma. La belleza es para nosotros, un *objeto*, porque la reflexión es la condición dentro de la cual tenemos una sensación de ella; pero al mismo tiempo un estado de sujeto, porque el sentimiento es la condición dentro de la cual tenemos una representación de ella. Es forma porque la contemplamos; pero al mismo tiempo vida porque la sentimos. En una palabra: es a la vez un estado nuestro y un acto nuestro.”

Hemos citado tan largamente de este autor porque deseábamos resumir, en sus propias palabras, su propia tesis ya que en ella se prefigura, de un modo admirable, todo lo que hemos venido exponiendo a propósito de pensadores contemporáneos como lo son Irwin Edman, Sigmund Spaeth, Susanne Langer y Ernesto Cassirer. Este carácter integral y, a la misma vez funcional de la forma estética puede tomarse en su totalidad para considerar en su fondo el sentido de la forma musical y su valor en la educación del hombre contemporáneo.

El criterio para fundamentar la enseñanza de la música es naturalmente el mismo como para la enseñanza de cualquier otra asignatura. Por tanto el maestro de música, además de poseer su arte y conocer a fondo el sentido del mismo, tiene que ser también un pedagogo. Este criterio universal deriva de la índole de la materia que se va a enseñar y de las leyes del aprendizaje; es decir, el proceso del aprendizaje varía necesariamente con la índole de la materia que se va a enseñar. No se aprende una destreza manual como es, por ejemplo, tejer con palillos, cepillar una tabla o guiar un automóvil, como se aprende un arte complejo como es por ejemplo, el arte lingüístico. La música, como la pintura, tiene mucho de destreza manual pero, como decía mi distinguido amigo, el pintor puertorriqueño don Ramón Frade, no se pinta ni con los dedos, ni con los ojos, ni con los útiles de la pintura sino con el entendimiento. Análogamente no se toca el piano o la flauta o la batería, en última instancia, ni con los dedos, ni con la boca, ni con los útiles de la

instrumentación sino con la sensibilidad y el genio musical debidamente desarrollados. El desarrollo es la educación.

Al considerar la índole de la música se destacan, a nuestro entender, tres consideraciones fundamentales. Primera, la música es esencialmente un arte y por tanto pertenece al mismo género de la pintura, de la poesía, de la arquitectura, de las demás bellas artes. Segunda, como las demás bellas artes, la música también sigue un desarrollo análogo o paralelo al de la persona humana. Hegel llama a este desarrollo dialéctica del espíritu. Acabamos de ver una alusión a esta dialéctica en la obra de Schiller. Kierkegaard escribió una voluminosa obra titulada *Estados en el sendero de la vida* donde, con mucha más profundidad que Hegel, expone este ascenso gradual de la persona humana desde el estado de naturaleza hasta el estado de persona. Tercera consideración, el sentido último de todo arte, inclusive el arte musical, se infiere de este proceso gradual del desarrollo humano. Aunque modernamente hombres tan eminentes como Arnold Gesell y Jean Piaget han investigado científicamente este desarrollo gradual y su relación con el proceso del aprendizaje, ninguno de ellos alcanzó la profundidad de Kierkegaard en la obra mencionada. Por tanto para los maestros que tengan curiosidad de profundizar en el valor último de su menester, la obra de Kierkegaard resulta indispensable.

Aunque Susanne Langer no profundizase en este carácter gradual, tanto del espíritu humano como del arte en sentido general, sin embargo, en su obra alude a la emergencia del arte desde su materia prima, que se encuentra en la naturaleza, hasta su elaboración en el espíritu humano. "Tan error es", dice la profesora, "reducir el arte musical a sus orígenes, como elevar sonidos primitivos y emocionales, tales como el canto de los pájaros o la entonación emocional de personas sentimentales, a la dignidad de música." Admite la profesora que estos son los materiales de la música pero su uso inconsciente no constituye arte; y en esta categoría coloca ciertas canciones populares como *The Old Gray Mare*, del folklore norteamericano.

Por esta razón la historia de la música, como arte puro, es relativamente reciente. En su obra *The Threshold of Music*, William Wallace explica este tardío desarrollo por un posible cambio biológico en el sistema *nervioso* del ser humano. La Dra. Langer cree, por el contrario, que se debe al hecho de que la naturaleza ofrece muy pocos modelos en los cuales puede apoyarse el arte musical. "Apenas hay

en la naturaleza configuraciones musicales que sugieran estructuras tonales y que pueden revelarse al oído ingenioso, sensitivo pero salvaje, como formas significantes." En la naturaleza hay ritmo y hay calidades tonales a las cuales se las puede imprimir valor semántico, como es el caso de algunos dialectos asiáticos, especialmente chinos. Pero ritmo y calidad tonal no constituyen de por sí, arte musical. La danza y la canción ritual, ya sean de carácter religioso o secular, son las primeras manifestaciones del arte musical, y en esta etapa se conservó el arte hasta tiempos muy recientes. Tal vez por esto hay una cierta justificación en la definición que William James da de la música como "meramente una peculiaridad incidental del sistema nervioso, sin valor teleológico alguno." (*Principles of Psychology*, 1890, Volumen II, p. 419.)

En realidad, sin embargo, puede que el arte musical sea el más artístico de todas las artes, y verdadero el juicio de Walter Pater: "Todo arte aspira a la condición de la música." (*The Renaissance*, New York, 1908, p. 140.)

La profesora Langer señala tres errores básicos en que ordinariamente incurre el expectador que reacciona a la presencia de una obra artística sin la debida educación para estimar su verdadero valor significativo. Primero, juzgarla por un criterio de parecido con el modelo natural. Esto ocurre principalmente con la pintura, que por mucho tiempo fue reproducción de la apariencia natural. Segundo, juzgar el mérito de la obra artística por el mérito del modelo que reproduce, es decir, tiene mucho más mérito artístico el *Retrato de su madre*, de Whistler que un bodegón de Chardin. Es enteramente posible que el retrato de Whistler tenga mayor mérito que el bodegón, pero no precisamente porque el modelo natural de la obra artística, la madre, sea superior a las coles o a las papas. El tercer error consiste en confundir el valor artístico con el poder evocador o el efecto de catarsis emocional del expectador. Con muy buen sentido juzga la profesora que la obra pueda reunir todas estas condiciones y, sin embargo, ser muy mediocre o inferior.

Es verdaderamente notable que estos tres errores de apreciación, que señala la profesora Langer, guarden una estrecha relación con las tres etapas del desarrollo humano señaladas por Kierkegaard. El error de parecido está evidentemente relacionado con lo que Kierkegaard ha llamado la etapa estética; el error de *mérito del modelo* está relacionado con la etapa ética; y el error de poder evocativo de las

más nobles emociones está relacionado con la etapa espiritual. Las reflexiones de Schiller en la ya citada obra muestran que en su etapa estética el ser humano se ha elevado ya sobre la naturaleza para constituirse en contemplador de la misma. Pero Kierkegaard, con mayor profundidad que Schiller, muestra la cercanía del ser humano a la naturaleza de donde emerge en su etapa estética, cuyo símbolo, para el filósofo danés, es *Don Juan*, en lo literario, y el *Don Juan*, de Mozart, en lo musical. La confusión del valor ético y el valor artístico pertenece obviamente a la etapa ética del ser humano. Es, sin embargo, en la profundización de la etapa espiritual como esencialmente emotiva donde Kierkegaard ha hecho su más profunda aportación al pensamiento filosófico moderno. La lectura del ensayo de la profesora Langer nos convence que en este orden de ideas puede considerarse el más alto valor del arte musical en relación con esta última etapa del desarrollo humano. Mi propia experiencia puede que tenga algún valor en este sentido. No importa cuál sea la obra musical que disfrutemos, siempre nos parece muy inferior al *Mesías* de Handel, aún haciendo abstracción del texto bíblico que le sirve de fondo a este Oratorio. El goce estético que nos produce el Oratorio de Handel es evidentiísimamente emocional, pero no con la emoción a la cual señala William James, como un mero incidente del sistema nervioso, sino por el contrario, según el sentido teleológico que William James niega al arte musical.

Es en este sentido teleológico o intencional, al cual Paul Tillich ha llamado, con frase feliz, *ultimate concern*, donde ha de buscarse el criterio universal para la orientación de la enseñanza musical. "Tengo una vigorosa sospecha", escribe la profesora Langer, "que la intención de la expresión artística es el mismo en todas las artes, como lo es en música — la ley de la experiencia vital, la configuración del ser afectivo y sensible, verbalmente inefable y, sin embargo, capaz de producir su propia forma expresiva... Este es el contenido simple de lo que percibimos como forma bella; y este elemento formal es la 'idea' del artista que se trasmite en toda gran obra de arte."

Por esta misma razón la profesora Langer opina, como también opinan muchos artistas y filósofos del arte, que aún si la intención artística es común a todas las bellas artes, la forma o expresión es intraducible de modo que la expresión musical, por ejemplo, jamás puede trasladarse a la pintura o a la poesía. En este mismo orden de ideas la profesora distingue entre la *emoción estética* y el *contenido emocional* de la obra de arte. 'La emoción estética' se funda en un

triunfo intelectual, en virtud del cual la persona ha sobrepasado los límites verbales de la realidad y ha logrado una compenetración con realidades 'inefables'. Y 'el contenido emocional' de la obra artística podría ser algo mucho más profundo que cualquier experiencia intelectual; mucho más esencial, prerracional, vital, algo que participa de los ritmos de vida que la persona comparte con todas las criaturas de la existencia, algo que constituye el núcleo mismo de toda existencia sensitiva, en suma, lo que Tillich ha llamado *'ultimate concern'* y que podríamos traducir como referente último. 'El placer estético' es análogo a la satisfacción que se siente al descubrir la verdad, pero diferente porque el descubrimiento de la verdad es un hallazgo, una contemplación y el placer estético es una comunión, una participación.

Con relación a estas palabras de la profesora Langer permítanos leer unas palabras escritas por Jung en el *Atlantic Monthly*, de noviembre de 1957, en un artículo titulado "*God, the Devil and the Human Soul.*" "Todavía el arte no ha descubierto aquello que mantiene la unidad humana y expresa su integridad síquica. Como para esto se necesita de la reflexión, puede que estos descubrimientos estén reservados a otros campos del esfuerzo humano. El gran arte ha derivado su fuerza hasta ahora, del mito de los procesos inconscientes de simbolización que continúan a través de las edades como la manifestación *primordial* del espíritu humano y continuará siendo la raíz de toda creación verdadera." Si el gran arte, como parecen pensar de consuno Jung y la doctora Langer, obedece "a los procesos inconscientes de simbolización" es intencional, es lo que evidentemente el criterio darwiniano de la sicología de W. James y sus descendientes todavía no pueden descubrir: la estructuración del potencial de libertad responsable y creadora de la persona humana.

Si esta conclusión a la cual nosotros hemos llegado es correcta, el valor pedagógico del arte musical no puede ser debidamente ponderado, y el rigor y acierto metodológico al cual su enseñanza debe sujetarse, ha de ser no solamente el más acertado sino estar en constante proceso de revisión.

A pesar de la teoría biológica de W. Wallace para explicar el reciente desarrollo de la música moderna, es interesante anotar lo que, desde muy antiguo, nos dice Platón sobre la utilidad pedagógica de la música. Para este pensador la música, en cuanto es medida y armonía "constituye la parte principal de la educación, porque, insinuándose desde muy temprano en el alma, el número y la armonía se apoderan de ella, y consiguen que la gracia y lo bello entren como

un resultado necesario en ella, *siempre que se dé esta parte de la educación como conviene darla...* En la música, la sencillez hace al alma sabia." Es en razón de la sencillez que la forma musical ejerce notable influencia sobre la formación síquica, consiguiendo que la gracia y lo bello entren como un resultado necesario en ella. Pero note el maestro que este resultado deriva de la corrección de la metodología en la enseñanza musical: "siempre que se dé esta parte de la educación como conviene darla."

Tampoco es Platón remiso a señalar el peligro de una mala influencia musical en la formación del carácter. "Cuando un hombre desea dedicarse por entero a la música, sobre todo a las armonías dulces, suaves y lastimeras, la deja insinuarse y deslizarse suavemente en el alma... y pasa toda la vida cantando y dejándose llevar por la belleza del canto. ¿No es cierto que el primer efecto de la música es dulcificar su valor? Pero si continúa dedicándose a ella sin contenerse, su mismo valor desaparece y se hunde poco a poco." Es decir, no toda música es *buena* música en sentido pedagógico.

Una vez más recuerdo a mi esclarecido mentor don Ramón Frade. Cuando un pintor puertorriqueño en ciernes le llevó una muestra de su primera creación, el viejo maestro lo miró complacido y sonriente. Aceptó el regalo. Le dio sitio de preferencia en su estudio y luego, con el acento más paternal, pero también más firme, le dijo: "Esto no es arte todavía, es una mentira bonita, y el arte tiene que ser siempre la belleza de la verdad." Esto es platonismo estético, lo mismo en pintura que en música. Solo cuando el arte es verdadero ejerce una saludable influencia en el desarrollo del alma humana. El criterio universal para la interpretación de lo artístico es la verdad. Este es su contenido semántico. Todavía, para todo maestro de arte, consciente de su menester, la pregunta de Pilato ante Jesús es de valor supremo: "¿Qué cosa es verdad?" Y no debe alejarse hasta hallar la respuesta.

En esta búsqueda es provechoso recordarle al maestro unas palabras de Huller conservadas por Marpurg en su *Beitrag zur Musik*. "Hay muchos sentimientos suprimidos constantemente por el tumulto de nuestras pasiones, los cuales se manifiestan solamente de un modo tímido, y de hecho desconocidos para nosotros... Nótese, en este sentido, la respuesta que evoca en nuestros corazones cierta clase de música: cautiva nuestra atención, es un encanto, no suscita ni tristeza ni alegría, ni compasión ni ira, y sin embargo, nos conmueve. Nos conmueve de una manera tan discreta que apenas nos damos

cuenta de este afecto, o mejor dicho, que no podemos dar un nombre a este afecto. . .”

“A la verdad, es imposible denominar todo aquello que en música es verdaderamente fascinador; no podemos reducirlo a epígrafes definidos. Por tanto la música ha cumplido su misión cuando satisface nuestros corazones.”

Algo parecido ha escrito Franz Liszt con referencia a Berlioz y su sinfonía *Harold*: “En estos casos las palabras tienden a destruir la magia, a profanar los sentimientos, a quebrar los más delicados tejidos del alma, que asumieron esta forma porque no podían formularse en palabras, imágenes o ideas.” Es absolutamente necesario insistir que la música es otra forma de expresión para la percepción de la verdad, en último análisis, y que solamente cuando la percepción es auténtica y la forma logra la elocuencia adecuada para simbolizarla, tiene la música esta calidad de lo verdadero que Platón exigía para que tuviese valor genuinamente pedagógico.

Un símbolo artístico, según la Dra. Langer, ya sea producto de la destreza humana o algo tomado de la naturaleza pero considerado por quien lo percibe como “forma significante”, tiene un sentido que trasciende al discursivo y presentacional. Es forma pura, en cuanto puede ser percibido por los sentidos, pero con un significado implícito, como el de un rito o el de un mito. En efecto es lo que la misma profesora ha llamado el mito de la vida interior, pero es un mito de extensión semántica universal. La “verdad artística” consiste en la eficacia del símbolo para objetivar las formas del sentimiento, formas sin palabras, pero identificables cuando asumen expresión simbólica. Su intención no es comunicar, sino revelar.

Aristóteles también reconoce el valor pedagógico de la música: “Es provechosa”, dice, “la música y debe formar parte de la educación de los niños, sino como arte útil, al menos como propio y digno de los hombres libres.” Pero también pone un reparo a la música que carezca de verdadero valor pedagógico. Es más discutible la utilidad de la música que comúnmente se estima como arte de mero pasatiempo.

El doctor Wilfrid Greenhouse Allt, Principal del Colegio de Música Trinity, de Londres, y Presidente del Concilio Nacional de Música de Gran Bretaña, describe la música como “un lenguaje con léxico, gramática y sintaxis propia y peculiares, eficaz para comunicar una sutil secuencia de pensamiento, con una lógica tan poderosa como la verbal.” En razón de esta analogía semántica, el Dr. Allt

se acerca al problema de la relación entre el contenido síquico y su expresión musical. "La música", dice, "es una actividad de la mente, y en su desarrollo, desde su condición primitiva como estímulo emocional asociado al ritual y a la magia, adquiere coherencia y forma, complejidad estructural, creciente sutileza rítmica y refinamientos de cromatismo tonal, los cuales son todos atributos de un arte muy organizado." El maestro de música no puede perder de vista esa relación esencial entre la música y su relación peculiar con la Mente humana. "El hombre religioso y el artista", ha escrito el Dr. Herman Berlinski, "se sitúan solitarios entre dos polos opuestos; de un lado el matemático frígido y del otro, el pseudo-religionista." Pudo decir también "la falsa música", el arte mentiroso.

Para evitar esos escollos, haría bien el maestro si vuelve a la obra de Edman y recuerda que este profesor atribuye a la música tres funciones pedagógicas fundamentales: intensificación, clarificación e interpretación de la experiencia. Pero recuerde también que la experiencia humana es mucho más, pero infinitamente más, de lo que puede simbolizarse por el lenguaje humano, y en otros vehículos de simbolización. Esa intensificación, clarificación e interpretación de la experiencia es lo que, a la postre, establece una diferencia cualitativa entre el hombre espiritual y la animalidad natural. La creación artística y la enseñanza aportan, y no poco, a esta diferenciación.

"La mente moderna", ha escrito la profesora Langer, "es un tejido increíble, un complejo de impresiones y transformaciones. Y la expresión de esta mentalidad moderna es una malla de significados en comparación de la cual el sueño más elaborado del más diestro tejedor parecería como una alfombra ordinaria. La trama y la urdimbre de este tejido son los *signos* y los *símbolos*; con símbolos y signos tejemos 'nuestra realidad.'" Pero entre un hecho y otro de esta realidad se cuela otra realidad que no puede ser retenida en la malla de nuestra experiencia ordinaria. A veces, sentimos momentáneamente, en la más íntima sensibilidad, la presencia de esta otra realidad, mientras fluye por entre la madeja constituida por los hechos de nuestro diario vivir. Esta otra realidad es la sustancia del sueño, de la poesía, de la fe, y sobre todo, de la música, cuando ésta es canción sin palabras. Estas creaciones artísticas se aventuran a interpretar la totalidad y el *quid* esencial de la existencia.

En un artículo de un escritor menos conocido, pero que tiene la ventaja de ser músico profesional, encuentro unas palabras que coinciden curiosamente con las que acabo de citar, seleccionadas entre

filósofos y pedagogos ajenos a la profesión, sino al arte. Refiriéndose a tonadas auténticas de la música folklórica africana dice este autor: "Se descubre en ellas los esfuerzos y anhelos para aprehender la realidad última, la cual no está presente en la música imitativa... Las formas válidas de la música folklórica buscan constantemente expresar la realidad por medio del filo viviente del ritmo y la melodía, en lo cual se reflejan muchas veces, las creaciones espontáneas del espíritu humano... Toda música significativa manifiesta los más profundos intereses de la cultura."

A propósito de este artículo del Sr. Crawford, permítannos los maestros recordarles, a fuer de puro sabido, que a pesar de la gran música de concierto, y la operática, los géneros más al alcance del pueblo son el religioso, el militar, el bailable y el folklórico. Y de estos, los de mayor valor significativo son el religioso y el folklórico.

Concentrando ahora en la actividad del maestro frente a sus alumnos individualmente y frente al grupo, en el salón de clase, el problema básico consiste siempre en establecer el punto de contacto entre el maestro y el alumno. El establecimiento de este enlace dialéctico determina si el alumno encuentra gusto en el aprendizaje de la música, y permite al maestro apoyarse en esa actitud receptiva del estudiante para impartir su enseñanza.

En el último número (noviembre) de la revista *Today's Health*, producida por la Asociación Médica Americana, como un recurso de orientación para la familia, encuentro un artículo de la profesora Marion S. Egbert, Vicepresidenta y Consultora pedagógica de la *Conferencia Americana de Música*, en el cual ofrece sugerencias muy valiosas para el maestro. Se refiere la profesora Egbert a la enseñanza musical impartida por la Sra. Louise Sulter, en su *estudio* de Flosmoor, Illinois. En esta escuela los niños se inician oyendo melodías que absorban su interés y provoquen en ellos el deseo de producirlas en algún instrumento. El instrumento lo escogen ellos mismos, y la maestra los va iniciando en el misterio de organizar los sonidos que el instrumento es capaz de producir, representarlos por signos negros sobre un papel blanco, o por signos blancos sobre un encerado negro, a semejanza de las letras y las palabras, a las cuales ellos ya están acostumbrados. Es decir, primero los alumnos se familiarizan con la música como tal, y luego se van enterando gradualmente de cómo reproducir esta música con los dedos de la mano, o con el aire que sale de la boca, valiéndose de instrumentos, y de cómo escribirlos en el papel o el pizarrón. Primero la experiencia

musical, después su producción, y luego su representación gráfica. Estas tres cosas deben constituir una sola función o estructura de la experiencia, una sola cosa en la experiencia del alumno. Si a ello se añade el movimiento del cuerpo, ya sea individual o colectivamente, mejor todavía. Esta metodología global, lo cual corresponde a un concepto funcional de la música, conduce al alumno a un aprendizaje de los diversos aspectos de la enseñanza musical, hacia el propósito último de gozar de la música, no de perfeccionarse como virtuoso o compositor, y hacer este disfrute un haber permanente en toda la vida ulterior del alumno.

De los cuatro millones que actualmente estudian música en Estados Unidos solamente cuatro alumnos, de acuerdo con los cálculos de la profesora Egbert, alcanzarán el nivel de virtuosos. Pero todos los demás pueden alcanzar el nivel de amantes de la música, lo cual debe ser el objetivo general de la enseñanza.

“La alegría y la espontaneidad de las audiciones de esta maestra substituyen a la tensión y a la formalidad ensayada de los recitales de antaño. Los niños tocan lo que *ellos* quieren — por lo general una tonada que están aprendiendo. Algunos de ellos tocan sus propias composiciones y a veces los padres se unen a sus hijos para producir un dúo familiar.” La Sra. Sulter añade: “No es posible que mis alumnos perfeccionen una tonada hasta el punto que pueda satisfacer a un crítico musical de oído técnico. Sin embargo, dentro de muchos años muchos de ellos conservarán todavía la habilidad de sentarse al piano y producir una melodía interpretada a primera vista.” La profesora prefiere la interpretación de la partitura a la memorización de la misma. “Mi propósito”, declara la profesora, “es hacer de la música un interés permanente en la vida de los alumnos, algo que les sirva como un recurso creador y recreativo a través de toda su vida.”

La maestra no permite practicar más de diez o quince minutos consecutivos. Prefiere períodos cortos, mejor espaciados, y no períodos largos y menos frecuentes. Todavía se asigna a los niños piezas que puedan emular su *habilidad mecánica*, pero se concede mayor importancia a la teoría y a los principios de la música antes que a la destreza mecánica. Tan pronto como sea posible se estimula al niño para que toque la misma canción en distintas claves o tonos, para entender lo que es un acorde y su desarrollo, y para poder tocar cualquier pieza, no importa el número de sostenidos o de bemoles que ella tenga.

El entusiasmo filarmónico de la profesora Egbert la lleva a afirmar, como cuestión concluida, el valor de transferencia que el aprendizaje musical pueda tener. "Al conquistar las normas impuestas por el aprendizaje musical el niño mejora su capacidad para el pensamiento abstracto, su habilidad para concentrar, ensancha el alcance de su atención, así como su capacidad de esfuerzo mental y su confianza en sí mismo." Puede que este valor de transferencia sea o no cierto. Ello está sujeto a comprobación experimental. Sin embargo, recordando lo expuesto y confirmado por la profesora Langer y por el profesor Edman, nos sentimos inclinados a concluir que el valor pedagógico de la enseñanza musical, aparte de la adquisición de destrezas musicales, es en sí mismo muy considerable.

En orden al valor universal de la enseñanza de música, nos arriesgamos a señalar, por nuestra cuenta, tres niveles de aprovechamiento: primero, la adquisición y refinamiento de criterios para el disfrute y la apreciación musical; segundo, adquisición y desarrollo de destrezas para la interpretación instrumental; y tercero, preparación para una carrera profesional como virtuoso, o en algún otro aspecto del arte musical. He mencionado estos tres valores en lo que a mi juicio es su orden de importancia. El primero puede y debe alcanzar a todos los seres humanos. El segundo, solamente a los que tengan alguna habilidad para la música instrumental o vocal; y el tercero, a una exigua minoría. Esta exigua minoría es, sin embargo, muy importante porque los que la integran son los que captan y dan forma a esa otra realidad que solamente puede encontrar expresión en el arte musical. Y son ellos los que nos permiten, a los demás, disfrutar de este arte, ya sea como amantes, ya como concedores del mismo.

Me parece obvio, y por lo tanto innecesario, insistir en que la enseñanza para la apreciación musical debe ser universal en la escuela. La enseñanza con propósito de adiestramiento instrumental, más restringida; y la enseñanza para el adiestramiento profesional, altamente seleccionada. Me parece igualmente obvio que la metodología para la realización de cada uno de estos aspectos debe estar igualmente adaptada al resultado que se debe conseguir.

En marzo de 1896, un joven maestro de la Universidad de Salamanca, llamado Miguel de Unamuno, se dirigía a "La Juventud Española" para hablarles de una hermosa palabra tomada del griego alejandrino y el moderno: *metarritmis*, "que significa cambio de ritmo, transmutación de íntima estructura." El joven profesor siguió,

en los estudios de toda su vida, la clave sugerida por esta palabra. Aunque nunca logró entusiasmarse por el arte musical, murió convencido de que la historia cultural (y no hay otra) de cada pueblo es como el desarrollo de una compleja sinfonía, regida por un tema y un ritmo dominante. Cada persona asume, dentro de esa sinfonía gigantesca, la variación de su propia estructura. Cada simbolización cultural es otra variación. Las grandes crisis, para bien o para mal, obedecen a una metarrítmisis o cambio del ritmo esencial de la cultura; a producirlo, en la cultura hispánica, consagró toda su vida. Curioso caso para quien carecía de entusiasmo filarmónico e hizo de la armonía esencial de las ideas, el arquetipo de su poética.

El Dr. Allt comienza su ensayo mencionando la antiquísima polémica entre los *amantes* de la música y sus *teorizantes* pitagóricos. Para el Dr. Berlinski la música verdadera oscila entre las áridas matemáticas y el falso sentimentalismo. También Cassirer en su *Substancia y función* señala ese carácter ambivalente del número, núcleo dinámico de toda la existencia y ajeno a toda objetivación concreta. La música, como simbolización inmaterial de la realidad última y a la vez como experiencia emocional de esa realidad, es clarificación, intensificación e interpretación de la existencia, desde Platón a Berkeley, Kant, Hegel y nuestro contemporáneo Karl Jaspers. Podemos definirla, con el Dr. Wierling como *Das Tonkunstwerk als autonome Gestalt und Ausdruck der Persönlichkeit* — Estructura autónoma y expresión del misterio de la persona. Y como la existencia, la música se vive primero, asume forma artística y significativa después, se goza como belleza, se interpreta como verdad, y siempre se disfruta, con mayor intensidad y calidad humana, cuanto mejor se comprende.

En su interesantísimo ensayo “La música y el silencio”, incluido por S. K. Langer en su antología titulada *Reflexiones sobre el arte*, ha escrito Gisele Brelet: “El pensamiento debe triunfar siempre sobre el material sonoro, cuya riqueza sensorial el pensamiento crea; y a través de ese material debe estar siempre visible, como por transparencia, la actividad ordenadora de la mente. La forma musical puede asimilar los silencios sin que por ello se destruya o se amenace su coherencia; basta con que la música *les imparta significación*... El instante silencioso puede tener tal plenitud como el sonoro, siempre que se le integre dentro de la forma; solo materialmente está vacío; aunque el sonido está ausente, el pensamiento reside en él.” Así como el ser de la forma musical imparte significación al no ser del silencio, el ser creador de la persona imparte significación al no ser

integrado en la forma de la existencia total, de La Suma Presencia. En esta analogía se intuye el máximo alcance de la semántica musical, lo cual es filosofía para la reflexión discursiva, pero experiencia de goce estético para la persona total.

El esclarecimiento de la cuestión semántica en el arte musical ilumina la misión del maestro, del crítico, del filósofo de la estética y en último lugar, lo cual me parece de primerísima importancia, del hombre común, el que siente la necesidad de entender un poco el sentido del arte que renueva su espíritu en las más graves situaciones de su vida, llenándolo de una íntima satisfacción.

Obras utilizadas en este ensayo

- Allt, W. G., "Music and the Mind of Man", in *American Guild of Organists Quarterly*, July and October, 1960
- Berlinski, H., "The Religious Composer and the Crisis of Contemporary Music", *Ibid*, July, 1960
- Cassirer, E., *An Essay on Man*, Yale Univ. Press. 1944
- Crawford, J. R., "Theology and Music", *Union Seminary Quarterly*, November, 1960
- Edman, I., *Arts and the Man*, The New American Library, N. Y. 1950
- Egbert, M. S., *Music Lessons, 1960 Style*, in *Today's Health*, November 1960
- Langer, S. K., *Philosophy in A New Key*, Harvard Univ. Press, 1942
- Langer, S. K., (Editor), *Reflections on Art*, the Johns Hopkins Press, 1958 (Además del citado, contiene siete ensayos sobre música: G. Marcel, "Bergsonism and Music"; B. de Selincourt, "Music and Duration"; H. Heinz Drager, "The Concept of Tonal Body"; R. Bayer, "The Essence of Rhythm"; H. Reinold, "On the Problem of Musical Hearing"; M. Castel-nuevo-Tedesco, "Problems of a Song-Writer" and M. Kraussold, "Music and Myth in their Mutual Relations")
- Schiller, F., *La educación estética del hombre*, Espasa-Calpe, Bs. Ars. 1941
- Spaeth, S., *The Art of Enjoying Music*, Permabooks, N. Y., 1949
- Ullmann, S., *The Principles of Semantics*, Basil Blackwell, Oxford, 1957
- Unamuno, M. de, *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, Vol. I, p. 293

LA MÚSICA
ÍNDICE DE LA
FORMACIÓN NACIONAL

A la
memoria de
Braulio Dueño Colón

LA MÚSICA, ÍNDICE DE LA FORMACIÓN NACIONAL

A la memoria de Braulio Dueño Colón

Un gran musicólogo contemporáneo, Sigmund Spaeth, ha escrito una cuidadosa obra bajo el invitador epígrafe de *The Common Sense of Music*. La lectura repetida de ese libro acogedor nos animó en varias ocasiones a penetrar por los innecesariamente vedados recintos de la música. En nuestros días, la educación se empeña en volver a ser *educación*, tras un largo receso durante el cual ha sido especialización, experimentación, y tantas otras cosas distinguidas porque se separan del sentido común. Recién ahora empiezan otros educadores a descubrir el Mediterráneo pedagógico: educación es el cultivo del sentido común en el niño, desarrollo de la naturaleza propia del niño, exfoliación del sentido común de la especie humana encarnado en el niño. En esa disciplina, Spaeth y don Braulio Dueño Colón tienen mucho de común entre sí: ambos cultivan la música, ambos creen en el poder formativo de la música en el proceso educacional, y ambos buscan el sentido común de la música, aquello que le hace privilegio democrático y no distintivo de algunos que se proclaman a sí mismos Aristarcos especializados.

Como todas las cosas valorables la música sirve o no sirve para algo. El sentido común nos advierte que el pueblo debe usar los escasos recursos dedicados a la educación para pagar lo que sirva, lo que tenga positivo valor pedagógico. ¿Lo tiene la música? Don Braulio Dueño y su colaborador don Manuel Fernández Juncos opinan que lo tiene; en consecuencia, ofrecen una colaboración a la educación del pueblo en forma de tres volúmenes de canciones escolares, uno de los cuales permanece aún inédito. Nosotros opinamos lo propio; pero lo más que podemos hacer es afirmarlo; probarlo requiere mucho más tiempo del que disponemos, y otras cosillas de las cuales no estamos seguros si podemos disponer.

Esta breve exposición consistirá, pues, de tres afirmaciones: primera, la estructura de lo musical es análoga a la estructura física,

sicológica y social de los pueblos; segunda, en razón de esta analogía la música puede utilizarse como recurso pedagógico en la formación de los pueblos; tercera, don Braulio Dueño ejerció en Puerto Rico el magisterio de la música, con plena conciencia de su vocación y de la naturaleza de su arte.

I

Toda obra musical se compone, en su último análisis, de sonidos, silencios, ritmo, melodía, arreglo simétrico de las partes y a veces de ruidos. El silencio y el sonido se combinan según unidades de tiempo en movimientos rítmicos, y según correspondencias acústicas de calidad o altura musical, en formas melódicas. El silencio solo o el ruido solo no producen música normalmente. Las personas que gustan de encerrarse en prolongados silencios o las amantes del ruido continuo son o anormales, o niños, o enamorados a la moderna, es decir, siempre anormales. Alguna llamada música, en nuestros días, confeccionada a base de ruidos y silencios prolongados tiene que ser, según el sentido común o normal, expresión de una anormalidad que amenaza con hacerse colectiva y universal, una anormalidad que pretende establecerse como normativa.

Sin recurrir a las antiquísimas teorías de Pitágoras o Platón, ni a las modernísimas de Marx, Helmholtz, Compton o Einstein, sabemos que estos mismos elementos que forman la materia prima de la música lo son también fundamentales en la estructura de la realidad física, y también biológica, humana y social. Esto tal vez explique el placer estético que refleja el rostro del médico familiar cuando escucha a través del estetoscopio la melodía rítmica mensajera de salud, y la expresión de alarma al percibir el ruido delator de la anormalidad.

Las delicadas relaciones numéricas entre las vibraciones productoras del sonido y las análogas relaciones entre las vibraciones que produce el átomo no son perceptibles y conocidas sino de los Sumos Sacerdotes de la ciencia; pero sus efectos, desgraciadamente los negativos más que los positivos, son perceptibles para todo ser humano en sus cabales, es decir para todo ser normal regido por un sentido común. Los ritmos, melodías y organización simétrica de una fuga de Bach, o el ritmo y desarrollo dialéctico de la historia, solo son comprensibles, el uno para un talento crítico musical como el de un Alberto Schweitzer, y el otro para un talento filosófico como el de un Hegel; pero el ritmo acelerado del corazón durante una marcha forzada, la simetría de las formas de Marlene Dietrich o la acompa-

sada danza ritual de una tribu australiana, son perceptibles para cualquier soldado de ultramar que posea sentido común. Si la curiosidad de explicarse el génesis y conservación del movimiento concertado que constituye la creación llevó a Aristóteles a descubrir la orquestación dinámica del cosmos, el movimiento audible concretado en sonido, ritmo, melodía y composición lleva a todos los predestinados de las Musas a la creación de otro mundo artístico de valor tan profundamente humano como el filosófico del estagirita.

“Cuando se comprendan y se aprecien mejor la música y la cortesía, no habrá ya más guerras.” Este proverbio de Confucio sirve de lema a la obra del Dr. Spaeth. ¿Qué quiere decirnos el eminente crítico al seleccionar ese lema? Tal vez ha deseado expresar esa relación profunda entre mundo, vida humana y esencia musical de ambas cosas: del ser racional y del ambiente físico y social en que se ha venido desarrollando su vida.

II

“Un pueblo es un estilo de vida”, ha dicho Ortega en sus *Meditaciones del Quijote*. Sí, pero un estilo musical. “Cada raza”, procede a explicar ese autor, es “un ensayo de una nueva manera de vivir, de una nueva sensibilidad.” Cada estilo de vida es “una modulación simple y diferencial que va organizando la materia en torno.” La comprobación científica de estos asertos la lleva a cabo Oswald Spengler en su obra *La decadencia de Occidente*, y tal vez Toynbee en su *Estudio de la historia*. Mas, para nuestro propósito, es más eficaz el hecho observable en cada pueblo del estilo particular de su música. Cada nación lleva su música por dentro, aunque a veces algunos pueblos al son que le tocan bailan.

El carácter inconfundible de la música nacional señala, tan bien y luego mejor que índice alguno, el desarrollo de esa psicología, de una vida colectiva, en una palabra, de la nacionalidad. Si el timbre de voz es lo más personal del individuo, y la entonación rítmica lo más característico del acento nacional, no es de extrañar que su música sea lo más revelador de la personalidad de un pueblo.

El poeta, el filósofo, el vidente religioso, el político, son aceptos al pueblo cuando logran sorprender las raíces espirituales del mismo y objetivarlas en grandes creaciones poéticas, filosóficas, religiosas o políticas. El músico es acepto por la misma razón, cuando logra desentrañar el ritmo particular de la realidad, y objetivarlo en gran-

des creaciones, en las cuales se reconoce el pueblo como si contemplase su alma en un espejo. En su folklore el pueblo va realizando paso a paso lo que el gran artista realiza en una sola vida de intuiciones geniales.

“Esteban Foster fue, por naturaleza”, dice Spaeth, “el más grande de todos los compositores americanos.” Lo propio puede decirse de Bach o Beethoven en Alemania, de Monteverdi en Italia, de Chopin en Polonia, o del que sea donde sea; lo son “por naturaleza”; porque todo arte genuino es otra avenida por donde la naturaleza nos revela el misterio de su ser. Todo arte que no sea revelación de esa verdad, no será arte grande ni pequeño, será arte mentiroso, al decir de un gran artista puertorriqueño, puede que sea “una mentira bella”, aunque la mayor parte de estas “mentiras” son bien feas, por cierto.

Si un templo de mármol resplandeciente sobre un acrópolis fue el símbolo del mundo antiguo, la música, al decir de Irwin Edman (cf, *Essays in Liberal Thought*, Thomas and Morgan, pág. 15) es el símbolo del mundo moderno. “*For our life and habits*”, añade el eminente filósofo de Columbia, “*are in our day so caught in the flux of time.*”

Tiempo, espacio y movimiento, realidades tan inmateriales como los impalpables velos en que nos aprisiona la creación musical, son los conceptos de la física moderna en que Einstein, sus colegas y sus discípulos quieren aprisionar el secreto del cosmos. La música triunfa; la física no. Por lo menos, en valor humano, la música va más allá que la física; porque la música logra conservar, engrandecer y depurar lo que la física destierra: la emoción, “el dolorido sentir” de Garcilaso, que resulta siempre más válido que el impasible razonar. La música, más la poesía, ofrece la canción. Si esta es verdadera y no pseudoarte, está llamada a despertar en quien la canta o la escucha la emoción de la verdad cuyos ritmos revelan la emoción purificadora y enaltecadora de la vida.

Por ser la emoción el factor decisivo en las grandes decisiones humanas, y por la aparente incompatibilidad de emoción espontánea y razón reflexiva, es el arte, y sobre todo la canción, el llamado a moldear con mano ingrávida, como la mano del Espíritu de Verdad que se hizo carne en Belén de Judea, el espíritu personal, nacional y universal. Entonces la emoción justificaría su nombre, movimiento hacia afuera, manifestación de un misterio oculto, objetivación de una realidad subjetiva; pero no menos verdadera. Si el deseo puede

contribuir a la realización del ideal, deseemos que el atisbo filosófico de Edman sea cierto, que sea o llegue a ser la música y no la bomba atómica el símbolo de nuestro tiempo.

III

Puerto Rico también tuvo la expresión musical de su nacionalidad, como cualquiera otra de las naciones hispanoamericanas que cristalizaron durante el siglo XIX. Todas las manifestaciones de la vida puertorriqueña, desde las postrimerías del siglo XVIII, son reveladoras de una formación nacional y son análogas a las manifestaciones de otras nacionalidades en todo el Continente. La correspondencia entre el desarrollo histórico y político de nuestra nacionalidad y el desarrollo de una música puertorriqueña debe estudiarla quien reúna la competencia pertinente en estos diversos aspectos de la vida cultural. El profesor José A. Balseiro, quien nos ha dado ponderados ensayos sobre el nacionalismo musical francés y la formación de la danza puertorriqueña, sea tal vez el llamado a realizar ese estudio.

Don Braulio Dueño (1854-1934) vivió el momento de mayor plenitud en nuestra formación hispanoamericana, y también el momento de transición en que "un fragmento del himno del norte se ha engarzado en el himno insular", al decir del poeta José Negrón Sanjurjo.

"*It is possible*", declara Irwin Edman, "*to listen to music with no other motive than the wish to enjoy it. It is the person who enjoys music in the end becomes the discriminating listener.*" (*Ibid*, p. 17) El único título que me asiste para emitir un juicio sobre la música de don Braulio Dueño, como sobre cualquier otra, es que me gusta la música (la que tiene sentido común) y que a fuerza de oír música, aunque todavía no haya llegado al fin, tal vez pueda aspirar el título de *discriminating listener*, pues para ello lo que necesito es juzgar con el sentido común de todos los que pertenecemos a la cultura occidental. Es ese "sentido común" lo único que al fin y a la postre nos cualifica como juiciosos, pues los que carecen del mismo, podrán ser muy peritos en su juicio particular, mas para el sentir común carecen, simple y sencillamente, de juicio. Afortunadamente don Braulio también perteneció a la cultura occidental de matiz puertorriqueño; el sentir de su música tiene que ser el sentir común puertorriqueño.

Así, pues, oídas las danzas de don Braulio Dueño, paréceme que

este compositor siguió conscientemente en la sucesión progresiva de los que dieron forma a esa expresión del alma borinqueña, desarrollo tan bien estudiado por el crítico José A. Balseiro. Paréceme también, salvo mejor opinión, que en don Braulio nuestra danza logra perfección cabal, precisa en la forma, rica en su contenido, profunda y sincera en la emoción, en una palabra, logra la plenitud, y la sobriedad de lo clásico.

A la cortesía de la pianista Matilde Otero debo la siguiente anécdota. En ocasión en que el gran virtuoso puertorriqueño Jesús María Sanromá visitaba a don Braulio, mientras los concurrentes conversaban, Sanromá estudiaba el álbum del compositor. Al cabo de un rato sentóse al piano y tocó, como solo él sabe hacerlo, *La Esmeralda*, y *La Teresa*, pero ajustándose fielmente a la partitura. Terminada su labor, el pianista añadió este significativo comentario: "Don Braulio, se ve que usted lo que toca es flauta. A estas, no hay que quitarle ni ponerle nada." (cf. el *Post Scriptum*)

Entre otros documentos de gran valor para el estudio de la historia cultural de Puerto Rico, tengo en mi archivo una carta que don Manuel Fernández Juncos escribió a Federico Degetau, el 12 de junio de 1897. Refiriéndose a cuestiones políticas del momento dice:

"Se han ido muchos del montón rural y algunos de los que parecían demócratas de veras; pero los firmes, los de oro, los de nuestro núcleo predilecto ahí están firmes. Con ellos estoy organizando ahora la obra evangélica de educar al pueblo. Las lecciones darán principio desde el 1.º del mes próximo."

Esa "labor evangélica" la continuó Fernández Juncos por el resto de su vida, y en ella le ayudó eficazmente don Braulio. Con la misma conciencia de músico y de puertorriqueño con que llevó a la perfección la danza, y escribió su gran música, compuso melodías escolares e hizo arreglo de canciones extranjeras. Preparó tres volúmenes de *Canciones Escolares*; dos publicados, el otro, inédito aún. En ellos incluyó canciones de autores extranjeros, y líricas de poetas puertorriqueños, incluyendo a su amigo, el gran Virgilio Dávila.

No es este el momento de analizar esas melodías para buscar en ellas los rasgos del perfil nacional puertorriqueño. En sus tres volúmenes de canciones, hizo don Braulio una aportación valiosa, única en su clase, a la educación puertorriqueña. Y los rasgos definitorios de esas canciones son los que caracterizaron al Puerto Rico que fue, son las raíces profundas de nuestra nacionalidad.

"Nuestra tierra se nos va", es el título de un interesante ensayo

recogido por don Miguel Meléndez Muñoz en su obra *Lecturas puertorriqueñas*. Se nos fue el Puerto Rico de don Braulio, con él se nos fue la danza. Recién ahora empieza una protesta contra la música chocarrera que nos sirve la radio y patrocina el país. El entusiasmo delirante con que una parte de nuestro público acoge las interpretaciones que de vez en cuando les brinda Sanromá, puede que sea, sin embargo, indicio de acercamiento a un nuevo nivel de madurez nacional. No solo Antonio Pedreira, por lo histórico y cultural, sino también Balseiro por lo musical y otros por lo literario, lo sociológico y lo espiritual, van buscando la reincorporación a la verdadera entraña puertorriqueña, al desarrollo de nuestra propia melodía, después de un largo compás de espera que va prolongándose por medio siglo. Así nuestra vida isleña va revelándose como un tema antillano con variaciones hispánicas y anglo-sajonas. Las nuevas generaciones darán los Gutiérrez, Campos, Arteagas, Chavier, Dueños y Balseiros capaces de captar la nueva síntesis en música nacional que, al ser acogida por nuestro país, elimine la pegadiza algaraza, eco de una discordante confusión espiritual.

Cada uno se consuela como puede. Yo me consuelo creyendo que una renaciente conciencia nacional se manifiesta en una progresiva depuración del sentido común, cuyos frutos, en todos los aspectos de la vida colectiva, aparecerán pronto. Una consecuencia inevitable debe ser el nuevo impulso para la creación musical por puertorriqueños, no por Aristarcos de formación antiamericana, no importa cuán excelente reputen ellos su propia formación. Para ese devenir, la música escolar de don Braulio Dueño puede y debe ser germen isleño, el llamado misterioso de la vocación.

Uno de los grandes maestros de occidente, hablando desde las páginas de *La República*, escrita por su discípulo años más tarde, (Edición Zozaya, t. I, pág. 115) nos dice: "¿No será menester aún vigilar a todos los demás artistas y prohibirles que nos den, sea en pintura o en arquitectura o en cualquier otro género, obras imperfectas, que ni tengan gracia, ni corrección, ni nobleza ni proporciones?... Nos es, pues, muy necesario buscar artífices hábiles, capaces de seguir las huellas de la naturaleza, de lo hermoso y lo decente, a fin de que nuestros jóvenes criados entre sus sombras, como en un aire puro, reciban saludables impresiones de todos los objetos que les hieran los sentidos de la vista y del oído, y que, desde la niñez, todo les incline insensiblemente a imitar, a amar la recta razón y a establecer entre ella y ellos mismos una perfecta consonancia. ¿No es también esta

la razón de ser la música, la parte principal de la educación, porque el número y la armonía insinuándose desde luego en lo más interior del alma, se apoderan de ella, llevando consigo la gracia y la decencia, cuando se da esta parte de la educación como conviene darla, así como sucede lo contrario cuando se la descuida? Y además, porque un hombre joven, educado en la música según conviene, percibirá con la mayor agudeza lo que hay de imperfecto y defectuoso en las obras de la naturaleza y del arte, e indignándose contra esto justamente, con una aversión de la cual no es dueño, alabará con entusiasmo lo que en ellas note de hermoso, con gusto y ansia lo recibirá en su alma, se alimentará con ello y se formará, por este medio, hombre honrado y virtuoso; mientras que de otro modo sentirá un desprecio y una repugnancia natural a lo que encuentre vicioso, y esto aún en la edad más tierna, antes de ser alumbrado con las luces de la razón, la cual apenas llegada se abrazará a ella por la relación secreta que habrá puesto la música entre la razón y él."

No es pertinente ahora discutir por qué no siempre es verdad tanta belleza socrático-platónica. Tengo demostrado en una obrilla (aún inédita) la persistencia del espíritu neoclásico en nuestra formación, a pesar del sino romántico bajo el cual nacen las nacionalidades en América. Debemos a los hermanos Perea un brillante estudio de la influencia clásica latina en nuestras letras. Faltan estudios que hagan lo propio en nuestra educación y en nuestro desarrollo cultural. Don Braulio Dueño es solo un indicio de esa formación de la nacionalidad puertorriqueña. Él es producto de ese desarrollo y su danza y su canción son expresiones de esa curiosa síntesis de lo neoclásico y lo romántico, evolución emergente en suelo americano, un matiz de lo cual se manifiesta en Puerto Rico.

El sentido profundo de nuestra modulación puertorriqueña se simplifica sin menoscabo en su canción, como, guardando las abismales diferencias, se hace sencillez en las parábolas del Gran Maestro la profundidad del Reino de los Cielos. No es de extrañar esta reminiscencia religiosa, pues, como tantos otros valores eternos, la música aparece en sus orígenes subordinada a la religión y al sentimiento patriótico, a la Ciudad de Dios y a la Ciudad Terrena. En el mismo don Braulio, la música religiosa es un aspecto muy importante de su producción. Solamente el vértigo sadista moderno, el afán secularizante simbólico del impulso desintegrador que ha inspirado nuestro actual desconcierto, ha querido independizar todo arte del contexto vital, rebautizándolo como arte puro, intrascendente y

otras majaderías por el estilo. Pero una vez más, con humildad sintomática, el arte de don Braulio, y de otros grandes del arte musical, vuelve a presentarse hecho canción para decir a nuestros sabios: "Dejad los niños venir a mí, y no se lo impedáis, porque de ellos es", en nuestro caso, esta pequeña Isla del Cordero Pascual.

Universidad de Puerto Rico
Febrero 13, 1946.

P. S. "No entiendo la anécdota de Sanromá y don Braulio", me escribía José A. Balseiro, el 25 de febrero de 1946, comentando esta mi *Conferencia*. "Mozart no era flautista; y de él se ha dicho, como de nadie, que no sobraba ni faltaba nada a sus partituras." Me explico. Esta es reproducción de una conversación. En ella, como en toda conversación, hay mucho implícito, lo cual se entiende en el contexto de lo hablado, y no en el texto de lo escrito. Entre lo de ser flautista, reflejado en sus danzas, y la perfección de la partitura de las mismas, no hay relación lógica alguna. Son dos hechos de don Braulio, músico, evocados simultáneamente en la conciencia del parlante, sin relación lógica entre sí.

(Departamento de Instrucción
11 de enero de 1963)

ESTUDIO SOBRE LA DANZA PUERTORRIQUEÑA
BRAULIO DUEÑO COLÓN
PUBLICADO CON PERMISO DE LOS HIJOS
DEL AUTOR

ESTUDIO SOBRE LA DANZA PUERTORRIQUEÑA

Braulio Dueño Colón

Lema:

“La música regional es la base del edificio artístico de un país.”

Tarea difícil por demás es la que emprendemos hoy al escribir la historia de nuestra danza regional, no contando sino con datos muy incompletos, y teniendo, por ende, que poner en tortura nuestra frágil memoria, único auxiliar —y bien pobre, por cierto— con que contamos para llevar a cabo nuestra ardua empresa.

Comenzaremos por echar una rápida ojeada a la historia del baile regional desde su origen hasta nuestros días; no sin hacer constar antes que estamos dispuestos, desde luego, a rectificar algún error de fecha, y hasta de apreciación, en que podamos incurrir.

A principios del siglo anterior, nuestros bisabuelos bailaban la *contradanza*, vocablo que indudablemente es una corrupción de la frase inglesa *country dance* en castellano, danza campestre.

La *contradanza* era un baile de figuras que se bailaba entre muchas personas, y acerca de cuya procedencia hay dos opiniones muy distintas; pues mientras unos afirman que fue importada de las antillas inglesas con las que el país estaba en constante relaciones por aquella época, aseguran otros que nos vino de España.

Nosotros nos inclinamos a dar más crédito a la primera versión, teniendo para ello en cuenta que la “contra-danza abierta” que se bailaba en España, estaba sujeta a reglas fijas por lo que hace a las figuras; en tanto que la de aquí —la “contradanza cerrada”— dependía del capricho, las más de las veces extravagante, del que dirigía el baile.

Sea de ello lo que fuere, puede, desde luego, asegurarse que el origen de la contradanza es inglés.

Las figuras de la contradanza tenían algún parecido con el mi-

nué, y más aún con el rigodón —por más que la música era distinta— y variaban a voluntad del que llamaban *bastonero*, o sea, director del baile; dando margen a serios disgustos, que a veces terminaban de mala manera, cualquiera equivocación de los bailadores que pudiera echar a perder la caprichosa combinación coreográfica.

Allá por los años de 1835 a 1840 comenzó a decaer visiblemente la contradanza, lo que debemos atribuir a la inmigración caraqueña que tuvo efecto por esa época; suceso que, como todos saben, influyó notablemente en el cambio de nuestras costumbres sociales.

A nosotros nos parece tanto más admisible esa teoría, cuanto que tenemos la certidumbre de que el “baile a dos” tomó carta de naturaleza por esa época en nuestro país, al mismo tiempo que las *hallacas*, y las *arepas*; y, claro está que desde que apareció en escena el baile a dos, o de parejas, y entablada la lucha entre este y el vetusto baile de figuras, bien podía pronunciarse, aun cuando no con la misma propiedad que lo hizo Víctor Hugo treinta años más tarde, la frase “esto matará aquello.”

En efecto: el baile entre dos reunía inmensas ventajas sobre el de figuras. Los jóvenes se veían libres para siempre de las imposiciones despóticas del *bastonero*: gozaban de más intimidad, podían hablarse libremente, y *al oído*, cosa absolutamente prohibida en la contradanza; en una palabra: era la completa emancipación de los bailadores, de la cual podían sacar un gran partido los enamorados.

Por supuesto, que con motivo de la innovación hubo la de mazagatos.

Cuéntase que los jóvenes al principio aprovechaban la música de la contradanza para bailar la danza caraqueña, de cuyo horrible sacrilegio protestaban los anticuarios de aquella época, de la misma manera que los de hoy lo hacen con los que bailan la danza como *two-steps*.

Posteriormente —años 1840 en adelante— se introdujo en la isla la danza cubana o habanera (no hay que confundirla con el actual danzón), y ya no se necesitó más para acabar de una vez con la contradanza.

Los compositores de aquella época comenzaron a escribir danzas a imitación de las cubanas. Más adelante aumentaron algo la extensión de la segunda parte, a la que alguien llamó *merengue*, así como la primera parte se llamaba *paseo*. Dichos merengues iban cada vez tomando mayores proporciones hasta el punto de que en 1860 los había de cuarenta compases. De entonces acá ha ido aumen-

tando gradualmente el tamaño de la susodicha *golosina*, y ya los hay hasta de ciento cuarenta y tantos compases, lo que supone un *señor merengue* del tamaño de un melón.

Al presente ya la danza puertorriqueña ha llegado a su completo desarrollo, y creemos que ha de sufrir muy pocas variantes, por lo que a su forma respecta.

He aquí trazada a grandes rasgos la historia de nuestra danza original.

Pasemos ahora a ocuparnos de su influencia en el desarrollo del arte musical en esta isla, no sin antes echar nuestro cuarto a espadas en defensa de nuestra danza criolla, tachada por algunos de inmoral.

II

Pocas palabras emplearemos para demostrar que la danza puertorriqueña no es ni puede ser inmoral, sobre todo juzgándola aisladamente, o mejor dicho: haciendo completa abstracción del baile; cuyo caso asume el carácter de composición musical de corte libre, aun cuando sujeta a un ritmo determinado, melodía rítmica, según Wagner — tal como la tarantela, polaca, bolero y otras piezas del mismo género, que figuran, ya como música de concierto, ya intercaladas en las óperas. Buenos ejemplos de esto son el vals del *Fausto*, la polaca de *Puritanos*, el bolero de *Visperas Sicilianas* y otros aires de baile a los que nadie, hasta ahora, se ha atrevido tachar de inmorales.

Pero es que aun considerando la danza como inseparable del baile, es más: aun en el caso de que los bailadores cometan al bailar los más reprobables actos contra la moral, siempre quedará a salvo, y en toda su pureza la música de la danza: porque ella es un algo ideal, que no bastan a mancharlo las impurezas que lo rodean, así como el fango no deslustra nunca la blancura mate de la perla.

“La música es una mujer” — ha dicho Wagner en un raptó de entusiasmo. “La naturaleza de la mujer es el amor: el amor que ennoblece la voluptuosidad, que humaniza el pensamiento abstracto. La música, cualquiera que sea la aplicación que se le dé, no puede dejar de ser el arte ideal por excelencia. Hago testigos de esta afirmación al que presencie la más grotesca danza, al que oiga la copla más vulgar: la música con que se las acompaña, ennoblece aquella danza y aquel verso. La séptima sinfonía de Beethoven, esa obra sublime, es propiamente hablando, la apoteosis del baile; es la danza

en su esencia suprema; es la epopeya tres veces bendita, encarnada en el sonido, idealizándolo todo, hasta el movimiento del cuerpo.”

Hasta aquí Wagner.

Después de lo dicho por este gran músico, que era a la vez profundo pensador y poeta inspirado, creemos que no es necesario añadir una palabra más en apoyo de nuestras afirmaciones en defensa de la moralidad de la danza.

Esto no obsta, sin embargo, para que protestemos contra los que dan mal empleo a nuestra danza criolla, asociándola a prácticas inmorales; pero eso sí: negando siempre que sea la música de la danza la que excite a cometer el acto inmoral, por la misma razón de que el láudano — pongamos por ejemplo o el arsénico, o la estricnina, no incitan al envenenamiento; y ya sabemos cuántos desgraciados se quitan la vida por medio de esos agentes terapéuticos que tan buenos servicios prestan a la humanidad doliente.

Aquí podemos decir, parodiando una antigua copla:

Que el baile fue una *bayoya*,
y un bailarador está preso;
¿qué tiene que ver con eso
la linda danza criolla?

III

Con respecto a la influencia que la danza criolla haya podido ejercer en el desarrollo del arte musical en nuestro país, puede asegurarse, de modo firme, absoluto, que su influencia ha sido altamente beneficiosa para el arte de los sonidos.

Aparte de que en todos los países del mundo la música regional ha sido la base del edificio artístico; que en ella se han inspirado siempre los compositores que aspiren a una gloria legítima, que no se consigue imitando servilmente la música de otros países; aparte de eso —repetimos— hay la circunstancia de que nuestra música regional es superior a la de muchos países; y esto está en la conciencia de todos los que lean estas líneas, a poco que recuerden los aires guatemaltecos, paraguayos, cubanos, etc., recientemente escuchados en los teatros de la Isla.

No negaremos que hubo un tiempo en que nuestra danza degeneró de modo lamentable, debido al mal gusto artístico de ciertos compositores y directores de orquesta que utilizaron la bomba afri-

cana, imprimiendo a la danza un ritmo grotesco, y por ende antiestético.

Afortunadamente el gusto exquisito de artistas como Tavárez, Ramos (Heraclio) y Campos se impuso, y la danza criolla volvió a recobrar el ritmo suave y gracioso que siempre la caracterizó.

En la época a que antes nos referimos, y que fue funesta para el desarrollo de nuestra música regional, se escribió un centenar de danzas de gusto detestable, de las que solo se conservan dos o tres que se salvaron del naufragio, y que fueron compuestas por un tal Santaella, prolífico autor de música de baile. (Suplemento No. 3).

Por la calidad de los nombres que ostentaban las danzas de esa época puede colegirse cual sería su tendencia artística.

Véase la clase: *Rosa, Déjate Tumber, Zabaleta, Rabo de Puerco. Ay, Yo Quiero Comer Mondongo, El Tereque, La Charrasca* y otros del mismo jaez.

Compárense estos títulos con los de *Alma Sublime, Candorosa, Amor Bendito, Tú y Yo, Todo por ti* y otros a cual más poético con que nuestros modernos compositores han bautizado sus bellísimas danzas, y se verá que al fin y al cabo, la estética ha salido vencedora de prueba dura como a la que fue sometida.

IV

Decía Víctor Hugo a propósito del progreso artístico: “El arte no es susceptible de perfeccionamiento. El arte, como arte, no va hacia adelante ni hacia atrás. El arte no es susceptible de progreso intrínseco, ni depende de ningún perfeccionamiento del porvenir: es tan puro, tan completo, tan divino en plena barbarie como en plena civilización.”

Esto que dijo el gran poeta francés refiriéndose al arte en general, puede aplicarse, con más propiedad que a ningún otro, al arte de los sonidos.

En efecto: desde Palestrina, músico italiano que floreció en el siglo XVI, de cuyas composiciones decía el Papa Julio III “que era una música tal como el Apóstol San Juan la había oído cantar por un coro de ángeles alrededor del trono de Dios”; desde Palestrina repetimos hasta nuestros días, el arte musical ha sido objeto de innovaciones por lo que respecta a los procedimientos; y hasta en la parte fundamental tenemos la reforma de Monteverde, autor del sistema actual de armonización; pero la esencia del arte, la parte ideal,

esa, como el sol, permanece inmutable a despecho de los reformadores llámense estos Berlioz o Wagner.

Tan imposible sería para un compositor moderno escribir un *Miserere* que superara al tan *sencillo* y a la vez conmovedor de Allegri, como a un escultor tallar una Venus tan ideal como la de Milo. Y apenas ha llovido desde que esa famosa estatua salió de las entrañas de la tierra como para dar un mentís a los que creen que el arte progresa porque ven surgir obras cada vez más incomprendibles y extravagantes; sin darse cuenta de que eso no es otra cosa que arte *falsificado*.

Es evidente que lo que algunos ilusos juzgan como la última palabra en eso del progreso musical es el empleo de melodías de originalidad rebuscada, y por lo tanto artificiosa; cuya insignificancia se trata de disimular acompañándola de armonías casi siempre disonantes y modulaciones caprichosas, por no decir ridículas, que solo consiguen enbobar a los necios que no saben distinguir entre la obra *creada* y la *fabricada*.

A esto llaman algunos “música clásica”, de acuerdo con la creencia harto generalizada entre el vulgo, de que toda música rara, fea e incomprensible, ha de ser forzosamente clásica. Los compositores que escriben esa clase de música, prescinden con la mayor frescura de las leyes armónicas, y aún hacen de ello alarde.

Es muy frecuente observar el desdén con que la mayor parte de los dilentantti modernos hablan de la *Casta Diva*, del *Miserere del Trovador*, y del *Spiritu Gentil*, poniendo en cambio, por los cuernos de la luna la música de la Walkyria, Pelleas y Melisanda y Salomé; y, lo que es más; truenan contra los que no son de su opinión, tachándoles de ignorantes o anticuários.

“Pero, señor; decíamos en cierta ocasión a uno de esos acérrimos modernistas — si es que esa música no nos llega al alma, no es agradable a nuestros oídos, en una palabra: no la comprendemos.”

“¡Ah! —nos contestaron— es porque esa música hay que oírla muchas veces, y tiene que ser escuchada precisamente en el teatro, con aquellas decoraciones admirables que representan ya el Rhin, ya el Santo Graal, ya bosques inextricables o fuegos subterráneos; donde por un lado se oye el canto de los pájaros, y por otro gritos y truenos espantosos: y se ven gnomos, y caballos que vuelan, y dragones con cola de serpiente y boca de cocodrilo; y en cambio no se les ve el pelo a los músicos, ni la calva al director de orquesta!...”

Ya lo ven nuestros lectores: para comprender las bellezas de la música moderna precisa oírla varias veces; que es lo mismo que si para poder apreciar la belleza de una flor o de una mujer, hubiera necesidad de verlas muchas veces.

Lo de las decoraciones resulta todavía más absurdo.

¿Cómo se entiende? — La música, el arte ideal por excelencia, ¿necesita de la plasticidad, de la forma para ser comprendida? Tanto valdría decir —y perdónesenos esta otra comparación— que para juzgar acerca de la pureza del sonido de una flauta, fuera necesario ver la forma del instrumento que lo produce.

Quedamos, pues, en que la esencia del arte es inmutable, y que lo que realmente cambia son los procedimientos; habiendo demostrado cuán extravagantes son los que emplea la mayor parte de los artistas contemporáneos para suplir la falta de genio.

Vamos ahora a demostrar que el cultivo de un determinado género de música —el de la danza, por ejemplo— no entorpece en un ápice la marcha del arte, ni puede perjudicar en modo alguno al desarrollo de los demás géneros.

Y aquí viene, como de molde, llamar la atención acerca del error en que incurren algunos críticos al calificar de inferior el género de la danza.

El cultivo de la forma pequeña, ya sea en música, ya en cualquier otro arte, no constituye inferioridad. Nadie podrá tachar de inferior el género de pintura a que se dedicaba Goya; así como a nadie se le ocurrirá tampoco decir que los Strauss se dedicaban a un género inferior, por el hecho de que sólo escribieran valsos.

La inferioridad del género no está en la forma más o menos extensa de la obra, ni en el uso a que se dedique, sino en sus componentes y en su factura. Una danza puertorriqueña bien escrita —*Laura* y *Georgina*, por ejemplo— es superior a una obra ramplona del género sinfónico.

En todas partes se rinde culto al arte regional; lo que parece lógico, si se tiene en cuenta que ese ha sido siempre, y en todos los países del mundo, el manantial donde abreven su inspiración los artistas— “fuente Castalia” que diría algún culterano escritor de los muchos que por ahí abundan.

El gran Rossini no se desdeñó en intercalar una *ranz des vaches* (aire suizo) en la célebre sinfonía de *Guillermo Tell*, así como Bizet no tuvo a menos introducir una habanera en su ópera *Carmen*, y Mascagni una siciliana en *Cavalleria*. Y como si no fuera bas-

tante eso, tenemos que hasta el serrote de Meyerbeer ingirió parte del *Jaleo de Jerez* (baile andaluz) en una de sus mejores óperas.

Pero, ¿qué más? — El famoso Weber, el creador de la ópera alemana, ¿de dónde sacó la mayor parte de las melodías de su ópera *Der Freischutz* sino de los cantos populares, del sencillo *lied alemán*?

Cumple a nuestro propósito el que nos fijemos por un momento en nuestra danza, haciendo de ella un pequeño análisis.

Elijamos una al azar.

¿La *Margarita* de Tavárez? Sea. Pues bien: después de una bellísima parte de ocho compases repetidos, conque a modo de prelude se inicia esa joya del arte puertorriqueño, se suceden unas cuantas frases de una ternura infinita, acompañadas por arpeggios ascendentes que hacen recordar el lema de la danza: *Único Amor*, tal es el apasionamiento de esas frases del bajo, que ora semejan ardientes súplicas, ora lamentables quejas de un amante desdeñado. A este periodo sigue otro más bello aún que el anterior; pero aquí ya las frases no son quejas, sino gritos de desesperación, entre los que se percibe con suma claridad el nombre de ¡Margarita!, después de lo cual parece como que renace la calma de la resignación, volviendo a oírse el primer motivo, empleando ahora a guisa de *coda*, con lo cual termina esa incomparable danza que ha inmortalizado el nombre de Tavárez.

¿Quiérese nada más poético, más encantador que esa música tan sencilla y espontánea, que parece escrita de un tirón; y que no obstante resulta tan perfectamente acabada? Desde el punto de vista puramente musical, esa danza resulta una obra maestra a pesar de su pequeñez. Su estilo es claro, sencillo, puro como el de todas las obras de ese autor, y su armonía impecable. Del ritmo no hay que hablar, puesto que Tavárez ha sido el compositor puertorriqueño que en más alto grado poseyó el sentido rítmico.

“Todos los géneros son buenos, menos el fastidioso” —ha dicho Voltaire—, y a fe que tuvo razón el filósofo; y si aplicamos a la música ese aforismo, hemos de convenir en que no es a nuestra danza criolla a la que cuadra el calificativo de fastidiosa, sino a ciertas piezas de salón que yacen muertas de risa en los musiqueros de nuestras pianistas; especie de *adormideras* filarmónicas, cuyas excelentes propiedades para ahuyentar las visitas son muy conocidas.

Pero, vamos a suponer que tengan razón los que sostienen la inferioridad de la danza con respecto a los demás géneros de música;

aceptemos, así mismo, que hay unos cuantos compositores en el país que se dedican única y exclusivamente a componer danzas; ¿quiere decirnos en que afecta ello a los intereses del arte? ¿Acaso los centenares de guarachas, guajiras y danzones que cada año se escriben en Cuba han sido óbice para que el arte progrese en la hermosa antilla, y que de ella hayan brotado artistas como Espadero, Vilate, White, Brindis de Sala, los hermanos Cervantes y tantas otras celebridades mundiales? Si Puerto Rico no ha producido hasta ahora más que a Paoli, —único artista puertorriqueño de fama universal— nos parece poco razonable achacarle a la influencia de la danza criolla.

Busquemos las causas, no de nuestra decadencia, sino de nuestra *insignificancia* artística en otra parte; por ejemplo: en la falta de centros docentes y maestros idóneos, de los que siempre hemos carecido, y no echemos la culpa a los compositores de danzas, ya que sin ellos, como dijo no ha mucho en la revista *Puerto Rico Ilustrado* un poeta, no habría música regional; y aquí, si esta última no existiera —agregamos nosotros— tendríamos que apropiarnos las canciones *two-steps* continentales.

Y de que a eso iríamos, no puede haber duda alguna. Si por arte de birlibirloque desapareciera de la escena nuestra danza, es seguro que vendría a sustituirla el *two-steps*. Siguiendo la marcha natural de todas las cosas que se trasplantan de un país a otro, al cabo de algún tiempo el *aire* americano estaría completamente transformado, sobre todo por lo que respecta al ritmo; habría perdido ese *esprit* que lo hace tan sugestivo, y tendríamos un *two-steps* criollo lánguido, amofongado; una especie de americano con uncinaria.

No puede negarse que el *two-step* es un bonito aire, que gusta mucho a los puertorriqueños, pero no hasta el punto de cambiar por él nuestra danza, porque en ello saldríamos perdiendo.

Lo que debe hacerse es propender al perfeccionamiento de la danza criolla, estimulando de algún modo a nuestros compositores para que, sin apartarse de la senda trazada por Tavárez y Campos, en lo que a la estética se refiere, traten de reformar la parte técnica, rehuyendo toda clase de convencionalismos de escritura, y haciendo practicable su ejecución a propios y extraños. Y decimos esto, porque una gran parte de nuestras danzas, tal como están escritas, constituyen un verdadero rompecabezas para los que no estén en el secreto del sistema empleado en su escritura. Con frecuencia hemos observado el desaliento que se apodera de algunos artistas extranjeros cuando tratan de ejecutar al piano ciertas danzas, que para ellos son

impracticables, por la defectuosa relación rítmica entre la melodía y el acompañamiento. Corríjase ese defecto de forma, y no tardará mucho tiempo sin que puedan apreciarse los buenos resultados.

Débase, así mismo, proscribir toda clase de imitaciones o adaptaciones serviles de la música de otros países, como se ha hecho últimamente con *La Cañandonga*, *Paraguayita* y *Danza Mora*.

Léase lo que sobre el asunto escribió no ha mucho en *Puerto Rico Ilustrado* el ingenioso escritor Rodríguez Cabrera.

El que los franceses hayan tenido el pésimo gusto de poner en danza *La Marsellesa*, no autoriza a nuestros músicos para echar mano de esos *aires* exóticos, que son desde luego, muy bellos, pero que están muy bien donde están, sin que haya necesidad de emplearles como materia melódica para *fabricar* danzas en un país como este, donde si algo sobra a nuestros compositores es riqueza de imaginación.

Conservemos como oro en paño la danza borinqueña, sin convertirla en *two-step* ni en danzón. Así lo comprendió también Mr. War, que es el americano más filarmónico que ha venido a Puerto Rico, cuando ofreció, poco antes de marcharse, una copa de plata al autor de la mejor danza típica puertorriqueña.

Continúen, pues, nuestros compositores cultivando cada cual el género a que le llamen sus inclinaciones y aptitudes, marchando en líneas paralelas los que compongan danzas con los que se dediquen a otros géneros, ya que por todas partes se llega a la meta, si es que uno no se queda en el camino.

Suum cuique; y, en último caso, tengan presente nuestros compositores lo que hemos dicho antes de ahora, copiándole de nuestro querido amigo Martínez Plé: — “Es preferible *crear* una linda danza criolla para que la toquen en el piano nuestras bellas y simpáticas pianistas, que fabricar una latosa obertura para que sirva de pasto a las cucarachas.”

Y damos por terminado este trabajo tan sobrado de defectos como escaso de novedad, convencidos hasta la evidencia de que la obra es superior a nuestras fuerzas; pero esperanzados en que nuestro trabajo así defectuoso y desmedrado como él resulta, pueda servir de punto de partida, para que plumas más aventajadas que la nuestra aborden el tema y le desarrollen con más perfección que nosotros.

San Juan, Noviembre, 1913

Nota: — Este trabajo fue premiado en el Certamen que celebró el Ateneo Puertorriqueño el año 1914.

Como autor premiado, confieso honradamente que mi trabajo no era merecedor de tal galardón, y que el jurado lo que quiso fue premiar los esfuerzos del único autor que acudió al llamamiento del Ateneo.

Quiero consignar aquí el nombre de los que integraban el Jurado Sres. Martínez Plée, Mariano Abril y Dr. Ruiz Arnau.

Bayamón, P. R., Junio 1929
Braulio Dueño Colón.

OTROS TITULOS DE ESTA SERIE

- Química para la escuela superior
- Programa preliminar de ciencia — seis — volúmenes primero a sexto grado. Preparados por maestros de varios distritos escolares.
- La educación comercial en la escuela superior
- La enseñanza de la educación física en la escuela superior de Puerto Rico — Frank Campos
- Por el mundo de la palabra — Libro II
- La enseñanza de lengua en Puerto Rico — *Resumen de las ponencias presentadas durante la Conferencia sobre la enseñanza de lengua.*
- La poesía en la escuela elemental — Isabel Freire de Matos
- Recomendaciones para el uso del idioma español en Puerto Rico
- El estudiante talentoso — Bibliografía anotada — Servia Tormes de Barney
- Units for Teaching First Grade
- Units for Teaching Second Grade
- Units for Teaching Third Grade
- Matemáticas para el primer grado
- Cuentos infantiles para grados primarios