

SOBRE EL ALCANCE EDUCATIVO EN LA MUSICA POPULAR

Un espíritu romántico—el espíritu de los Grimm, de Schlegel, de Goethe—sopla venturosamente en nosotros, individuos e instituciones, impulsándonos hacia las tranquilas riberas del alma popular. El pueblo, manantial inagotable y purísimo de las más límpidas formas espirituales, se nos aparece como maestro inocente y profundo, rebosante de jugos, pero, por recatado, silencioso aun en los momentos musicales de su vida atemporal. Por eso el pueblo no viene a nosotros, como un sofista, a echarnos en cara la apariencia de su sabiduría; somos nosotros quienes hemos de ir hacia él, cantera sin fondo, para extraer, sin temor a dejarla exhausta, las serenas lecciones de sus modelos vivificantes. La cosecha que el Instituto Español de Musicología, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, ha recogido, en este libro de canciones populares, ha de poder utilizarse, a la par, como nutritivo manjar y semilla fertilizante del alma en barbecho de los niños españoles.

FUNDAMENTACIONES EXTRÍNECAS DE LA PEDAGOGÍA MUSICAL

Estas virtudes pedagógicas que presumimos en la música popular, fluyen de ella, ante todo, del ingrediente genérico de su estructura, a saber, de esta propiedad primaria que a la música popular hemos de conceder: el ser *música*. ¿En qué consiste la eficacia pedagógica de la arquitectura sonora?

Es importante advertir cómo la mayoría de los tratadistas de la Pedagogía musical—por no decir todos—cifran el interés pedagógico principal de la enseñanza musical en los efectos y secuencias que, aun logrados gracias al cultivo de la música, vienen a ser en sí mismos, formalmente, de naturaleza extramusical. Unas veces, estos resultados pueden conceptuarse, puestos a ordenar, como de superior jerarquía a la de las estrictas vivencias musicales; así, los sentimientos religiosos, estimulados por las construcciones sonoras, constituyen el motivo supremo por el cual la Música es articulada en la *ratio studiorum* de ciertas sociedades espirituales. Otras veces, estos efectos musicales, invocados como razón suficiente para el cultivo de la música, pueden computarse como iguales o inferiores en dignidad a la música en sí misma. Así, por ejemplo, el desarrollo y perfeccionamiento del equilibrio del sistema nervioso y aparato muscular, en orden a establecer

relaciones armónicas entre los movimientos corporales y las proporciones del tiempo (Dalcroze); o bien, los sentimientos de solidaridad social, por medio de la música coral, o la libre expansión de la imaginación y del sentimiento, gracias al ejercicio psíquico obligado ante la experiencia musical.

Es innegable que todos estos resultados, y algunos análogos, constituyen otras tantas razones suficientes para echar mano de la música como método pedagógico general, desde los primeros grados de la disciplina educativa. La música—prescindiendo de las sensaciones *palestésicas*, que en la educación de sordomudos podría alcanzar un excepcional interés (1)—construye, con *sonidos y duraciones*, estructuras sucesivas, provistas de significación estética. Es frecuente interpretar esta significación por medio de la categoría de «lenguaje»: la música sería un lenguaje universal de las emociones. Pero esta afirmación es válida solamente para un aspecto de la obra musical. Desde otros puntos de vista, la música se nos ofrece ante todo como una construcción sonora, una estructura cuyos análisis arrojan los siguientes elementos:

a) Elementos sonoros, discernibles teóricamente según las tres dimensiones del sonido: *altura, timbre e intensidad*, que dan lugar, respectivamente, a la melodía, armonía y fuerza sonora de la obra musical (2).

b) Elementos rítmicos, fundados en el concepto de duración. El concepto de ritmo suele ser expuesto sin rigor. Señálase como esencial del ritmo la intensidad periódicamente reiterada, la presencia de un elemento dominante (3), etc. En mi opinión, el ritmo es un concepto que se construye materialmente con todos estos elementos (así como también con otros de naturaleza no sonora: basta que *duren*, como los movimientos del cuerpo), pero que formalmente consiste, exclusivamente, en relaciones determinadas de duración, de tiempo; de la misma manera a como las estructuras espaciales son puras proporciones de distancia. La rítmica es, estrictamente, una geometría del tiempo, de la duración.

Melodía, Armonía, Intensidad y Ritmo son los cuatro elementos del universo musical. El cual resulta interesante, no sólo en cuanto anuncia estados afectivos, o los suscita, sino también en cuanto sucesión de líneas sonoras que se superponen y entretajan «en el aire», estructuralmente, y ante las cuales hemos de adoptar, originariamente, la actitud especulativa análoga a la que observamos ante un arabesco (Beauquier).

Una tan rica estructura objetiva como la Música justifica sin duda el interés instrumental que se le otorga por los pedagogos, en cuanto ocasión

(1) DAVID KATZ: *El mundo de las sensaciones táctiles*. Trad. de G. Morente. Madrid, Rev. Occ., 1930, 39, 3.

(2) La correspondencia entre los conceptos de *timbre y armonía* está inspirada en H. RIEMANN: *Teoría general de la música*, Colección «Labor».

(3) Así, el P. SCHÖKEL, S. I.: *Estudios sobre el ritmo*, Universidad Pontificia de Comillas, 1947.

para el cultivo de todos los hábitos y reflejos psicológicos y fisiológicos que el trato asiduo con la estructura musical implica.

FUNDAMENTACIÓN CULTURAL DE LA PEDAGOGÍA MUSICAL

Pero considero oportuno advertir que acaso el interés pedagógico principal que la Música reclama reside en su propia sustancia musical. En todo caso, la música constituye un contenido cultural que es razón suficiente y necesaria para exigir el escrupuloso cuidado por la formación espiritual. A esta fundamentación cultural de la pedagogía musical colabora en grado eminente la tesis estructuralista que acabo de mantener, frente a la tesis expresionista—la música como mero lenguaje—, sobre la esencia de la música. Si la música fuese fundamentalmente lenguaje, expresión lírica, la quintaesencia de la misma vendría a identificarse con el contenido subjetivo expresado, lo cual nos conduciría a una teoría psicologista de la intuición musical. «Al admitir la simple misión significativa de la obra de arte, se la desconceptúa y desencializa, y se la reduce a mera ocasión de las entidades verdaderamente auténticas. Se la disminuye al humilde papel de nuncio de unas realidades que son las permanentes» (4). El interés de la música, para el educador, residiría, naturalmente, en este trasmundo anunciado por el edificio sonoro. Pero si defendemos que lo subordinante en la música es el edificio mismo, como valor cultural específico, entonces será justo exhortar al pedagogo a que se preocupe por la música en sí misma, en tanto que su designio último es hacer posible la adquisición por el individuo de los valores culturales, hacerle partícipe de la *cultura objetiva*, en cuyo conjunto la música ocupa un principalísimo lugar. En modo alguno un lugar complementario, o de mero adorno, como piensa la burguesita que, por adorno, practica el piano o los propios textos legales de algunas ramas de la administración educacional. ¿Cómo podremos representarnos a la cultura objetiva sin la presencia esencial de las estructuras musicales? Si la educación es participación en esta cultura objetiva y, eminentemente, participación en acto, participación activa, resulta preferible decir que el interés pedagógico de la enseñanza musical reside, antes que en ser un medio de «elevación del cuerpo y del alma», en ser un medio para la adquisición de las propias esencias musicales.

SUBJETIVISMO Y OBJETIVISMO ANTE EL UNIVERSO CULTURAL

La distinción entre «medio para elevar el cuerpo y el alma» y «medio para la adquisición de las propias esencias musicales» puede parecer un bizantinismo, sobre todo a quien interprete la frase «medio para elevar el

(4) CAMÓN AZNAR: *El arte desde su esencia*, pág. 44.

cuerpo y el espíritu» como una necia perífrasis, por cuanto el término de semejante elevación será justamente la propia estructura musical. Sin embargo, y pese a esta apariencia academicista, la distinción propuesta esconde una radical diversidad de actitudes valorativas ante las regiones sonoras del mundo cultural. Diversidad que no es, por lo demás, sino un caso particular de las dos actitudes generales, categoriales, que cabe adoptar ante los valores culturales: objetivismo y subjetivismo. Para la actitud que voy a llamar *subjetivista*, lo importante es la intensa formación del espíritu, concebido como entidad que se desarrolla por sí misma, y para la cual la cultura objetiva, o es un puro medio, sin valor intrínseco—puramente instrumental a lo sumo—, o es incluso un peligro, una simple vanidad (cínicos, Rousseau). Para la actitud *objetivista*, en cambio, el «espíritu del hombre» no es nada más que una desoladora variedad, si se le considera a espaldas de los valores culturales objetivos; porque el espíritu *consiste* precisamente en la participación en semejantes valores, la mayor parte de los cuales hacen su aparición al compás de la historia universal. Estas dos actitudes diferentes ante la finalidad de la vida se ofrecen, en ocasiones trágicamente encontradas, en la propia civilización cristiana, y se reflejan en la diferente valoración del mundo de la cultura histórica. Para los unos, la cultura—ciencia y arte, técnica y política—es algo transitorio, evanescente, «el siglo», sin valor intrínseco, pero con el peligro de llegar a ser una pura vanidad mundana de la que hay que guardarse ascéticamente (Tertuliano, Taciano, Kempis). Para otros, en cambio, la cultura posee un valor intrínseco, espléndido, rezumante de belleza y bondad, en cuanto continuación que es de la propia Creación a través del hombre (Justino, Orígenes, Santo Tomás de Aquino) (5). Estas dos actitudes ante la cultura se corresponden, por cierto, con dos modos diferentes de funcionar el aparato psíquico del ideal de vida: o la salvación personal, o el goce objetivo de la esencia divina. Naturalmente, ambas finalidades pueden coordinarse, sobre todo dialécticamente; pero aquí importaba subrayar que pueden, aún más fácilmente, separarse de hecho y contraponerse vivamente, al menos situaciones concretas, históricamente dadas. Por ejemplo, en el ámbito pedagógico, cuando los partidarios de la educación formal olvidan demasiado, citando a Montaigne, que existen ciertos contenidos concretos materiales sin cuya posesión el hombre no puede llamarse culto, ni siquiera educado en acto. La cultura objetiva es una magnitud finita, muchas de cuyas partes deben ser asimiladas *in concreto*: ello supone un vivo instinto histórico, existencial, de los valores culturales. No bastará haber adquirido, pongó por caso, la capacidad para leer la *Iliada*, el *Quijote* o el *Fausto* para poder hablar de una lograda

(5) Esta doble tendencia del Cristianismo, por lo que al siglo II se refiere, está admirablemente estudiada y matizada en la obra de mi colega P. DANIEL RUIZ BUENO: *Los apologistas griegos*, Madrid, B. A. C., de inminente aparición.

formación literaria: será preciso haberlos leído y asimilado. Los valores culturales no son simples objetos numéricamente distintos entre sí.

Como todos concederán que no es este prólogo el lugar más adecuado para discutir las razones en pro de las actitudes extremas que hemos llamado subjetivismo y objetivismo, y habida cuenta que esta discusión es probablemente indecisible, me limito a postular, desde una actitud objetivista a ultranza, la necesidad de considerar a la educación musical como encaminada directamente a la posesión de las propias esencias musicales y de sus concretos valores históricamente dados, sin perjuicio de sus eficacias indirectas, siempre bien recibidas.

MÚSICA POPULAR Y MÚSICA RACIONAL

Las ideas recién expuestas sobre el sentido de la educación musical, aplicadas a esta clase particular de valores musicales que son las canciones o la música popular en general, nos obligan derechamente a deducir una importante e inevitable consecuencia pedagógica. Y no es otra que la finalidad, fundamentalmente cultural, que debe ser asignada al cultivo escolar de la música popular. El interés formal que las vivencias musicales populares han de asumir en el alma del educando, consisten en ser una principalísima vía de acceso hacia los valores musicales objetivos.

Pero no precisamente, a mi entender, porque la música popular sea un verdadero *specimen* de los valores musicales más genuinos.

El «pueblo», ciertamente, es inagotable manantial de intuiciones musicales; pero no tanto porque él sea el creador de las mismas cuanto porque es el transmisor y conservador de los hallazgos de algunos individuos egregios. Frente a la oscura y romántica doctrina del *Wolkgeist*, del Espíritu del pueblo—esa hipostasis burda y meramente poética—como ente de personalidad propia y operante, voz de Dios, principio mesiánico tan amado por el propio marxismo, quiero defender la tesis de la ecuación entre pueblo y grosería espiritual, escasa finura en los matices, tosquedad protopática e inclinación hacia la zafiedad. Defiende la tesis de la superioridad axiológica de la razón sobre la superstición, del pensamiento abstracto sobre el imaginativo, de la conducta espiritual y desinteresada sobre la conducta pragmática y vegetativa del aldeano. Todo aquello que el pueblo tiene de valioso, de espiritual, es precisamente la fructificación de la semilla lanzada al pueblo por algún individuo tal vez anónimo, *salido* del pueblo; pero, por eso mismo, separado y elevado a la razón y al espíritu, aunque sea de un modo efímero.

En el reino de la música esta tesis puede avalarse con importantes protocolos. Porque me parece indiscutible que entre una canción del pueblo, por fresca y espléndida que ella sea, y una construcción sinfónica consagrada, existe la misma distancia —medida rigurosamente con el patrón de

los procesos psíquicos necesarios para recorrerla— que la distancia que media entre la rueca de la aldeana y el gran telar eléctrico, entre la carreta y el tractor. Es frívolo suponer que éste excluye a aquél reemplazándolo por mera sustitución: antes bien, aquélla —si se prefiere, la intuición de la rueda— subsiste en éste, incorporada a él, pero potenciada, transfigurada, magnificada; a la manera como la opaca arena pasa a formar parte del vidrio luminoso. La intuición primera reside, con mayores probabilidades, en el espíritu del pueblo, porque éste ha conservado las primeras centellas de la raza, que algunos prefieren computar como las más geniales y significativas. «El hombre que encontró que los tres ángulos de un triángulo son iguales a dos rectos fué más gran geómetra que todos los que le siguieron: lo esencial, lo genial es el principio», piensa Mauclair, a propósito del descubrimiento de la orquesta. (*La religión de la música*, en el capítulo sobre el Fluido musical.) Pero lo más digno axiológicamente puede no coincidir con lo que es cronológicamente primero o psicológicamente más genial. Desde el punto de vista artístico, la música popular es, por cierto, muy elemental: ritmos sencillos (v. gr., montados sobre el octosílabo), ausencia de tejido polifónico, escasa fuerza discriminativa en la escala musical, paleta sonora pobre, instrumentos poco capaces o toscos. A estas estructuras simplistas, allanadoras o eventualmente de un barroquismo insufrible, deberá reducirse también cualquier contenido musical superior emanado de alguna individualidad auténtica. El valor de la música popular estriba entonces, principalmente, en constituir un arsenal de intuiciones musicales ingenuas, experimentadas a todo lo largo de los tiempos de una sociedad y que reflejan certeramente al peculiar modo de ser al que propenden las personas que la componen. En el pueblo encontramos así la «estructura musical media», en el sentido de Galton, obtenida por los individuos gracias a una labor de acribia y superposición de las aportaciones individuales. La música popular es así vía magna para penetrar en las peculiaridades del alma nacional, y criterio cierto para palpar las necesidades musicales de un pueblo, o proveer la capacidad de valores musicales que puede soportar.

Los españoles podemos estar satisfechos de nosotros mismos. La riqueza de intuiciones musicales almacenada en la música popular española no tiene medida. Los cancioneros de Barbieri o Pedrell son ya irrecusables testimonios.

LA MÚSICA POPULAR, ESTRIBO PARA LA VIDA DEL ESPÍRITU

La segunda consecuencia importante de esta fundamentación cultural que de la enseñanza musical vengo exponiendo es la siguiente: la música popular debe cultivarse no tanto como un fin, sino como el medio más adecuado para una vida musical plena y adulta. Precisamente por su mayor

sencillez, la música popular ha de ser muy proporcionada en sus concepciones rítmicas e ideas melódicas a los niños, hermanos de quienes la inventaron o adoptaron como propia. El designio de considerar a la música popular como el primer escalón para el acceso a la música universal, es a la par que una teoría pedagógica, una teoría política.

En cuanto teoría pedagógica, se funda en la verdad que Goethe nos ha explicado en un famoso precepto: «Que el individuo recorra en su personal trayectoria las fases de la historia universal.» El que refiera el lenguaje científico, que sustituya esta máxima por la «ley biogenética fundamental» y preste en buena hora a esta Ley una interpretación meramente ideal, a la manera de von Uexküll (6).

En cuanto teoría política se funda en la teoría, acaso indemostrable, pero sí reiteradamente postulada, de que el acceso a las quintaesencias humanísticas ha de tener lugar *a través* de la esencia de la patria. Pues la Patria no es solamente un contenido afectivo, como piensa el positivista. Es también un concepto cultural que consiste en esta intuición certera: que para el propio individuo existe una oportunidad concreta para el desarrollo íntegro de su esencia. Lo fundamental para que una determinada comunidad podamos elevarla a categoría de sociedad política es su carácter total, universal, en el sentido de la autarquía y autonomía de la *polis* helénica: es decir, con capacidad para el cultivo sistemático de todas las virtualidades materiales y espirituales de la humanidad. La patria, antes que un sentimiento primario y vegetativo, consiste en la evidencia práctica de que el espíritu, intemporal e inespacial en su esencia, puede hacerse existente en esta determinada comunidad política. La patria es de este modo un sentimiento que puede llamarse egoísta en cuanto que para el individuo viene a ser instrumento humanístico por excelencia, que le es dado gratuitamente. Ahora bien, la peculiaridad de cada comunidad política, solidaria de su concreta naturaleza espaciotemporal, mueve naturalmente a los ánimos en cuanto objeto adecuado de amor: por ello no sólo por el espacio, sino por la historia, se enriquecen los contenidos de este estilo especial del ser humano que es una Patria, y que se nos ofrecen como modelos entrañables, imitables. Es necesario un esfuerzo de abstracción para sofocar esta presencia inmediata de la Patria; para alejarla hay que «desarraigarse». Sócrates tiene vívida la intuición luminosa de la presencia insobornable de la Patria. Sus compatriotas le acusan de *asebeia*; Critón le ofrece la oportunidad de desterrarse, pero Sócrates prefiere morir. No podría vivir eternamente desarraigado, no se siente capaz de hacer la abstracción entre ser hombre y ser ateniense, y así escoge la muerte antes que la libertad. En el otro extremo, Diógenes, el cínico, cosmopolita, ciudadano del mundo. Cuenta

(6) Una exposición de las posibilidades pedagógicas de la ley biogenética puede verse en la obra de E. CLAPARÈDE: *Psicología del niño*, capítulo IV, párr. 9..

Laercio que cuando los sinopenses le desterraron, le condenaron a abandonar la ciudad, respondió : «y yo os condeno a vosotros a quedaros».

Sócrates y Diógenes representan aquí dos concepciones de la vida diferentes, dos mentalidades, dos filosofías distintas, que no creo puedan destruirse dialécticamente una a la otra y menos aún en una discusión académica. Pero ello no quiere decir que axiológicamente sean igualmente dignas, verdaderas, humanas. Debemos arriesgarnos a escoger la más afín a nuestro temperamento y a defenderla con el ejemplo. Se trata de dos actitudes distintas ante la vida, de dos filosofías, una positivista y mística la otra, que se eligen de un modo muy semejante a como concebía un gran patriota y supremo filósofo, Juan Teófilo Fichte, la elección entre dos modos de pensar y de vivir que guardan estrecha analogía con los recién comentados: «Qué clase de filosofía se elige, depende de qué clase de hombre se es; pues un sistema filosófico no es como un ajuar muerto que se pueda tomar o dejar según nos plazca, sino que está animado por el alma del hombre que lo tiene. Un carácter muelle por naturaleza, o enmollecido y doblegado por la servidumbre de espíritu, la voluptuosidad refinada y la vanidad, no se elevará nunca al idealismo».

Desde nuestras evidencias patrióticas, el cultivo de nuestra música popular resulta inexcusable, porque la música popular constituye una de las contadas vísceras que componen el organismo nacional. Es absolutamente imposible conocer a un grupo social sin consultar sus canciones, como hacemos sonar la moneda de oro para reconocer su presunta realidad. ¿Acaso puede decirse que el escolar sabe Geografía humana española si, aun conociendo los nombres de los ríos patrios, no es capaz de distinguir un zortzico de una muiñeira, un fandango de una sardana, un romance de una jota? ¿Acaso puede decirse que conoce a España si, aun habiendo visto en alguna excursión la catedral de Burgos o El Escorial, no sabe reconocer el *Retablo de Maese Pedro*, de Falla, alguna *Cantiga* del Rey Sabio o la *Suite Iberia*, de Albéniz? Pero a la Escuela no corresponde tan sólo descubrir al niño nuestros misterios nacionales. Ella debe ser también el eslabón que transmita las sonoras esencias musicales de la patria, conservándolas renovadamente frescas, no en fonógrafos o en pautadas vitelas, sino en las gargantas de los propios niños españoles. Estos son los juglares de los presentes tiempos.

EL MÉTODO RACIONAL PARA LA ENSEÑANZA Y CULTIVO DE LA MÚSICA POPULAR

Pero el estudio de la música popular, como se desprende de la fundamentación cultural de su exigencia, deberá ser racional, es decir, en nuestro caso, técnico y escénico. Es necesario conocer la técnica de construcción de una obra cultural para poder entenderla. Y hay que sentirse en escena para poder interpretarla. Nada más peligroso que el instinto y la espon-

taneidad en la música y en el arte en general. «La reflexión estética sobre la meta y la técnica de cada arte —dice Dilthey— ha apoyado de modo esencial, en toda época floreciente de las artes plásticas o de la poesía, la formación de un estilo sólido y de una tradición conexas en el arte». (*La imaginación del poeta*, Prefacio.)

Quiere decirse que sería indispensable introducir al niño en los rudimentos de la técnica musical, para hacerle comprender la estructura de las propias canciones populares. María Montessori ha probado que la enseñanza del solfeo tiene viabilidad a partir de los cinco años.

Sobre los rudimentos técnicos, y estribando en los propios ritmos y melodías populares, debemos guiar al niño hacia las estructuras musicales más complejas, obligándole a recorrer el mismo camino que tantos «músicos racionales» han seguido en su peregrinación hacia las plataformas del espíritu. Partiendo del pueblo, pero transfigurando y sublimando sus aromas. Desde Salinas, Cabezón y Juan de Anchieta, hasta Albéniz, Falla o Turina, los músicos españoles han utilizado de ordinario las intuiciones musicales de sus antepasados, transmitidas por el «pueblo», para levantar sobre ellas un tejido polifónico de valores musicales que nos hacen respirar ya en el mundo absoluto del espíritu. Porque el espíritu humano es un modo de moverse, una *energeia*, no puede olvidarse jamás la distinción entre el principio y el término, entre el material del cual partimos y el resultado hacia el cual la razón, como un viento, nos empuja. Los hombres, cegados por la luz de la intuición primera girarán eternamente prisioneros en las inflexibles órbitas sublunares hasta que un vigoroso y genial empujón, de estilo centrífugo, los libere por la tangente hacia las regiones superiores. Cuando este empujón falte —es, a saber, cuando la fuerza espiritual sea más bien pobre—, la ascensión gloriosa no podría tener lugar; así, será necesario que ciertos hombres nutran toda su vida musical con el flamenco o los zortzicos. Será necesario también que los músicos profesionales, usando las orquestas como guitarras, en lugar de usar las guitarras como orquestas, se apliquen a proveer de alimento proporcionado al espíritu popular: deberán componer «música popular». Asimismo los artistas, los escritores, los poetas, sentirán suficientemente refrescadas sus venas respirando el aura popular y meditarán romances, imágenes pueblerinas y hasta poesía pornográfica. En el *popularismo*, tan característico del pueblo español (7), podemos ver, a la par que la estirpe genial de nuestra intuición primera, la naturaleza perezosa que, como peligro nacional, acecha desde siempre a los españoles, desviándoles la ilusión por la creación espiritual, embotando sus facultades intoxicadas con el sentimiento de la propia grandeza.

Pero es necesario no querer olvidar que cuanto más grande es el hom-

(7) Véase el prólogo de R. MENÉNDEZ PIDAL a la *Historia de las Literaturas Hispánicas*, dirigida por G. DÍAZ PLAJA.

bre, mayores límites reclama. ¿Qué mejor método para educar al niño en este espíritu que, dentro de la música, acostumbrarle a conocer asiduamente, al lado de las tonadas populares, los edificios musicales que nuestros compositores han construido sobre ella? Es preciso despojarse de aquella falsa y farisaica actitud de reverencia antes estas obras geniales, que cree medir las por su inaccesibilidad al niño hay que contar con la precocidad de la aptitud musical infantil. Cada edad tiene sus necesidades y su pedagogía funcional, pero también su capacidad dormida para superiores empresas. Es preciso graduar las experiencias musicales, como es evidentísimo. Pero también es preciso no confundir la fatiga o aburrimiento que puede causar una audición musical con la ineptitud para entenderla o al menos para gozarla. En el arte podríamos aplicar aquella regla pedagógica vigente en el *Mundo feliz*, de Huxley, según la cual una proposición, aunque sea falsa, después de unos cuantos millares de veces de ser escuchada comienza necesariamente a aparecer como verdadera. Será preciso reiterar sin desmayo las audiciones de una misma composición sinfónica, a fin de que comience a germinar en el mozo el gusto por escucharla; porque —como advertía Aristóteles— al placer de oír se añadirá el placer del recuerdo.

EL MÉTODO DEL CONCIERTO

Conviene educar al niño no sólo en cuanto cantor o intérprete de canciones populares: esto debe ser el primer estadio. Pero debemos hacer de él un ser capaz de escuchar conciertos, infundiéndole los reflejos de la audición musical y la sospecha, al menos, de que escuchar música puede ser algo sustantivo que exige silencio, reposo y absorción espiritual en el tejido sonoro.

El «concierto» está muy poco o nada atendido en los sistemas pedagógicos primarios y secundarios. Se subentiende que la audición musical tiene aire de recreo o de recurso reservado a las solemnidades académicas. Ahora bien, tan importante como el arte del virtuoso, del intérprete es el arte —o la prudencia— de la audición musical. Saber escuchar implica un elevado grado de disciplina psíquica y de madurez cerebral. El que sabe escuchar sabe también callar, sabe sujetar apetitos, sabe reflexionar y concentrarse abstractamente. Escuchar es una actividad que puede llegar a tener, mediante un superior esfuerzo, sustantividad propia. Es una actividad, por cierto, para la que casi enteramente están desentrenados los españoles. Generalmente, oyendo música parece obligado leer el periódico, jugar al *póker* o, en los casos más excelsos, meditar una novela. La acción de escuchar se vive como adjetiva, sin enjundia propia. De aquí el ruidoso aplauso que anuncia el escape de la energía psíquica a elevada presión acumulada por las conveniencias sociales que en el concierto público obligan

a la gente a escuchar pura y simplemente. Ciertamente que el grado de desarrollo y vigor cerebral para ejercitar la función auditiva, por sí sola, es muy alto y arduo, en consecuencia, para todos; razón mayor para que la labor de apacentar al oído hacia las sonoras regiones del universo comience ya en la escuela. La música es un mundo por respecto del cual el hombre puede, acaso más que nunca, sentirse parecido a la divina energía creadora; porque, en la música, el hombre comienza por «crear» hasta sus propios materiales, con los cuales ha de edificar un universo de formas que fluyen y se entretejen, según ley, en un firmamento resonante. De él es responsable el hombre por enter: ni lo ha imitado de la naturaleza en torno, ni, menos aún, de la armonía de las esferas, como los débiles cerebros pitagorizantes de todos los tiempos quieren creer, en cuanto insoslayable recurso para subrayar la grandeza del milagro musical. Es el hombre quien ha «levantado en el aire» estas corrientes avenidas, estos profundos valles efímeros, este perfume huidizo que componen una sinfónica estructura. Mundo sutil, impalpable, evanescente, que, en compensación, sólo gracias a un delicado y vigoroso aparato de abstracción especulativa, puede asumir la apariencia de una realidad corpórea y sustantiva ante el espíritu. Este ha sido quien lo ha creado, precisamente como un contenido objetivo. Podríamos decirle a la música lo que le decía Zaratrústa al Sol: «¿Qué sería de ti si no existiesen aquellos a quienes tú alumbras?» El oído especulativo es, efectivamente, la superficie que recoge la última espiral de la onda sonora, que así se redondea sobre sí misma y no se derrama en la más muda e inexpressiva soledad. Brota la onda del cerebro del músico y se propaga, a través de violines y tubas, hasta el alma del oyente. Sólo cuando ingresa en éste la onda cumple su ciclo perfecto, cerrándose en sí misma, tras encadenar, sutil hilván, a todos los que le recibieron en su rodar misterioso, en una superior comunión espiritual, una congregación de vibraciones exquisitas que mutuamente se requieren. Como la piedra imán —dice Platón—, el genio divino comunica su fuerza atractiva al artista y éste, primer anillo imantado, la transmite al rapsoda que a su vez deja difundir su energía en el oyente o espectador (θ η α τ η ς). Una misma onda envuelve a todos, requiere a todos para poderse cerrar sobre sí misma y para que todos sean verdaderamente entusiasmados, esto es, poseídos por la divinidad. (Platón, *Ion*, 533 d ss.)

El concierto debiera implantarse en las escuelas y en los liceos con el aire pitagórico de un acto de comunidad, casi ritual, cotidiano, colectiva inmersión en las aguas armoniosas del espíritu. Yo sé que esto es difícil, por el momento, de realizar. Pero no es difícil desearlo y, menos aún, decir que se desea.

DEBEMOS CONVIVIR CON LA MÚSICA UNIVERSAL.

Por último, y para deducir de la fundamentación expuesta todas las consecuencias, hay que concluir la necesidad de formar la capacidad para comprender, no ya la música de la propia nación, popular y racional, sino también la música de todos los países y de todos los tiempos, que es patrimonio de la cultura objetiva, común a todos. Ciertas sonatas y conciertos para piano y orquesta de Mozart, alguna sinfonía de Beethoven, otra página de Ravel, son accesibles enteramente a los niños de nuestras escuelas, así como también al mancebo de botica que tanto impresionó a Ortega y Gasset. Impresión que no descalifica a la música de Beethoven, del mismo modo que no descalifica a los sentimientos religiosos o eróticos su capacidad de conmovér a hombres que lindan con el orangután. Son las resonancias, los ecos que los rincones de nuestra alma pueden determinar, los que construyen la masa nobilísima de la vivencia espiritual y no el golpe bruto, como a todos, que inaugura la ondulación indefinida.

PARA TERMINAR, LA EXHORTACIÓN AL SILENCIO.

Si del espíritu de nuestros niños podemos esperar la afición por los valores absolutos, una vez ventilado por la brisa de la razón, también habremos de confiar en el automático desarrollo de una profunda aversión por lo zafio y lo feo, lo grosero y lo erróneo, de lo cual hemos de beneficiarnos nosotros mismos. Tanto como de sus viejos y cuidados caserones, gozaremos en nuestros pueblos escuchando las cuidadas canciones de la raza, tan necesarias para purificarla como puedan serlo las sustituciones de los rugosos hábitos campesinos por otros indumentos adecuados al buen gusto y olfato. Pues no se trata sólo que el pueblo cante bien. Descanso ya confiando en que la onda que ha hecho remolino en este prólogo sirva, sabe Dios a través de cuantos misteriosos eslabones, para detener, por lo menos, a un sólo alarido dominguero que estaba destinado en el mundo de los posibles a ser proferido por algún buen mozo de la ancha Castilla. Este buen mozo habrá deducido solfeando, él solo, la exhortación pitagórica:

«Cállate, hasta que lo que vayas a decir valga más que el silencio.»

GUSTAVO BUENO MARTÍNEZ
Catedrático de Filosofía de Enseñanza
Media.