

BIBLIOTECA MUSICAL CIRCULANTE

T

613





Ayuntamiento de Madrid

Contador Agosto
Dra. Octubre

7
7613

Loy de Manuel de

Alcaide

Octubre de 1731

Loy de Joaquin

Cobd

Ayuntamiento de Madrid



A 55/153573

B.69/53429

F70/150555

AYUNTAMIENTO DE MADRID



0100104833



Ayuntamiento de Madrid

LA
MUSICA

PUESTA AL
ALCANCE DE TODOS.

Ó SEA

BREVE ESPOSICION

DE TODO LO QUE ES NECESARIO PARA JUZGAR DE ESTA ARTE
Y HABLAR DE ELLA SIN HABERLA ESTUDIADO.

—
ESCRITA EN FRANCES

POR M^R. F. J. FETIS.

Profesor que fué de Composicion en el Conservatorio Real de Paris
y actual director del de Bruselas.

TRADUCIDA Y ANOTADA POR

A. F. S.



R. 7733

Barcelona.

IMPRENTA DE JOAQUIN VERDAGUER.

EN LA RAMBLA N. 87.

1840.

Ayuntamiento de Madrid

MUSEO

PUERTA DE

ABRIL DE 1883.

Ó SEA

BREVE EXPOSICION

DE TODO LO QUE ES NECESARIO PARA JUGAR DE ESTABLE
Y HABER DE KELLER HAYNES Y ESTERILIZADO.

ESCRITA EN FRANCÉS

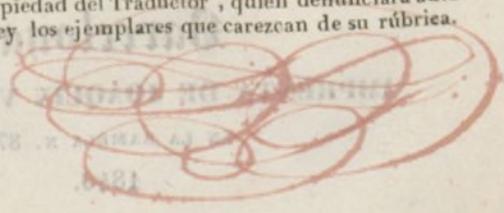
Por M.^o F. J. TERRE.

Profesor que fué de Comision en la Exposicion Universal de 1875
y actual director del Museo de Historia Natural de Madrid.

TRADUCIDA Y ADEPTADA



Es propiedad del Traductor, quien denunciará ante
la ley los ejemplares que carezcan de su rúbrica.



EL TRADUCTOR.

En una época en que se ha jeneralizado tanto en España la afición á la música, donde la mayor parte del pueblo hasta la menos culta acude ansiosa á gozar de sus dulces embelesos en teatros y otras funciones filarmónicas, y en que su estudio ha llegado á formar parte de la fina educacion, de modo que apenas se encuentra un joven en ambos sexos que preciandose de haber recibido una instruccion esmerada no esté iniciado en este arte divino; es extraño que hasta ahora no se haya publicado entre nosotros una obra, que inculcando el buen gusto en la música y dando á conocer el modo de analizar las diferentes y vivas sensaciones que causa sobre nosotros pusiese al alcance de los menos intelijentes en el arte el verdadero modo de conocerlo y juzgar de él. Admira en verdad el olvido en que se tiene en España la literatura de la música, que tanto se ha cultivado en las naciones mas adelantadas; pues que no faltan hombres en la nuestra que poseyendo vastos conocimientos en ella, tienen asi mismo bastante instruccion y talento para cultivar esta clase de literatura; pero hasta ahora nadie ha tomado la iniciativa.

El traductor de la *Música puesta al alcance de todos*, entusiasta á lo sumo de un arte que causa los placeres mas vivos y duraderos de la vida, tiempo hace se lamentaba, al par de otros apasionados al mismo arte, de la falta de obras en este ramo de literatura anexa á él; y ya que no le es dado ser tan á su patria como quisiera y podrian serlo otros con alguna produccion orijinal en este jénero, ofrece este corto trabajo para contribuir, en cuanto se lo permiten sus cortas facultades, en el cultivo y progreso de la música entre los españoles.

Mr. Fetis goza de grande reputacion en Francia, porque á mas de ser uno de los que en el dia han descollado con mejor éxito en la composicion de la Opera comica francesa, posee grandes conocimientos y suma erudicion en todos los ramos que abraza el arte musical; asi es que ha enriquecido en su patria esta clase de literatura con muchas obras, (á mas de las puramente teóricas), tanto en estética como en didáctica, filosofia é historia. *La música puesta al alcance de todos*, es de las mejores que han salido de su pluma; porque con pertenecer á la *estética* desarrolla la didáctica del arte, desde sus primeros rudimentos hasta los manejos mas principales de la composicion, valiéndose lo menos posible del lenguaje técnico, de manera que su titulo indica bien que en ella se manifiesta de un modo muy claro y sencillo, para los que no estén iniciados en el arte, el mecanismo del mismo. A mas del espíritu analítico y filosófico que reina en la parte didáctica, Mr. Fetis recorre la histórica é investiga con sumo criterio y fino pulso la poética del arte, de modo que hasta los profesores y compositores mas consumados hallarán en ella ideas robustas, consejos saludables que podrán serles muy útiles, y noticias históricas muy curiosas.

Por lo tanto, esta obra, la única en su clase que hasta ahora se ha publicado en el extranjero, á mas del grande éxito que tuvo en Francia, donde se agotaron tres grandes ediciones en poco tiempo, ha sido traducida en Italia, Alemania é Inglaterra. La grande aceptación que ha tenido en dichas naciones es el mejor elogio que puede hacerse de ella. En esta traduccion no se hallará ningun mérito literario (si es que no merezca critica); pero creemos no dejarán de satisfacer algunas de las notas con que la acompañamos.

Prólogo del Autor.

Nadie nace con la ciencia infusa; pues que, solo á fuerza de esperiencia propia ó de educacion adquirimos los conocimientos, por simples que sean. Este axioma que tan cierto es en todos los ramos del saber, es mas incontestable en quanto tiene relacion con las artes. Nuestra vista no sabe discernir las bellezas ó defectos de un cuadro, ni nuestro oido es idóneo para percibir las combinaciones armónicas si el ejercicio no ha dispuesto á ello estos sentidos. No hay duda que muchas veces basta el hábito de ver y oir para conocer las bellezas de la pintura ó de la música; pero este hábito viene á ser tambien un estudio.

Con todo, hay mucha distancia de este sentimiento vago que solo se orijina de las sensaciones inesperadas, al seguro juicio que resulta de los conocimientos positivos. Cada arte tiene sus principios, que es preciso estudiar para aumentar los goces que nos causa y formar nuestro gusto. La música los tiene mas complicados que la pintura, siendo tambien una ciencia y un arte á la vez. Esta complicacion es causa de que el estudio de la música sea largo y penoso para el que quiera adquirir en ella cierto grado de habilidad; y por desgracia no es posible

abreviar el tiempo que es preciso emplear en dicho estudio. Por mucha que sea la disposicion de que esté dotado un hombre, sean cuales fueren los procederes de que se sirva y el método de que eche mano, siempre le será preciso acostumbrar sus órganos á leer con facilidad la multitud de signos de que se compone la escritura de la música, á tomar exactamente las entonaciones, á conocer las divisiones del compás, á combinar, finalmente, todos los elementos del arte, cuyos medios solo se adquieren á fuerza de tiempo.

Pero como el tiempo es precisamente lo que mas nos falta en el decurso de la vida, sobre todo en el estado de perfecta civilizacion en que nos hallamos, al vernos precisados á emprender muchas cosas diversas, muy poco podemos detenernos en cada una de ellas; viéndonos obligados á pararnos solo en lo que nos es mas útil en el uso habitual. Consideradas las artes como medios de descanso y placer, están en el número de los objetos de que jeneralmente se toman ideas superficiales, y de los que cualquiera se considera ser facilmente juez por naturaleza. Esto no es decir que qualquiera no desease poseer nociones exactas sobre cuanto se refiere á ellas, con tal que fuese tan facil el adquirirlas como lo es el ponerse al corriente de la política del dia con leer un periódico. Pero donde se encuentra un libro que satisfaga tan facilmente estas necesidades? Hasta ahora ningun escritor ha hecho el ensayo de esponer los conocimientos jenerales y suficientes de cuanto concurre á formar el todo del arte musical, haciendo poco uso del lenguaje técnico; cuyo trabajo he acometido y me he impuesto en esta obra. Mi vocacion, á la que obedezco, es propagar el gusto

del arte que cultivo; todo lo que conduzca á este fin me parece bueno en sí, y me atrevo á confiar que esta idea me disculpará con mis sabios colegas, si á caso no hubiese llenado mi objeto del modo que estos esperasen.

No se busque en esta obra un nuevo método, sistema ú otra cosa semejante; pues, su título dice bastante el objeto que me he propuesto, y es: dar suficientes nociones de todo lo que es necesario para aumentar los placeres que nos causa la música, y hablar en esta arte *sin haberla estudiado*. Tal es mi intento. La *Música puesta al alcance de todos* tambien será útil al que quisiere aprender realmente sus principios; pues que, prepara el espíritu para los estudios que casi siempre se hacen de mala gana, porque no se percibe del enlace de sus elementos; pero para esto se necesitarán á mas, métodos especiales, maestros y sobre todo mucha aficion y paciencia. En este caso ya no se tratará de sentir ni razonar acerca de sus sensaciones, sino de hacerlas nacer por sí mismo; lo que es mas difícil y requiere mas tiempo.

No se dé credito á las promesas de ciertos charlatanes que en vano pretenden improvisar músicos, porque el saber no se improvisa; ó por mejor decir, solo se sabe bien lo que ha costado de aprender. Es muy facil comprender el mecanismo de la ciencia y el lenguaje de la música, de lo que se convencerá el que lea el resumen que presento en esta obra; pero no lo es tanto adquirir habilidad en el arte, lo que solo se consigue á fuerza de grandes estudios.

La Música puesta al alcance de todos pertenece á esa parte de la literatura de las artes que se llama *Estética*. Ninguna obra de esta clase se habia publicado en Francia

antes de esta ; y aunque ya existian muchas en Alemania ,
no son mas que unos ensayos imperfectos que se mejora-
rán sin duda algun dia ; quedando á estos sin embargo el
mérito de haber abierto el camino. Me atrevo á creer ,
que lo mismo me sucederá á mí con mi obra , que si bien
se puede hacer otra mejor en su clase , no obstante no se
podrá negar que está no habrá dejado de ser útil.

LA MUSICA

PUESTA AL

ALCANCE DE TODOS.



SECCION PRIMERA.

DEL SISTEMA MUSICAL CONSIDERADO EN LAS TRES CALIDADES DEL SONIDO,
A SABER : ENTONACION , DURACION É INTENSIDAD.

CAPITULO I.

Objeto de la música. — Su orijen. — Sus medios.

La música se puede definir el *arte de conmover por la combinacion de los sonidos*. (1). La accion de esta arte no solo se hace sentir sobre la especie humana; pues que la mayor parte de

(1) Esta definicion es la que se encuentra en muchos diccionarios. J. J. Rousseau dice que *la música es el arte de combinar los sonidos de un modo agradable al oido*, con cuya definicion se limita la accion de esta arte á una sensacion física, siendo así que tiene otra moral. El célebre filósofo Kant define la música *el arte de espresar una sucesion agradable de sentimientos por medio de los sonidos*, lo cual parece escluir las fuertes emociones que están en el dominio de este arte. Mosel, literato alemán dice, que *la música es el arte de espresar sentimientos determinados, por medio de sonidos bien coordinados*; pero los sentimientos no son determinados en el efecto de la música sino por el sentido de las palabras que se le aplican; en la música instrumental los sentimientos son indeterminados, y sin embargo no son menos vivos. Creo que mi definicion es la mejor.

(Nota del Autor.)

los seres organizados están mas ó menos sometidos á ella. Parece que su único agente es el oído al que hiere inmediatamente ; su poder se desarrolla con la mayor fuerza sobre el sistema nervioso , y de ahí la variedad de los efectos que produce. El perro , el caballo , el ciervo , el elefante , los reptiles , y hasta los insectos son sensibles á la música, aunque de diferentes maneras. En los unos la sensacion se parece á un sacudimiento nervioso hasta el extremo de causar dolor ; en los otros , el placer sufre diversas transformaciones. Desde el momento que se oyen los sonidos se fija la atencion de todos.

Los fenómenos descubiertos por la música en la organizacion humana son sobre todo muy dignos de atencion. Sobre cierto número de individuos igualmente sensibles á sus acentos , hay combinaciones de sonidos que en unos escitan placer , al paso que otros permanecen impasibles ; y reciprocamente. Tal combinacion que en cierta ocasion no nos ha conmovido , otras veces nos arrebatá de placer. Algunas veces este placer no es mas que una dulce sensacion á la que parece nos abandonamos con pasion ; en otras circunstancias la accion del arte toma el caracter de la violencia , y se conmueve todo el sistema vital. La delicada constitucion de las mujeres hace que cuando oyen música estén propensas á experimentar sensaciones mas vivas que los hombres ; y aun las hay entre ellas que la accion de esta arte lleva el delirio de los sentidos hasta el último grado.

Pero si la naturaleza nos ha dado el gusto para la música , tambien nos lo aumenta la educacion , y hasta puede hacerlo nacer. De aquí es , sin duda , que se ven hombres en el mundo por una parte distinguidos por las calidades del espíritu y por talentos de otro jénero, mostrar no solo indiferencia, sino aun aversion á esta arte. Algunos filósofos han pensado que la organizacion de estos tales es incompleta ó viciosa ; con todo puede que su modo de existir no sea mas que el resultado de una larga impasibilidad de los nervios musicales, y que la falta de ejercicio haya producido su insensibilidad.

La accion de la música sobre los órganos físicos y facultades

morales sujerió la idea de servirse de ella como un medio curativo, no solo en las afecciones mentales, si que tambien en ciertas enfermedades en las que parece solo se halla acometida la organizacion animal. Muchos médicos han hecho indagaciones interesantes sobre este asunto, pero el espíritu filosófico no ha dominado bastante en ellas: es muy considerable el número de obras en que las han consignado, y los hechos que se esponen en ellas son tan poco verosímiles que para admitirse necesitan la autoridad del nombre de sus autores.

El espíritu humano, á pesar de su capacidad relativa, tiene unos límites tales que la idea del infinito solo entra con esfuerzo en él. Queremos hallar un principio en todas las cosas, y en las ideas vulgares, la música debe tener un orijen como todos nuestros conocimientos. Ni el Génesis ni los poetas de la antigüedad profana hablan de los inventores de este arte; tan solo citan los nombres de los que hicieron los primeros instrumentos que fueron Tubal, Mercurio, Apolo y otros. En este asunto, como en otros mas importantes, cualquiera convenirá que la autoridad del Génesis es de mas peso en este asunto que otra alguna, pero precindamos ahora de esto. Cada uno ha discurrido á su antojo en cuanto al orijen de la música; con todo, ha prevalecido la opinion que le coloca en el canto de los pájaros. Es preciso confesar que esta idea es estravagante, y que es muy singular la opinion de querer que el hombre encuentra uno de sus goces mas vivos en la imitacion del lenguaje de ciertos animales. No es asi ciertamente; el hombre canta como habla, como se mueve, como duerme por una consecuencia de la conformacion de sus órganos y de la disposicion de su alma. Esto es tan verdadero que los pueblos mas salvajes y mas aislados de toda comunicacion tenian una música cualquiera cuando fueron descubiertos, aun cuando el rigor del clima no permitiese á los pájaros vivir en el pais ó cantar en él. La música en su orijen solo se componia de gritos de alegría ó de dolorosos jemidos; á medida que se civilizan los hombres su canto se perfecciona; y lo que al principio no

era mas que un acento apasionado , acaba por ser el resultado del estudio y del arte. Hay grande distancia , sin duda de los mal articulados sonidos que salen de la garganta de una mujer de la Nueva-Zembla (1) á las *fioriture* de Madamas Malibran y Sontag; pero no es menos cierto que el melodioso canto de estas tiene por primer rudimento la especie de graznido del de aquellas. Por fin poco importa saber cual fué el orijen de la música : lo que debe interesarnos saber es, lo que ha llegado á ser desde que mereció el nombre de arte ; disponernos á recibir todas las impresiones de placer que pueda causarnos , y de aumentar el efecto en cuanto esté en nuestra mano. Esto es lo que merece examinarse é indagarse.

Por que medios obra la música sobre los seres organizados? Question es esta que se repite á menudo bajo diversas formas , y cuya solucion encierra todo el mecanismo del arte. Con todo, sin entrar en tantos detalles cada uno contesta á ella á medida de su gusto , diciendo que es la *melodia* ó la *armonia* , ó en fin ambas á dos , pero sin explicar , y tal vez aun sin saber con exactitud que es *melodia* ó *armonia*. Probaremos desvanecer todas las dudas acerca de esto ; pero antes debemos declarar que hay un tercer medio de accion que posee la música , y en el cual no se ha pensado , este es el *acento* , cuya existencia ó falta es causa de que la misma melodia ó armonia produzcan efecto ó dejen de producirlo. Tambien explicaremos en que consiste esta causa.

CAPITULO II.

De la variedad de sonidos , y nombres con que se espresan.

CUALQUIERA habrá observado que el caracter de las voces de las mujeres ó de los niños difiere enteramente del de las voces

(1) Isla septentrional del Polo Artico

(Nota del Traductor.)

de los hombres ; las primeras son mas ó menos agudas , y estas mas ó menos graves . Hay una infinidad de entonaciones posibles entre el sonido mas agudo de las unas y el mas grave de las otras . Cada una de estas entonaciones es un sonido distinto para un oído ejercitado . Con todo , se concibe que si se hubiese querido dar un nombre diferente á cada una , esta multitud de nombres , lejos de ayudar á la memoria , la hubiera cargado inutilmente ; pero los filósofos y los sabios que se han tomado el cuidado de coordinar los sonidos de un modo regular , habian notado , que á escepcion de cierto número de ellos arreglados con cierto orden , subiendo ó bajando , los demas se reproducen luego en el mismo orden , y no tienen otra diferencia con los primeros que la que resulta de una voz aguda á otra grave que *se* canten juntas , deduciéndose de esto . que las unas no son mas que la repeticion de las otras á una cierta distancia que han llamado octava . Por ejemplo : habiendo designado por C el primer sonido , por D el segundo , por E el tercero , etc. en este orden C . D . E . F . G . A . H . (1) volvieron á empezar la segunda serie por *c* , *d* , *e* , *f* , *g* , *a* , *h* , y la tercera por *cc* , *dd* , *ee* , etc. Se atribuye comunmente la invencion de las silabas *ut* , *re* , *mi* , *fa* , *sol* , *la* , de las que nos servimos en el dia , á un monge italiano llamado *Gui d'Arezzo* , quien las tomó del himno de San Juan , cuyas palabras son :

Ut queant laxis , resonare fibris ,

Mira gestorum , famuli tuorum ,

Solve polluti , labii reatum

Sancte Joannes , (2)

Pero Guido en una epistola escrita á otro monge , le aconseja tan solo que se acuerde del canto de este himno que va subiendo

(1) La H , que equivalia al Si fué substituida despues por la B.

(Nota del Traductor)

(2) El origen de este himno , segun dice el Cardenal Barronio , viene de que en el siglo VI un prelado llamado Pablo , monge del Monte Cassiano ,

de una nota en cada una de las sílabas *ut*, *re*, *mi*, etc. para hallar la entonacion de cada grado de la escala. Cinco siglos mas tarde, un flamenco (1) añadió el *si*, á las seis primeras, y completó la serie, que desde entonces se dice *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, segunda octava y así consecutivamente: tercera, cuarta, quinta octavas. Por los años de 1640, Doni, músico que tuvo fama de sabio, substituyó el *do* al *ut*, como mas agradable á la pronunciacion y de mejor sentir en el *solfeo*. Los Italianos, Franceses, Españoles y Portugueses adoptaron dichas sílabas para nombrar los sonidos; los Alemanes é Ingleses han conservado las letras para el mismo uso. Esta serie de nombres ó letras se llamó *gamma* (2) y despues escala.

Despues de haber designado así los sonidos, se vió que habia otros intermedios que el oido apreciaba perfectamente. Por ejemplo, se notó que entre los sonidos *do* y *re* habia un tercero equidistante del *do* y del *re*. A fin de no multiplicar los nombres se supuso que este sonido es algunas veces *do subido* y otras

de la órden de San Benito queriendo un año consagrar el Cirio Pascual, á fuerza de cantar se puso muy ronco; de modo que cuando hablaba no se entendia de una palabra. Compuso este himno en honor y gloria de S. Juan Bautista en el que le pedia le restituyese la voz perdida, la que recobró luego. Los Santos Padres decretaron despues se cantase este himno en las vísperas del Bautista, á cuyo fin se encargó á un profesor de música lo pusiese en nota, para uso de la iglesia Ambrosiana. Se nota efectivamente en su notacion, como lo observa el autor de esta obra, que cada una de las notas correspondientes á las sílabas subrayadas de los versos tienen en la música los mismos nombres que ellas. Esta particularidad, sujerió sin duda cuatro siglos despues á Guido Aretino la idea de dar dichos nombres á las seis notas de que se componia entonces la escala diatónica, en lugar de las seis letras espesadas arriba, que las representaban.

(Nota del Traductor.)

(1) J. J. Rousseau en su diccionario de música dice que el que añadió el *Si* á la escala se llamaba Van-der-Putten. (Idem.)

(2) La palabra *gamma* viene de que, la nota mas baja de la escala de los sonidos se representaba por la tercera letra del alfabeto griego llamada *gamna*, cuya letra era el signo de *sol*. (Nota del Autor.)

re bajado. En el primer caso se llamó *do sostenido*, y *re bemol* en el segundo. Lo mismo se hizo con los demás sonidos intermedios de *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, y *si*. Esta operación hizo á la palabra *sostenido* sinónima de *subido* y la de *bemol* á la de *bajado*. Es evidente que todo esto no es mas que una operación factible imaginada tan solo para mayor sencillez; porque un sonido no puede modificarse en su entonación, ni cambiarse en otra sin dejar de existir. *Do sostenido* no es pues un *do*; pero los músicos de pura práctica, que son los mas, habiendo fijado una idea de realidad á los signos que representan los sonidos, y viendo que los signos de *do* ó de *re* no cambian, y que solo se les añade los signos de subida ó bajada, es decir el *sostenido* ó el *bemol*, estos músicos decimos, se han imaginado que el *do* es siempre *do*, ya sea que se le haya juntado un sostenido ó que no lo tenga. Semejantes errores son frecuentes en la música, y han obscurecido mucho la exposición de sus principios.

Siendo el *do sostenido* y el *re bemol* intermedios ambos entre el *do* y el *re*, parece que estas dos notas deben estar perfectamente al unisono; pero siguiendo la teoría fundada en el cálculo de las longitudes de las cuerdas y los fenómenos de su resonancia, resulta que *do sostenido* no es exactamente el mismo sonido que *re bemol* y que su diferencia es como 80 : 81 en ciertos casos, ó como 125 : 128 en otros. A esta diferencia se le dá el nombre de *coma* (1). Pero la dificultad de construir instrumentos de teclado, tales como el piano ó el órgano que espresasen estas proporciones, y el estorbo que hubieran causado en la ejecución tales instrumentos sujerió la idea de acordar estos mismos instrumentos repartiendo estas diferencias en la serie total de sus sonidos, á fin de que fuesen menos sen-

(1) Una *coma* es la novena parte de un tono, de manera que contando en cada tono nueve comas, se consideran cinco al semitono mayor, esto es de *do* á *do sostenido*; y cuatro al semitono menor, por ejemplo de *re* á *re bemol*, en cuya división resulta la coma de diferencia entre este y aquel.

(Nota del Traductor.)

sibles al oído ; á cuya operacion se dió el nombre de *temperamento* , (1) sistema que practican por hábito todos los afinadores sin conocer su teoria. Considérese que por el temperamento solo se obtiene una exactitud aproximada , pero que no basta al oído en el uso ordinario de la música.

Si cada uno fuese libre de llamar *do* al primer sonido que se le presentase *re* al segundo y así consecutivamente subiendo reinaria una suma confusion en la música y no se podría afinar. Para salvar este inconveniente, se construyeron unos pequeños instrumentos de acero en forma de tenedor que producen un sonido que sirve de norma y que se llama *diapason* , nombre que se da al mismo instrumento por analogia (2). Con este sonido se acordan todos los instrumentos y se arreglan las voces. En Francia y España, este sonido es el *la* ; en Italia el *do*. De aquí vinieron en las orquestas las acostumbradas espresiones para afinar los instrumentos entre sí de *dar el la* , que se dice en Francia y en España y de *suonar il do* , que se dice en Italia. El diapason no es idénticamente el mismo en todos los países , y hasta en un mismo lugar ha sufrido diversas modificaciones. Un diapason demasiado bajo perjudica la brillantez de la sonoridad , porque las cuerdas de los instrumentos no tienen bastante tension ; y si es demasiado alto cansa las voces.

CAPITULO III.

Como se representan los sonidos por los signos.

La operacion del espíritu por la cual imaginó el hombre representar los sonidos del habla por medio de los signos, será un

(1) El inventor del *sistema temperado* fué el español Bartolomé Ramos maestro de capilla de Salamanca en el siglo xv. (Nota del Tradactor)

(2) Este instrumento en España é Italia se llama mas comunmente *corista*.

(Idem.)

eterno misterio; pero una vez llegados á este descubrimiento, se conoce que no hubo de hallarse mucha dificultad para encontrar los medios de expresar los sonidos del canto. Los Griegos y Romanos se sirvieron á este fin de las letras de su alfabeto combinadas ó truncadas de varios modos; los Musulmanes no tienen signos que los indiquen; los Chinos los tienen tan complicados y extravagantes como su lengua.

Después de muchos siglos de una lucha contra los bárbaros del Norte que se ha renovado sin cesar, el imperio de Occidente fué vencido y desplomado; las artes perecieron con él, y solo quedó un vago recuerdo que fué debilitándose insensiblemente hasta el siglo octavo, en el que se perdió del todo. La música, sobre todo, es decir, la de los Griegos que habia entusiasmado á Roma é Italia se olvidó enteramente, y solo quedó de ella lo que dos padres de la iglesia (S. Ambrosio y S. Gregorio) conservaron para el servicio divino. (1) Las melodias eran tan sencillas, ó mas bien tan limitadas que bastaban pocos signos para escribirlas, los cuales se componian de algunas letras de su alfabeto.

Pero mientras que los pueblos latinos hacian uso de esos signos, los Lombardos y Godos cuyo dominio establecieron en Italia introdujeron otros de un sistema muy diferente, pues que no solo representaban sonidos aislados, si que tambien colecciones de ellos y hasta de frases enteras. Las grandes bibliotecas encierran manuscritos en los que se encuentran estos signos aplicados á los cantos de la iglesia; lo que permitió decifrarlos comparándolos con los mismos cantos notados con los mismos signos de la música latina.

Por fin es muy notable que los pueblos del Oriente que pensaron en representar los sonidos con signos, no hayan comprendido el uso de ellos sino como á medios de expresar colec-

(1) Estos residuos de la música griega son el canto llano que lleva los nombres de Ambrosiano y Gregoriano, desde su primitivo uso en la iglesia católica.

(Nota del Traductor.)

ciones de sonidos por un solo signo, en lugar de descomponerlos en sus mas sencillos elementos. Esta particularidad debe atribuirse á su gusto por los adornos multiplicados con exceso en sus melodías, que hubieran hecho muy difícil la lectura de la música sino se hubiese hallado el medio de representar muchos sonidos en un solo signo. De esta especie son los signos que aun están en uso en la música de las iglesias griegas del Oriente; los cuales fueron inventados por el monje Juan de Damas.

Muy difícil seria fijar en el dia la época precisa en la que se inventaron las notas del canto llano, de donde sacó su orijen la notacion moderna (1); se encuentran ejemplos de ellas en los manuscritos de la primera mitad del siglo onceno; pero nada prueba que no se hubiesen inventado en tiempo mas lejano. En fin, conviene observar que en dicha época no habia un sistema uniforme de signos para escribir música, pues que cada maestro tenia el suyo, que transmitia á sus discípulos, y no se podia pasar de uno á otro país sin verse obligado á estudiar un nuevo sistema.

Sea como fuere, el sistema de notas del canto llano, tal como le vemos en los libros de la iglesia, acabó por dominar y servir de base á la notacion que se adoptó en todas las naciones europeas. Mejoras sucesivas la han hecho insensiblemente del todo diferente de lo que fué en su orijen (2) Probaremos de dar nociones exactas de esta notacion con la mayor concision posible.

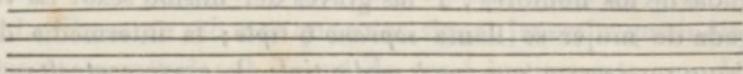
(1) Algunos escritores sobre la música, y Rousseau entre otros, aseguran que Guido Aretino en el siglo xi fué el que substituyó con puntos las letras que designaban las notas. Ya hemos notado mas arriba, que el mismo Guido dió á las mismas los nombres que llevan en el dia

(Nota del Traductor.)

(2) Juan de Murs, canónigo y doctor de Paris en el año 1338 dió á las notas las figuras que tienen en el dia para marcar las relaciones de duracion que debian tener entre si; aunque no hizo tanta division de sus valores como tienen ahora.

(Idem.)

La reunion de los signos de la música se llama *notacion*, y se divide en dos especies: la primera encierra los signos de *entonacion* y la segunda los de la *duracion*. Ambos son indispensablemente útiles, porque no basta conocer á la vista de un signo el sonido que representa, sino que es preciso tambien conocer su duracion y poderla medir. Estos signos se disponen en un papel preparado espresamente á este objeto al que se llama *papel de música ó rayado*. Consiste la preparacion de este papel en la reunion de cinco líneas paralelas trazadas horizontalmente, á las que se les da el nombre de *pentagrama*, y que se figuran de este modo (1).



Sobre estas líneas ó en los intervalos que dejan entre sí se colocan los signos de la notacion. Hemos dicho que estos se dividen en dos especies esto es de *entonacion* y de *duracion*. Los signos de *entonacion* son de dos clases: á los unos se les dá el nombre de *llaves* y á los otros el de *notas*.

La variedad de voces dió origen á las llaves, que colocadas al principio del pentagrama, indican que lo que está escrito en él pertenece á tal ó cual voz. El signo de las voces ó de los instrumentos agudos se llama *llave de sol*, y se representa así . Esta se coloca regularmente sobre la segunda línea de la parte inferior del pentagrama, lo que indica que el signo del sonido llamado *sol* está en esta línea (2). Se dá el nombre de *llave de fa*

(1) Hay papel de música que contiene diez rayas ó pentagramas en cada página, otro que tiene doce, catorce, diez y seis y hasta veinte y cuatro. Se llama *papel á la francesa* el que está rayado por lo largo, y *á la italiana* el que lo está por lo ancho.

(2) Antiguamente se colocaba tambien la llave de *sol* en la primera línea, como se ve en algunas composiciones de música antigua pero en el día ya no está en uso.

(Nota del Traductor).

al signo de la voz ó de los instrumentos graves; he aquí su forma C : Su posición suele ser sobre la cuarta línea partiendo desde la inferior del pentagrama, é indica que el *fa* está sobre dicha línea (1). El signo de las voces y de los instrumentos intermedios se llama llave de *do*; pero como hay entre las voces varios timbres en la elevación ó gravedad, estos se espesan colocando este mismo signo sobre diferentes líneas (2). La llave de *do* se representa así C : y da su nombre á la nota que se encuentra sobre la línea en que está colocada.

Las diversas calidades de voces pueden reducirse á cuatro: 1^a las agudas de las mujeres; 2^a las graves de las mismas; 3^a las agudas de los hombres; 4^a las graves del mismo sexo. La voz aguda de mujer se llama *soprano* ó *tiple*; la intermedia del mismo sexo *mezzo soprano* ó *medio tiple*; la grave *contralto*; la voz aguda de hombre se llama *tenor* (3); la grave *bajo*. Se llama *baritono* la voz intermedia entre el tenor y el bajo. Siendo las voces agudas de los hombres, naturalmente y por efecto de su conformación una octava mas graves que las agudas de las mujeres, podria hacerse uso de la misma llave para ambas, es decir de la llave de *sol*, dejando á la naturaleza el cuidado de obrar la diferencia de octavas. En cuanto al *contralto* ó voz grave de las majeres, que están á la octava superior del bajo, podria por los mismos motivos escribirse su parte con la llave de

(1) Tambien se coloca la llave de *fa* algunas veces en la tercera línea, pero jeneralmente solo se usa para la voz de Baritono. (Nota del Traductor.)

(2) La llave de *do* tiene colocación en cada una de las cuatro primeras líneas, á saber: en la 1^a sirve para el tiple y contralto de mujer; en la 2^a sirvió para los castrados: pero ya no sirve sino para el corno inglés, en la 3^a para el contralto de hombre y para la viola; y en la 4^a para el tenor y á mas para el violoncello y el fagote. (Idem.)

(3) Hay otra voz masculina mas aguda que la del tenor y de mas delgado timbre, aunque regularmente no es tan grave como esta; y se llama *contralto*, (como se ha dicho en la nota anterior); la cual sirve en la música sagrada de intermedio entre el tiple y el tenor. (Idem.)

fa. En cuanto á los instrumentos que en la orquesta llenan las funciones de voces intermedias, tambien podrian reducirse á esta simplificacion; indicando las diferentes octavas por un simple signo tal como una— puesto encima las llaves de *sol* ó de *fa*.

Pero es imposible suprimir las llaves de *do* en el uso ordinario, las cuales son un gran recurso en ciertos casos, de que hablaremos mas adelante, y teniendo precision de hacer uso de ellas en aquellos, es necesario familiarizarse, y por consiguiente servirse habitualmente de ellas. De ahí viene que la complicacion que resulta de la multiplicacion de las llaves se ha conservado hasta hoy, aunque se haya conocido la ventaja que hubiera por otra parte á hacerla desaparecer (1).

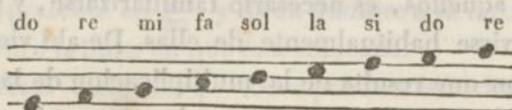
Las llaves no son mas que unos signos jenerales que indican una vez para todas el jénero de voz ó instrumento que deba ejecutar la música que se tenga á la vista, las notas son los signos particulares de cada sonido. Con todo no se crea que sea necesario tener un signo de una forma particular para cada uno de estos sonidos: semejante complicacion confundiria la imaginacion y fatigaria la memoria sin utilidad. No es la forma de la nota la que determina la entonacion, sino el lugar que ocupa en el pentagrama. Para llenar este objeto bastaria un solo punto puesto sobre la línea ó en el espacio.

La nota puesta sobre la línea inferior del pentagrama representa un sonido comparativamente mas grave que las que ocu-

(1) El erudito caballero español D. Federico Moretti, autor de una muy buena gramática musical, la única orijinal que se ha publicado hasta ahora en español, en el año 1824 dió á luz en Madrid un opúsculo, en el que con el título de *Sistema Uniclave*, demuestra de un modo claro é ingenioso la *inecesidad de las siete claves musicales*, y la *utilidad de reducir las y fijarlas solamente á tres, sujetas todas á escala de sol*. Recomendamos á los filarmónicos, tanto profesores como aficionados, este apreciable tratadito que se halla de venta en Madrid en la imprenta de Sancha.

(Nota del Traductor).

pan otras posiciones sobre este mismo pentagrama; así la nota que está en el espacio que existe entre la primera y segunda línea representa una entonación mucho más elevada aun: lo mismo sucede en todas las demás posiciones á medida que se sube en el pentagrama. Así pues si se llama *do* á la nota de la primera línea, se dirá *re* á la que ocupa el primer espacio, *mi* á la que está puesta sobre la segunda línea, y así de los demás como se vé en el ejemplo siguiente:



Es fácil conocer que una voz ó instrumento que estubiese limitado á un número tan corto de sonidos ofrecería debiles recursos al cantor ó al tocador, así es que no hay ninguno ni de estos ni de aquellas que esté reducido á unos límites tan estrechos. Todos los instrumentos, sobre todo traspasan con mucho la estension de las cinco líneas del pentagrama. Pero si quisiésemos componer el pentagrama de tantas líneas permanentes cuantas serian necesarias para abrazar la estension de ciertos instrumentos, resultaria de esta multitud de líneas una especie de intrincado laberinto, y el ojo más perspicaz no llegaría á descifrar una sola nota sin mucho trabajo (1). El medio de que nos servimos para evitar este inconveniente es ingenioso; pues consiste en añadir fragmentos de líneas al pentagrama ora sobre ora debajo de él cada vez que sea necesario, y suprimiéndolas cuando dejan de serlo. Estos fragmentos no se confunden con el pentagrama, del que los separa sensiblemente la vista, como se puede juzgar por el ejemplo siguiente.

(1) En otro tiempo existió este inconveniente en la música instrumental y particularmente en la de órgano de los siglos XVI y XVII. De ahí viene que las obras de los grandes organistas de entonces sean ilegibles para la mayor parte de los músicos del día. (Nota del Autor).



Toda nota colocada sobre la misma línea en que está la llave puesta al principio del pentágrama toma el nombre de esta llave y sirve de punto de comparación para nombrar todas las otras notas. Así, cuando al principio de un pentagrama se encuentra la llave de *sol* puesta sobre la segunda línea, la nota colocada sobre dicha línea se llama *sol* partiendo de esta el nombre de todas las demas que le siguen en el grado equivalente. Si estuviese puesta una llave de *fa* sobre la cuarta línea, se le llamará *fa* á la nota que se encuentra en ella; lo mismo sucederá con las demas. Segun esto, se concibe que el nombre de las notas es eventual y que no puede determinarse de un modo invariable. La diferencia de las voces, que dió lugar al aumento de las llaves, es la causa primordial de estas variaciones.

Pero si la posición de las notas es variable no sucede lo mismo con su entonación, la cual se arregla segun el sonido modelo que se llama *diapason* ó *corista*. Asi, una nota dada, por ejemplo *do*, no puede tener mas que una entonación sea la que fuese su posición en el pentágrama. La única diferencia que habrá en las diversas posiciones de este *do* y en su sonoridad, es que podrá pertenecer á los límites agudos de una voz, tal como el *bajo cantante* al *medio* de otra como el *tenor*, y á los límites graves de una tercera que será el *tiple*.



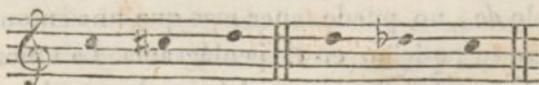
Ejemplo de una misma entonación perteneciente á diversas voces.

Bajo cantante.	Tenor.	Contralto.	Tiple.	
do.	do.	do.	do.	do
Sonido agudo.	Sonido medio.		Sonido grave.	

Hasta aquí se ha visto como se representa la serie de sonidos que se llaman *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*; pero aun no se han visto los signos de los sonidos intermedios á los que se dan el nombre de *sostenido* y *bemol*: el primero se indica de este modo \sharp ; y el segundo de este. *b*.

Ocupadas todas las líneas y espacios por las notas que representan *do*, *re*, *mi*, etc. no queda lugar en el pentagrama por los sonidos intermedios; pero como en el lenguaje ordinario se supone que las palabras de *do sostenido* ó de *re bemol* son suficientes para espresar la idea del sonido intermedio de *do* y de *re*, se convino tambien que el \sharp puesto delante la nota *do* ó el *b* puesto delante el *re* bastan para representar á la vista este sonido intermedio.

Ejemplos:



Cuando se trata de destruir el efecto del sostenido ó del bemol, nos servimos de otro signo de esta forma \natural que se llama *becuadro*; y se pone al lado de la nota á la que precedia un sostenido ó un bemol viniendo á ser el equivalente de estas frases: *quítese el sostenido* ó *el bemol*. En algun modo es un signo estenográfico.

Se da el nombre de *tono* á la diferencia que hay entre dos so-

nidos como *do* y *re*; y la diferencia de uno de estos sonidos al intermedio, representado por un sostenido ó un bemol se llama *semitono*. Este es el intervalo mas pequeño que el oído de un europeo pueda apreciar con exactitud.

Por una notable singularidad la diferencia que se encuentra entre los sonidos *do* y *re* no es igual entre todos los de la escala, de manera que el sonido intermedio no se encuentra entre *mi* y *fa*, ni entre *si* y *do* (1); porque la diferencia entre estas notas no es mas que un semitono. Una serie de sonidos hecha sobre el modelo de estos *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*, se llama una sucesion diatónica; si se introducen en ella los sonidos intermedios, como *do, do# , re, re# , mi* etc., se le dá el nombre de sucesion cromática. En otro tiempo se decía de la música que estaba en el jénero diatónico cuando se encontraban en ella pocos sonidos intermedios; y que pertenecía al jénero cromático cuando estos sonidos dominaban en ella. Algunos aires antiguos y algunas melodias sencillas pueden dar una idea del jénero diatónico; en la música moderna se emplea con frecuencia el cromático, de la cual es el carácter distintivo. Algunas veces tambien se encuentra en ella otro jénero que se llama *enarmónico*, aunque se usa muy raras veces. En otra parte esplicaremos en que consiste este jénero.

Las palabras *diatónico* y *cromático*, que de la lengua griega pasaron á las modernas, solo tienen una significacion impropia en estas; porque *diatónico* viene de *dia*, que significa *por*, y *tonos*, tono; pero no es cierto que la música proceda solo por *tonos* en la moderna, pues que hay dos semitonos en todas las escalas, como de *mi* á *fa*, y de *si* á *do* en la escala de *do*; lo que se verá claramente en el capítulo siguiente. Tal vez sea mas justa la espresion en *cromático*, pero no es bastante clara. *Cro-*

(1) No hablamos aqui de la diferencia que hay entre el tono mayor *do, re*, y el tono menor *re, mi*, porque esto no es mas que una diversidad de intervalo del tono, mas apreciable por el cálculo que sensible al oído.

(Nota del Autor.)

mático viene de la palabra griega *chroma*, que significa color; y en efecto esta serie de semitonos da color á la música, pero solo en sentido figurado.

CAPITULO IV.

De la diferencia de las escalas; de los nombres que se las da, y de la operacion llamada *traspesion*.

LA escala *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*, está dispuesta de modo que hay un tono entre *do* y *re*, otro tono entre *re* y *mi*, medio tono de *mi* á *fa*, un tono entre *fa* y *sol*, otro entre *sol* y *la*, otro entre *la* y *si*, y medio tono de *si* á *do*; en resumen presenta la escala una serie de dos tonos, un semitono, tres tonos y otro semitono.

Si la escala se dispusiese de este modo: *re, mi, fa, sol, la, si, do, re*, se invertiria el orden de los tonos y semitonos; porque hária un tono entre *re* y *mi*, un semitono de *mi* á *fa*, un tono entre *fa* y *sol*, otro tono entre *sol* y *la*, otro entre *la* y *si*, medio tono de *si* á *do*, y un tono de *do* á *re*: en resumen se tendria una serie de un tono, un semitono, tres tonos, otro semitono y un tono. Esta irregularidad se hace desaparecer substituyendo *fa sostenido* á *fa natural*, y *do sostenido* á *do natural*. De este modo tenemos que hay un tono de *re* á *mi*, otro tono de *mi* á *fa* \sharp un semitono de *fa* \sharp á *sol*, un tono de *sol* á *la*, otro de *la* á *si*, otro de *si* á *do* \sharp , un semitono de *do* \sharp á *re*; y la escala está compuesta del modo siguiente:

re, mi, fa \sharp , *sol, la, si, do* \sharp , *re*;

lo que presenta una serie de dos tonos, un semitono, tres tonos y otro semitono como en la escala que empieza por *do*.

Obrando de este modo, y conservando el órden de los tonos y semitonos, se puede empezar la escala por cualquiera de las notas, y hasta por los sonidos intermedios, y tener tantas escalas regulares cuantos son los sonidos en la estension de una

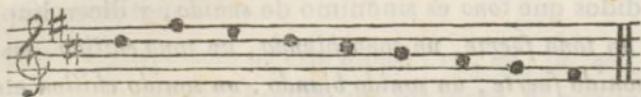
octava. A cada escala se le da el nombre de la nota por la que empieza ; pero en lugar de decir escala de *re*, de *mi bemol*, de *fa* etc., se dice escala del *tono de re*, del *tono de mi bemol*, del *tono de fa*, y se llama sinfonia en *re*, sonata en *mi bemol*, obertura en *fa*, las piezas que estan escritas con los sonidos pertenecientes á las escalas de *re*, de *mi b*, ó de *fa* etc.

Acabamos de ver que la palabra *tono* tiene otra escepcion de la que espresa la distancia de una nota á otra, y que significa tambien ciertas disposiciones de los sonidos. *Tono de re*, es una espresion que indica que los sonidos tienen la disposicion conveniente para una escala que empieza por *re*. Este doble uso de una palabra es un defecto del lenguaje musical ; y aun hay muchos otros. Los que no son músicos, engañados por estas palabras: *el tono de do*, *tono de mi bemol*, *tono de sol*, etc., están persuadidos que *tono* es sinónimo de *sonido*, y dicen impropriamente *un tono fuerte*, *un tono blando*, *un tono chillon*, en lugar de *un sonido fuerte*, *un sonido blando*, *un sonido chillon* etc.

Como no todas las voces tienen la misma estension, sucede á menudo, que un trozo de música que viene bien á unos, contiene para otros sonidos demasiado agudos ó demasiado graves ; pero si dicho trozo agrada á estos, quieren cantarlos, y no tienen otro medio para lograrlo que bajarlo si es demasiado alto, ó al contrario subirlo si es demasiado bajo ; es decir, que substituyendo en el primer caso la escala de *do* á la de *re*, ó la de *re* á la de *mi bemol* ; y en el segundo haciendolo al contrario, es decir, substituyendo una escala mas alta á la del tono en que esté escrita la música y se quiera cantar. Esta operacion se llama *transportacion*. Los que no saben de música transportan naturalmente y sin notarlo, poniendo el aire ó motivo que cantan en la posicion mas favorable á sus voces ; pero esta operacion es mucho mas complicada para el instrumentista que acompaña un trozo *transportado*, porque consiste en tocar otras notas de las que están escritas, lo que exige una atencion continua y mucha serenidad, sobre todo si el instrumento es un piano, porque en este la operacion que se ha de hacer es doble, por tener que ejecutar música con ambas manos.

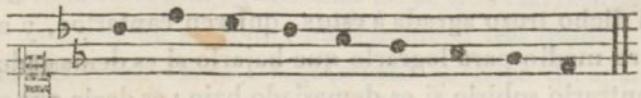
Ya se concibe que se ha de calcular en cada nota, en cada accidente, á fin de descubrir lo que les debe substituir en el trasporte; en el cual el espíritu mas vivo puede experimentar grandes obstáculos á causa de la rapidez de la ejecucion. Pero hay un medio de simplificar esta operacion, que consiste en suponer otra llave en lugar de la que esté puesta al principio del pentágrama, y escojer la que corresponda al tono en el que se quiera trasportar. Por ejemplo si el trozo de música está en el tono de *re*, escrito con llave de *sol*, y se quiere trasportarlo en el de *si bemol* se substituye mentalmente la llave de *do* en la primera línea á la de *sol*, se suponen dos bemoles á la llave; hallándose hecha así la trasposicion, como se puede ver en el ejemplo siguiente:

re fa mi re do si la sol fa



Trasporte.

si re do si la sol fa mi re



La complicacion de las llaves sirve particularmente para este uso.

El trasporte es una de las mayores dificultades de la música, considerada bajo las relaciones de la práctica; porque esta exige una aptitud particular que no tienen siempre muchos de los que ejecutan, aunque hábiles por otra parte. Para allanar estas dificultades se imaginó la construccion de unos pianos que verifican el trasporte de un modo mecánico, los cuales se llaman *pianos trasportadores* (1); invencion que

(1) Se han hecho uso de varios procedimientos para obrar el trasporte mecánico: pero los primeros pianos de trasposicion que se han usado

á pesar de ser muy cómoda, ha tenido poco éxito, no obstante.

Los editores de música con el intento de hacer mas facil la práctica de este arte á los aficionados , trasportan muy á menudo los trozos que están mas en voga para ponerlos al alcance de los diversos caracteres de voz ; pero como á aquellos no les es posible hacerlo con toda especie de música, será útil saber hacer por sí mismo esta operacion.

CAPITULO V.

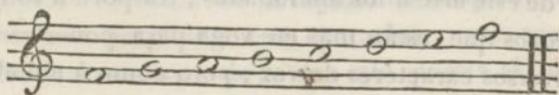
No todos los pueblos se sirven de la misma escala. — No está probado que la de los europeos sea perfecta ; pero si que es la mejor.

La escala de los sonidos cuya relacion acabamos de hacer, es la que se usa en las naciones europeas , la misma que se ha introducido en las colonias fundadas por estas naciones. Producida por una sucesion de esperimentos y modificaciones , desde la antigüedad hasta el siglo decimo séptimo , ha llegado á ser por nuestros órganos, por la educacion, y el hábito una regla de relaciones metafisicas de los sonidos, que nos parece ser la única admisible al oido, y que nos hace en algun modo incapaces de concebir otras.

Pero no sucede asi en todos los pueblos ; algunos de ellos han tenido ó tienen aun divisiones en la escala jeneral de los sonidos muy diferentes de aquella. Estas divisiones son de dos especies : las unas tienen por base la distancia de los sonidos de la misma naturaleza que las de la música europea , pero dispuestas por otro orden ; las otras están establecidas sobre menores distancias é inapreciables para nuestro oido. Examinemos primeramente aquellas.

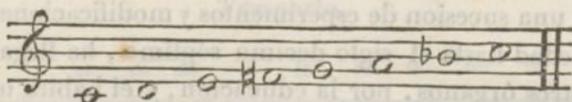
son los de los SS. Roller y Blanchet, fabricantes en Paris. M. Pfeiller ha perfeccionado su invencion , limitando esta operacion á la presion de un pedal. (Nota del Autor).

En la China y en la India existe una escala mayor, dispuesta de esta suerte :



Se ve que esta escala difiere de la nuestra en que el primer semitono en lugar de estar colocado entre el tercero y cuarto grado, como en la nuestra, se encuentra entre el cuarto y el quinto, lo que establece una diferencia completa de tonalidad que choca á nuestro oido, al paso que la escala de los europeos parece insuportable á los Chinos (1).

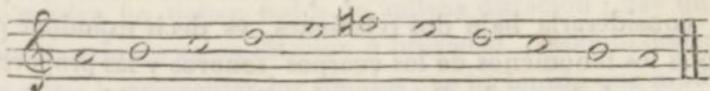
Los Escoceses é Irlandeses tienen una escala mayor bastante parecida á la de los Chinos arriba indicada, pero mas singular aun que esta, por no tener semitono entre el séptimo y octavo sonido, sino un tono completo, como se ve en este ejemplo :



Los defectos de esta escala chocan mas aun al oido de un músico que la de los Chinos, á causa de la relacion doblemente falsa que se encuentra en ella entre la cuarta mayor de la tónica al cuarto grado, y la cuarta disminuida de este cuarto grado á la séptima. De aquí viene que todos los aires escoceses é irlandeses compuestos segun esta escala han tenido que arreglarse y desnaturalizarse para ser publicados.

Los Irlandeses tienen tambien una escala menor que es muy singular; pues no tiene mas que seis notas, y dispuesta como se ve aquí :

(1) El abate Roussier en su *Memoria sobre la música de los antiguos*, y con sus *Cartas al autor del Diario de bellas artes y ciencias*, quiso demostrar que esta escala es natural, porque es el producto de una progresion

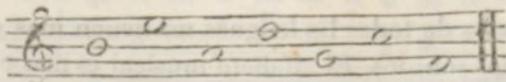


El defecto lójico de esta (esta) escala es de la misma naturaleza que el de las anteriores, porque consiste ~~entre~~ una falsa relacion entre el tercero y sexto sonido; lo que no sucede en la escala de las demas naciones européas.

Las escalas de que acabamos de hablar están divididas como la de la música francesa, italiana, española etc., por tonos y semitonos; solo difieren de esta por la disposicion de estos tonos y semitonos; pero hay algunos pueblos orientales, tales como los Arabes, Turcos y Persas, cuyos instrumentos están contruidos sobre una escala de intervalos divididos por tercios de tono. Semejantes intervalos y una tal division de la escala musical, solo pueden apreciarlos unos órganos que por la educacion esten acostumbrados á su efecto. En el oido de un europeo producen la sensacion que causan las sucesiones de sonidos falsos y desagradables; al paso que los Arabes encuentran placer en ellas y les afectan penibles sensaciones cuando oyen nuestra escala.

Cuando se consideran los efectos de tan diversas escalas, se presenta á la imaginacion la siguiente duda. ¿Hay una escala conforme del todo con los principios naturales? Si es que no la haya, ¿cual es, pues, la que reúne las condiciones mas ape-

regular de cuartas ascendientes y de quintas descendientes tales como :



Estas especies de regularidades tienen algo que seduce el espíritu pero nada prueban en cuanto á la afinidad metafísica de los sonidos. Esta escala chocará siempre al oido de un músico europeo, porque encontrará en ella una falsa relacion entre el cuarto, primero y octavo sonido.

(Nota del Autor).

tecibles? Para resolver la primera parte de esta cuestion es preciso considerarla bajo dos relaciones, es decir examinar primero si los fenómenos de los cuerpos sonoros y las proporciones que se deducen de ellos entre los diversos sonidos de la escala dan por resultado entonaciones precisas, invariables; y si las leyes físicas de su ordenacion son igualmente positivas.

Es preciso confesar que en esta parte la ciencia ha quedado muy imperfecta, como veremos al hablar de la acústica. Los fenómenos han sido mal observados, los experimentos hechos sin atencion, y como sucede casi siempre, ha sido preciso hacer las deducciones sobre datos inciertos.

La segunda consideracion es del todo metafísica. Se trata de saber si las afinidades de los sonidos de nuestra escala están suficientemente establecidas por las relaciones que están conformes con nuestro modo de sentir, y con las condiciones de la armonia y de la melodia de que se compone nuestra música; pero, sea cual fuese el aspecto bajo el que se considere esta escala, no se puede negar que está perfectamente conforme segun la relacion con que están dispuestos los sonidos, y que no se le podria substituir otro orden sin que se modificasen considerablemente, asi la melodia como la armonia, y sin cambiar por consiguiente la naturaleza de nuestras sensaciones.

CAPITULO VI.

De la duracion de los sonidos y de los signos de silencio en música, como se representa esta por los signos, y modo de medirla.

Los alfabetos de todas las lenguas no tienen mas objeto que representar los sonidos. El alfabeto musical es mas complicado porque es menester que los signos de entonacion se combinen con los de duracion, y aun que las notas indiquen dos cosas á la vez. Esta complicacion es la causa principal de la dificultad que se encuentra en leer la música.

Es evidente que los sonidos que entran en la composicion de la música no tienen todos la misma duracion ; hay muchas modificaciones en su dilacion ó brevedad. Estando destinadas las notas á representar los sonidos , se ha tenido que modificar su forma á fin de que puedan espresar tambien las diferencias de sus prolongaciones (1). A este fin , se puso una unidad de duracion que se llama *semibreve* ; á la mitad de este se le dió el nombre de *mínima* , á su cuarto *semínima* , á la octava parte *corchea*, la dieziseisava parte se llama *semicorchea* , la treintaidosava parte *fusa* , y la cincuenta y cuatroava parte *semifusa*.

Figuras de estos signos de duracion :



Cualquiera que sea la forma de la nota y de la duracion que representa , la ^{duracion} duracion no varia , y aquella conserva el mismo nombre como se ve en los ejemplos siguientes :



Si hubiesemos de esponer filosoficamente los principios de la medida de compas en la música , procederiamos de otro modo del que no lo hemos he-

Todas las figuras de notas que se acaban de ver están destinadas á representar duraciones de sonidos , las que están en las proporciones de 1 á 2, 1 á 4, 1 á 8, etc. , ó de $\frac{1}{2}$ á 1, $\frac{1}{4}$ á 1, $\frac{1}{8}$ á 1 etc. ; es decir que son dos , cuatro , ocho veces mas largas que las otras , ó que no son mas que la mitad , el cuarto el octavo de ellos. Pero hay ciertas duraciones de sonidos que son tres , seis , doce veces mas largas que otras que no son mas que el tercio , el sexto , la duodecima parte de ellos. A los primeros se imaginó representarlos por la figura de una nota cualquiera seguida de un punto ; de suerte que este aumenta de la mitad la duracion de las notas. Asi , la semibreve puntuada tiene la duracion de tres mínimas , ó seis semínimas , ó doce corcheas , etc. ; la mínima puntuada está en la misma proporcion con respecto á las semínimas , corcheas semicorcheas , y asi de las demas. De esto se sigue que la mínima solo tiene la tercera parte del valor de la semibreve puntuada , que la semínima no representa mas que la sexta parte de ella , la corchea una duodécima parte , etc. Algunas veces los sonidos se hallan con respecto á ciertos otros , en la proporcion de 2 á 3. Se da el nombre de *tresillos* á los que están en proporcion de 3 á 2 , y su calidad se indica escribiendo un 3 sobre las notas que los representan.

Los sonidos y su duracion no son los únicos elementos de la música , el silencio mas ó menos largo juega tambien en ellos un papel muy importante. La necesidad de someterlo á las reglas de proporcion sugirió la idea de dividirlo como las figuras de las notas , y de representarlo con signos análogos. Se tomó la semibreve por unidad de duracion de un sonido como hemos dicho , el silencio de una duracion correspondiente se representó por una *pausa* ; la mitad de este tiempo se llamó *media pausa* ; el cuarto *suspiro* ó *aspiracion* , la octava parte *medio sus-*

cho aquí ; pero no debemos olvidar que el objeto de este libro no es hacer observar los defectos de la parte técnica del arte. Es mas útil hacer conocer como está hecha. (Nota del Autor.)

piro, la décima sexta parte *cuarto de suspiro*. Todos estos signos de silencio tienen un valor igual al de las diversas figuras de las notas cuya tabla se ve aquí :

Unidad	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{64}$
semibreve.	minima.	seminima.	córchea.	semicórchea.	fusa.	semífusa.
<i>Pausa</i>	<i>Media</i>	<i>Suspiro</i>	<i>Media</i>	<i>Cuarto</i>	<i>Octava</i>	<i>16ª</i>
un com- pas.	medio compas.	una parte.	media parte.	cuarta parte.	octava parte.	16ª parte.

Ya se deja conocer que la semibreve con un punto se representa por una pausa seguida de otra media pausa; la minima puntuada, por una media pausa seguida de un suspiro, y así de las demas.

Estas diversas proporciones de las duraciones relativas de los sonidos y silencios son susceptibles de muchas combinaciones. El ojo mas experto hallaria alguna dificultad para discernirlas, si no se hubiese imaginado separarlas de distancia en distancia por barras que atraviesan el pentagrama perpendicularmente. Se dá el nombre de *compas* al espacio que se halla comprendido entre dos barras de separacion. Por medio de las barras, la vista aísla facilmente cada compas de esa multitud de signos para no considerar sino los contenidos en él. La suma total de este contenido debe ser de una duracion uniforme en todos los compases; pero esta duracion puede ser arbitrariamente igual al valor de una semibreve, de una minima, ó de una de estas ultimas puntuadas.

Tambien se lee mas facilmente las notas que contiene cada compas, dividiéndole en partes iguales que se llaman *tiempos*, y que se indican por los movimientos de la mano. Esta division puede hacerse en dos, tres ó cuatro partes; en cuya division el compositor dá á conocer su intento por medio de un signo que se coloca al principio de cada trozo de música. Si la division se

ha de hacer en dos tiempos, la señal es esta C ó $\frac{2}{4}$; si ha de ser en tres tiempos la señal será 3 ó $\frac{3}{4}$; y si en fin se ha de dividir el compas en cuatro partes, la señal que lo indique será C. En vista de estas señales, los músicos dicen que el compas es de dos, tres ó cuatro tiempos ó partes.

Todavía se hecha de ver aquí un ejemplo de la pobreza del lenguaje musical; porque se da el nombre de *compas* á dos cosas absolutamente diferentes; se dice *compas* al espacio comprendido entre dos barras, á la division de este espacio, como tambien al *instinto* del ejecutor para hacer facilmente esta division. Por ejemplo se dice que un cantor ó instrumentista *tienen* ó *no tienen compas*, con respeto á su aptitud en dividir el tiempo; cuya aptitud es indispensable para ejecutar bien la música. Se dice tambien del que no la tiene *que no es músico*; cuya espresion no significa que no ejerce la profesion de músico, sino que no tiene las calidades de tal.

Hemos dicho que se considera á la semibreve como unidad de duracion, de lo cual se ve la prueba en ciertos signos de compas que se encuentran á veces al principio de un trozo de música, tales como $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$; pues estos signos manifiestan que el espacio comprendido entre dos barras encierra *dos, tres, seis, nueve, doce cuartos* de semibreve, ó sea *dos, tres, seis, doce octavas partes* de la misma unidad. Entre estas cantidades las que son suceptibles de ser divididas por 2, como $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{2}{8}$, y $\frac{6}{8}$ pertenecen al compas de *dos tiempos ó partes* que se marcan bajando y levantando alternativamente la mano; las que no pueden dividirse sino por 3, como $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{3}{8}$ y $\frac{9}{8}$ son de la especie de compases á *tres tiempos ó partes*, en los que la mano hace tres movimientos el primero bajando, el segundo, á la derecha y el tercero levantando la mano: en fin las cantidades $\frac{12}{9}$ y $\frac{12}{8}$ que pueden dividirse por cuatro pertenecen al compas de *cuatro tiempos*, y se marcan por cuatro mo-

vimientos de la mano bajándola, á la izquierda, á la derecha y levantándola (1).

Todo lo que se ha visto hasta aquí tocante al compas, á los sonidos y al silencio solo presenta cantidades de duraciones relativas, y nada indica la parte positiva que se ha devuelto á cada signo del tiempo. En efecto hubiera sido muy difícil ó mas bien imposible espresar con signos esa duracion racional, que solo puede representarse por las vibraciones del péndulo astronómico, ó por las divisiones de estas vibraciones. Sin embargo se concibe que no existe ningun medio para indicar esta duracion en la música; podria desnaturalizarse á menudo la intencion del compositor en la ejecucion, porque siendo libre cada uno de dar á la semibreve, tomada como unidad de medida, una duracion arbitraria, el mismo trozo podria ser ejecutado ya con la lentitud de una lamentacion, ya con la viveza de una contradanza. Para salvar este inconveniente, se pensó como el mejor medio, escribir al principio de las piezas de música ciertas palabras italianas que daban á conocer, bien ó malamente el grado de lentitud ó de viveza que es menester dar al compas, es decir á la duracion de la semibreve ó de sus fracciones. Asi pues, las palabras *largo*, *maestoso*, *larghetto*, *adagio*, *grave*, *lento* indicarán varios grados de lentitud, *andantino*, *andante*, *moderato*, *à piacere*, *allegretto*, *comodo*, fueron signos de un movimiento modera-

(1) En los cuartetos del célebre violinista Paganini hemos visto usado algunas veces otro compas de cuatro tiempos, cuya unidad de medida es la breve, esto es una nota cuyo valor ó duracion es doble del de la semibreve. Este compas es el mismo que el de C en su movimiento, pero en su duracion entran dos de los de este; es decir doble número de notas de igual valor de cada una de las que entran en el de C. Dicho compas se representa asi: $\frac{16}{8}$, cuyo signo indica que en él han de entrar diez y seis corcheras, ú otro número de figuras que juntas tengan tanto valor como estas, en vez de las ocho que entran en aquel. Aunque este compas no está en uso, hacemos mencion de él, por haberlo empleado, como hemos dicho, tan grande artista.

(Nota del Traductor.)

do y modificado de varios modos ; en fin , *allegro* , *con moto* , *presso* , *vivace* , *prestissimo* , sirvieron para indicar vivezas siempre mas aceleradas. Ya se concibe que en estos varios grados de lentitud y de celeridad , la semibreve , la pausa y todas sus subdivisiones tambien varian de duracion , al paso que , no hay mas relacion entre una semibreve y otra igual de la que hay entre la duracion relativa de una de estas y de una corchea. En efecto , tal es el movimiento lento en el que cinco semibreves duran un minuto , y tal el movimiento vivo en el que cuarenta de las mismas figuras pasan en el mismo espacio de tiempo. Esta variedad en la duracion positiva nada altera el valor relativo de los signos entre sí.

En otro tiempo , todas las piezas de música instrumental compuestas por los músicos mas célebres llevaban los nombres de bailes conocidos , tales como los de *alemandas* , *sarabandas* , *seguidillas* , *jigas* , *etc.* , no porque tuviesen el carácter de estas especies de danzas , si no porque tenian su mismo movimiento. Mas , una vez conocidos estos movimientos , era inútil indicarlos de otro modo. Desde que pasó la moda de estas piezas fué preciso recurrir á otras indicaciones ; y desde entonces se adaptaron las palabras italianas de que hemos hablado antes y muchas otras aun.

Pero cuan vagas no son esas espresiones , cuantas modificaciones no hay entre un movimiento *allegro* (alegre) y otro *allegro*? entre cierto *adagio* (lento) y otro *adagio*? Semejantes indicaciones no pueden nunca ser sino aprosimaciones que modifican la intelijencia ó la organizacion particular de cada ejecutor. De aquí resulta que muy pocas veces sale la música segun el pensamiento del autor , y que una misma pieza toma diferentes caracteres ejecutado por diversos músicos. Añadase á esto , que el uso de estas palabras es á veces un contra sentido porque hay tal trozo cuyo carácter apasionado parece espresar la cólera ó el dolor , y que su movimiento está indicado por la palabra *allegro*. En esto existe un mal real que se ha sentido desde mucho tiempo , y al que hace pocos años se le ha

puesto remedio. A fines del siglo decimo septimo se conoció que para fijar la lentitud ó rapidez en los movimientos de la música lo mejor seria una maquina. Muchos músicos y maquinistas se ocuparon en buscar los principios de la construccion de semejante mecanismo ; y en el año 1698 un profesor de música llamado *Loulié* propuso una que se llamó *cronómetro* (medida del tiempo). En la misma época, *Lafflard*, músico de la capilla del rey de Francia inventó otra ; mas tarde , *Harrison* , famoso maquinista inglés , que se ha distinguido por sus relojes marítimos , descubrió una máquina que parecia perfecta pero que no se popularizó por su excesivo precio. En 1682, *Duclos* , relojero de Paris , hizo otra máquina , que llamó *ritómetro* (medida del ritmo) , y que entonces recibió la aprobacion de algunos músicos distinguidos. A esta máquina sucedió el *cronómetro* de un mecánico llamado *Pelletier* , cuya forma y mecanismo se ignora en el dia. En 1784 , *Aeneudin* , relojero de Paris , construyó un péndulo que obraba el mismo efecto. El célebre relojero *Breguet* se ocupó tambien en la solucion del mismo problema , sin dar á conocer el resultado de sus trabajos. En fin *Despreaux* , profesor en el Conservatorio de música , propuso en 1812 , la adopcion de un *cronómetro* compuesto de una tabla que indicaba los movimientos , y de un péndulo ó balancin de un cordoncillo de seda con un peso en el extremo , cuyas diversas longitudes daban , siguiendo leyes físicas muy conocidas , los diferentes grados de celeridad. Muchos músicos alemanes ya habian hecho conocer cronómetros de esta especie , que tienen la doble ventaja de ser de una construccion sencilla y poco costosa , pero que tiene el inconveniente de no hacer sensible al oido el *tacto* ó *batida* de los tiempos.

Dos hábiles maquinistas llamados *Winkel* de Amsterdam , y *Maelzel* se disputaron la invencion de un *metrónomo* que por fin satisfizo todas las condiciones deseadas , el cual fué sometido á la aprobacion del Instituto en 1816 , y cuyo uso en el dia es bien conocido de los aficionados. En esta máquina cada vibracion del balancin hace el *tacto* sensible al oido. El inventor to-

mó por unidad el *minuto*, de la cual son fracciones los tiempos de la música. Todas las variaciones del movimiento desde el mas lento hasta al mas rápido, se espresan y representan en él por las vibraciones del balancin que se descomponen arbitrariamente en compases de dos, tres ó cuatro tiempos, y que representan segun la voluntad del compositor, semibreves, mínimas, seminimas ó corcheas, El mérito principal de esta máquina consiste en la sencillez de su construccion, cuyo principio consiste en desquiciar el centro de gravedad de manera que una varita muy corta pueda substituir á un pendulo muy largo y en obrar grandes variaciones de movimiento por los cambios poco sensibles en el desvio del punto central. Por medio del metrónomo, todo el sistema de la division del tiempo en música, está representado en el todo y en sus partes.

CAPITULO VII.

De lo que se llama espresion en la ejecucion de la música, sus medios y signos por los cuales se indica en la notacion.

HASTA aqui solo se ha tratado de los atributos del sonido, que son la entonacion y la duracion; pero falta considerarlos bajo la relacion de su *intensidad*, es decir, bajo sus diversos matices de la dulzura ó de la fuerza; lo que completará el cuadro de las calidades por las cuales obran sobre nosotros.

La dulzura de los sonidos produce jeneralmente en el hombre impresiones de calma, reposo, placer tranquilo y todos los matices de estas diversas situaciones del alma. Los sonidos intensos, ruidosos, brillantes, escitan al contrario emociones fuertes, y son propios para pintar la cólera, el valor, los celos y otras pasiones violentas; pero si los sonidos fuesen constantemente dulces, pronto naceria el fastidio de su uniformidad, cansarian el entendimiento y el oido. Por otra parte la música no está destinada unicamente para pintar las modifica-

ciones del alma , su objeto muchas veces es vago , indeterminado , y su resultado mas bien causa placer á los sentidos que no habla al alma , lo que se observa particularmente en la música instrumental.

Pero, ora se considere la movilidad de las facultades del alma y las numerosas metamorfosis de que son susceptibles , ora no se atienda mas que á las impresiones de los sentidos , se conocerá luego que la mezcla de los sonidos suaves y fuertes , y las diversas gradaciones de sus sucesiones , son medios poderosos de pintar las unas y de escitar las otras. Jeneralmente se dá el nombre de *espresion* á esta mescolanza de dulzura y de fuerza , á sus gradaciones ó degradaciones de intensidad , en fin á todos los accidentes de la fisonomia de los sonidos ; no porque tengan siempre por objeto *espresar* ideas ó sentimientos, pues que las mas de las veces solo son el resultado de la fantasía ó de una impresion vaga é indefinible ; pero no se puede negar que su mescolanza bien ordenada no tenga por efecto conmovernos tanto mas vivamente cuanto el objeto es menos positivo. Si se pidiese á un cantor habil ó á un grande instrumentista la causa que les induce á dar una fuerza á ciertos sonidos , á que apenas dejen oír ciertos otros , á aumentar ó disminuir gradualmente la intensidad ; á hacer algunos sonidos con mayor viveza y soltura que otros , ó bien á ligarlos entre sí con blandura y abandono , tardarian mucho á contestar , ó mas bien responderian francamente : *Lo ignoramos , pero lo sentimos asi*. Tendrian razon , por cierto , si transmitiesen sus sensaciones en el alma de sus oyentes. Aun mas ; si pudiesen observarse ellos mismos , confesarian que no siempre los mismos pasos les han afectado del mismo modo , y que les ha sucedido espresarlos con muy diversos sentimientos , aunque el resultado fuese igualmente satisfactorio.

Esta facultad de espresar de muchos modos los mismos sentimientos musicales podria tener graves inconvenientes en una orquesta en que cada uno de los que la compusiesen se abandonase á las impresiones del momento ; pues podria suceder que

un músico ejecutase su parte con fuerza , mientras que otro hiciese la suya con dulzura , y que un tercero desligase los sonidos de un paso que su vecino creería deber ligar. De aquí la necesidad de que el compositor indique su pensamiento, bajo la relación de la expresión , con signos inequívocos, como lo hace con el movimiento. Esto es en efecto lo que sucede siempre.

Los signos de expresión son de muchas especies : los unos tienen relación con la fuerza ó dulzura de los sonidos ; los otros están destinados á hacer conocer si deben ser ligados ó desligados ; y otros en fin indican ligeras variaciones de movimiento que contribuyen á aumentar el efecto de la música.

Hay algunas palabras italianas que sirven para hacer conocer á los que ejecutan los diversos matices de fuerza ó de dulzura de los sonidos : *Piano* , ó una simple P, significa que se ha de cantar ó tocar con dulzura : *Pianissimo* ó PP , indican el exceso de dulce ; *Forte* , ó FF. muy fuerte. El paso del dulce al fuerte se espresa por *Crescendo* ó *Cresc.* , ó *Cre.* ; el del fuerte al dulce por *Decrescendo* , *Diminuendo* , *Smorzando* , ó por las abreviaciones de estas mismas palabras. Un sonido dulce seguido de otro fuerte se indica por PF, y al contrario por FP. Un corto número de sonidos mas fuertes que otros se espresan por *Rinforzando* ó simplemente Rf ; *Sforzando* , ó Sf ; *Forzando* , ó Fz. En fin el aumento ó disminución de fuerza instantánea se indican por estos signos $<$ $>$. La fantasía puede multiplicar esta especie de signos é imaginar otros nuevos ; pero los que se acaban de ver bastan para las masas de cantores ó instrumentistas. La expresión que un grande artista dá á la ejecución ó al canto proviene de los acentos del alma que casi nunca se presentan del mismo modo en iguales circunstancias , y que solo se podrían pintar á los ojos con un número infinito de signos. Aun mas ; este sin número de matices combinados anticipadamente sería frío , importuno , y perjudicaría el efecto de la música en vez de aumentarlo.

Los signos de los sonidos desligados son de dos especies: los unos consisten en puntos dilatados puestos sobre las notas ;

los cuales indican que el sonido se ha de producir con la mayor lijereza posible.



Quando se han de desligar los sonidos con cierta pesadez, las notas están acentuadas con puntos redondos debajo de una linea curva como en este ejemplo.



Quando los sonidos han de ser enteramente ligados se pone una curva sin puntos sobre las notas, como se ve aqui.



Las alteraciones del movimiento, que son un medio de expresion del que se abusa algunas veces, se indican con estas palabras: *con fuoco*, *con moto*, cuando se trata de aumentar la viveza, y por el de *ritardando*, si es preciso disminuirla. El compositor deja regularmente el cuidado de estas lijeras alteraciones á la intelijencia de los ejecutores.

Hay algunos otros signos accesorios, que tambien son útiles en la ejecucion, pero que no tienen relacion con las tres calidades principales de los sonidos, y que por este motivo no es del caso esponer aqui.

Todo lo que se acaba de referir entra en el circulo de lo que

se llama *notacion*. Bastará que se haya entendido su mecanismo para comprender con facilidad lo restante de esta obra; pues se engañaría el que creyese deber abrumar la memoria con todos los términos y figuras de todos los signos. Semejante estudio que no podría hacerse sin esfuerzo seria un inconveniente para el objeto que se proponen tanto el autor de este libro como sus lectores. Poco importa que un hombre de experiencia llamado, para juzgar y hablar de una composicion musical sepa distinguir un *do* de un *sol*, ó una *seminima* de una *corchea*, pero si es necesario que conozca el uso de todo esto, cuando no fuese mas que para sustraerse de la importancia pedantesca de los que han hecho un profundo estudio de ello. Puede dudarse de que sea tan útil como agradable el saber de música; pero los que poseen esta ventaja son casi siempre en corto número comparados con la poblacion jeneral de un pais. Este libro se ha escrito para los demas, es decir, para aquellos á quienes mil obstáculos les impiden entregarse al estudio de un arte difícil; así pues, el autor faltaria á su propósito, si, para hacerse entender, exijiese la adquisicion de conocimientos á los que debe suplir.

Algunos hombres de mérito, que por otra parte solo eran medianos músicos, espantados de la multitud de signos de la notacion musical, probaron de hacer adoptar otros sistemas mas sencillos en apariencia, y que se componen de cifras, ó signos arbitrarios; pero con no ser mas admisibles semejantes cambios del que lo serian los del alfabeto de una lengua para el pueblo que la habla, pues que tendrian el inconveniente muy grave de dejar en una ignorancia completa de la música, á todos los que la saben, y de anonadar todos los monumentos que existen del arte, hay otro motivo que siempre hará desechar los sistemas que se propongan para la reforma de la notacion, por sencillos que sean: los signos de esos sistemas no serian tan sensibles á la vista como los que se acaban de esponer, y por consiguiente, no facilitarían la rapida lectura de la música como sucede con el sistema de no-

tacion que se usa en el dia (1). Se supone que hay falta de analogia en las diferentes partes de este sistema, lo que es un error; pues todos sus elementos parecen ligados entre si, de manera que no se pueda suprimir alguno de ellos sin destruir el todo. La misma multiplicacion de las llaves, contra las cuales se han levantado algunos, poco músicos, lejos de ser un embarazo, tiene en ciertos casos ventajas incontestables.

Por los siglos décimo y undécimo, en que tuvo origen la música moderna, se ensayaron varios sistemas de notacion y examinaron sus autores las ventajas ó inconvenientes de cada

(1) No obstante, el sistema que inventó J. J. Rousseau, quien fué el primero que intentó introducir en Francia una nueva notacion en la música, es muy facil de comprender y de leerse luego. Pues, como, segun dijo el mismo, no tuvo otra idea al inventarlo que hacer mas reducida la notacion, su sistema consiste en los siete primeros números ordinales que substituyen á las siete notas de la escala diatonica, puestas sobre, arriba ó debajo de una sola linea horizontal, segun la octava á que pertenecen. En el año 1813 M. Lasalette, modificó el sistema de Rousseau, y M. Galin lo perfeccionó mas tarde; pero los adelantos que hicieron estos dos franceses al sistema de aquel, no surtieron el efecto que se propusieron, cual era abreviar la notacion música y escribirla con mayor velocidad.

D. Francisco Martí, autor de la taquigrafía de la lengua castellana, inventó tambien una *Taquigrafía de la Música*, que publicó en Madrid en el año 1833 su hijo D. Angel Ramon. Esta taquigrafía, en la que no se hace uso del pentagrama, tiene por sistema algunas consonantes de la taquigrafía de la lengua enlazadas con las vocales; y sobre ser muy complicado nada tiene de veloz en la notacion. Considera cinco escalas principales, dando, en cada una de ellas, un signo modificado de los de la primera á cada una de las notas, cuya formacion no es mas facil que la de las comunes.

En el mismo año, M. Ipolito Prevost publicó en Paris una *Estenografía Musical*, con la cual es muy posible seguir la escritura de la música casi con tanta velocidad como en la ejecucion. Su sistema consiste en unos signos mas ó menos complicados que abrevian las sucesiones de las notas, los cuales tienen por base las líneas recta y curva, ó el semicírculo. Pero en esta notacion son precisas dos líneas adicionales en el pentagrama, asi en la parte superior como en la inferior. (Nota del Traductor.)

uno; mas tarde (en el siglo décimo séptimo) se abandonó el ridículo aparato de ciertas proporciones que hacian nacer dificultades casi insuperables en la lectura de la música , sin ninguna utilidad real para el arte; pero la notacion musical en el estado en que se encuentra en el dia , forma un sistema completo y lojico; y nada se le podría cambiar sin menoscabarla.

comparada, tiene en estos casos ventajas incalculables.
 Por los siglos de oro y andaluz, en que floreció la
 música mozarina, se usaban varios sistemas de notación y
 examinando sus defectos, las ventajas e inconvenientes de cada
 se acentuaron al compararlos con el sistema actual.
 (A) No obstante, el sistema de notación actual, que se usa
 hoy, no nació en un momento, sino que se formó poco a poco,
 y es el resultado de la necesidad de una notación más clara y
 sencilla, que permitiera a los músicos de todas las naciones
 comunicarse entre sí sin dificultad. En el siglo XVI, el
 italiano Giovanni Battista Vicentino, publicó un tratado de
 música, en el que proponía un sistema de notación que consistía
 en la escritura de las notas en las líneas de la guitarra, y en el
 uso de un alfabeto especial para las letras de las palabras.
 Este sistema, aunque no se usó nunca, fue el primer intento
 serio de una notación más sencilla y clara. En el siglo XVII,
 el francés Jean-Baptiste Lully, publicó un tratado de música,
 en el que proponía un sistema de notación que consistía en
 la escritura de las notas en las líneas de la guitarra, y en el
 uso de un alfabeto especial para las letras de las palabras.
 Este sistema, aunque no se usó nunca, fue el primer intento
 serio de una notación más sencilla y clara. En el siglo XVIII,
 el alemán Johann Sebastian Bach, publicó un tratado de música,
 en el que proponía un sistema de notación que consistía en
 la escritura de las notas en las líneas de la guitarra, y en el
 uso de un alfabeto especial para las letras de las palabras.
 Este sistema, aunque no se usó nunca, fue el primer intento
 serio de una notación más sencilla y clara. En el siglo XIX,
 el francés Louis Berlioz, publicó un tratado de música, en el
 que proponía un sistema de notación que consistía en la
 escritura de las notas en las líneas de la guitarra, y en el
 uso de un alfabeto especial para las letras de las palabras.
 Este sistema, aunque no se usó nunca, fue el primer intento
 serio de una notación más sencilla y clara. En el siglo XX,
 el alemán Richard Wagner, publicó un tratado de música, en
 el que proponía un sistema de notación que consistía en la
 escritura de las notas en las líneas de la guitarra, y en el
 uso de un alfabeto especial para las letras de las palabras.
 Este sistema, aunque no se usó nunca, fue el primer intento
 serio de una notación más sencilla y clara.

SECCION SEGUNDA.

DE LOS SONIDOS CONSIDERADOS EN SUS RELACIONES DE SUCESION Y
SIMULTANEIDAD: RESULTADO DE ESTAS RELACIONES.

CAPITULO VIII.

Relacion de los sonidos.

Las impresiones que deja la música en el alma de los que ignoran su procedencia, tienen mucha analogia con las sensaciones del compositor al primer impetu de su inspiracion. Jeneralmente al público solo le hace impresion un todo, ó conjunto, cuyas partes no percive, y el músico se inquieta demasiado para analizar su pensamiento; pero cuando este quiere escribir lo que ha inventado, se establece una gran diferencia entre él y el vulgo. Desde que toma la pluma, su alma se tranquiliza poco á poco, sus ideas se aclaran, su pensamiento divide los periodos musicales en frases mas ó menos regulares; las voces, los instrumentos que las acompañan y la espresion dramática de las palabras dejan de formar un todo homogéneo. Entonces se manifiesta un pensamiento musical que se llama *melodia*; se establece la diferencia de los sonidos que se suceden y de las que se hacen sentir simultáneamente; entonces las faltas de simetria en las frases se hacen tan notables para el músico, como las faltas de cantidad para el poeta; el arreglo de las voces, las disposiciones de los grupos de sonidos, la eleccion de los instrumentos, el ritmo, todo en fin llega á ser el objeto de un examen particular; todo es susceptible de perfeccion cuya necesidad no se percibe al principio, y el arte viene á prestar su ayuda al jénio.

De todas las operaciones del espíritu, parece ser la mas difícil y admirable aquella por la cual un compositor de música concibe el efecto de su composicion sin oirlo. Qué complica-

cion ! Cuantas relaciones diversas ! Cuanto talento , perspicacia , esperiencia y observancia , hasta en una obra mediocre ; pues no basta estar conmovido por la situacion que se quiere pintar ó el sentimiento que se trata de espresar , es menester tambien encontrar melodias analogas á estos diversos objetos , es necesario que estos cantos se combinen y se repartan entre muchas voces de diferentes caractéres , cuyo efecto es indispensable preveer ; es preciso en fin que todo esto vaya acompañado de un número mas ó menos considerable de instrumentos , que difieran en acento y sonoridad , y que deben emplearse del modo mas satisfaciente y útil al efecto jeneral. Cada una de estas cosas trae consigo una infinidad de detalles que concurren á la complicacion de los elementos de este arte singular. Al músico le basta echar una ojeada al papel que recibe sus inspiraciones , para hacerse cargo de su composicion como si realmente la viese ejecutar.

Si se examina la música con atencion , se observará en ella cuatro cosas principales que concurren á su efecto , á saber : la sucesion de los sonidos que , como se acaba de ver se designa con el nombre de *melodia* , su simultaneidad , de la que resulta la *armonia* ; la *sonoridad* que satisface mas ó menos , conforme la eleccion ó disposicion de las voces y de los instrumentos ; el *acento* , en fin , que vivifica todo esto , pero que se escapa al analisis. La relacion sensible de los sonidos se presenta pues bajo tres aspectos : 1º sucesion ; 2º simultaneidad ; 3º sonoridad. Cada una de estas divisiones se subdivide del modo que se verá mas adelante.

CAPITULO IX.

De la melodia.

El hombre halla en su propia voz el tipo orijinal de la música. Este instrumento , el primero de todos , porque es á la vez el mas penetrante y fecundo en diversos efectos no dá de

si sino ideas de sucesiones de sonidos, y ni aun supone la posible simultaneidad en su emision. De ahí viene sin duda que la melodia es lo primero que se observa cuando una educacion precoz no ha modificado las disposiciones naturales. Digamos mas bien que ella sola llama la atencion de los que no conocen enteramente los estudios de la música, y que en vano hiere sus oídos la armonia de los acompañamientos, pues que no la perciben. Hay cerca de veinte años que se ha asegurado por varias esperiencias, que una parte del público de nuestros espectáculos creia que la orquesta tocaba al unisono de los cantores (1). En el día hay mas instruccion, gracias á la perfeccion de los métodos de enseñanza y á la influencia de los periódicos. Al fin, es de notar que los pueblos europeos son los únicos que han hecho uso de la union de la armonia á la melodia desde la edad media; parece que en la antigüedad no se tuvo ningun conocimiento de dicha union, y los orientales aun no la entienden cuando se les hace oír. Seria facil demostrar que la armonia no puede adherirse á las divisiones de la escala musical de ciertos pueblos, y por otra parte que es el producto casi necesario de nuestra escala. La melodia es de todos los países y de todos los tiempos; pero sus formas son variables como los elementos que entran en su composicion.

No se crea que esta melodia, tal como se oye en los cantos populares y en el teatro no tenga otra regla que la fantasia. El jénio mas libre, el mas orijinal, obedece á su insinuacion cuando imagina cantos á ciertas reglas simetricas cuyo efecto no es mas convencional que el ritmo del tambor para las masas de soldados cuando marchan. No se crea tampoco que esta regularidad de formas solo afecte á los que han estudiado los principios de la música; cualquiera que no tenga embotado ó duro el oído es sensible á ella, sin que por esto esté obligado á analizar sus sensaciones.

(1) Se ha de advertir que el autor habla aquí de su nacion, es decir del público de Francia de veinte años atras. (Nota del Traductor.)

La diferencia de viveza ó lentitud, establecida en un orden regular cualquiera, constituye lo que se llama *el ritmo* en música. Por medio del ritmo escita esta arte las mas vivas emociones, y su accion es tanto mas poderosa quanto mas se prolonga. Por ejemplo: una seminima seguida de dos corcheas es una sucesion que se encuentra á cada paso en la música sin observarlo; pero prolongándose por cierto tiempo, será un ritmo capaz de producir los mas grandes efectos.

El ritmo es susceptible de muchas variaciones. En los movimientos lentos, tales como el *adagio*, el *largo*, es casi nulo; pero en los movimientos moderados ó rapidos es muy reparable. Algunas veces solo reside en la melodia; en otras está en el acompañamiento; en fin hay casos en los que dos ritmos diferentes, el uno colocado en el canto y el otro en el acompañamiento, se combinan para producir un efecto mixto.

La música que carece de ritmo es vaga y no puede prolongarse sin que cause fastidio. Sin embargo, á veces se emplean con buen éxito melodias de esta especie para espresar cierto desvario melancólico, la calma de las pasiones, la incertidumbre y otras cosas semejantes. Con todo son muy raros semejantes casos.

Con lo que se acaba de decir se concibe que el ritmo forma parte de las reglas de simetria á las cuales está sometida la melodia. Esta es la primera y la mas imperiosa, la que sufre menos escepciones, y de la que nos apartamos con menos intencion.

La sensacion del ritmo musical es simple ó complexa. Es simple quando hiere al oido un solo jénero de combinacion; y es complexa quando se hacen oir al mismo tiempo combinaciones de diferentes jéneros.

La sensacion es tanto mas sencilla quanto son los elementos de que se compone el orden simétrico. Los elementos del ritmo, son los tiempos del compas y sus fracciones ya sean binarias ó ternarias.

Ejemplos de algunos elementos de ritmos simples.

Orden binario.

♩ | ♩ | | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ | etc.

♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | etc.

♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | etc.

♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | etc.

♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | etc.

Orden ternario.

♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | etc.

♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | etc.

♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | etc.

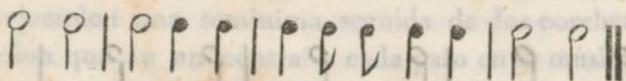
♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | etc.

♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | etc.

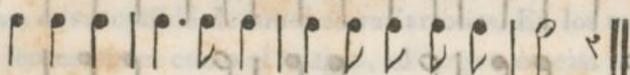
La sencillez de la sensación del ritmo disminuye en razón del aumento del número de elementos que entran en su composición.

Ejemplos de ritmos compuestos de muchos elementos

Ritmo binario.



Ritmo ternario.



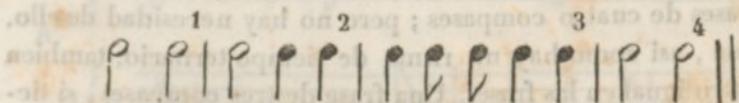
El resultado de una sensacion de ritmo muy sencilla habiendo de afectar el organo del oido de un modo uniforme, facilmente se hace notar; no sucede lo mismo cuando el ritmo es el producto de elementos multiplicados y combinados de varios modos. En los dos ejemplos últimos cada casilla del compas contiene elementos diferentes, y cada una de ellas consecutivamente produce distinta sensacion; de donde se sigue, que desaparece el arreglo simetrico, y que por consiguiente, se debilita tanto mas la relacion ritmica.

Pero de semejantes combinaciones pueden resultar una nueva relacion de números. En efecto, el oido, sin contar el número de los compases se siente acometido de la sensacion de este número; de ahí nace la necesidad que tiene de que se repita, y si esta necesidad se satisface bajo esta relacion, la simetria de los frases establece en ella un nuevo jénero de ritmo. Este ritmo constituye la *fraseolojia*, que en la música se espresa con el nombre de *cuadratura de las frases*. La necesidad de simetria en el número de los compases correspondientes, establece, pues, un nuevo jénero de ritmo, cuando esta simetria no existe ya en los elementos del ritmo de los tiempos; y este nuevo ritmo satisface tanto mas al oido en cuanto es mas perfecta la semejanza en el arreglo de los elementos ritmicos de cada compas. Asi pues los últimos ritmos que se han dado como ejemplos serán regulares y sensibles, si á cada uno de estos ejemplos, compuestos de cuatro compases, corresponden las

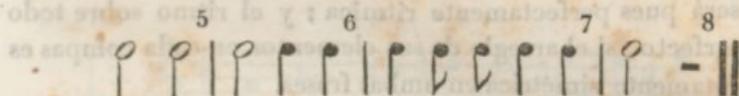
frases semejantes, tanto por el número de compases como por el arreglo de los tiempos ó partes de ellos.

Ejemplos:

Ritmo binario. — Primera frase.



Segunda frase.



Ritmo ternario. — Primera frase



Segunda frase.



En estos ejemplos no solo hay igual número de compases en cada frase, si que tambien que el quinto compas corresponde exactamente al primero en el arreglo de los elementos del ritmo, el sexto al segundo, el séptimo al tercero, y el octavo al cuarto. Sin embargo obsérvase una diferencia entre las dos frases del primer ejemplo, porque en lugar de las dos minimas que se encuentran en el cuarto compas, en el octavo solo se encuentra una, seguida de un silencio. La causa de esta diferencia, consiste en que despues de las dos frases queda terminado el sentido ritmico, y que en el primer tiempo del último compas es precisamente el punto donde termina.

El arreglo del ritmo fraseológico no siempre es tan regular como en los ejemplos de que se trata; pero podemos afirmar

que cuanta menos regularidad haya en este arreglo, tanto mas se debilita la sensacion de este jénero de ritmo.

La expresion de *cuadratura de las frases*, de que se usa en el lenguaje vulgar para designar el ritmo fraseolójico, puede hacer creer que es absolutamente necesario componer todas las frases de cuatro compases; pero no hay necesidad de ello, porque, asi como hay un ritmo de tiempo ternario, tambien hay otro igual en las frases. Una frase de tres compases, si tiene por correspondiente otra frase de igual número de compases, será pues perfectamente ritmica; y el ritmo sobre todo será perfecto, si el arreglo de sus elementos en cada compas es absolutamente simétrica en ambas frases.

Asi mismo hay frases correspondientes de cinco compases cada una, pero en cuanto á estas se puede hacer la misma observacion que por el ritmo de cinco tiempos por compas, que algunos autores probaron de introducir en la música; el oido es absolutamente incapaz de apreciar las relaciones de estas combinaciones á cinco partes, y si semejantes combinaciones se han ensayado con algun buen exito, es porque el oido los ha descompuesto como á ritmos alternativamente binarios y ternarios, y que la simetria que resulta de la repeticion establece por este organo relaciones de orden que acaban por satisfacerle. Una serie de compases á cinco tiempos se presenta pues al oido como una alternativa de compases á dos y á tres tiempos; una serie de frases de cinco compases es una combinacion alternativa de frases de dos y de tres compases; de lo que resulta que el ritmo fraseolójico de frases de cinco compases es el menos sencillo de todos y por consiguiente, el mas debil para el oido.

Algunas veces la primera frase de cuatro compases está cortada en medio de ella por una pausa accidental es decir, al cabo de dos compases; en este caso el oido exige, que se haga

la misma suspension musical en la frase correspondiente ó en la que la complete, como se ve en este ejemplo :

A. 1. 2. 3. 4.

B. 1. 2. 3. 4.

En este ejemplo A está el principio de la proposicion, de la cual B es el complemento; 1, 2, 3, 4, son los miembros de las frases correspondientes y simétricas.

Otras veces el sentido musical queda suspendido despues de la segunda frase de cuatro compases; en cuyo caso para dejar satisfecho el oido debe servirle de complemento una tercera frase tambien de cuatro compases; como se ve en el ejemplo siguiente :

1. 2. 3.

Seria un grande error si, de lo que se ha dicho anteriormen-

te se dedujese que cualquier trozo de música debe encerrar siempre un número par de compases ; pues sucede amenudo en un final de ópera ó en toda otra pieza escrita para muchas voces , que el compas final de una frase sirve tambien de primero á otra frase, de lo que resulta al fin, que el número de compases sea impar , sin que esto hiera al oido ; esta especie de enlace , no obstante tiene gracia cuando se hace á propósito.

No deja de haber ejemplos de que alguna frase aislada de cinco ó de tres compases se halle en medio de otras frases completas y regulares ; pero semejante defecto choca siempre á un oido delicado ; antes del examen se puede afirmar que la frase está mal hecha , y que considerándola con atencion hubiera podido regularizarla el autor. Con todo, estos casos son muy raros ; porque el compositor se conforma á la cuadratura de las frases, del mismo modo que el poeta á la medida de los versos, naturalmente y sin pensar en ello.

Con todo , hay ciertas melodias populares de los paises de las montañas tales como la Suiza , Auvernia, Escocia que están cargadas de muchas irregularidades de este jénero , y no son menos agradables por eso. La irregularidad es aun lo que mas gusta en esta especie de melodias, porque contribuye á darles la fisonomia particular , estraña , salvaje si se quiere , que escita nuestra curiosidad sacándonos de nuestros hábitos. Pero es preciso no engañarse en ello ; lo que en ellas nos seduce por un instante nos cansa luego si otra música no viene á distraernos , y la irregularidad que se observa en aquella y que nos gustaba al principio acaba por parecernos monótona y afectada. Un músico puede sacar gran partido de esta especie de melodias , pero es menester que sepa emplearlas á tiempo sin prodigarlas.

La melodia fruto de la imaginacion y de la fantasia, libre de toda traba , en apariencia , está sometida pues á tres condiciones de las que depende su existencia , á saber : la conveniencia de tonalidad , el ritmo y el número. Veremos que aun hay otra no menos importante é imperiosa y mas modesta ; esta es la

modulacion. Asi se llama el paso de un tono á otro, es decir, de la escala de una nota, á la de otra. Es necesario explicar en que consiste el mecanismo de esos cambios de tono, y cual es su objeto.

Si toda una pieza de música estuviese enteramente en el mismo tono, resultaria una especie de uniformidad molesta; lo que se designa exactamente con el nombre de *monotonía* (un solo tono). Solo pueden admitir la unidad de tono sin dar lugar á los inconvenientes de la *monotonía*, los aires pequeños de un estilo sencillo y natural. Cuando se trata de dar cierta estension á un trozo de música es necesario que haya modulacion; pero esta está sometida á las exigencias del oido, del mismo modo que el ritmo y la forma de las frases. Al querer hacer uso de la melodía, ó mas bien, desde que uno está determinado á ello por la naturaleza de los cantos que se inventan, se presenta un obstáculo para elegir los tonos. En efecto, no cualquiera sucesion de tonos puede agradar al oido. Para atender á este objeto es preciso que haya alguna analogía entre el tono que se deja y aquel en el que se entra; y sin embargo hay una infinidad de circunstancias en las que se debe prescindir de la modulacion para que sea agradable.

Reflexionando acerca la contradicción que parece nacer de esta doble obligacion, se concibe que en cualquier trozo de música hay dos clases de modulaciones: la una es la principal y que determina su forma; la otra accesoria, y que no es mas que episódica. La modulacion principal teniendo por objeto presentar con sencillez el pensamiento del compositor, sin dejar de contribuir á la verdad, solo admite la analogía del tono, de que se acaba de hablar, al paso que las modulaciones incidentes, destinadas á despertar la atencion del oyente con efectos agradables, no estan sometidas á esta analogía. Cuanto mas natural y sencilla es la primera, tanto mas satisface; y cuanto mas inesperadas son las otras, tanto mas contribuyen á aumentar el efecto.

Esto sentado, se presenta aun otra dificultad. Sea el que fue-

re el tono principal que escoja el autor de una composicion de música , agrúpanse otros muchos tonos en torno de su imajinacion , de modo que estan con él en relacion de la analogia; pues si se trata de un tono mayor , se encuentra al principio el tono menor relativo , es decir el que tiene el mismo número de sostenidos ó bemoles , despues el que tiene un sostenido ó bemol de mas , y por último , el que tiene un sostenido ó bemol de menos. Si al contrario se escoje un tono menor , se encuentra primero el tono mayor de que es relativo , esto es , el que tiene igual número de sostenidos ó bemoles , despues el que tiene uno de estos accidentes menos que él. Pero de todos estos tonos , cual es el que se ha de adoptar? He aqui casualmente en que estriba la cuestion ; porque ya se hecha de ver que si no hubiese mas que un modo de salirse del tono principal , siempre se preveeria la modulacion , y desde entonces se rebajaria con mucho el placer que causa la música , ó hasta se desvaneceria del todo. Para que una modulacion sea agradable y regular , basta que haga veces de tono principal á uno de sus análogos , es decir que introduzca de mas en la melodia un sostenido ó un bemol , ó bien que lo quite. Supongamos por ejemplo un tono mayor , *re* , en el cual hay dos sostenidos , á saber , *fa* y *do* : el pensamiento del compositor podrá ser igualmente sencillo y natural , ya sea que conduzca su modulacion en *si* menor , en cuyo tono hay el mismo número de sostenidos ; ó que esta modulacion pase en *la* en cuyo tono entra un sostenido mas ; en *fa* sostenido menor , en el cual entra tambien un sostenido mas , y en el *sol* , en el que hay un sostenido de menos ; solo la fantasia decide de la eleccion.

Asi pues , toda modulacion principal puede hacerse por cuatro tonos diferentes ; y no se crea que el pedantismo de las escuelas lo haya arreglado á tan cortos medios : los compositores mas atrevidos , aquellos cuyo jénio es mas independiente , se han visto precisados á limitarse á ellos á pesar suyo , porque han conocido que todo lo que los traspasa choca al oido en vez de agradarle. No se entregan á escarrios , ni se

abandonan á todas las salidas moduladas de su imaginacion hasta despues de haber primero establecido regularmente la modulacion principal; pero lejos de que aquellas disgusten al oido; le procuran sensaciones tanto mas vivas cuanto son mas inesperadas.

Acabamos de decir que todos los compositores se conforman con el sistema regular de la modulacion principal; y debemos añadir que entre los cuatro tonos de que podemos servirnos á este fin, se suele siempre adoptar uno con preferencia á otros para hacerlo oír mas amenudo. Asi pues, si bien la modulacion mas sencilla, mas natural y adoptada mas jeneralmente, es aquella en que la melodia pasa de un tono mayor á otro tambien mayor que tenga un bemol de menos, ó un sostenido de mas como de *re* á *la*, ó bien de un tono menor al mayor relativo, como de *si* menor á *re* mayor, no obstante algunos compositores han preferido modulaciones menos usadas, de las que se han servido ordinariamente. Rossini, por ejemplo, adoptó la modulacion que pasa de un tono mayor á otro menor con un sostenido de mas, como del tono de *re* mayor al de *fa* sostenido menor; pero se ha servido tan á meudo de este medio que hasta lo ha hecho trivial (1).

Tales son pues las condiciones principales de la melodia: 1.^a *conveniencia de tonalidad*; 2.^a *simetria en el ritmo*; 3.^a *simetria en el número*; 4.^a *regularidad en la modulacion*. Seria un error el persuadirse que estas condiciones sean otros tantos obstáculos para la produccion de las ideas; pues el ritmo, el número y la modulacion son tan inherentes á las facultades del músico que obedece á ellas sin notarlo y como por instinto, ocupado unicamente del caracter gracioso, enérgico, alegre ó

(1) Sea dicho como de paso, en favor de tan puro melodista y gran compositor como Rossini, que muchos de los compositores modernos imitadores suyos arrastrados así por esta como por otras de sus formas han contribuido á que el uso de este medio haya rayado en exceso. (Nota del Traductor.)

apasionado de su melodía ó *cantilena* (1) Cuantas otras trabas mucho mas verdaderas se ve obligado á superar en la producción y arreglo de sus ideas ! Si escribe sobre palabras, en estilo dramático, el arreglo de los versos, la prosodia, la rapidez de la acción y muchas otras consideraciones le estrechan mucho mas, como se verá á continuación; no obstante el hombre de jénio siempre triunfa de ellas. La facultad de inventar, de conservar el interés, el calor, el delirio, de entusiasmarse en fin, en medio de tantos obstáculos; escoger libremente un motivo, manejarlo con destreza, como si nada se opusiese á ello todo esto es un misterio que solo pueden comprender los mismos compositores. Cuando se piense en todas estas cosas será fácil concebir que hasta en la música mediocre puede haber mérito.

Hay melodías que seducen por si solas, despojadas de todo adorno extraño, hasta de acompañamiento; aunque estas son pocas. Hay otras, bien que puramente melódicas, que necesitan la ayuda de una armonía cualquiera para producir su efecto. Las hay, en fin, cuyo origen reside en la armonía que las acompaña. Aunque no sea insensible al efecto de los sonidos coje fácilmente el conjunto de las melodías de primera especie: de aquí viene que estas sean muy pronto populares. Las melodías que solo producen su efecto con el socorro de un acompañamiento cualquiera, no exigen grandes conocimientos músicos para sentir las; pero con todo, solo pueden agradar á los oídos que estén acostumbrados á oír música. En cuanto á las melodías de tercera especie, que se pueden llamar *melodías armoniosas*, solo los músicos están en estado de apreciarlas, porque en lugar de ser el resultado de una idea simple, están complicadas con diversos elementos y exigen por consiguiente una especie de análisis para ser comprendidas; análisis que un músico hace con la rapidez del rayo, pero que el que no lo sea, no puede hacerlo

(1) Estas dos palabras son sinónimas; solo que la segunda es tomada del italiano.

(Nota del Autor.)

sino muy despacio y con trabajo. Estas melodias no por esto son menos reales, y muchas veces se dice sin razon, de que no hay canto en un trozo de música cualquiera, cuando se encuentra en él esta clase de melodias; pues solo se deberia decir que el canto no es facil de comprender. Si nos dedicásemos á comprender su espíritu aumentariamos nuestros goces, lo que no exigiria un estudio muy largo; pero la pereza que naturalmente tenemos en todo, ejerce su influencia hasta en nuestros placeres.

Aunque la melodia sea en apariencia cosa que todo el mundo puede apreciar facilmente, sin embargo es una de las partes de la música sobre las que se hacen los juicios mas erróneos. Pocos son los que acostumbran ir al teatro lirico que no se crean en estado de juzgar sobre la novedad de una melodia, no obstante, á mas de faltarles erudicion musical para esto, cuantas veces no se dejan embohar por los adornos del cantor que dá un aire de novedad á lo que ya es viejo? Que de antiguallas vestidas de nuevo por medio de acompañamientos de diferentes formas, de instrumentos nuevos, de cambios de movimiento, de modo, ó de tono! Y al paso que no se perciben las analogias reales que hay entre tal melodia antigua y tal otra que se cree nueva, cuantas veces sucede que se señalan semejanzas imaginarias, porque se ha observado alguna efectiva en el ritmo entre dos melodias, cuyos caracteres, formas é inspiracion ninguna analogia tienen entre si! Son innumerables los yerros de esta especie, sin embargo nadie se queda convencido de lo infalible de su juicio y siempre estamos á pique de caer en nuevos errores con la misma seguridad.

Pero, se dice, que no es necesario un examen tal para saber si una melodia es agradable ó desagradable. Esto se siente tanto mas cuanto menos se analiza, y todos estamos en estado de juzgar de nuestras sensaciones. — Todo esto es incontestable; pero que se ha de deducir de ello? Que cada uno tiene derecho de afirmar que tal melodia le gusta, ó le parece insignificante ó desagradable, pero no de decidir de su mérito, sino está en estado de analizarlo. No quiera Dios que nos viésemos precisa-

dos á analizar los compases de las frases para asegurarnos de que están completos! semejante trabajo , indigno de cualquiera que esté penetrado de sentimiento en música , no es necesario cuando se ha sabido cultivar el oído con ^{de una} naturaleza, bajo la doble relacion del ritmo y del número. Es menester hacer estudio en perfeccionar este órgano ; y para conseguirlo , basta tan solo la atencion , sin ayuda de la ciencia. El hombre de esperiencia , en vez de abandonarse sin cautela al placer vago que le cause una aria , un duo , etc., decidase á examinar su arreglo, á considerar su disposicion y la repeticion de las frases , los ritmos principales , la cadencia , etc. : al principio le será molesto este trabajo y turbará sus goces ; pero el hábito suplirá insensiblemente la atencion ; y luego esta será tal , que ya no necesitará de ella. Entonces , lo que al principio habrá parecido un cálculo abstracto llegará á ser el origen de un juicio acertado y el manantial de los goces mas vivos.

Repítese continuamente otra objecion que es preciso no dejar sin respuesta , porque parece fundada y podria suscitar dudas hasta á un entendimiento imparcial. « Guardaos de toda esta ciencia » dicen aquellos á quienes domina una perezza invencible , « porque debilitará vuestros placeres. Las artes solo nos procuran goces , en cuanto son imprevistos sus efectos. No procureis pues adquirir conocimientos cuyo resultado deba haceros capaces de juzgar mas bien que de sentir. » — Todo este razonamiento se funda en este axioma filosófico. « Apercibir , es sentir ; comparar es juzgar. » Pero el perfeccionamiento del órgano del oído que se alcanza con observar el efecto de los sonidos , no es mas que un medio de apercibir mejor , y de aumentar con esto la suma de los goces. He aqui porque es necesaria la atencion en el hombre de esperiencia , al paso que sacaria poca utilidad de una ciencia imperfecta. Todo el mundo juzga en música ; los unos por un ciego instinto y con precipitacion , otros con un gusto perfeccionado y con reflexion. Quien se atreveria á decir que la primera especie de juicio vale mas que el otro ?

Al tratar de la espresion dramática haremos ver cual es la porcion de melodia, de la que juzga sanamente, por instinto, el oido menos experto.

CAPITULO X.

De la armonia.

Se dá el nombre colectivo de *acordes* á muchos sonidos que se hacen oír simultaneamente, cuya reunion alaga mas ó menos el oido. El sistema jeneral de los acordes y las leyes de su sucesion pertenecen á una parte del arte musical que se designa con el nombre de *armonia*.

Armonia es una palabra jenérica, cuando significa la ciencia de los acordes. Pero, se dice tambien *armonia* de un acorde, para indicar el efecto que produce en el oido; otro ejemplo de la pobreza del lenguaje musical. *Preliminar. fol. 2. 2.º*

Por una consecuencia de la educacion de los pueblos modernos y civilizados, nos persuadimos que el sentimiento de la armonia es tan natural al hombre que debe haberlo poseido en todos tiempos, lo que es un error, porque hay mucha probabilidad de que los pueblos de la antigüedad nunca tuvieron idea de ella; ni aun los Orientales de nuestros dias están mas iniciados en ella. Ha sido muy controvertida, aunque inutilmente, la cuestion de si los Griegos y Romanos tuvieron conocimiento de la armonia, no pudiendo nadie alegar pruebas en favor de su opinion en esta parte (1). El equivalente de la pala-

(1) Con todo, creemos que seria posible demostrar por la misma naturaleza de la escala musical de los Griegos, que no pudieron hacer uso de la armonia en el sentido que la damos; pero esta es una cuestion delicada que no debe tener lugar aqui. (Nota del Autor).

bra *armonia* no se encuentra usado ni una vez si quiera en los tratados de música griega ó latina que han llegado hasta nosotros (2); el canto de una oda de Píndaro, el de un himno á Hemesis y algunos otros fragmentos, es todo lo que se ha conservado de la antigua música griega, y no se halla en ellos ninguna forma de acordes; en fin la forma de las liras y cítaras, el corto número de sus cuerdas que no podían modificarse como las de nuestras guitarras, no teniendo mango aquellos instrumentos como los nuestros, todo esto decimos, hace muy probable la opinion de los que no creen que existiese la armonia en la música de los antiguos. Sus adversarios dicen que esta armonia está en la naturaleza. En hora buena; pero cuantas cosas existen en la naturaleza, y que se ha tardado mucho en descubrirlas! La armonia está en la naturaleza, y sin embargo el oido de los turcos, árabes y chinos, hasta ahora no ha podido acostumbrarse á ella.

Las primeras señales de la armonia se notaron entre los compositores de la edad media, sobre el siglo noveno; pero se quedó en un estado barbaro hasta mediados del siglo decimo cuarto, en cuya epoca algunos músicos italianos, empezaron á darle formas mas dulces. Los que mas se distinguieron entre dichos músicos fueron Francisco Landino, por sobre nombre el *Ciego*, porque lo era en realidad, ó bien Francisco *d'egli organi*, por su mucha habilidad en el organo, y Jaime de Boloña. La armonia se perfeccionó luego en manos de dos músicos franceses Guillermo Dufay y Gil Binchois, y de un inglés llamado Juan Dunstaple, cuyos tres compositores vivieron en la primera mitad del siglo decimo quinto. Sus discípulos adelantaron sus descubrimientos, y desde entonces se ha enriquecido continuamente la armonia con efectos nuevos.

El estar acostumbrados á oír la armonia desde la infancia

(2) Estos tratados fueron escritos desde el tiempo de Alejandro hasta el fin del imperio griego. Los mas importantes son los de Aristóximo, Aristido Quintiliano, Alepio, Toloméo y Beocio. (Nota del Autor).

se nos hace una necesidad de que exista en la música. Por otra parte parece que no hay cosa mas natural; y en el estado de civilizacion musical á que hemos llegado, muy rara vez cantan dos voces juntas sin que procuren *acordarse*, es decir, hacer acordes. No pudiendo cada voz producir mas de un *sonido* á la vez, dos voces que se unan solo pueden pues hacer acordes de dos sonidos, que son los mas sencillos. A estos se les designa con el nombre de *intervalos*, porque hay necesariamente una distancia cualquiera de un sonido á otro; y los nombres de estos intervalos espresan las distancias que median entre ambos sonidos. Asi pues, se llama *segunda* el intervalo comprendido entre dos sonidos inmediatos, *tercera* el que media entre dos sonidos separados por otro, *cuarta* al que comprende cuatro sonidos. y asi siguiendo á medida que la distancia se aumenta de un sonido, llamándolos *quinta*, *sexta*, *séptima*, *octava* y *novena*. Los intervalos que pasan de la novena conservan los nombres de *tercera*, *cuarta*, *quinta*, etc, porque entonces no son mas que dobles ó triples terceras, cuartas, quintas, etc, y que sus efectos son análogos á los intervalos no doblados ó sencillos.

No olvidando que varios sonidos tales como *re bemol*, *re becuadro* y *re sostenido* conservan la denominacion de *re* por la idea de realidad que se enlaza con el nombre de las notas, se concebirá facilmente que cada intervalo es susceptible de presentarse bajo diversos aspectos; porque si *re* forma siempre una segunda con respeto al *do*, este *re* ó *do*, podran tener un *bemol*, *becuadro* ó *sostenido*, y entonces la segunda será mas ó menos larga ó corta en el intervalo. Un intervalo reducido á su mas pequeña dimension, y en la cual solo se encuentran los signos de un tono ó de un modo cualquiera se espresa con el nombre de *menor*; el mismo intervalo en su mayor estension con relacion al tono es *mayor*. Por ejemplo, el intervalo de *do* becuadro, á *re* ~~sostenido~~ ^{bemol} es una *segunda menor*; el de *do* becuadro á *re* becuadro es de *segunda mayor*. Pero si por una alteracion momentanea que no sea conforme á ningun tono,

se ^{forman} construyen intervalos mas pequeños que los menores ó mas grandes que los mayores, se designan los primeros con el nombre de *diminutos*, y los segundos con el de *aumentados*. Por ejemplo, el intervalo de *do* sostenido á *fa* becuadro es de una *cuarta diminuta*, que no podemos considerar mas que como una alteración momentanea; pues no hay ningun tono en que el *do* sea sostenido no siéndolo tambien el *fa*; por el mismo motivo, el intervalo de *do* becuadro á *sol* sostenido es de una *quinta aumentada*. Los diversos grados de estension de los intervalos son pues de cuatro especies: *diminuto*, *menor*, *mayor* y *aumentado*. *Véase el folio 236. Nota 1.^a*

En otro tiempo se usaban de las denominaciones de *justa* y de *falsa* para las varias estensiones de la *cuarta* y *quinta*; pero han dejado de usarse estas espresiones por impropias, porque lo que es falso no puede tener lugar en música (1).

No todos los intervalos ó acordes de dos sonidos producen el mismo efecto al oído: los unos le satisfacen por su armonia, los otros le afectan menos agradablemente y solo pueden satisfacerle por su enlace con los primeros. A los intervalos agradables se les dá el nombre de *consonantes* y el de *disonantes* á los que son desagradables.

Los intervalos consonantes son la *tercera*, *cuarta*, *quinta*, *sexta* y *octava*, y las disonantes la *segunda*, *septima* y *novena*.

Los intervalos asi consonantes como disonantes tienen la propiedad de *invertirse*; es decir, que dos notas cualesquiera pueden estar la una con respeto de la otra en una posicion inferior ó superior, por ejemplo, *do* siendo la nota inferior y *mi* la superior, resulta una tercera de su intervalo; pero si *mi*

(1) A pesar de que algunos entre nosotros llaman aun *falsa* á la 5.^a *diminuta*, efectivamente parece no debe tener cabida en la música aquella palabra, porque falso en este arte quiere decir que no suena bien al oído. Pero en cuanto al nombre de *justa* que se dá aun á la 4.^a y á la 5.^a no nos parece equivocado, como supone el autor, pues que nos dá una idea exacta de la distancia del intervalo. (Nota del Traductor.)

es la inferior y *do* la superior, formarán una sexta.

Las consonancias invertidas producen tambien consonancias, y las disonancias resultan disonancias si se invierten. Asi la 3^a invertida produce la 6^a, la 4^a la 5^a y esta la 4^a la 6^a resulta 3^a, la 2^a, 7^a y esta 2^a. *O sea la nota B^a = 2^a*

Se ha discutido largo tiempo ^{esta} por decidir si la 4^a es consonancia ó disonancia; se han escrito tomos muy abultados acerca de esta cuestion; pero se hubieran evitado muchos y malos razonamientos si se hubiese pensado en la ley de la inversion. La 4^a es una consonante de calidad inferior á las demas; pero, con todo, es consonante; porque proviene de otra consonante (que es la 5^a) de la que es inversion.

La inversion es un auxilio de variedad para la armonia, pues basta mudar la posicion de las notas para obtener efectos diferentes. *Nota 3^a = 2^a*

Hemos dicho que los intervalos consonantes son agradables por si solos, y que los otros solo lo son cuando están combinados con ellos. De esta diferencia resulta que la sucesion de las consonantes es libre y que de ellas se pueden hacer tantas series seguidas como se quieran; dos disonancias, al contrario, no pueden sucederse, y en la resolucion de una disonancia sobre una consonancia, la nota disonante debe bajar de un grado. Esta regla que no se quebranta sin herir un oido delicado, sin embargo no siempre ha sido respetado por Rossini, ni por los compositores sus contemporaneos; pero si bien se pueden perdonar al maestro de Pésaro sus descuidos, en favor de las calidades de su jénio, no por esto es menos cierto que la regla esté fundada sobre razones irrecusables de conveniencia ó repulsion de los sonidos, razones que no se violan en vano (1).

Es facil conocer que si se juntan dos ó tres consonantes,

(1) Este y otros descuidos en que puede haber incurrido Rossini fueron causados mas bien por la gran prisa con que tuvo que escribir la mayor parte de sus composiciones, cuyas particiones rara vez corregia despues de acabadas, que á falta de respeto á las reglas. (Nota del Tradutor).

tales como la 3^a la 5^a y la 8^a en un solo acorde , este será *consonante* ; pero si á muchas consonancias se añade una disonancia , entonces el acorde será disonante . En la mayor parte de los acordes disonantes no hay mas que una sola disonancia ; aun que hay algunas que encierran dos.

Si tuviésemos que enumerar todos los intervalos que entran en la composicion de un acorde de cuatro ó cinco sonidos , su nomenclatura sería engorrosa en el lenguaje de la ciencia y pesadas para la memoria ; pero no es asi. El acorde que se forma de la reunion de la 3^a , 5^a y 8^a se llama por escelencia *acorde perfecto* , porque es el que mas satisface al oido , el único que puede terminar toda especie de período armónico , y que dá idea del descanso. Todos los demas intervalos se designan por el mas característico de aquellos de que se componen. Asi es , que un acorde formado de la 3^a , 6^a y 8^a , se llama *acorde de sexta* , porque este intervalo establece la diferencia que existe entre este acorde y el *perfecto* ; se da el nombre de *acorde de segunda* , al que se compone de la 2^a , 5^a y 6^a , porque la 2^a es la disonancia á que está obligada la resolucion decendiendo ; se llama *acorde de séptima* el que se compone de 3^a , 5^a y 7^a , etc.

En los acordes compuestos de tres ó cuatro notas es sobretudo donde se hace percibir la variedad que resulta de la inversion , porque la armonia de los acordes puede ofrecerse al oido bajo tantos aspectos diferentes cuantas notas haya en su composicion. Por ejemplo , el acorde perfecto se compone de tres notas que se pueden colocar arbitrariamente en la posicion inferior. En la primera disposicion , el acorde está compuesto de 3^a y 5^a ; este es el *acorde perfecto* ; en la segunda , el acorde encierra la 3^a y la 6^a : este es el *acorde de sexta* ; en la tercera en fin , los intervalos son la 4^a y la 6^a : este es el *acorde de cuarta y sexta*. La misma operacion se puede efectuar con los demas acordes , dando lugar á grupos de formas y denominaciones diferentes que es inutil enumerar aquí , puesque este libro no es un tratado de armonia : bastará formarse una idea clara de la operacion.

Hay acordes disonantes que no hieren el oído cuando se dejan oír inmediatamente y sin ninguna preparacion, y estos se llaman *acordes disonantes naturales*; hay otros que causarían un efecto desagradable si la nota disonante no se hiciese oír primero en estado de consonancia. Esta obligacion se llama *preparacion de la disonancia*, y esta especie de acordes se designan con el nombre de *acordes de prolongacion*. En otros acordes se substituye una nota á otra que entre mas naturalmente en su composicion, y en este caso se llaman *acordes por substitucion*. Los *acordes por alteracion*, son aquellos en los que se alteran una ó mas notas momentáneamente por un sostenido, un bemol ó un becuadro accidentales. En fin hay armonias en las que la prolongacion, substitucion y alteracion se combinan de dos en dos ó todas juntas. A mas si se considera que todas estas modificaciones se reproducen en todas las inversiones, se podrá formar una idea de la prodijiosa variedad de las formas de que es susceptible la armonia. La fantasia de ciertos compositores aumenta aun esta variedad, quienes á veces anticipan en sus acordes sobre la armonia los acordes siguientes; cuyo jénero de modificaciones, si bien es bastante incorrecto en una infinidad de circunstancias, no carece de efectos.

En todos los acordes de que acabamos de hablar, los sonidos tienen entre sí una relacion mas ó menos directa, y *lógica*; y hay casos en los que esta relacion desaparece casi del todo. En esta especie de anomalias armónicas, una voz ó un instrumento grave, medio ú agudo, sostiene un sonido durante un cierto número de compases. Esta duracion se espresa con el nombre de *pedal*, porque en el origen de su invencion se empleó en la música de iglesia por los organistas, quienes se servian á este fin del teclado de los pedales del órgano. Una armonia variada sobre un pedal produce á menudo muy buen efecto, aunque el sonido del pedal no tenga relacion con ella sino de vez en cuando, lo que es muy singular: basta que se restablezca la relacion de un modo conforme con el fin.

Cuando aun no se habia dado importancia á la instrumenta-

cion en la música de iglesia, el órgano era casi el único instrumento que se usaba para este género de música. Su uso se limitó aun por mucho tiempo á sostener las voces en el orden en que estaban escritas sus partes, sin mezclar nada extraño á él. Cuando debía callar el bajo cantante tampoco se oía el bajo en el órgano, y la mano izquierda del artista se ocupaba entonces en ejecutar la parte de tenor ó de contralto. Se atribuye comunmente á Luis Viadana maestro de capilla de la catedral de Mantua la invencion de un bajo independiente del canto, propio para ejecutarse en el órgano, ó en cualquiera otro instrumento de teclado, y que no siendo interrumpido como el bajo antiguo, se le dió el nombre de *bajo continuo*. Parece que muchos músicos concibieron la idea de este bajo en el mismo tiempo; pero Viadana fué el primero que dió reglas fijas de él en un documento publicado en 1606 á continuacion de una coleccion de sus composiciones. Espresó por medio de cifras, puestas encima las notas del bajo, los acordes de las diferentes voces y este método abreviado le facilitó la supresion de las partes de las voces sobre la del órgano, como se escribían antes. Esta parte señalada con cifras sobre las notas tomó en Italia el nombre de *partimento*, y de *bajo numerado* en Francia y España.

Si se escribiese una cifra por cada intervalo que entra en la composicion de un acorde, la vista del organista se confundiria mas facilmente y con mas frecuencia, que con la lectura de todas las partes juntas en la notacion usual, y no se llenaria el intento. Asi es que sólo se indica el intervalo característico: por ejemplo para el acorde perfecto no se escribe mas que un 3 que indica la 3^a. Si esta fuese accidentalmente mayor ó menor por efecto de un sostenido ó de un becuadro, se colocan estos signos allado y delante del número; si fuese menor por efecto de un bemol ó de un becuadro, se procede del mismo modo. Cuando dos intervalos son característicos de un acorde, se juntan entre sí: por ejemplo el acorde de 5^a y 6^a se espresa por $\frac{6}{5}$. Los intervalos diminutos se señalan por una raita que pasa

transversalmente por el número de este modo 7; en cuanto á los intervalos aumentados se espresan colocando al lado del número el sostenido, bemol ó becuadro que les modifica. Cuando la nota sensible es característica de un intervalo, se espresa por este signo +. *Una nota 4.^a fol. 244.*

Cada época, cada escuela han tenido sistemas diferentes para numerar el bajo; pero estas diferencias son muy poco importantes; bastará que se entiendan y que el organista acompañador esté instruido en los diversos métodos.

En el estado en que se halla actualmente la música el órgano no ocupa sino un lugar secundario entre la masa de instrumentos de que está rodeado, de modo que el bajo numerado ó continuo ha perdido parte de su interés; pero no es menos necesario su cultivo, ya sea para desarrollar en los artistas jóvenes el sentimiento de la armonía con esta especie de estudio, ya sea para conservar la tradición de las bellas composiciones de la escuela antigua. En otro tiempo no se decía en jeneral: *es preciso estudiar la armonía, sino es necesario aprender el bajo continuo.* Los alemanes han conservado el equivalente de esta espresion en la de su *General-Bass*, y los ingleses con la de *thorough-bass* (bajo completo).

La historia de la armonía es una de las partes mas interesantes en la jeneral de la música. No solo se compone de una sucesion no interrumpida de descubrimientos acerca las propiedades agregadas á los sonidos; descubrimientos cuyo origen se debieron al deseo de la novedad, á la audacia de algunos músicos, al perfeccionamiento de la música instrumental, y sin duda tambien á la casualidad; pero hay una seccion de esta historia que no ofrece menos interés, y consiste en los esfuerzos que se han hecho para enlazar de nuevo los hechos esparcidos, y que ofreció la practica á la curiosidad codiciosa de los teóricos. Obsérvese que la historia de la teoria depende por precision de la de la práctica, porque á medida que el jénio de los compositores aventuraba nuevas combinaciones, se hacia mas difícil su enlace con el sistema jeneral y el reconocer

su orijen. Las muchas modificaciones que sufrieron los acordes desnaturalizaron tanto su forma primitiva que no debe admirarse si se cometieron muchos errores en las diversas clasificaciones que se hicieron de ellos.

Hasta fines del siglo decimo sexto no se usaron mas que los acordes consonantes y algunas prolongaciones que producian disonancias preparadas: con tales elementos se limitaron de tal modo las formas armónicas que no se pensó en reunir las en un cuerpo de ciencia, ni menos se imaginó que hubiese una ligazon sistemática entre los acordes que se empleaban. Los intervalos se consideraban de dos en dos y el arte de emplearlos segun ciertas condiciones componian toda la doctrina de las escuelas. Por los años de 1590, un veneciano llamado Claudio Monteverde, se sirvió por primera vez de los acordes disonantes naturales y de las substituciones; desde entonces se estendió mucho el dominio de la armonia, y la ciencia, que es su resultado, llamó la atencion de los maestros. Cerca quince años despues de los felices ensayos de Monteverde, fué cuando Viadana y algunos alemanes, que le disputaron su invencion, concibieron la idea de representar la armonia por medio de números, y para esto se vieron obligados á considerar los acordes aisladamente. Entonces se introdujo en el vocabulario de la música esta palabra *acorde*, y la armonia, ó el *bajo continuo* como se decia, llegó á ser un ramo de la ciencia que los músicos debieron estudiar. La cosa quedó en este estado casi durante un siglo, apesar de que se hubiesen publicado una infinidad de obras elementales para allanar las dificultades de esta, entonces nueva ciencia.

Un monje llamado el P. Mersenne, en 1636 indicó un experimento fisico, en un grande libro lleno de cosas curiosas é inútiles, titulado *la Armonia universal*, cuyo experimento repitió el célebre matemático Vallis, y que analizado por Sauveur de la Academia de ciencias, suministró mas tarde á Rameau, sabio músico frances, el orijen de un sistema de armonia, en el cual todos los acordes se conducian á un solo principio. Notose

por este experimento, que al hacer resonar las cuerdas, se oía entre el sonido principal resultante de la tonalidad de la misma otros dos sonidos mas débiles, de los cuales el uno estaba á la 42ª y el otro á la 17ª del primero, es decir que producian la 8ª de la 5ª y la doble 8ª de la 3ª, de lo que resulta la sensacion del *acorde perfecto mayor*. Rameau se apropió este experimento é hizo de él la base de un sistema cuyo mecanismo desenvolvió en un *Tratado de armonia* que publicó en 1722. Este sistema conocido con el nombre de *sistema del bajo fundamental* tuvo un crédito prodijioso en Francia, no solo entre los músicos, si que tambien entre el pueblo. Desde el momento en que Rameau adoptó la idea de deducir toda la armonia de ciertos fenómenos fisicos, se vió obligado á valerse de inducciones forzosas; pues no toda la armonia está en el acorde perfecto mayor. El acorde perfecto menor era indispensable á su sistema; imaginóse que habia cierto temblor en el cuerpo sonoro que, segun él, hacia oír este acorde á un oído atento, bien que menos distintamente que el acorde perfecto mayor. Por medio de esta disposicion, no tenia mas que añadir ó quitar sonidos á la tercera superior ó inferior de estos dos acordes perfectos para hallar una gran parte de los acordes que se usaban en su tiempo, y de este modo obtuvo un sistema completo en el que se enlazaban todos los acordes entre sí. Bien que este sistema se apoyase sobre bases muy débiles, tenia la ventaja de ser el primero que presentaba con orden los fenómenos armónicos. Por otra parte, Rameau tenia el mérito de ser el primero que descubrió el mecanismo de la inversion de los acordes: y con este título merecia se le pusiese en el rango de los fundadores de la ciencia armónica.

Por la jeneracion artificial que dió á los acordes, hizo desaparecer las afinidades de sucesiones que sacan de la tonalidad y se vió precisado á reemplazar las reglas de estas afinidades con las de un bajo fundamental que formaba de los sonidos graves de los acordes primitivos; reglas caprichosas, cuya aplicacion en la practica habia de ser forzada.

Al mismo tiempo que Rameau esponia su sistema en Francia, Tartini, célebre violinista italiano, proponia otro en Italia fundado tambien en un experimento de la resonancia. Por este experimento, vibrando dos sonidos agudos á la tercera hacian resonar tambien un tercer sonido mas grave, á la 3^a del sonido inferior, lo que producía asi mismo el acorde perfecto. Tartini estableció una teoria obscura que J. J. Rousseau ensalzó en menoscabo del sistema de Rameau, apesar de que no lo entendiese, pero que nunca tuvo buena acogida. Los sistemas de armonia llegaron á hacerse una especie de moda; cada uno queria tener el suyo, y todos tuvieron quien los encomiase. En Francia salieron á luz casi al mismo tiempo los de Baillère, Jamard, del abate Roussier y muchos otros que se ignoran en el dia y que merecen serlo.

Marpurg intentó introducir en Alemania el sistema de Rameau, pero no le surtió efecto. Krinberger, célebre compositor y teórico profundo, acababa de descubrir la teoria de las prolongaciones de los sonidos, que esplica de un modo natural y satisfactorio las armonias cuyas leyes no pueden dar ninguna otra teoria. Mas tarde M. Catel reprodujo en Francia esta misma teoria con mas sencillez y claridad, en el *Tratado de armonia* que escribió para el Conservatorio de Música, y si se nos permite hablar de nuestros trabajos, diremos que lo hemos completado con la esplicacion del mecanismo de la substitucion y de la combinacion de esta misma substitucion, con las prolongaciones y alteraciones. De esta teoria han nacido armonias de un orden nuevo, con las cuales se ha enriquecido el arte; pero no es de este lugar entrar en esplicaciones relativas á este objeto.

CAPITULO XI.

De la acústica.

La *acústica* es una ciencia cuyo objeto es la teoría del sonido. Difiere de la música en que no tiene relacion con las leyes la de sucesion de los sonidos, de lo que resulta la *melodia*, ni con las de su simultaneidad, que arreglan la armonía. El examen de los fenómenos que se manifiesta en la resonancia de los cuerpos sonoros de diversas naturalezas y varias dimensiones, y los resultados que estos fenómenos producen al oído, componen la propiedad de la acústica; palabra derivada de un verbo griego que significa *oir*.

La percusion, el frote, ú otras especies de resonancias que están impresas en los cuerpos sonoros, producen en el aire que las rodea ciertos movimientos oscilatorios que se llaman *vibraciones*. Cuando estas vibraciones son de una lentitud escésiva, el sonido no es apreciable para el oído; solo produce en este organo el efecto del *ruido*: si estas vibraciones adquieren cierta rapidez, como 64 en un minuto segundo, se oye un sonido muy grave. La entonacion se eleva á medida que es mayor el número de las vibraciones en un tiempo dado. Cuando la rapidez escede de ciertos límites, el oído deja de oír el sonido.

Por mucho tiempo se estuvo en la creencia de que solo el aire tenia el grado de elasticidad necesaria para transmitir el sonido al oído; pero en el dia se sabe que los líquidos y ciertos cuerpos sólidos gozan de la misma ventaja, y hasta le propagan con mayor fuerza y rapidez que el aire.

En todos los tratados de física se encuentra este principio: que el aire puesto en vibracion es el verdadero cuerpo sonoro y por demostracion de este principio se dá el resultado de este experimento. Si debajo el recipiente de una máquina neumática

tica se pone un cuerpo vibrativo acompañado de un pequeño aparato mecánico que lo golpee, el oído oirá el sonido mientras el recipiente esté lleno de aire; pero á medida que se le vaya estrayendo el aire por medio de la bomba aspirante, el sonido se debilita y acaba por anonadarse así que el aire está del todo estraído, aunque el movimiento de percusion continúe obrando sobre el cuerpo. Este experimento no es tan concluyente como parece al principio; pues á mas de que el sonido puede trasmitirse al oído por medio de otros cuerpos elasticos como el aire, no se podria dar razon de la diferencia de los timbres, es decir, de las varias calidades de sonidos, si los cuerpos sonoros no poseiesen por si mismos calidades sonoras que se modifican por el sistema de produccion del sonido. Bajo esta relacion, como en muchas otras, la ciencia de la acústica todavia es muy imperfecta.

Una cuerda de metal, de seda ó de tripa fijada solidamente por un cabo y tendida del otro por medio de un peso ó clavija; una lámina metálica, una plancha de cualquier forma de madera, metal ó cristal; un tubo en el que se introduzca el aire, una campana, etc., son cuerpos sonoros cuyas vibraciones producen sonidos de diferentes calidades. De unos treinta años á esta parte, la acústica se ha enriquecido con una infinidad de observaciones sobre los fenómenos producidos por las resonancias de estos cuerpos; observaciones que han sido útiles para perfeccionar ciertos instrumentos, y que han dado lugar á la invencion de algunos otros. Hay motivos para creer que en adelante se obtendrán resultados mas satisfactorios aun, de las indagaciones á que se entregan algunos acústicos sabios.

Lo imperfecto de los aparatos para los experimentos y la falta de cuidado y exactitud en los mismos han introducido en la ciencia acústica muchos errores, tanto mas graves, que los matemáticos, apoderándose de hechos mal probados para someterlos al cálculo y considerándoles como verdades demostradas, han sacado de ellas consecuencias que parecen estar en oposicion directa con otros hechos demostrados en la practica de la música. He aquí un ejemplo de ello.

Suponiendo, de un modo absoluto, que un cuerpo sonoro, cuyas dimensiones son exactamente la mitad mas pequeñas que las de otros cuerpos, hace en un tiempo dado un número de vibraciones doble de las del mayor, y que hace oír la octava justa de este; han tomado por espresion del mayor cuerpo sonoro el número 4, y el 2 por el mas pequeño. Admitiendo así mismo, que la quinta justa del sonido del mayor cuerpo sonoro seria provisto por otro cuerpo que tuviera los dos tercios de las dimensiones de aquél; la 4ª por un cuerpo que seria tres cuartos de él, la 3ª mayor los cuatro quintos, la 3ª menor los cinco sextos, la 6ª menor los cinco octavos, la 6ª mayor los tres quintos, y así de los demas intervalos, habrán espresado las relaciones de todos los de la escala por las proporciones siguientes:

El tono mayor (*do, re*) como 9 es á 8; el tono menor (*re, mi*) como 10 es á 9; la 3ª mayor (*do, mi*) como 5 es á 4; la 3ª mayor (*re, fa*) como 6 es á 5; la 4ª justa (*do, fa*) como 4 es á 3; la 5ª justa (*do, sol*) como 3 es á 2; la 6ª mayor (*do, la*) como 5 es á 3; la 6ª menor (*mi, do*) como 8 es á 5; el semitono mayor (*do, re bemol*) como 16 es á 15; el semitono menor (*do, do sostenido*) como 25 es á 24; y la diferencia entre *do sostenido* y *re bemol* como 81 es á 80.

A mas, de aqui resultaria que en la practica de la ejecucion los músicos deberian hacer el *re bemol* mas alto que el *do sostenido*, siendo precisamente al contrario de lo que se efectua; porque los músicos suponen que el *do sostenido*, tiene una afinidad ascendente, al paso que el *re bemol*, la tiene descendente. En esto, pues, la practica se halla en contradiccion con la teoria. Algunos teóricos, considerando la afinidad de que acabamos de hablar como un hecho que resulta de la organizacion de los músicos, han dicho que este hecho no destruye la teoria, la que no podria ser falsa; otros han afirmado que los músicos hacen realmente el *re bemol* creyéndole igual al *do sostenido*, y viceversa; lo que, si así fuese destruiria toda la economia de la tonalidad. Apresurémonos á decir que d'Alembert, el fisico Charles, MM. de Prony, Savari y algunos otros sabios, con-

vencidos por la solidez de la objecion, han confesado ser posible, que hechos hasta ahora desconocidos derriben el edificio de los cálculos que se han creído exactos, y que la teoria de las verdaderas relaciones de los intervalos musicales tal vez se haya de formar aun.

Los afinadores de instrumentos de teclado, colocados sin saberlo bajo la influencia de las afinidades, les cuesta alguntanto el moderar la natural inclinacion que tienen en subir demasiado los sonidos superiores de ciertos intervalos; inclinacion que les induce á dejar falsos otros intervalos en los cuales no se dejan percibir las mismas leyes de afinidad. El cuidado que tienen para corregir la inclinacion de su oído se espresa jeneralmente con el nombre de *temperamento* (1). Hanse imaginado muchas y muy diversas fórmulas para practicar este temperamento: tal vez llegará algun dia en que se demuestre que son el producto de una mala teoria de la tonalidad. Creemos que es posible probar hasta la evidencia que la afinacion de los instrumentos está sometida á la direccion mas ó menos adelantada de la música en ciertas condiciones armónicas, y que esta afinacion no data sino desde el principio del siglo decimo septimo.

Despues de lo que se acaba de decir, se ve que la ciencia de la acústica aun no está formada, y que todavia no tenemos mas que conjeturas de las cosas mas importantes.

CAPITULO XIII.

Del arte de escribir la música. — Contrapunto. — Canones. — Fuga.

Así en la poesia como en algunas de las artes del diseño presentase la composicion en la imaginacion del poeta ó del artista

(1) Ya hemos dicho que el célebre Bartolome Ramos fué su inventor.

(Nota del Traductor).

en forma de una idea simple que se espresa con la misma facilidad que se concibe, esto es, sin complicacion de elementos; lo que no sucede en la música. En esta arte todo es complejo; pues componer en ella no es solo imaginar melodias agradables, encontrar la verdadera espresion de los diversos sentimientos que nos ajitan, hacer bellas combinaciones de armonia, disponer ventajosamente las voces, ó inventar bellos efectos de instrumentacion; sino que es hacerlo todo á la vez, con otras muchas cosas aun. En un cuarteto, en un coro, en una obertura, en una sinfonia, cada voz, cada instrumento toma una marcha particular, y de todos estos movimientos se forma el conjunto de la música. Júzguese segun esto de la complicacion que embaraza esta operacion del espiritu que se llama *composicion*, y los estudios que son necesarios para vencer todos los obstáculos de un arte tan dificil!

Hubo un tiempo en el que no podia decirse que los musicos compusiesen, sino que arreglaban los sonidos. Este tiempo encierra cerca de tres siglos, esto es, desde fines del 13.^o hasta por los años de 1590. Las únicas melodias que se conocian entonces eran algunas miserables cantilenas populares y el canto llano de la iglesia: y no era estraño ver que esta misma especie de canto servia de tema obligado de muchas y varias composiciones, y que se aplicaban á toda especie de palabras. En la infinidad de misas, motetes, canciones á muchas voces, y madrigales que entonces veían la luz publica, no se observa en ninguna de ellas el menor vestigio de espresion, entusiasmo, pasion ni elevacion. Esta particularidad es tanto mas notable, en cuanto precisamente en aquella misma época fué mas ardiente la fermentacion de las imaginaciones en ideas relijiosas, en filosofia, poesia y pintura; en que el jénio del hombre se levantó á las mas altas rejiones y que las pasiones se desarrollaron con mayor violencia. Pero libre de toda traba el pensamiento del poeta, podia crear en un instante bellezas sublimes, como lo hizo el Dante, sin que le detuviesen las dificultades de un arte material; el pintor instruido por lo que estaba á su vista no podia tardar

en conocer que el objeto de sus trabajos debia ser imitar la naturaleza; el filósofo, el jurisconsulto, el teologo advertidos por el esceso de males que oprimian á la humanidad no necesitaban sino dejar libre curso á su imaginacion para hablar con elocuencia de la libertad, de las leyes y de la religion. En todo esto, como ya hemos dicho, las ideas son simples; el jénio abrió el camino, y siguió despues la ciencia. Pero al contrario sucedió en la música, porque fué preciso que al principio se ocupasen los músicos en crear los recursos materiales para el arte; pero se equivocaron en el modo de adquirirlos, y creyeron dirijirse directamente á su fin cuando tan solo se prepararon para entrar en el camino que debia conducirles á él.

Su error fué un bien; porque no se necesitaba menos que toda la perseverancia de sus esfuerzos para desenredar el caos de las varias formas que pueden tomar el enlace de los sonidos. Cuantas combinaciones armonicas no hay en las obras de los maestros antiguos! Cuanta habilidad en manejar las dificultades! Acostumbrados como estamos en hacer uso de los preceptos que nos enseñaron, solo vemos en ellos sutilezas escolásticas; pero, con todo, los que formaron esta ciencia fueron hombres de jénio.

Una palabra casi barbara, que desde mucho tiempo su significacion es casi tradicional, sirve para espresar la operacion de escribir la música segun ciertas leyes; cuya palabra se llama *contrapunto*. Su origen parece venir de algunas notaciones particulares de la edad media, en que la música se escribia con puntos, cuyas respectivas distancias entre muchas voces se llamaban *punto contra punto* (*punctum contra punctum*), y que por contraccion se ha dicho *contrapunto*. Los músicos de profesion llaman *maestro de contrapunto* al que enseña el arte de escribir la música; el vulgo le dá el nombre de *maestro de composicion*, cuya locucion es viciosa porque con el contrapunto solo no se aprende de componer. Si en otro tiempo fué el contrapunto el arte de arreglar puntos contra puntos, en el dia es el de combinar unas notas con otras. Esta operacion seria larga y fatigo-

sa por cierto, y destruiria toda inspiracion; si el compositor, por medio de sólidos estudios hechos en su juventud, no logra- se familiarizarse con estas combinaciones, de tal suerte, que no fuesen para él sino como las reglas de la gramática, con las cuales nadie piensa cuando se escribe ó habla. Lo que en música se llama ciencia, no lo será verdaderamente mientras sea un hábito que distraiga la imaginacion. *nota 1.ª 218.*

Cualquiera que sea el modo con que el compositor dirija su pensamiento en el arreglo de las voces ó de los instrumentos, no puede hacer mas que cinco operaciones diferentes, que son: 1.º dar á cada parte notas de igual duracion; 2.º hacer que la duracion de las notas de una voz sean la mitad más rapidas que las de otra voz; 3.º reducirlas en una parte al cuarto del valor de las de otra parte; 4.º ligar las notas en sincopes en una parte, mientras que otra parte marcha siguiendo los tiempos del compas; 5.º mezclar todos juntos estos varios jéneros de combinaciones, añadiendo á ellos los accidentes del punto y diferentes especies de adornos. La descomposicion de estas diversas combinaciones ha suministrado cinco especies de contrapuntos ó estudios, que se llaman *contrapunto simple de primera, segunda, tercera, cuarta y quinta especie*. Estos estudios se hacen sobre un cauto dado ó escojido, y regularmente se empieza á escribir á dos voces, despues á tres, cuatro, cinco, seis, siete y á ocho. Cuanto mayor es el número de las voces tanto mas se complican las combinaciones; por ejemplo si se escribe á tres partes, se puede poner una sola nota á una voz, mientras que la segunda tiene dos y cuatro la tercera; en la composicion á cuatro partes se le puede añadir la sincope etc. Semejantes estudios repetidos muy á menudo enseñan á pre-veer todos los casos, á vencer todas las dificultades sin esfuer- zos y casi sin pensar en ello. Nos persuadimos por lo regular, que un músico instruido escribe con mas cálculo que el que ha estudiado poco, lo que es un error; pues aun suele suceder lo contrario, y que en suma, al que se le llama por ironia *músico sabio*, cuando verdaderamente es digno de este nombre,

escribe con mas facilidad que el que no habiendo hecho largos estudios, pueden detenerle á cada instante dificultades que no ha previsto. *nota 2.º 4.º 248.*

El contrapunto simple, de que se acaba de hablar, es la base de toda composicion, porque se aplica á cada instante, y en todas las circunstancias; por pocos compases que se compongan no se podrán escribir con elegancia sin hacer uso de él, y hasta el que mas le desprecia lo usa sin saberlo. No sucede lo mismo con lo que se llama *contrapunto doble*, el cual se funda sobre ciertas condiciones cuyo uso es limitado. Un compositor dramático puede escribir gran número de operas sin necesidad de servirse de él; pero en la música sagrada é instrumental se emplea con mucha frecuencia esta especie de contrapunto. Escribiendo el *contrapunto simple*, al compositor solo le ocupa el efecto inmediato de la armonia; pero en el *contrapunto doble* es necesario que sepa tambien lo que vendria á ser esta armonia si se invirtiese, es decir, si las partes que son superiores pasasen al bajo y reciprocamente; de suerte que la operacion de su espíritu fuese realmente doble.

Cuando el contrapunto puede ser invertido á tres partes diferentes, se le dá el nombre de *contrapunto triple*; y si es susceptible de ser invertido á cuatro partes se llama *contrapunto cuadruplo*.

La inversion puede efectuarse de muchos modos. Si consiste en un simple cambio de octava entre las partes, es decir, si lo que estaba en las voces graves pasa á las agudas y reciprocamente, sin cambiar el nombre de las notas, esta facultad de invertir se llama *contrapunto doble á la octava*. Si la inversion puede obrarse á la octava de la quinta, ya sea superior ó inferior, la composicion se llama *contrapunto doble á la duodécima*; en fin, si el arreglo de la armonia es tal, que la inversion puede tener lugar á la octava de la tercera superior ó inferior es un *contrapunto á la décima*. El contrapunto doble á la octava satisface mas al oido que los otros dos; y su uso es tambien mas jeneral.

Cuando se trata de desarrollar un sujeto , frase ó motivo , y presentarlo bajo todas las formas , como lo hicieron Haydn y Mozart en sus cuartetos y sinfonías , Hændel en sus oratorios y Cherubini en sus bellas misas , el contrapunto doble ofrece inmensos recursos á los que nada puede reemplazar ; pero en la música dramática , en la que el desarrollo de una misma idea musical perjudicaria la espresion y en lugar de la verdad se veria una afectacion pedantesca , este contrapunto no solo seria inútil en muchas ocasiones , si que tambien perjudicial algunas veces. En cuanto á esto , el gusto y la esperiencia deben guiar al compositor.

Hasta aqui se ha visto que la ciencia solo se compone de elementos útiles ó necesarios : consideremosla ahora en sus abusos. En efecto , como calificar esos caprichosos arreglos de los sonidos á los que llaman *contrapuntos retrogradados* , es decir yendo hácia atras , *contrapuntos por movimiento contrario* , en los cuales las voces se mueven en direcciones opuestas , *contrapuntos retrogradados contrarios* , *contrapuntos inversos contrarios* que aun son mas complicados ? Todo esto , pues , son abusos de la ciencia. El oido sufre las trabas que se han impuesto los músicos y de las cuales no se saca ningun efecto real : sutilezas vanas que solo existen para la vista. Con todo , no se ha de creer que estos enigmas musicales sean causa de las preocupaciones que tiene el vulgo en contra de las ciencias , porque hace mucho tiempo que no hacen parte de la música usual y que están arrinconadas entre el polvo de las escuelas ; á mas de que nunca han tenido gran crédito. Algunos maestros pedantes del siglo decimo sexto y décimo septimo son los únicos á quienes se les puede acusar de haber probado el sustituirlas á la verdadera ciencia. Estos músicos fueron tambien los que concibieron ciertas estravagancias tales como el *contrapunto saltado* , en el cual está prohibido el hacer mover las voces por movimientos conjuntos ; el *contrapunto ligado* , en el que se prohibe toda especie de salto de tercera , cuarta etc ; el *contrapunto obstinado* que no admite mas que un solo paso repetido con-

tinuamente por una voz mientras las otras caminan regularmente, y otras mil locuras que serian largas de referir. Los músicos y el mundo músico han hecho justicia á esta degradacion de un arte cuyo verdadero objeto es conmover y no transformarse en enigmas.

No obstante, hay ciertas formas de convencion que se llaman *imitaciones, cánones y fugas* que son muy utiles y no participan del descrédito de las que se acaba de hablar: pudiendose casi decir que se pueden sacar de ellas efectos mas grandes, majestuosos y variados que de todas las demas combinaciones de la música. Los que hayan oido las composiciones de Palestrina, Clari y Hœndel; los que se acuerden de los efectos de las sinfonias de Haydn, Mozart ó Beethoven, estos, decimos, nos entenderan cuando sepan que todas las citadas creaciones tienen por base estas mismas formas de convencion á las cuales el jenio supo dar vida. Es necesario explicar en que consisten estas formas.

En el analisis de la música se encuentran algunas veces ciertas frases cuyo caracter es mas marcado que el de otras, y que ofrecen la ventaja de poderse repetir muchas veces, contribuyendo á aumentar el efecto jeneral de la pieza. Pero si siempre se emplease la misma voz ó instrumento en la repetición de las frases, estas serian molestas y pesadas; hay pues una ventaja en hacer pasar la frase que se quiera repetir de una á otra parte, y aun, para mayor variedad, trasportarla ora á una 4^a, ora á una 5^a ú 8^a, mas alta ó mas baja. Conducida así la frase principal de una á otra parte, y variada de posicion toma el nombre de *imitacion*, porque las voces ó los instrumentos se imitan mutuamente; y se dice que la imitacion está á la 4^a, á la 5^a ó á la 8^a segun el grado de elevacion donde se hace. Para dar un ejemplo de imitacion muy conocido citaremos la escena de las tinieblas en la introduccion de la Opera *Moisé*, de Rossini, en la que la frase de acompañamiento pasa alternativamente de uno á otro instrumento. *Nota 3^a 249.*

La imitacion es libre en cuanto no siempre se hace exacta-

mente desde el principio de una frase hasta su fin; pero hay otra especie de imitaciones mas rigurosas, que no solo se prosiguen en toda la estension de una frase, sino que se continuan tambien durante todo el trozo. Estas imitaciones se llaman *cánones*; jénero de música que en otro tiempo fué muy de moda en la sociedad: cantábanse los cánones en la mesa, y sus palabras casi siempre eran burlescas ó livianas. Piccini fué el primero que introdujo los cánones en la música dramática, en su ópera la *buona Figliola* (1), y desde entonces se ha hecho uso frecuente de ellos. Rossini y sus imitadores los han introducido en casi todas sus obras; pero los cánones de esos compositores difieren de los de Martini (2), en que aquellos se limitan casi siempre á hacer la frase principal de un canto agradable, descurriendo todo lo que sirve para el acompañamiento, al paso que el cánon de Martini, como el de todos los maestros que han sabido hacer este jénero de música, se componen de tantas frases cuantas son las voces que entran en él, sirviéndose estas mutuamente de acompañamiento pasando alternativamente de una á otra parte. Para escribir cánones de esta especie, es preciso haber hecho serios estudios musicales. *nota 4a*

La imitacion de los cánones puede hacerse como imitacion libre, empezando á la 4^a. á la 5^a ó a la 8^a y hasta en todos los intervalos; esto es lo que significan estas palabras que á menudo se ven escritas al principio de un cánon: *Cánon á la cuarta*, *Cánon á la quinta inferior*, etc. La voz que empieza el cánon se llama el antecedente; y la que le imita consecuente.

Algunas veces el cánon es doble, es decir que se hallan en

(1) Piccini vivió desde 1728 hasta 1801, fué uno de los mejores compositores de la escuela napolitana, y de una imaginacion extraordinariamente fecunda. Él fué tambien el primero que introdujo las piezas concertantes en la ópera. (Nota del Tradactor).

(2) El P. Martini que vivió desde 1706 hasta 1784, fué un compositor muy habil y músico muy erudito; escribió una historia de la música con grande erudicion. (Idem)

estos, cánones ó dos partes que empiezan dos cantos diferentes á la vez, y que van seguidos de otras dos partes que las imitan. Tambien hay cánones, en los que la imitacion se hace *por movimiento contrario*, lo que significaba que todo lo que hace una voz subiendo, la que la imita lo hace bajando y reciprocamente. En fin, en las antiguas escuelas de música se escribian muchos cánones: en ellas se enteraba á los discípulos de las condiciones caprichosas, como las del contrapunto de que se ha hablado, y mas particulares aun; por ejemplo, era necesario que todas las notas mínimas del *antecedente* se convirtiesen en semínimas en el *consecuente*, ó bien que se suprimiesen todas estas no dejando mas que aquellas, etc. Los maestros de estas escuelas se retaban mutuamente enviándose unos á otros cánones compuestos segun estas condiciones extravagantes, cuyo secreto guardaban. Escribiánlos sobre una sola linea, á fin de que sus adversarios se viesen obligados á buscar la solucion, y los cubrian de intento de cuantas dificultades podian ponerles. Esto eran una especie de enigmas en los que cada maestro se esforzaba en mostrar su ingenio y perspicacia. El maestro que hubiese reusado un reto semejante, ó se hubiese atascado buscando la solucion del cánon, se hubiera desacreditado.

Pero como en toda clase de lizas hay reglas que no se pueden infringir, en la del cánon habia una que obligaba á un autor de un cánon enigmático á acompañarlo de un tema que facilitase la investigacion para resolverlo. Los libros de los maestros antiguos del siglo décimo sexto y decimo septimo nos han transmitido una coleccion de lemas, algunos de los cuales ponemos á continuacion:

Clama ne cesses, ú Otia dant vitia, el cual da á entender que el consecuente ha de imitar todas las notas del antecedente, suprimiendo las de silencio.

Neséit vox missa reverti, ó Semper contrarius esto, ó tambien *In girum imus noctu ecce ut consumimur igni*, indicando que el consecuente debe imitar el antecedente por movimiento retró-

gado. Obsérvese que el último tema leído al revés, esto es, empezando por la última letra hasta la primera, resultan las mismas palabras que si se lee de izquierda á derecha (1).

Sol post vespervas declinat, significaba que á cada represa el cánon bajaba de un tono.

Cæcus non judicat de colore, daba á entender que las notas semínimas del antecedente deben convertirse en mínimas en el consecuente, y así de las demas.

Todas esas sutilezas no conducian el arte á la cima de la perfeccion, pero eran del gusto de aquellos tiempos de pedantismo.

La imitacion puede tomar una forma periódica y á veces interrumpida para volverse á tomar otra vez; en este caso se le dá el nombre de *fuga*, que se deriva de huida, porque en una imitacion de esta especie parece que las partes huyan una de otra cuando se continua de nuevo el motivo. La fuga bien hecha y manejada por un hombre de jénio como Juan Sebastian Bach, Hændel y Cherubini, es la mas majestuosa, enérgica y armoniosa de todas las formas musicales. En la música dramática no puede emplearse con buen éxito, porque su marcha muy desarrollada perjudicaria el interes de la escena; pero en la música instrumental, y sobre todo en la de iglesia produce admirables efectos de un orden del todo particular. El magnífico *alleluia* del *Mesias* de Hændel y las fugas de las misas de Cherubini, son modelos de este jénero de bellezas (2). Con todo, es preciso confesarlo, estas bellezas son de aquellas que no pueden

(1) A una frase ó verso que diga lo mismo leído de izquierda á derecha que de derecha á izquierda se le llama *palíndromo*. (Nota del Traductor).

(2) La escuela española siempre se ha distinguido por haber cultivado con esmero y buen éxito la fuga y demas formas convencionales del contrapunto. Citariamos algunos maestros que han sobresalido con ventaja en todos tiempos en esta parte del arte, si á mas de no ser propio de este lugar no temiésemos ofender la modestia de algunos de los modernos y el amor propio de los que dejásemos de hacer mencion; pero lo haremos tal vez en otra obra que nos proponemos publicar (Idem).

gustar sino despues de estar acostumbrados á ellas, porque la complicacion de sus elementos pide un oido atento y ejercitado. Se les podria aplicar este verso de Boileau :

C'est avoir profité que de savoir s'y plaire

El que en algo sabe agradar ,

No deja de aprovechar.

La fuga no siempre ha tenido la forma que tiene en el dia, asi como las demas partes del arte musical se ha perfeccionado poco á poco. Las varias partes de que se compone ahora son el *sujeto* ó *motivo*, los *contra motivos*, la *respuesta*, la *esposicion*, los *episodios*, las *represas moduladas*, las *stretas* y el *pedal*.

La frase que se ha de imitar se llama *sujeto* ó *motivo*, la que regularmente va acompañada de otras que forman con ella un *contrapunto doble*, es decir, una armonia susceptible de ser invertida de modo que cambie la posicion de las notas pasando alternativamente de las voces inferiores á las superiores y vice versa; y á estas frases de acompañamiento se las llama *contra motivos*. Cuando la fuga está escrita por cuatro voces ó cuatro partes instrumentales, suele haber un *contra motivo*; en cuyo caso puede ser rica de armonia y libre en sus movimientos. Algunas veces emplean los compositores dos *contra motivos*; entonces se dice que la fuga *es á tres motivos*. Semejantes fugas son mas difíciles de hacer; pero tambien son mas áridas, mas escolásticas y menos variadas.

La imitacion del sujeto se llama *la respuesta*, la que no puede ser del todo semejante al sujeto, porque si este modula de un tono cualquiera á otro análogo, es preciso que la respuesta conduzca otra vez el oido de este nuevo tono al primitivo; pues precisamente consiste el interes de la fuga en esta especie de divagacion de uno á otro sonido. La marcha inversa que se sigue en la respuesta con respecto al motivo, obliga á un lijero cambio de intervalo que se llama *mutacion*. Es de advertir, que se juzga de la habilidad de un compositor por el ingenio con que

toma el punto ó lugar de la respuesta donde sea preciso hacer la mutacion en un motivo dado ; pues de los ciento que hayan aprendido en buena escuela , no hay uno que no haga esta mutacion en el mismo lugar , al paso que aquellos que han sido mal dirigidos en sus estudios nunca tienen seguridad de acertar en hacerla como es debido. Esto viene á ser la piedra de toque de su saber ; asi es , que cuando se dice del autor de una fuga , que *ha faltado á la respuesta* , no se puede decir de él nada que mas le desacredite. *nota 5.ª = 249.*

La *esposicion* se compone de cierto número de represas del motivo ó de la respuesta , despues de los cuales vienen los *episodios* , que regularmente se componen de imitaciones formadas de fragmentos del motivo y contra motivo. Estos episodios dan variedad á la fuga y sirven para modular. Cuando el compositor juzga que ya se ha estendido bastante en el desarrollo del motivo , entra de nuevo en el tono primitivo , y hace lo que se llama la *stretta* ó *strettas* , palabra tomada de la italiana *stretto* (apretado) , porque estas *strettas* son unas imitaciones , mas vivas , del motivo y de la respuesta. Esta es la parte mas brillante de la fuga , y la en que el compositor puede causar mas efecto. Cuando el motivo es favorable hay muchas *strettas* cada vez mas vivas , que se terminan regularmente por un pedal donde están reunidas todas las riquezas de la armonia.

Rousseau ha dicho que *una bella fuga es la obra maestra, ingrata, de un buen armonista*. En tiempo de Rousseau no estaba bastante adelantada la música en Francia para conocer todo el precio de una bella fuga , y el filósofo escritor nunca tuvo ocasion de oirlas tales.

Hasta principios del siglo decimo octavo no se hicieron fugas segun el sistema que acabamos de analizar. Hasta entonces no se habia usado mas que el *contrapunto fugado* , es decir , el contrapunto á cuatro , cinco , seis ó siete partes , cuyos motivos estaban tomados de las antifonas é himnos del canto llano con imitaciones y cánones. Este jénero de composiciones fuga-

das se designan con el nombre de contrapunto *alla palestrina*, porque su estilo fué llevado al mayor grado de perfeccion por un compositor llamado Palestrina que vivió en el siglo decimo sexto (1). En este jénero de música, que parece ser tan desairado y poco favorable á las inspiraciones, Palestrina supo expresar tanta majestad, un sentimiento religioso tan tranquilo y puro, que parece escribió en él sin trabajo todas estas dificultades científicas, ocupándole tan solo el espresar dignamente el sentido de los textos sagrados. Cuando estos motivos se ejecutan en la capilla Sixtina con la tradicion de una ejecucion perfecta, á la impresion que causan no se les puede igualar otra alguna, bajo la relacion de la grandeza de las proporciones. En la época en que escribió este maestro, aun no se habia pensado en considerar la música bajo las relaciones del drama. Esta necesidad dramática, en nuestros dias se ha introducido en todos los estilos, hasta en el de la música sagrada. De ello han resultado grandes bellezas de un jénero particular pero parece que en razon de la conveniencia y elevacion de los sentimientos religiosos, es mucho mas preferible el contrapunto fugado de Palestrina.

Despues de lo que se acaba de decir, podemos formarnos una idea del mecanismo de las composiciones científicas y de

(1) Juan Pierluigi que fué llamado vulgarmente *Palestrina*, nació en 1529, fué maestro de la capilla pontificia en Roma, en tiempo del Papa Marcelo, cuyo Pontífice indignado contra los abusos que se habian cometido en la música sagrada estaba resuelto á desterrarla del templo, pero Palestrina compuso una misa dedicada á dicho pontífice, que por lo mismo se titula *del Papa Marcelo*. « Su música por la sencillez y natural dulzura hace mas suaves y eficaces los sentimientos religiosos, y mandó el papa que toda la música que se compusiese en adelante para su capilla fuese por el estilo y gusto de la de Palestrina » (a): de cuyas resultas este célebre compositor fué llamado en su tiempo *el creador de la música moderna de iglesia*.

(Nota del Traductor.)

(a) Eximeno. *Origen y reglas de la música* tom. 2. cap. VIII pag. 152.

lo útiles que pueden ser. Si hemos sabido darnos á entender , muchos han de ser los aficionados , que desistirán de sus preocupaciones , y confesarán , que es una ridiculez pretender que los músicos no sepan lo necesario para escribir buenas composiciones. Si el arte de componer en música está infectado á veces de cierto pedantismo , no se ha de echar la culpa á la ciencia , sino á espíritus mal organizados que han hecho uso de él. Observe que la ciencia nunca ha adolecido de este pedantismo sino en manos de ciertos músicos nada sabios en realidad. Este ciencia , para ser verdadera , necesita convertirse en habito , á fin de que el que la posea no se acuerde de ella , lo que solo puede ser asi , cuando se ha estudiado en la juventud ; pues será demasiado tarde el pensar en reformar con la ciencia los habitos viciosos despues de haberlos ya contraido. Quanto mas talento natural tenga el compositor , cuyos estudios hayan tenido malos principios , tanto menos podrá corregirse pasada su juventud , si se obstinase en ello perderia las calidades naturales que tuviese , se haria pesado , y se convertiria en pedante. *Nota 6ª = 250 =*

CAPITULO XIII.

Del empleo de las voces.

SEA el que fuere el grado de perfeccion á que llegue un instrumentista , siempre será difícil que ejerza sobre el pueblo un poder igual al que adquiere la voz humana , cuando á esta la dirija un buen sentimiento , y cuando está perfeccionada por buenos estudios. No se necesita de grande habilidad en el mecanismo de la voz , para con ella hacer sentir en el alma impresiones vivas y fuertes ; ni aun para ello es necesaria la armonia : basta el unisono. Bajo este supuesto citaremos uno de los efectos mas admirables que puedan oirse , que es el de cuatro ó cinco mil niños de los establecimientos de caridad , que

en la iglesia de San Pablo en Londres, cantan al unisono en ciertos dias del año, ciertos canticos con sencillez y candor. Los músicos mas grandes, y Haydn entre otros, han confesado que todo lo mejor que habian oido en música no se acercaba al prodijioso efecto que nace de la reunion de esas voces pueriles en el unisono mas perfecto que se pueda imajinar (1). En el efecto que produce este unisono hay un atractivo y simpatia inesplicables, pues que aquellos cuya sensibilidad es menos expansiva no pueden contener las lágrimas que les arranca. A este ejemplo del poder de las voces al unisono, pudieramos añadir algunos otros tomándolos de las obras dramaticas: con todo, es por demas el decir que estos efectos solo se logran con grandes masas, y que jeneralmente la armonia ofrece mas recursos.

Desde el siglo decimo sexto estuvieron en uso las coros á gran número de partes, particularmente en Italia y España; despues se pensó en dividir estas voces en muchos coros de cuatro partes cada uno, y en poner grandes órganos en las iglesias para acompañar estos coros; pero, con ser difícil ejecutar con union una música tan complicada, el efecto que producía nunca correspondia á la idea que se habia formado de ella. Por fin, se conoció que los coros bien escritos á tres ó cuatro partes reales tienen mas enerjia, axactitud y hasta mas armonia; prevaleciendo jeneralmente el uso de los coros á cuatro partes. El jénero de voces que entran en su composicion son *soprano* ó *tiple*, *contralto*, *tenor* y *bajo*.

En otro tiempo, en Italia, cantaban la parte de *contralto* los *castrados* (2), cuyas voces tenian un timbre tan penetrante,

(1) Se ha de observar que este unisono precisamente ha de resultar perfecto por el gran número de voces que lo forman, entre las cuales hay una atraccion tan sonora que desaparecen las imperfecciones individuales de entonacion no formando mas que sonidos homojéneos. (Nota del Autor.)

(2) En el siglo *xvii* época del renacimiento de las bellas artes en Europa, la música siguiendo las inspiraciones de la naturaleza tendia á perfeccionarse, cuando un nuevo arte la alejó de la perfeccion: porque á fuer-

que ninguna otra puede reemplazarlas. Con todo la costumbre de mutilar á los hombres para hacerlos cantores nunca se estableció en ninguna de las demas naciones de Europa ; pero en todas ellas sirven para la música de iglesia los contraltos de que hemos hablado en el capítulo 3º al tratar de las diversas calidades de voces , cuyo timbre si bien no es tan delgado ni agudo como el de los castrados , sin embargo es la de mas vibracion entre las voces masculinas , excepto la del tiple.

Rossini y sus imitadores , movidos por el deseo de llenar su armonia , dispusieron los coros de otro modo , escribiendolos casi siempre á cinco ó seis partes , á saber : dos bajos , dos tenores , dos tiples 1º y 2º. Esta abundancia aparente con todo es una verdadera esterilidad , porque las voces intermedias doblan á cada instante las mismas notas y movimientos. Semejante método solo es aplicable en los coros cuya armonia , careciendo de movimientos , se designa con el nombre de *armonia placada* ; y efectivamente es la que está en uso en esta escuela , seduciendo al pueblo por su modo de llenar , pero que los oidos ejercitados y delicados se sienten heridos á cada instante por sus imperfecciones.

En la distribucion de los papeles en el teatro , las voces se emplean siempre en Italia del modo mas conveniente , para obtener el mayor efecto posible en las piezas concertantes. Asi es , que

za de querer elevar el edificio lo derribaron. Queriéndola hacer mas complicada , mas sonora , mas alegre y mas brillante se le añadieron con profusion pasajes enteros de carreras , volatas etc , y despues que se hubieron bien cortado las notas , fué preciso cortar á los hombres para que pudiesen cantarlas ; y se recorrió al arte para suplir á la naturaleza. Los italianos fueron los únicos que imaginaron el ejercer la música á espensas de la naturaleza ; y á los hombres asi mutilados les llamaron *soprani*. Esta clase de músicos abundó mucho en Italia , siéndolo la mayor parte de los grandes cantores del siglo XVII y XVIII . de modo que se esparcieron en la mayor parte de los teatros de Europa donde habia ópera. Cuando la Italia estuvo en poder de los franceses despues de la revolucion de Francia , se abolió la costumbre barbara de la castracion. (Nota del Traductor.)

en casi todas las obras se encuentran dos bajos uno ò dos tenores, *una prima donna contralto* ó *mezzo soprano* y un *soprano*, cuyas voces reunidas ofrecen en la armonia un todo el mas completo. No sucede así en Francia, donde casi siempre el poeta es el que decide la eleccion de los actores, ^{con} con razon de sus calidades físicas y de otras que no tienen relacion con la música. Por otra parte, la costumbre que hay de designar los papeles de los actores por los nombres de los que se han distinguido en ellos, llenan los teatros franceses de voces de la misma especie, porque estos empleos ó papeles solo varian en matices que son indiferentes para la música. Como en los grandes teatros de Francia todas las voces cantantes son dobladas ó triplicadas, resulta que los tenores abundan en ellos, al paso que solo hay uno ó dos bajos en cada uno. A mas como las voces de esta última especie están destinadas para los papeles de padres ó tutores, no habiendo en una ópera personajes de esta clase el compositor se vé precisado á escribir la música por tenores ó tiples. Con estos limitados recursos se pueden hacer hermosas coplas, romances, arias y duos agradables, pero nunca buenas piezas concertantes, y ni tampoco resulta armonia en las voces (1). Esta es la causa del poco efecto que producen la mayor parte de los finales de las óperas cómicas francesas, y la inferioridad en que se encuentra la música de esta nacion, en esta parte, con respecto á la italiana. La armonia de las voces produce efectos admirables, pero que no se obtienen con las de una misma especie.

En el capítulo 3º se ha hablado tambien de otra voz llamada *barítono*, que es la media entre el bajo grave y el tenor, y que

(1) Algo exajerado nos parece la opinion del autor en este punto: pues es inegable que con voces homojéneas, aunque sean femeninas, se puede formar armonia, y mucho mas aun si concurre alguna de tenor: lo que si es cierto que cuanto mas diverjentes sean los timbres de las voces que canten en una pieza, mas variada puede ser la armonia que resulte de ellas, y por consiguiente de mayor efecto.

(Nota del Traductor).

produce muy buen efecto cuando se emplea en su verdadero caracter ; pero en Francia se han obstinado en hacer cantar de tenor á los barítonos , aunque ya en el día con ideas mas acertadas se ha conocido la necesidad de circunscribir las voces en sus limites naturales.

Los compositores italianos conocen mejor que los alemanes y franceses el arte de escribir con propiedad para las voces , y de un modo favorable para los cantores ; consistiendo la causa de esta diferencia en que los estudios del canto forman parte de la educacion primaria de los compositores en Italia , al paso que los franceses y alemanes descuidan absolutamente estos estudios. Sin hablar de las incontestables ventajas que tiene la lengua italiana sobre las demas , para el canto , se halla en ella cierta facilidad y disposicion natural en las frases , en el caracter de los discursos , en su enlace y en la analogia del ritmo poético con el musical , que favorece la emision de la voz al mismo tiempo que la articulacion de la garganta y de la lengua en el canto italiano ; ventajas que se encuentran muy raras veces en la música francesa y menos aun en la alemana , porque esta está cargada muy amenudo de modulaciones que hacen las entonaciones muy dificiles (1). En otro tiempo se atri-

(1) No será fuera del caso hacer en este lugar algunas observaciones sobre la propiedad de la lengua española para el canto , ya que nada nos dice el autor sobre el particular , quien la conoce sin duda.

La lengua española despues de la italiana es sin disputa la mas propia para el canto , porque sus palabras son de bella proporcion y bastante sonoras para deleitar al oido. Aunque no sea tan melodiosa como la italiana está llena de armonia natural : por esto nuestro distinguido poeta Iriarte clasificando en una quintilla la índole de algunas lenguas, dijo con razon ser :

« canto armonioso la hispana »

No obstante la poesia española no es tan propia como la italiana para el canto , en primer lugar : Por no abundar tanto como esta en esdrújulos ; pues que los versos terminados en esdrújulo con ser ya mas sonoros de sí , sirven para infinidad de combinaciones métricas que jeneralmente son las

buia la facilidad del canto italiano al estrecho círculo de sus modulaciones y formas ; pero Rossini ha demostrado en sus obras que este círculo puede engrandecerse sin que el canto pierda sus ventajas. Es de pensar que la popularidad que su música ha adquirido en Francia contribuirá á mejorar el sistema

mas cantábiles. Mas , la falta de acentuacion en los versos : examínense ó sino las composiciones de nuestros poetas en versos cortos , que son exclusivamente para el canto, y se verá que apesar de ser muy cadenciosos no pueden compararse con los italianos en la acentuacion ; es decir, en ser el acento agudo ú tónico en los varios versos de una misma composicion, colocados en la misma sílaba , v. g. en los de ocho sílabas en la tercera, como:

A che fá la pigra aurora
 Quando tarda á comparir
 Non si vede un astro ancora
 Che comincia a palidir.

Por esto cuando dudamos de la sílaba en que cae el acento en la palabra italiana, la cadencia del mismo verso nos lo indica ; lo que no sucede generalmente en nuestros mejores versificadores de versos cortos. Esto puede provenir tambien de mayor riqueza del italiano , de la inversion mas libre y el mayor número de licencias poéticas.

Otra de las ventajas que tiene la poesia italiana sobre la española es, que en aquella los finales agudos de las estrofas cantábiles se pueden hacer largos ó breves , por ejemplo :

Che comincia á palidir
 ó
 palidire.

lo que ayuda a la repeticion á que obliga la música del verso final.

Con todo, si en la poesia española se introdujesen algunas libertades en las sílabas finales de algunos versos, prestaria mucho mas para la música. D. Eujénio de Ochoa, uno de nuestros mas aventajados poetas en el día , editor y otro de los escritores que fué del *Artista*, periódico que se publicaba en Madrid en el año 1835 y 36 , y digno de mejor suerte de la que tuvo por haber sido sus jóvenes redactores los primeros que introdujeron en España el gusto moderno en la literatura y bellas artes ; Ochoa decimos, en

de canto en esta nacion ; pero para que la reforma sea completa será preciso que asi los poetas como los músicos trabajen en ella.

Los compositores italianos á fin de no fatigar á los cantores ponen toda su atencion en el grado de elevacion á que colocan las voces. En la música italiana cada jénero de voz recorre una estension igual á lo menos á la que se le dá en la francesa ; pero los pasos de grande estension, ya sean en lo agudo ya en lo grave, solo se presentan de cuando en cuando, y la voz permanece regularmente en sus cuerdas medias, al paso que en las particiones francesas se encuentran trozos que sin recorrer, una grande estension, fatigan al cantor, porque se mantienen largo tiempo sobre notas poco favorables. Las obras de Gretry ofrecen muchos ejemplos de este defecto. Una cantatriz ejecutará sin trabajo los sonidos mas elevados de su voz tales como *do ó re*, al paso que le será muy penoso cantar mucho tiempo en el

un artículo inserto en el citado *Artista* pretendió se debería reproducir en la lengua castellana el lenguaje antiguo como muy ventajoso en ciertos casos, particularmente en la poesia. Cita como muy dulces y armoniosos en dicho lenguaje unos versos antiguos á que pertenecen estos fragmentos :

.

Caballero en un caballo
Y en su mano un *gavilane* ;
Otras veces un halcon
Que trae para *cazare* .
Y por me hacer mas enojo
Cébalo en mi *palomare* ;
Con sangre de mis palomas
Eusangrentó mi *briale*.

Es de creer que con estas libertades, mientras no rayasen en afectacion de que goza la poesia italiana, se suavizarian y harian mas faciles para el canto ciertas sílabas finales de los versos : y entonces la poesia española en muy poco desmereceria de la italiana para la música.

(Nota del Traductor).

mi, *fa* y *sol*. Lo mismo sucede con los tenores, quienes participan de dos especies de sonidos muy distintos, á saber, los *de pecho* y los *de cabeza* que á veces se designan con el nombre de *voz mixta* (1). Es preciso que el cantor tenga mucho arte para disimular en cuanto se pueda el paso de la voz de pecho á la de *falsete*, y al contrario, de manera que sea poco sensible la diferencia de los timbres: este paso se efectua regularmente en la mayor parte de las voces de tenor entre el *fa* y el *sol*. Si el compositor hace descansar el canto sobre estas notas, causa una fatiga al cantor que perjudica al desarrollo de sus facultades, y que le es mucho mas penoso de lo que le seria si hubiese de subir á los sonidos mas altos de la voz de *falsete*. Muchas veces suceden accidentes á los cantores, de los cuales no tienen tanta culpa como los compositores que les esponen á ellos.

Hay algunos intervalos que la voz solo puede ejecutarlos con mucho trabajo, y que el cantor deja oír con timidez, porque es muy difícil entonarlos con justificación. Estos intervalos son el de 5ª menor, 5ª aumentada, 4ª mayor ó *tritono*, 4ª diminuta y 2ª aumentada. Como el paso de una nota á otra de las que forman estos intervalos no es natural á los movimientos de la garganta, obliga al cantor á hacer preparaciones de que no tiene lugar en los parajes rápidos. Si alguna circunstancia pone al compositor en necesidad de usarlo, es menester que sea por medio de notas de cierta duracion.

No son unicamente los sonidos que articula el cantor los que pueden oponer obstáculos á la exactitud de su canto; pues basta que su oído esté afectado de una armonia estraña á la ento-

(1) M. Bennati demostró en sus *Indagaciones sobre el mecanismo de la voz humana* que el verdadero nombre de estos sonidos debe ser el de *surlaryngiens* (a), cuyo nombre indica el modo como se forman.

(Nota del Autor).

(a) Esta palabra no tiene propio equivalente en nuestra lengua, aunque indica que dichos sonidos se forman sobre la larinje. La voz de cabeza se llama mas jeneralmente *de falsete*.

(Nota del Traductor)

nacion que deba tomar, paraque la acometa sin seguridad. Por ejemplo, si ha de hacer oír el *do sostenido* y si el acorde que precede contiene el *do becuadro* en otras de las partes vocales ó del acompañamiento, el recuerdo de este *do becuadro* ocupan el oído del cantor de tal suerte que tomará el *do sostenido* con miedo, y pocas veces con seguridad. A estas sucesiones de sonidos que no tienen relacion entre sí se les ha dado el nombre de *relaciones falsas*. Los compositores antiguos de la escuela italiana las eludían con cuidado; y se encuentran algunas veces en la música de la escuela moderna.

La eleccion de las palabras influye mucho en la emision de los sonidos de la voz, y el arte del compositor consiste en no colocar ciertos pasos, y ciertas notas sino sobre las sílabas que faciliten su ejecucion. Tal paso ó tal nota que serán difíciles de cantar en una sílaba, serán fáciles en otra. *Folio 251*

CAPITULO XIV.

De los instrumentos.

LA naturaleza ha establecido matices muy diferentes en los varios timbres de las voces; pero el arte se ha adelantado mas en la fabricacion de los instrumentos, que en su orijen fueron contruidos á imitacion de estas mismas voces. El *sonido*, como es sabido, no es mas que la vibracion de un cuerpo sonoro transmitida y modificada por el aire; pero cuanta variedad ofrecen estas modificaciones de un principio tan sencillo! Que diferencia no hay entre la naturaleza del sonido de una campana y el de los instrumentos de aire, teclado, arco de los que se puntean ó tañen y de los de percusion. En cada una de estas grandes divisiones, que de matices en la calidad de los sonidos! Y sin embargo todavia no está hecho todo; cada día salen nuevos descubrimientos y perfecciones que abren nuevos caminos,

siguiendo los cuales se harán otros descubrimientos é introducirán nuevas perfecciones que aun quedan por hacer.

Los instrumentos más antiguos de que se hace mencion en la historia son los de punteo , tales como las liras , cítaras y arpas. Los monumentos de la antigüedad nos ofrecen infinidad de modelos de ellos ; pero las formas son diferentes y características en cada pueblo. Asi es, que las liras y las cítaras pertenecen particularmente á los Griegos , á los habitantes del Asia menor y á los Romanos ; el arpa parece ser propiedad de los habitantes del alta Asia , del Egipto y del norte de Europa.

La fabula que se mezcla en todo lo que sabe á la historia de los griegos , atribuye á Mercurio la invencion de la lira , que en su orijen no tuvo mas que tres cuerdas. El número de estas se aumentó sucesivamente , pero nunca escedió de siete , número que hacia muy limitado el instrumento , pues que no tenia mango para que se pudiesen modificar en él , como en nuestras guitarras , las entonaciones de las siete cuerdas , que por consiguiente no podian producir mas que siete sonidos diferentes. De ahí resultaba que los músicos no podian mudar de modo sin cambiar de lira. Las variedades de la lira se designaban con los nombres de *citara* ; *chelgs* y *forminje* , cuyos instrumentos se tañian en otro tiempo con los dedos ; pero mas comunmente con una especie de ganzua que se llamaba *plectro* , lo que prueba que no se hacia tocar mas que una cuerda á la vez.

Una grande obscuridad envuelve el orijen del arpa. Este instrumento se encuentra en los monumentos mas antiugos de la India , Egipto , entre los hebreos , en Italia , en un antiguo pueblo llamado *Arpe* , en Escandia (1) y en la antigua Inglaterra , sin poder averiguar si todos estos pueblos la habian recibido por comunicacion de otro , ó si la habian inventado simultaneamente. El uso del arpa en los antiguos pueblos de la

(1) La Escandia comprende los reinos de Suecia , Dinamarca y Noruega.

(Nota del Traductor.)

India y del Egipto hace presumir que los griegos y romanos tuvieron conocimiento de ella, y que la usaban; pero el nombre que nosotros le damos no se encuentra en ninguno de los escritores de la antigüedad. Se cree jeneralmente que este instrumento era el que se conocia con el nombre de *trigono* ó *sambuque*. Un sabio comentador de las poesias de Callimaco, ha probado que todos los instrumentos de cuerdas obligadas, tales como el *nablum*, el *barbitos*, el *magade*, el *salterio* y el *sambuque* de los que se habla en la Sagrada Escritura y en los escritos de la antigüedad, eran del jénero del arpa y de orijen fenicio, caldéo ó sirio. En cuanto á los romanos, se cree que el instrumento que llamaban *cinnara* no era otro que el arpa, y que este nombre es la traduccion de *kynnor* ó *kynnar*, que en el texto hebreo de la sagrada escritura, indica el arpa de David. El número de las cuerdas de la antigua arpa fué de trece en su orijen, cuyo número se ha ido aumentando sucesivamente hasta veinte, y aun hasta cuarenta. Estas cuerdas estaban hechas de tripa, lo mismo que las de nuestras arpas, como se vé por un epigrama griego de la Antolojia. Los pueblos de la antigüedad parece no tuvieron conocimiento de las cuerdas de acero ni de laton; pero aseguran muchos autores que en su orijen hicieron uso de las de lino, lo que no es muy creible, porque semejantes cuerdas habian de producir un sonido sordo y casi nulo.

El arpa, al principio, no tenia ningun medio de modulacion, porque era imposible ponerle muchas cuerdas para representar todos los sonidos correspondientes á las notas espresadas por los sostenidos y bemoles. En el año de 1660 se imaginó en el Tirol, añadir corchetes al arpa para subir la entonacion de las cuerdas cuando fuese necesario; pero era muy molesto tener que hacer mover las corchetes con la mano, hasta que en 1720 un guitarrero de Donawerth (ciudad de Alemania) llamado Hochbrucker, inventó una máquina que se hacia mover con los pies y que por esto tomó el nombre de *pedal*. Eran muy útiles los pedales aunque muy imperfectos; pero la dificultad

tad de mover los pies al mismo tiempo que las manos , á lo que no estaban acostumbrados los artistas , hizo encontrar muchos obstáculos al inventor. En 1740 todavia no se conocia en Francia el arpa de pedales , donde la introdujo un músico alemán llamado Stecht Hochbrucker , sobrino del guitarrero de este nombre y uno de los buenos arpistas de su tiempo , quien perfeccionó su uso en 1770. Pero sobre todo Naderman instrumentista de Paris dió al mecanismo del arpa de corchetes toda la perfeccion de que era susceptible ; sin embargo el principio de este mecanismo era viejo y espuesto á muchos accidentes , lo que determinó á M. Sebastian Erard á reemplazarle por otro mejor concebido , por el cual una horquilla heria la cuerda sin apartarla de la línea perpendicular , como sucedia con el arpa de corchetes. El buen éxito de su invencion le condujo luego á completar las mejoras de que era susceptible el arpa , haciendo que cada cuerda pudiese producir tres entonaciones , á saber , el *bemol* , el *becuadro* y el *sostenido* , lo que verificó por un mecanismo de *movimiento doble*. Parece que ya nada se puede añadir á estas arpas ; pues que se encuentra en ellas toda la perfeccion apetecible.

Hemos dicho que los griegos no conocieron los instrumentos de punteo , con mango donde se apoyasen las cuerdas en varias distancias para modificar las entonaciones ; pero los monumentos ejipticos ofrecen algunas muestras de esta especie de instrumentos ; lo que podria dar lugar á creer que este pueblo estuvo muy adelantado en la música. El orijen de los instrumentos de punteo y con mango parece se halla en el Oriente. La *wina* de la India que consiste en un cuerpo de bambú pegado á dos grandes calabazas , montado con muchas cuerdas que se apoyan sobre puentecillos parece que es el tipo de estos instrumentos ; pero el que sobre todo sirvió de modelo á todos los de esta especie es el *rud* ó *laud* de los arabes que los moros de España trajeron á Europa , pues aquellos instrumentos no son mas que variedades de este , mas ó menos complicadas.

El cuerpo del laud es convexo por el dorso y llano por el

sobre , con un mango largo dividido en diez casillas para poner los dedos á fin de variar las entonaciones. Está montado de once cuerdas , nueve de las cuales son dobles , tres que están al unisono y seis á la octava. Las dos primeras llamadas *primas* son sencillas. Este instrumento es difícil de tocar y quiere mucho estudio. En otro tiempo se cultivaba con ventaja ; y en el siglo diez y siete se hicieron célebres en él Berard , en Alemania , y dos músicos llamados Gaultier en Francia.

En otro tiempo se llamó *archilaud* á un instrumento imitado al laud , de proporciones mucho mas considerables que este , y montado con un número de cuerdas mucho mayor. Este instrumento tenia el sonido mucho mas lleno que todos los demas del mismo jénero ; pero la excesiva longitud de su mango , que le hacia embarazoso para tocar fué causa de que se abandonase.

El *tiorbo* era una especie de laud que tenia dos mangos unidos paralelamente , el mas pequeño de los cuales se parecía al del laud , teniendo el mismo número de cuerdas ; pero el otro que era mucho mas grande sostenia las ocho últimas cuerdas que servian para los bajos.

Al principio del siglo XVIII estuvieron muy en uso otras dos especies de laud ; el uno se llamaba *la bandola* , y tenia igual número de cuerdas que el laud y se acordaba del mismo modo ; pero en lugar de ser las cuerdas de tripa como en este , eran de metal. En su forma se observaba tambien otra diferencia , y era que en vez de ser convexo el dorso de la pandóra era plano. El otro instrumento del jénero del laud era la *bandurria* , que solo tenia cuatro cuerdas acordadas de quinta en cuarta. A veces se bajaba de un tono su cuerda mas alta para obtener otros acordes ; lo que se llamaba *tocar con cuerda bajada*. Ambos instrumentos han dejado de usarse hace muchos años.

Habia en fin un pequeño instrumento llamado *bandolina* , que pertenece á la especie del laud , cuyo cuerpo era redondo como el de este , pero el mango tenia mas semejanza con el de la *guitarra*. Dicho instrumento se coje con la mano izquierda,

y se le sacan los sonidos por medio de una pluma que se tiene con los extremos de los dedos pulgar é índice ; pero es preciso que este esté siempre debajo del pulgar sin apretar la pluma ; sus cuatro cuerdas están acordadas al unisono de las del violin. En Italia hay bandolinas de tres y de cinco cuerdas , cuya afinación varia al antojo de los maestros. El *calascione* ó *colascione* pequeño instrumento con un mango muy largo , del que se sirve el pueblo napolitano , es una especie particular de bandolina que se tañe tambien con una pluma , y por lo regular tiene tres cuerdas ; pero á veces no tiene mas que dos.

Todos los jéneros de laud han desaparecido de la música europea , y solo se encuentran en el Oriente , donde hacen gran papel en los conciertos. En los siglos xvi y xvii ocupaban el primer lugar en los conciertos llamados de cámara (*musica da camera*) ; y con estos mismos instrumentos se acompañaban los madrigales , villancicos , canciones de la mesa y otras que se cantaban siempre á muchas partes. Todos los conciertos que representan los cuadros del Ticiano , Valentino y de otros pintores antiguos de la escuela italiana , ofrecen reuniones de cantores y de los espresados instrumentos de punteo. Aunque tuviesen una calidad de sonido poco brillante , estos mismos instrumentos hacian tambien parte de las orquestas en el orijen de la ópera. Un ejemplo de ello se vé en el drama musical titulado : *Il S. Alessio* , compuesto por Estevan Landi en 1634. La instrumentacion de esta obra se componia de tres partes distintas de violin , arpas , *laudes* , *teorbes* , bajos de viola y clavicordios para el bajo continuo. Una orquesta semejante pareceria sorda en el dia , pero su efecto seria orijinal.

La guitarra tiene su orijen en España , aunque se encuentra tambien en algunas partes del Africa. En Francia empezó á conocerse en el siglo once. La guitarra es casi el único de los instrumentos de cuerdas punteadas y con mango que ha quedado en uso. Es bien sabido que el cuerpo de la guitarra es llano de ambos lados , que consta de seis cuerdas y su mango dividido en casillas para poner los dedos. El arte de tocar la gui-

tarra, se ha llevado en Francia, Alemania é Inglaterra al mayor grado de perfeccion; y de nuestros dias Sor, Aguado, Huerta y Carcasi la han hecho un instrumento de concierto, llegando á ejecutar en ella música muy complicada á muchas partes. En España, país orijinario de este instrumento, no sirve sino para acompañar *boleros*, *tiranas* y otros aires nacionales, y los que se sirven de ella la tocan como por instinto, rasgueando sin arte las cuerdas, por el dorso de los dedos (1).

Todas las indagaciones que se han hecho para descubrir si los pueblos de la antigüedad tuvieron conocimiento de los instrumentos de arco han sido infructuosas, ó mas bien se ha demostrado casi que les fueron del todo desconocidos. Es verdad que existe una estatua de Orfeo que tiene un violin en una mano y un arco en la otra; pero mirándola de cerca se conoce que el violin y el arco son inventados por el escultor que la restauró. Tambien se han citado pasajes de Aristofanes, Plutarco, Ateneo y Lucio, en los que se pretendia encontrar la prueba de la existencia del arco entre los Griegos; pero el mas pequeño examen desvanece todas las pretendidas pruebas.

(1) Efectivamente hasta ahora era una mengua para España, país favorito de la guitarra, que apenas se encontrase un guitarrista que tocase con buen arte este instrumento, y pocos medianamente. Pero gracias aun que Sor, Aguado y Huerta hayan conservado, en honor de nuestra nacion en el estrangero, la preeminencia de los españoles en la guitarra sobre todas las demas naciones, con la merecida celebridad que han adquirido por su brillante ejecucion y sumo gusto, habiéndola puesto en la clase de los principales instrumentos. Ya en el dia algunos jovenes estudiosos que cultivan con buen método y esmero la guitarra, y que se saborean con las tan sublimes y admirables, cuanto dulces y bellisimas piezas que Sor y Aguado han compuesto para dicho instrumento, empiezan á reparar la mala fama que tuvieron los antiguos guitarristas españoles; y es de esperar que en lo sucesivo, salga alguno entre ellos, que con sus talentos, pueda compensar en parte la pérdida del grande y desgraciado Sor (a). (Nota del Traductor).

(a) D. Fernando Sor, murió en Paris á 10 de Julio de 1839, á la edad de 59 años, en un estado de suma pobreza.

No hay duda de que los instrumentos de tabla armoniosa , de mango , y de cuerdas levantadas sobre de un puentecillo y puestas en vibracion por medio de un arco tuvieron su orijen en Occidente ; pero en que época y en que parte de Europa se inventaron ? Dificil seria el decidirlo. En las Galias se encuentra un instrumento de forma casi cuadrada, que tiene un mango y cuerdas levantadas sobre un puentecillo , cuyo instrumento que al parecer ha existido en el pais desde tiempo inmemorial, se llama *crawth* y se toca con arco. En Inglaterra es tenido por el padre del violin y de todas las especies de violas.

Los monumentos góticos de la edad media , y particularmente las fachadas de las iglesias del siglo décimo, son los mas antiguos en que se ven instrumentos de la especie jenérica que se llama *viola* ; pero todavía dudariamos acerca las divisiones de este jénero de instrumentos , si el manuscrito de un tratado de música compuesta por Geronimo de Moravia , en el siglo XIII no hubiese desvanecido todas las dudas acerca de esto. En él se ve que la *viola* se dividia en dos clases de instrumentos , que son la *rubeba* y la *viola* ó *viella* (1). La *rubeba* no tenia mas que dos cuerdas que se acordaban á la quinta ; la *viella* tenia cinco que se afinaban de varios modos. Estos instrumentos no tenian la forma exacta de nuestros violines y violas ; la tabla superior ó de armonia , y la del reverso del instrumento no estaban separadas como las de estos por la parte intermedia *tabletas* ; el reverso era redondo como el de las bandolinas y la tabla estaba pegada por los bordes. Las *rubebas* y *viellas* sufrieron despues varias modificaciones , y dieron orijen á las diversas *violas* á saber : la *viola* propiamente dicha , que se colocaba sobre las rodillas y que estaba montada con cinco cuerdas ; el *alto viola* que tenia tambien cinco cuerdas acordadas á la quinta de la *viola* , el *bajo de viola* , que los italianos llaman *viola*

(1) La *viella* de que se trata no tenia ninguna relacion con el instrumento que lleva este nombre en el dia : aquel se llamaba *rota* antiguamente.

(Nota del Traductor.)

da gamba, para distinguirla de las otras que se solian llamar *viola da braccio*: el bajo de viola unas veces tenia cinco cuerdas, otras veces seis, el *violon*, ó grande viola que se ponía sobre un pie y que constaba de siete cuerdas, y el *accordo*, otra especie de *violon* montado con doce y hasta quince cuerdas, de los cuales se tocaban muchos á la vez formando armonia á cada golpe de arco. El *violon* y el *accordo* tenian el mango dividido en casillas como el laud y la guitarra, y no se podian tocar si no estando en pie, á causa de sus grandes proporciones. Huvo tambien una especie de viola, que se llamaba *viola de amor*, cuyas proporciones eran á poca diferencia como las del alto viola: estaba montada con cuatro cuerdas de tripa aseguradas como en los demas instrumentos, y de otras cuatro de laton que pasaban por debajo del traste, y que estando acordadas al unísono con las de tripa, hacian los sonidos dulces y armoniosos cuando se tocaba el instrumento de cierto modo. La viola de amor es un instrumento mas moderno que los demas del jénero de la viola.

En el siglo décimo quinto, parece que en Francia se redujo la viola á las mas pequeñas proporciones para formar de ella el *violin* tal como se conoce en el dia y reducirlo á cuatro cuerdas. Lo que da lugar á creer que esta reforma se hizo en Francia es que en las particiones italianas del fin del siglo xvi el violin está indicado con el nombre de *piccoli violin alla francese* (pequeños violines á la francesa). El violin está montado de cuatro cuerdas afinadas por quintas, que son *mi*, *la*, *re*, *sol*. La superioridad del violin sobre la viola, hizo que pronto se prefiriese á esta y su uso ha llegado á ser jeneral. En Francia, Italia y Alemania se formaron hábiles fabricantes de este instrumento y salieron de sus talleres escelentes violines que aun en el dia son muy buscados. Entre estos fabricantes se notan Nicolas y Andres Amati, de Cremona, que vivieron á fines del siglo xvi; Antonio y Geronimo Amati, hijos de Andres; Antonio Stradivari, discípulo de Amati, como tambien Pedro Andres Guarneri y José Guarneri; Jaime Steiner, tíroles, tambien discipu-



lo de Amati y muchos otros (1). Los violines de estos hábiles artistas se venden desde cien duros hasta mil. En el dia se fabrican violines imitados á los de aquellos fabricantes que son muy buenos, y que hasta por la perfecta semejanza que tienen con los antiguos engañan á los mas conocedores. Estas imitaciones en Francia solo cuestan tres cientos francos.

De todas las antiguas violas no se ha conservado mas que la que se llama propiamente *viola ó alto*, y que está reducida á cuatro cuerdas como el violin y afinadas una quinta mas baja que los de este. La viola en la orquesta hace veces de contralto.

El bajo de viola instrumento difícil de tocar y cuyos sonidos eran un poco sordos, desapareció para hacer lugar al violoncello, tal vez menos seductivo en los solos, pero mas enérgico y de mas efecto en la orquesta. Un florentino llamado Juan Bastini, introdujo el violoncello en Francia en el reinado de Luis XIV; pero no substituyó enteramente al bajo de viola hasta por los años de 1720.

El *violon* y el *acordo*, instrumentos de que se hacian uso en las orquestas para tocar el bajo de la armonia, tenian el defecto de todas las especies de violas, esto es, que sus sonidos eran sordos y carecian de enerjia. A medida que la música tuvo mas brillantez, fué preciso pensar en dar mas fuerza al bajo; y para lograr este objeto se construyeron los contrabajos en Italia, al principio del siglo xviii. Estos instrumentos que en el dia son el fundamento de las orquestas costó mucho el que se adoptasen en Francia. El primer contrabajo se introdujo en la ópera en el año 1700, y le tocaba un músico llamado Monteclair. Todavía no habia mas que uno de estos instrumentos en la orquesta de dicho teatro en el año 1757, y no servia sino el viernes que

(1) En Barcelona hubo un factor de violines, violoncellos y contrabajos que tuvo mucha fama. Llamábase Juan Guillemi, y murió por los años de 1818 ó 1819. En efecto, los violines de este autor son jeneralmente muy buenos y muy apreciados en el dia. (Nota del Traductor.)

era el día de mejor función , cuando Gossec hizo añadir otro ; Filidor , compositor francés los aumentó de dos en la primera representación de su ópera *Ernelinde* , y despues se aumentó sucesivamente su número hasta ocho. El contrabajo está montado con tres cuerdas muy gordas que tocan á la octava inferior de los sonidos del violoncello y acordadas por quintas. Los contrabajos alemanes é italianos tienen cuatro cuerdas acordadas por cuartas ; estos son preferibles á aquellos , porque facilitan mas su ejecución.

La tercera especie de instrumentos de cuerda , son aquellos las cuales se ponen en vibración por medio del teclado ; y se dividen en dos clases. La primera tiene por origen la imitación de los laudes y otros instrumentos cuyas cuerdas se herian con una pluma , ó con un pedazo de concha de tortuga ; imitación que se hizo por un mecanismo y que tenia la ventaja de ofrecer los medios de abrazar mayor estension de sonidos que en todas las varias clases de laudes. El primer instrumento que se fabricó de esta especie fué el *claviciterium* , que estaba montado con cuerdas de tripa puestas en vibración por medio de pedazos de búfalo movidos por las teclas. La *virginale* era tambien un instrumento de cuerdas y de teclado ; y se ha dicho muchas veces que se le dió este nombre en lisonja de Elisabet , reina de Inglaterra , que lo tocaba y era muy aficionada á él ; pero esta suposición es equivocada porque la *virginale* existia ya en 1530 y llevaba el mismo nombre. El *clavicordio* fué inventado tambien en la misma época , cuyo instrumento que era el mejor de todos los de su especie tenia poco mas ó menos la forma de los pianos de cola de hoy día. Muchos de ellos tenían dos teclados que podian tocarse juntos , y que dejaban oír dos notas á la vez , acordadas á la octava en cada tecla. Las cuerdas del clavicordio se ponian en vibración por medio de dos varillas de madera armadas de un pedazo de pluma ó de piel de búfalo que eran alzadas por las teclas , y cuyos cabos se plegaban al apoyarse en la cuerda , haciendola rescnar al soltarla. La *espineta* que no era otra cosa que un clavicordio cuadrado , estaba cons-

truido del mismo modo que este. Habia una especie particular de espineta cuyo sonido era muy dulce, y que por este motivo se llamaba *sordinas*. El clavicordio, la espineta y el clave continuaron á usarse hasta fines del siglo pasado.

El otro jénero de instrumentos de teclado tuvo por modelo á los orientales llamados *canon* y *salterio* ó *salterion*. Es sabido que el salterio, de que se hizo mucho uso en otro tiempo, se componia de una caja cuadrada, sobre la que estaba pegada una tabla de abeto. Sobre esta tabla estaban tendidas por clavijas cuerdas de hilo de hierro ó de laton, y afinados de modo que producian todos los sonidos de la escala. Los que tocaban este instrumento tenian en cada mano una varilla con la que herian la cuerda. Como semejante instrumento era á la vez incomodo y limitado en recursos, se pensó en perfeccionarlo, y de los ensayos que se hicieron á este fin salió el *clave*, que consistia en una caja armónica de forma triangular, con una tabla de armonia, clavijas á las que estaban atadas las cuerdas de laton y un teclado que hacia mover pequeñas láminas de cobre, que herian las cuerdas.

Este instrumento dió mas tarde la idea del *piano*. El sonido débil y á veces desagradable del clavicordio, de la espineta y hasta del clave habian inducido tiempo hacia á algunos constructores de clavicordios á buscar los medios para producirlo mas dulce. Ya en 1716 un fabricante de Paris, llamado Marius habia presentado al exámen de la academia de ciencias, dos clavicordios en los cuales habia sustituido martillitos á las laminillas ó lengüetas para herir las cuerdas. Dos años despues un florentino llamado Christoforo perfeccionó esta invencion é hizo el primer *piano* que sirvió de modelo á los que se han hecho desde entonces; pero parece que se hizo poco caso de los primeros ensayos que se hicieron de este jénero, pues hasta 1760 Zumpe en Inglaterra, y Silberman en Alemania no tuvieron fábricas regulares y no empezaron á propagar los pianos. En 1776, los hermanos Erard fueron los primeros que fabricaron pianos en Francia, (pues hasta entonces se habia te-

nido que hacerlos traer de Inglaterra); su estension no era mas que de cinco octavas, y los martillos herian á dos cuerdas que estaban al unisono en cada nota. En adelante se dió sucesivamente al piano hasta seis octavas y media de estension, y se aumentó hasta tres el número de cuerdas por cada nota á fin de que el sonido tuviese mas fuerza y volumen. En la construccion de los pianos se han hecho muchos cambios y perfecciones; se ha aumentado su volumen, su mecanismo ha sufrido mil transformaciones, la calidad de sonido ha dejado de ser flaco y chillon, siendo en el dia blando y lleno. Tambien ha variado mucho la forma del instrumento; los hay cuadrilongos, que son los que se usan mas comunmente; otros de *cola*, esto es los que tienen la forma del clavicordio; otros *verticales*, cuyas cuerdas están puestas vertical ú oblicuamente, y muchas otras formas que seria largo referir. Los pianos ingleses han tenido durante mucho tiempo una superioridad incontestable sobre los demas, principalmente los *de cola*; pero ya en el dia se construyen en Paris que pueden rivalizar con aquellos, tanto en cuanto á su mecanismo como por la calidad de los sonidos. Los pianos alemanes, y los de Venecia particularmente son tambien muy agradables; pero su sonido es menos vigoroso; su mecanismo muy lijero y facilita la ejecucion de las dificultades. (1)

Resulta de todo lo que se acaba de decir, que los instrumentos que tienen por principio cuerdas flexibles y sonoras son susceptibles de muchas variaciones y que han sufrido modificaciones de toda especie, como todo cuanto pertenece á la música; las mismas circunstancias se observan en los instrumen-

(1) Hace cerca de cincuenta años que se fabrican pianos en España, y aunque en los primeros años eran muy pequeños y de construccion muy sencilla, ya en el dia se hacen con mucha elegancia, solidez y buena calidad de voces. Casi en todas las principales ciudades de España existen fábricas de pianos; pero en Madrid y Barcelona es donde mas abundan y mejor se fabrican. (Nota del Traductor)

tos que tienen por principio el aire introducido por el soplo. Estos se dividen en tres especies principales, que son: la 1.^a las flautas que resuenan por medio del aire introducido en un tubo por un agujero lateral ó superior; la 2.^a los instrumentos de caña, en los cuales se produce el sonido por las agitaciones de una lengüeta flexible; y la 3.^a los instrumentos de bocal, en los cuales se forman las entonaciones por la modificación del movimiento y posición de los labios.

En todos los pueblos que han cultivado la música se encuentran flautas de una forma cualquiera; la India, el Egipto y la China nos ofrecen varias, cuya antigüedad es muy remota; los Griegos y Romanos las tenían de diferentes formas para la mayor parte de las ceremonias religiosas, para los festines, casamientos, funerales, etc. La flauta mas antigua de que hicieron uso los Griegos, y que usan aun algunos de sus músicos ambulantes parece ser la que tiene muchos tubos de varias longitudes cuya invención atribuyeron á Marsyas. Después de esta flauta venia la frijia que no tenía mas que un tubo con tres ahujeros, y se tocaba metiéndose en la boca uno de los cabos del instrumento; la doble flauta que se componia de dos tubos ahujereados reunidos á un solo orificio que se llamaba *embocadura* y se aguantaba con ambas manos. Este es el único instrumento de la antigüedad por el que se pueda creer que los Griegos y Romanos conociesen la armonía; pues no es de presumir que ambos tubos tocasen al unísono, aunque algunos críticos han creído que nunca se tocaban juntos, y que solo servían para mudar de modo, cuyo parecer es poco válido. Las tres especies de flautas principales de que acabamos de hablar, se dividían en muchas otras, cuyo número de divisiones pasaban de doscientas segun pretenden los arqueólogos.

Muchas disputas se han suscitado sobre si los Griegos y Romanos conocieron la *flauta transversal*, que es la única que regularmente se usa en el día en la música, cuya duda han resuelto los monumentos antiguos que se han descubierto recientemente, mostrando en un bajo relieve un jénio que toca esta

flauta. Esto explica también las narraciones de los escritores de la antigüedad que diferenciaron en muchas de ellas la *flauta derecha* de la *obliqua*, que no podía ser sino la *transversal*.

En otro tiempo no se usaban en Francia mas flautas que la de *pico ó punta*, es decir, una flauta cuya embocadura estaba en uno de sus extremos. Todas las partes de flauta que contenian las óperas en el siglo de Luis XIV se tocaban con las de esta especie, que tambien se llamaba *flauta dulce ó de Inglaterra*. A la flauta transversal se le dió por su novedad el nombre de *flauta alemana*, porque su uso se renovó luego en Alemania; hasta fines del siglo xviii no tuvo mas que seis ahujeros, que se tapaban con los dedos y otro que se abria por medio de una llave. Este instrumento tenia muchos sonidos imperfectos como la mayor parte de los de aire, que les faltaba justificacion, cuyas faltas se han corregido por medio de llaves que se les ha ido añadiendo, y que en el día son en número de ocho (1).

Por otra parte las llaves han facilitado mucho la ejecucion de algunos pasos que eran muy difíciles ó imposibles en la flauta antigua.

La flauta está naturalmente en el tono de *re*; pero es susceptible de tocarse por todos los tonos. En las músicas militares cuyos instrumentos son todos de aire úsanse unas flautas un poco mas cortas, que están en *mi bemol* ó en *fa*, (2). Hay otra flauta mas pequeña que se llama *flautin* ú *octavino* que sirve tambien en las orquestas y en las músicas militares, cuando se quieren obtener efectos mas brillantes en aquellas ó hacer imitaciones materiales tales como el silvido de los vientos en una tempestad. Las proporciones del *octavin* son la mitad mas pequeñas que las de la flauta ordinaria y toca una octava mas alta, lo que hace

(1) En Alemania han fabricado flautas que tienen hasta diez y siete llaves, y cuya estension es mayor que en las demas, pero tanta multitud de llaves embaraza y altera la sonoridad del instrumento. (Nota del Autor).

(2) Son muy pocas las músicas militares de España que hagan uso de estas flautas. (Nota del Traductor).

que su sonido sea chillon y desagradable á veces. Los compositores del día emplean tan á menudo este instrumento, que llegan á abusar de él.

Las maderas de que se hacen las flautas por lo regular son el boj, el ébano, el acer, y el granadino etc.; pero todas estas tienen el inconveniente de calentarse con el soplo, lo que hace variar la entonacion del instrumento. Para evitar este defecto se han hecho flautas de cristal que casi son invariables pero su peso incomoda en la ejecucion, y se han abandonado por su fragilidad. Se ha adoptado en la flauta ordinaria, como á mas sencillo y útil, un cuerpo de bomba que se tira cuando la flauta está caliente, restableciendo el equilibrio en el sonido alargando el tubo.

De todas las flautas de punta, solo ha quedado una en uso, que es el *flageolet* (1) el cual hace muy buen efecto en las orquestas de baile. Este instrumento era muy defectuoso en otro tiempo, por lo que respeta á la justificacion, y muy limitado en cuanto á sus medios de ejecucion pero se ha perfeccionado mucho de algunos años á esta parte por medio de las llaves que se le han añadido.

De todos los diferentes *instrumentos de caña* que se han usado en varias épocas, no se han conservado mas que el *fagote*, el *cornu inglés*, el *oboé*, y el *clarinete*. El oboé es el mas antiguo de todos; porque á fines del siglo xvi ya se servian de él los menestrales, en cuya época era un instrumento grosero, de un sonido duro y ronco, y no tenia mas que ocho ahujeros sin ninguna llave, siendo toda su lonjitud de dos pies. Conservóse por mucho tiempo tan imperfecto que no mereció se emplease en la orquesta sino en la música campestre; y por los años de 1690 se empezó á añadirle llaves. Los Besozzi que se hicieron célebres por su habilidad en este instrumento, se dedicaron á perfeccionarlo; y en 1780 un factor de Paris llamado De Lusse

(1) El *flageolet*. cuyo nombre ha tomado del francés, propiamente es el *coramillo* perfeccionado. (Nota del Traductor)

le añadió una llave. Algunas otras mejoras que se han hecho en él en estos últimos tiempos le han llevado á un grado de perfeccion que nada deja que desear. Su estension en el dia es de dos octavas y media.

La calidad de sonido del oboé se presta maravillosamente á la espresion, cuando es bien tocado ; su sonido tiene mas acento y variedad que el de la flauta, y aunque sea el producto de un instrumento pequeño, tiene mucho vigor y sobresale muchas veces á los demas instrumentos en las orquestas mas formidables. El oboé era cuarenta años atras el instrumento de aire agudo de que hacian mas uso los compositores. Hace tanto efecto en la orquesta como en los solos.

El instrumento que se le ha dado impropriamente el nombre de *cornó inglés* puede considerarse como el contralto del oboé, del cual varia en la forma. Sus dimensiones son mucho mas grandes, de manera que para facilitar la ejecucion fué preciso darle la forma curva. El *cornó inglés* toca á una 5^a mas baja que el oboé, á causa de la longitud de su tubo ; su sonido es patético, y propio para los movimientos lentos, para los romances, etc. Este instrumento es moderno, pues no se conocia aun sesenta años atras.

El *fagote*, que es del jénero del oboé, y su bajo, fué inventado en 1539 por un canónigo de Pavia llamado Afranis. Los italianos le llaman *fagotto* porque se compone de muchas piezas de madera reunidas como en un *lio* ; y los franceses *basson*. Su estension es de cerca tres octavas y media ; su nota mas grave es el *si* debajo del pentagrama en llave de *fa*, su forma ha sufrido muchas modificaciones, y á pesar de los trabajos de muchos artistas y factores habiles que han contribuido á perfeccionarlo, aun está lejos de la perfeccion ; porque muchas de sus notas son falsas, y solo la habilidad del que lo toque puede correjirlas hasta cierto punto. Con todo todavia tiene algunos tonos que no dejan de ser sordos y otros falsos principalmente en los bajos. Es de pensar que no se repararán sus faltas mientras no se taladre este instrumento con mejores

principios y bajo un nuevo sistema : para esto tal vez será preciso cambiar su forma y encorvar su extremo inferior , á fin de calentarle mas pronto.

Los defectos que acabamos de indicar en el fagote son tanto mas sensibles , quanto este instrumento es indispensable en las orquestas , pues que llena á la vez las partes de tenor y bajo de los instrumentos de caña , y liga las diferentes partes de la armonia : su empleo hace mejor efecto en el todo de la orquesta que en un *solo* ; sus acentos son tristes y monótonos cuando canta solo.

En Alemania se usa á veces de un contrabajo de fagote que se llama *contrafagote* , cuyas proporciones son mas grandes que las del fagote , del cual toca á la octava grave. Este instrumento es difícil de tocar , teniendo el defecto de articular los sonidos con lentitud ; y es necesario para tocarlo ser de una constitucion robusta.

El *clarinete* es un instrumento mucho mas moderno que el oboé y el fagote ; pues fué inventado en 1690 por Juan Cristoval Denner , instrumentista de Nuremberg. Al principio no tenia sino una llave , y se usaba muy raras veces á causa de sus muchas imperfecciones ; pero la belleza de sus sonidos indujo á algunos artistas á procurar mejoras en su construccion. El número de sus llaves llegó insensiblemente á cinco ; pero el instrumento ofrecia aun pocos recursos. Sin embargo permaneció en este estado desde 1770 hasta 1787 . cuando se le añadió otra llave , hasta que en fin se le han ido añadiendo sucesivamente hasta catorce , y con todo aun no han desaparecido todos sus defectos. A mas de las dificultades que existen todavia en la ejecucion del clarinete , á muchas notas les falta exactitud y sonoridad. Este instrumento necesita lo mismo que el fagote , de un tubo taladrado por un sistema de acustica mejor del que le sirve en el dia ; pues si bien la multitud de llaves en los instrumentos de aire corrige los defectos de justificacion , no obstante perjudica la sonoridad.

Son tales las dificultades que se ofrecen en la ejecucion del

clarinete que no puede servir uno solo de estos instrumentos para tocar en todos los tonos. Aquellos en que hay muchos sostenidos exigen un clarinete particular, necesitándose otro para los tonos en que hay muchos bemoles. Para comprender esta particularidad, es necesario saber, que cuanto mas corto es el tubo de un instrumento de aire, mas altas son sus entonaciones, y que estas bajan á medida que se alarga el tubo. De esto resulta, que si se alarga un clarinete de modo que su *do* esté al unísono del *si* bemol, bastará construir un clarinete de esta dimension para que tocándose en el tono de *do* produzca el efecto del *si* bemol; así pues el músico que toque con este clarinete ya no tendrá que vencer dificultades en la ejecucion que ofrecen ciertas notas. Si se prolonga mas el clarinete de manera que su *do* suene como el *la*, mas grave que este *do*, el efecto que producirá el artista tocando en *do* será como si tocase en *la*, con tres sostenidos á la llave. Con esto quedan explicados estos nombres de *clarinete en do*, *clarinete en si bemol*, *clarinete en la* que dan los músicos á este instrumento.

En Francia el clarinete no fué introducido en las orquestas hasta en 1757, habiendose jeneralizado su uso desde entonces no solo en las orquestas ordinarias, si que tambien en las militares en que toca una de las partes principales; pero jeneralmente en dicha nacion, así como en España, de los tres distintos clarinetes espresados solo se emplea el de *si* bemol para las músicas militares. El sonido del clarinete es voluminoso, lleno, fuerte y de una calidad que no se parece á la de ningun otro instrumento, particularmente en su cuerda grave.

Hay otra especie de clarinete llamado *requinto*, que solo sirve para las músicas militares, en las cuales hace la parte mas principal; pues su sonido agudo y penetrante hace mucho efecto en el aire libre, al paso que seria chillon y casi insufrible en una orquesta ordinaria. Las dimensiones de este clarinete son menores aun que en el de *do* de modo que está á una 5^a justa mas alto que este por cuyo motivo se llama *requinto*. Así es que si se toca el *do* con el clarinete de este nombre producirá el

mismo sonido que si se tocase el *sol* mas grave que el *do* con el requinto.

Los franceses tienen otros clarinetes mas largos que tocan una 5ª mas bajo que los de *do*, y que tienen una calidad de sonido reconcentrado: se les llama *corno bajete* (*cors de basette*), y vienen á ser el *contralto* del clarinete. Ultimamente se ha construido en Francia un *clarinete bajo*, que en la ejecucion no ofrece mas dificultades que el clarinete ordinario, y que completa la familia de este instrumento.

En la tercera especie de instrumentos de aire que se tocan con embocadura abierta ó *bocal* se comprenden las *trompas*, los varios jéneros de *trompetas* ó *clarines*, los *trombones* el *serpente* y los *figlis*.

Los aires de caza se tocaron en las primeras óperas con *cornetas*, hechas de cuerno y abujereadas. La *bocina* se inventó en Francia en 1680; pero al principio solo servía para la caza; despues fué introducido en Alemania, donde se perfeccionó, y se aplicó al uso de la música. En 1730 se empezó á usar en Francia pero no se introdujo en la orquesta de la ópera hasta en 1757. Entonces producía muy pocos sonidos; pero en 1760 un alemán llamado Hampl descubrió que era facil hacerle producir otros tapando en parte con la mano la porcion abierta del instrumento que se llama *pabellon* ó *campana*. Este descubrimiento abrió la carrera á artistas hábiles que se entregaron al estudio de la *trompa*. Otro alemán llamado Haltenhoff, completó las mejoras de este instrumento, añadiendo una *bomba con muesca*, por cuyo medio se afina exactamente el sonido, cuando por el calor se suben las entonaciones.

La trompa por su naturaleza solo produce ciertas notas de sonido puro, libre y abierto; los otros sonidos solo se obtienen por el artificio de la mano y son mucho mas sordos, los cuales se llaman *sonidos tapados*. Pero como en ciertos tonos estos sonidos tapados son precisamente los que se han de oír mas á menudo y como en ellos no producirían ningun efecto se inventaron unos tubos que se añaden á la trompa, por me-

dio de cuyos cambios, se varia tambien el grado de elevacion del instrumento, asi como se varia el del clarinete alargando su tubo. Por ejemplo: si suponemos que la trompa está en *do*, se concibe que si se le añade un tubo que baje el *do* de un tono, la trompa estará entonces en *si* bemol, y todos los sonidos abiertos del tono de *do* lo serán tambien en el de *si* bemol. Si se le añade un tubo mayor pondrá la trompa en el tono de *la*, si el tubo fuese mayor aun, podria ponerla en *sol* y asi sucesivamente. De esto resulta que el artista siempre toca en *do*, y que el tubo añadido obra la trasposicion necesaria.

Este sistema ingenioso bastaria para satisfacer todas las necesidades si la música no modulase, ó bien, si modulando diese tiempo para cambiar el tubo de trasposicion; pero como no sucede asi, el compositor se ve precisado á suprimir las partes de trompas en ciertos lugares donde producirian muy buenos efectos, ó á escribirlos en sonidos abiertos que no producen lo que él quisiera. Este inconveniente de la trompa ordinaria afectó á un músico aleman llamado Stölzel quien se propuso añadirle pistones, por medio de los cuales ponía á su gusto la columna de aire de la trompa en comunicacion con la de los tubos adicionales, obteniendo asi sonidos abiertos en todas las notas. Esta mejora, que han perfeccionado muchos fabricantes de instrumentos de laton, será de grande utilidad algun dia; pero todavia no se ha jeneralizado su adopcion. Por otra parte es preciso confesar que los pistones tienen la falta de deteriorar la bella calidad del sonido de la trompa.

La trompa es un instrumento precioso por la variedad de efectos que causa: enérgico y suave alternativamente, se presta á sí mismo á la espresion de las pasiones violentas, como á la de los sentimientos tiernos. Tan bien colocada en los solos como ~~que~~ en el todo de una orquesta, tiene mil modificaciones pero es preciso conocerla bien para sacar de ella todo el partido posible. El arte de escribir las partes de trompa desenvolviendo en ellas todos sus recursos, es en el dia un arte todo nuevo que Rossini ha llevado á la perfeccion.

El clarin es el soprano de la trompa , porque toca una octava mas alta que esta ; y aunque es mas limitado que ella , pues que no tiene los sonidos tapados con la mano , no es menos útil en muchas circunstancias. La calidad de su sonido es mas argentino , claro y penetrante , y los efectos de uno de estos instrumentos no puede reemplazarse por los de otro. Su reunion ofrece á veces combinaciones muy felices. En otro tiempo no se conocia otro clarin que el de la caballeria , que se llama *corneta* , y no se usó de otro en la ópera durante muchos años. Por fin , los dos hermanos Braun en 1770 trajeron de Alemania clarines perfeccionado , y desde entonces , la trompeta de caballeria desapareció de las orquestas. Al principio de este siglo se hicieron clarines semicirculátes , que propiamente hablando no eran sino pequeñas trompas , pero que no tenian la brillantez de sonido de los otros clarines. Despues de algunos años se volvió á adoptar el modelo antiguo.

Las entonaciones del clarin se modifican cambiando los tonos , como en la trompa ; esto es , por medio de tubos adicionales.

Hace cerca de treinta años que se hicieron varias pruebas , á fin de aumentar los recursos del clarin , pero no correspondieron los resultados á lo que se esperaba de ellas ; por último un inglés concibió el proyecto de añadir llaves al clarin como en los clarinetes y oboes , y las indagaciones que hizo para conseguirlo fueron coronadas por el éxito ; pero se ha visto que habia creado un nuevo instrumento cuya calidad de sonido tiene poca relacion con el del clarin ordinario ; asi pues , se puede decir que este descubrimiento es una adquisicion pero no una mejora. El inventor puso á este clarin de llaves el nombre de *Horn-bugle* (1) Con este instrumento se pueden ejecutar cantos como en el clarinete y en el oboé y en el dia se saca mucho par-

(1) Este instrumento que los franceses llaman *bugle* es el mismo que nosotros llamamos *corneta de llaves* y que se usa en todas las músicas militares. (Nota del Traductor).

tido de él en las músicas militares. Rossini lo ensayó felizmente por primera vez en el primer acto de la *Semiramide*.

Una vez descubierto el principio de la construcción de las cornetas de llaves se ha inferido que podría aplicarse á otro instrumento de la misma naturaleza, pero de mayores dimensiones, que serian el contralto, el tenor y el bajo de esta corneta. A esta nueva especie de instrumentos de laton se le ha dado el nombre de *figli*, cuyas diversas estensiones son á poca diferencia como las de las voces á que corresponden. Su reunion produce felices efectos que no pueden reemplazarse por los demas instrumentos de laton, que no tienen iguales medios de modular.

Hay otro jénero de instrumentos llamados *trombones* que son susceptibles de dar todas las notas en sonidos abiertos, por medio de una muesca que el músico mueve para alargar ó cortar el tubo sonoro. Este instrumento se divide en tres, que son, contralto, tenor y bajo. El sonido del trombon es mas seco duro y enérgico que el del *figli*; pero que tiene efectos propios suyos y que no se parecen á los de ningun otro.

Toda esta grande division de instrumentos de metal se ponen en vibracion por medio de una embocadura cónica y cóncava á la cual se aplican los labios con mas ó menos fuerza, soplando y marcando la nota por un golpe de lengua, ejercicio muy difícil y que exige tantas disposiciones naturales como estudio. Hay algunos á quienes la conformacion de los labios les es un obstáculo insuperable para tocar bien la trompa ó el clarin.

A los instrumentos de embocadura ó de *bocal* que se acaban de nombrar, se ha de añadir el *serpanton*, instrumento bárbaro que molesta el oido y que se usa en las iglesias y músicas militares, aunque en estas no es tan desagradable cuando se une en la ejecucion á los demas bajos tales como el trombon y el *figli* (1). Este instrumento fué inventado en 1590 por

(1) El *serpanton* nunca se ha usado en las iglesias de España y hace casi veinte años que se ha desterrado de las músicas militares.

(Nota del Traductor).

un canónigo de Auzera , llamado *Edme Guillaume*. Su construcción es viciosa de todo punto, falsas muchas de sus entonaciones, y sus sonidos muy debiles.

El órgano es de todos los instrumentos de aire el mas considerable , majestuoso , y rico en variedad de efectos y al mismo tiempo el mas hermoso. De él se ha dicho que es mas bien una máquina que un instrumento ; y aunque sea así , de cualquier modo que se le califique , no es menos cierto que es una de las mas bellas invenciones del espíritu humano.

Algunas relaciones de los escritores de la antigüedad , y particularmente de Vitruvio , han puesto en un laberinto á los comentadores que querian aclarar lo que aquellos escritores entendieron por *órgano hidraulico* , cuya invencion atribuyen á Ctesibio , matemático de Alejandria que vivió en tiempo de Tolomeo-Evergetes. Todo lo que han dicho estos comentadores del órgano hidráulico solo ha servido para probar que ignoraban enteramente el objeto de que trataban ; y es muy probable que nunca se sabrá en que consistia su mecanismo. En cuanto al órgano *neumático* , es decir , el que se pone en vibracion por medio del aire , que se dice fué conocido tambien de los antiguos , sin otra garantía que algunas indicaciones obscuras de los poetas , es probable que no era otro que el instrumento rustico de los escoceses y auvernios que nosotros llamamos *gaita*.

El órgano mas antiguo de que se hace mencion en la historia , es el que el emperador Constantino Copronimo envió en el año 757 á Pepin , padre de Carlomagno. Este órgano que fué el primero que se vió en Francia , y que se colocó en la iglesia de S. Cornelio en Compièna , era sumamente pequeño y portátil , así como el que construyó un arabe llamado Giafar y que el Califa de Bagdad envió á Carlomagno.

Un sacerdote veneciano llamado Gregorio parece fué el primero que ensayó la construcción de los organos en Europa. Luis el Piadoso le encargó en 826 la fabricacion de uno para la iglesia de Aix-la-Chapelle. Fueron poco rápidos los progresos

que se hicieron en el arte de construir este instrumento y aun parece que hasta en el siglo décimo cuarto no empezó á desplegarse este arte. Francisco Landino , por otro nombre llamado *Francesco d' egli organi* por su mucha habilidad en este instrumento, hizo muchas mejoras en él por los años de 1350. En 1470 un alemán llamado *Bernard* organista de Venecia inventó los pedales.

El órgano se compone de muchos ordenes de caños, de los cuales los unos son de madera ó de un metal compuesto de una mezcla de plomo y estaño, y con una abertura como en las flautas de punta; y los otros tienen en la embocadura lengüecitas de cobre ó bien cañas. Estos cañutos estan puestos derechos al lado de su embocadura en unos ahujeros que ecsisten en la parte superior de ciertas cajas de madera que se llaman *secretos*, las cuales reciben el aire formado por unos grandes fuelles, distribuyéndolo en los conductos que se comunican con el interior de dichas cajas. A cada orden de cañutos corresponde una regleta de madera llamada *registro* que tambien esta ahujereada á iguales distancias de los ahujeros de la caja-secreto. El registro está dispuesto de modo que puede correrse facilmente cuando el organista lo saca ó lo mete. Si el registro está metido, sus ahujeros no corresponden á los del secreto en que están colocados los cañutos, y entonces el aire no puede entrar en ellos; pero si está sacado, los ahujeros se hallan en perfecta correspondencia, y el aire puede penetrar en los cañutos. Entonces al hundirse la tecla sobre la que ponga un dedo el organista, tira una varilla que abre una valvula correspondiente al ahujero del registro, el aire penetra en él, y el cañuto de la nota dá el sonido perteneciente á ella. Si se sacan muchos registros suenan á un tiempo todos los cañutos de los registros que correspondan á la nota que se toque. Si el cañuto es una flauta, el sonido es producido por la columna de aire que vibra en el cañuto; si es de oboes, el sonido resulta de las agitaciones de la planchita que hiende el aire en contra las paredes de la punta del cañuto.

A mas de la variedad de sonidos que provienen de esta diversidad de principios en su produccion, el organo tiene otros que son el resultado de las diferentes formas y dimensiones de los tubos. Por ejemplo, si el cañuto de la nota que corresponde al *do* de la llave de *fa* sobre el pentágrama es un juego de flauta de ocho pies de largo, se llama *flauta abierta*, cuyo juego comprende toda la estension del teclado al unisono de las diferentes voces que encierra esta estension, á saber el bajo, el tenor, el contralto y el soprano mas agudo. La altura de los cañutos es menor cuanto mas suben las notas. Si el cañuto mas grande no tiene sino dos pies, y fuese de la especie de las flautas, se le da el nombre de *flautado* que quiere decir escelente, porque es el juego que suena con mas limpieza y que mas conserva la afinacion. Este juego es de una octava mas alto que la flauta abierta. Si el cañuto no tiene mas que un pié de alto en la nota mas grave, suena á dos octavas sobre la flauta abierta: la reunion de estos tubos se llama *flajolet*. Un juego de flautas que tenga ocho pies en su *do* grave suena á una octava mas baja que la flauta de cuatro pies; y hay juegos que tienen diez y seis y hasta treinta y dos pies. Cuando el espacio en que haya de estar un órgano no es bastante vasto para poder emplear cañutos de tan grandes dimensiones, se hecha mano de un medio ingenioso que consiste en tapar el extremo del tubo opuesto á la embocadura, entouces, la columna de aire sonora no hallando salida, forzosamente ha de volver á bajar para salir por una pequeña abertura que se llama *la luz*, y recorriendo de este modo dos veces la altura del cañuto, suena una octava mas grave que si saliese inmediatamente por lo alto de este mismo cañuto. Esta especie de juego de flauta se llama *bordon*, si fuese un juego de cuatro pies cerrados, se llama *bordon de á ocho*; si es de ocho pies, *bordon de á diez y seis*. Entre los juegos de flauta los hay de metal mezcla cuyo cañuto termina en otro mas pequeño que se llama *chimenea*; otros hay que tienen la forma de dos conos inversos y sobrepuestos, teniendo cada uno de estos juegos una calidad particular de sonidos, etc. Los juegos llamados *trom-*

petas, clarines, bombardas, voces humanas, se presentan bajo la forma de un cono inverso abierto. Los fabricantes de órganos pueden variar estas clases de juegos según su gusto ó fantasía.

Hay en el órgano una especie de juego de una idea muy particular, y cuyo efecto es misterioso. Este juego que generalmente se designa con el nombre de *juego de mutacion*, se divide en *mixtura* y en *címbalo*, de los cuales, cada uno se compone de cuatro, cinco ó seis y hasta diez cañutos por cada nota. Estos cañutos de corta dimension y de un sonido agudo están acordados en 3^a, 5^a ó 4^a, 8^a, doble 3^a, etc., de modo que cada nota produce un acorde perfecto, doblado muchas veces; de lo que resulta que el organista no puede hacer muchas notas seguidas sin producir series de 3^{as} mayores, 5^{as} y 8^{as}. Pero no consiste todo en esto aun; si el organista hace acordes, cada una de las notas que entran en su composicion deja oír tantos acordes perfectos doblados ó triplicados, de manera que parece haya de resultar una cacofonia espantosa; pero, por una especie de majia, cuando estos juegos se unen á todas las especies de los de la flauta de dos, cuatro, ocho, diez y seis y treinta pies, abiertos ó cerrados, resulta de esta mezcla que se llama *juego lleno*, un todo el mas majestuoso y admirable que se pueda oír, y del que no puede dar una idea toda otra combinacion de sonidos ó instrumentos.

A mas de los solos de flauta, oboé, clarinete, fagote y clarín que se pueden hacer en el órgano, su ejecucion se puede dividir en tres grandes efectos que son: 1^o la reunion de todos los juegos de flauta que se llaman *fondos de órgano*, 2^o la de todos los juegos de cañas que se les dá el nombre de *grande juego* ó *grande coro* y el *juego lleno*.

Un órgano grande tiene por lo regular cuatro ó cinco teclados para las manos y otro á los pies que se llama *teclado de pedal*. El primer teclado pertenece á un pequeño órgano separado cuyo nombre es *positivo*. El segundo suele ser del órgano grande y puede tocarse junto con el primero para juntar los dos ór-

ganos. A veces se añade un tercer teclado que se llama *teclado de bombardas*, en el cual se tocan los juegos de cañas mas fuertes. El cuarto teclado sirve para los solos, y se llama *de recitado*; el quinto sirve para producir los efectos del *eco*. El teclado de los pedales sirve para hacer el bajo, cuando el organista quiere ejecutar partes intermedias con la mano izquierda.

Echóse á menos por mucho tiempo la *espresion* en el órgano que por otra parte abunda en medios de variedad y cuyo efecto es tan grande y poderoso, es decir, que no existiesen en él medios para aumentar y disminuir gradualmente la intensidad del sonido. Algunos factores ingleses primero concibieron la idea de hacer abrir ó cerrar unas ventanillas por medio de un pedal, que permitiesen que el sonido se produjese con fuerza, ó que lo concentrase al interior del instrumento; pero este jénero de *espresion* tenia el inconveniente de parecerse á un largo bosquejo. M. Sebastian Erard antes de la revolucion francesa emprendió la construccion de un piano organizado, en el cual se hacian *espresivos* los sonidos por la presion de los dedos sobre las teclas, y que habia tenido una aceptacion completa cuando se manifestaron los disturbios de la revolucion, quedándose la cosa en aquel estado. Despues de entonces un aficionado instruido llamado M. Grenié, imaginó hacer el órgano *espresivo* por medio de un pedal cuya presion mas ó menos fuerte dá á los sonidos mayor ó menor intensidad. Al principio probó la realidad de su descubrimiento en algunos órganos pequeños, y luego en instrumentos de mayores dimensiones en la Escuela real de música y en la Congregacion del Sagrado Corazon en Paris. El efecto de estos órganos es el mas bello que se puede dar. M. Erard colmó la perfeccion del órgano, reuniendo, en uno que construyó para la capilla real, el jénero de *espresion* del pedal sobre los dos teclados del órgano grande, con la de la presion del dedo sobre un tercer teclado. El órgano en este estado, es verdaderamente el instrumento mas hermoso, majestuoso y poderoso que existe, y se puede decir, una de las obras maestras del espíritu humano.

Los mas célebres constructores de órganos han sido en Francia, los Dallery, Clicquot, Erard y Grenié; en Italia, Arzolino *della Ciaja* de Siena, los Tronci de Pistoya, Eujenio Birol-di, Juan Bautista Ramañ, los Serassi de Bergamo, un capellan llamado Nanchini y su discipulo Callido; en Alemania Juan Scheibe, Godofredo Silbermann, Juan Jayme y Miguel Wagner, Schrœtker, Ernesto Mary, Gabler, J. G. Tauscher y el abate Vogler. Este último se hizo notable por un *sistema de simplificación*, cuyo objeto es hacer desaparecer en el órgano los juegos de mutacion (1).

Los órganos de cilindro, de que hacen uso los músicos ambulantes, y los *organillos* están construidos segun los mismos principios del órgano grande. Un cilindro herizado de puntas de metal hace las veces de organista poniendo las teclas en movimiento. El arte de poner las puntas ó notar estos cilindros se llama *tonotecnia*.

En estos últimos tiempos, se ha hecho uso de la accion del aire comprimido para establecer un nuevo sistema de instrumentos. Este consiste en hacer obrar el aire por un orificio muy pequeño que se abre gradualmente sobre láminas metálicas muy delgadas, que entran en vibracion desde que el aire la hiere, y

(1) No han faltado en España buenos fabricantes de organos: diganlo ó sino algunos que existen muy buenos en algunas Catedrales y otras iglesias de ella; sin contar aun los que se habrán destruido quizá por los estragos de las llamas encendidas por el furor de la revolucion de Julio y Agosto de 1835. No nos es posible continuar, como hubiéramos deseado la nomenclatura de los factores que mas se han distinguido en esta clase de fabricacion, pero no podemos dejar de hacer mencion del famoso Jorge Bosch, nacido en Palma de Mallorca á la ultima mitad del siglo pasado. Entre los muchos organos que fabricó este célebre factor para muchas iglesias de España, le dieron gran nombradia el que construyó para la capilla del rey Carlos III, y el de la Catedral de Sevilla. Este ultimo es colosal, tiene cuatro teclados, 119 registros y 5326 cañutos sonantes; y segun refiere D. Antonio Ponz en su *Viaje por España*, *escede en magnitud y variedad de voces á cuantos hay dentro y fuera de España.* (Nota del Traductor).

Que suenan gradualmente mas fuertes, á medida que la accion del aire se despliega. Estos instrumentos se inventaron en Alemania hace pocos años, y tienen tantos nombres cuantas son sus divisiones, esto es, *fisarmonica*, *éolina*, *eolodion*, etc; pero no tienen bastante fuerza para producir efecto en los salones grandes, aunque son muy agradables. M. Dietz, factor de pianos en Paris, ha perfeccionado este sistema de resonancia en un instrumento que ha llamado *aeréfono*.

Esta clase de instrumentos producen un efecto semejante al de la armonica, que se efectua por medio del roze. Un irlandés llamado Puckeridge, parece fue el primero que pensó en juntar un número de vasos de beber, acordarlos variando su entonacion por la cantidad de agua que se pone en ellos y de sacar sonidos frotando sus bordes con los dedos un poco mojados. El célebre doctor Franklin hizo algunas perfecciones á este descubrimiento, con indicar principalmente los procederes para fabricar los vasos propios para producir sonidos puros. Este instrumento asi perfeccionado fué introducido en Europa, y dos hermanas inglesas, llamadas Davis, le dieron reputacion por su habilidad en tocarlo. Despues se ha perfeccionado la *armónica* construyendola con campanas de vidrio atravesadas con un eje de hierro, y movidas por una rueda. Por medio de un teclado muy particular se hace avanzar al borde de las campanas un tapon de piel que reemplaza al dedo, y de este modo se pueden ejecutar piezas regulares en la armonia y hacer acordes en ella. El efecto vidrioso de este instrumento es dañoso para la salud porque ajita el sistema nervioso con demasiada fuerza.

A imitacion de la armonia se han hecho varios instrumentos de frotacion, siendo el mas célebre el *clavicilindro* que el fisico Chladin hizo oír en Paris por los años de 1806. Aunque el inventor de este instrumento guardó el secreto de su construccion, se ha creido descubrir que consiste en un número de cilindros metálicos, en los cuales un manubrio hace mover unos arcos, puestos en contacto con ellos por medio de teclas.

Falta hablar de la última y menos importante especie de instrumentos que son los de percusion, cuyas formas y uso no dejan ninguna duda en las muestras que nos ofrecen de ellos los monumentos de la antigüedad, Estos instrumentos se dividen en dos clases principales, que son: *sonoros* y *ruidosos*. Entre los sonoros que se usaron en Egipto, Grecia y Roma, se ha de contar el *sistro*, que consistia en un cerco de laton de figura elíptica atravesado por unas varillas sonoras que se herian con otra varilla para hacerlas sonar; los *cimbalos* (1), formados de dos platos sonoros que se chocan uno con otro y los *crotales* ó *chinescos*. En las pinturas y bajos relieves antiguos no se observa mas que un instrumento de ruido, que es el tambor con cascabeles, que nosotros llamamos *pandero* ó *pandereta*. En aquellos tiempos se tocaba como en el dia ya batiéndolo con la mano ó ya ajitandole.

La música moderna admite un gran número de instrumentos de percusion. Entre los sonoros se nota el *triangulo*; cuyo nombre toma de su figura, y consiste en una verga de acero que se bate con una varilla de hierro. Este pequeño instrumento cuyo orijen viene de oriente, produce bastante buen efecto en ciertos lugares de una pieza, cuando no se prodiga el uso. En la música militar se une bien con los demas instrumentos de percusion sonora. Los *chinescos* ó *crotales* y los *cimbalos* derivan tambien del oriente, donde se fabrican los mejores. Estos instrumentos en otro tiempo solo servian en las músicas militares; pero Rossini y sus imitadores introdujeron el uso de ellos, ó mas bien el abuso en el teatro, uniéndolos al *bombo* instrumento el mas ruidoso de todos los de percusion, y que está bien á la cabeza de un cuerpo de soldados á quienes marca el paso.

Los *timbales* se cuentan en el número de los instrumentos de percusion mas ruidosos, distinguiéndose de los demas por

(1) Los cimbalos es el mismo instrumento que nosotros llamamos *platillos* y que se usa en el ruido de las músicas militares. (Nota del Traductor.)

que puede acordarse y variar sus entonaciones. Las timbales consisten en dos vacias de cobre cubiertas de piel tendida por un aro de hierro que se estrecha por medio de tornillos. Cada una de las dos timbales produce un sonido diferente, y estos sonidos se modifican estrechando ó aflojando los aros de hierro. Las dos timbales se afinan por lo regular la una á la 4^a ó á la 5^a de la otra; pero hay casos en que se invierte este orden. Aunque no es facil percibir bien la entonacion de las timbales no obstante un oido atento llega á conocer cuando el instrumento está bien afinado.

Usanse en la música militar otros dos instrumentos del mismo jénero; el uno es el *tambor* propiamente dicho que es muy ruidoso, sirviendo para marcar el ritmo de la marcha de los soldados; el otro es el *redoble*, que consiste en una caja cilindrica mas prolongada que la del tambor, y que produce un sonido mas grave y menos fuerte. A veces se introduce tambien en las orquestas ordinarias.

En la recapitulacion que acabamos de hacer de los instrumentos de música, no hemos hecho mencion de algunas variedades que tuvieron corta existencia, ó que solo pueden considerarse instrumentos de fantasía. Con todo, no debemos pasar en silencio algunos de estos que tuvieron por objeto la resolution de dos problemas dificiles, enriqueciendo la música con un sistema de efectos que no existian y abasteciendo de medios á los compositores para conservar sus improvisaciones. Hablamos de los instrumentos que reunen el teclado y el arco, y de los *pianos melógrafos*.

Hace mas de un siglo que se ensayó por la vez primera el dar á los instrumentos de teclado la facultad de sostener los sonidos como en los de arco. En 1717 un fabricante de clavicordios de Paris probó de resolver esta dificultad en un instrumento que llamó *clave viella* porque se parecia á una viella puesta sobre una mesa, que en vez de arco le puso un tornillo y que su sonido se parecia al de una viella. Este instrumento fué aprobado por la academia de las Ciencias. Parece que transcurrió

mucho tiempo antes de que se pensase en perfeccionar la invencion de aquel fabricante. A fines del siglo pasado un maquinista de Milan, llamado *Gerli* hizo oír en muchos conciertos y en las iglesias un instrumento que tenia la forma de un clave, montado con cuerdas de tripa que se tocaban con *arcos de crines*, segun se refirió en los periódicos italianos de aquel tiempo.

En la esposicion de productos industriales que en el año de 1806 tuvo lugar en los inválidos de Paris, Schmidt, factor de pianos en la misma ciudad, presentó un instrumento que tenia la forma de una larga caja cuadrada, en uno de sus estremos tenia un teclado con el mecanismo del piano ordinario; en el otro lado habia otro teclado destinado á hacer mover unos pequeños arcos cilindricos que hacian sonar cuerdas de tripa. Los sonidos producidos por este mecanismo tenian el inconveniente de parecerse á los de la viella. Desde entonces se han tentado otros varios esperimentos que han salido mas ó menos bien. Un maquinista, llamado Pouleau, hizo en el año de 1810, un *orquestrino* que era del mismo jénero del instrumento de Schmidt. El abate Gregorio Trentin construyó despues un *violín-cembalo* que tambien era de la misma especie. Lo mismo fué un *sostenante-piano-forte* inventado por M. Mott, de Brington, y un *plectro-eufonio* que MM. Gama de Nantes hicieron oír en Paris en 1828. En fin, M. Dietz se ha aproximado lo mas posible á la solucion del problema, en su *polipectro*, que dió á conocer al mismo tiempo. Los principios segun los cuales M. Dietz construyó su instrumento estan mas conformes con lo que enseña la observacion, sobre la resonancia de los instrumentos de arco, que con los que habian adoptado sus predecesores. El *polipectro* es susceptible de producir una multitud de efectos muy bellos, pero estos son mas bien los de un instrumento particular, que imitaciones del violin y de otros instrumentos de arco.

Muchos maquinistas han concebido la idea de construir un clavicordio ó piano por medio del cual se pudiesen conservar

las improvisaciones de un compositor. Un inglés llamado Creed fué el primero que escribió, en 1747, una memoria en la que pretendia demostrar la posibilidad de esta invencion. Se asegura que por los años de 1770 un monje llamado Engramelle, construyó una máquina de esta especie cuyo éxito fué completo; pero las esplicaciones que se hacen de ella son muy obscuras, en términos que hacen dudar de la verdad de los hechos. Por otro lado, Juan Federico Ungler, consejero de justicia de Brunswick, reclamó en una obra impresa en 1774 en Alemania, la invencion de la maquina atribuida á Creed, y probó que él habia construido anteriormente un instrumento semejante.

En el mes de Agosto de 1827, M. Carreyre, delante de la academia de bellas artes del Instituto, hizo el ensayo de un *piano melógrafo*, que consistia en un movimiento de reloj que desplegaba de un cilindro á otro una lámina delgada de plomo en la que, por la accion de las teclas del piano se imprimian ciertos signos particulares que podian traducirse en la notacion ordinaria por medio de una tabla de esplicacion. Despues del experimento se sacó la lámina para hacer la traduccion, y se nombró una comision que debia verificarla; pero como no se dió cuenta de ella, es probable que la traduccion no saldria exacta. A la sazón M. Baudouin leyó en la Academia una memoria, acompañada del dibujo, sobre otro piano melógrafo; pero el Instituto no ha fallado acerca del mérito de este descubrimiento. De todo esto resulta que el problema todavia queda por resolver.

En la breve esposicion que se acaba de hacer acerca cuanto concierne á los instrumentos y á su fabricacion, se puede haber observado la prodijiosa fecundidad de imaginacion que se ha manifestado en toda suerte de invenciones. ¿Quedarán estas en el estado en que se hallan en el dia? Esto es la que no sabemos. La imaginacion de los hombres tenderá siempre á ejercitarse, pero se puede dudar de que en adelante se produzcan efectos mucho mejores de los que se obtienen en el dia. Todos

los hombres de mérito que se han ocupado en la construcción de instrumentos, han querido perfeccionarlos con una aplicación mas severa que los principios de la teoría; pero los resultados no fueron en la práctica como esperaban, ya fuese por causas desconocidas, ó que no hubiesen tomado las precauciones necesarias. Algunas veces la teoría se ha hallado en oposición con la práctica, por ejemplo, los principios de la resonancia de las superficies vibrantes demuestra que los violines, violas y bajos están contruidos sobre datos arbitrarios mas bien que fundados en la razon; pero en la aplicación de estos principios no se ha llegado á hacer instrumentos tan buenos como los que se fabrican por reglas cuyo origen se ignora. Lo mismo sucede con los pianos; el tiempo aclarará estos hechos misteriosos. *Folio = 252n*

CAPITULO XV.

De la instrumentacion.

LA *instrumentacion* es el arte de emplear los instrumentos del modo mas útil para sacar de ellos el mejor efecto posible en la música. Este arte puede aprenderse con el tiempo y á fuerza de experimentar los efectos; pero exige como todas las demas partes de la música, una disposición particular, un cierto presentimiento del resultado de las combinaciones. El compositor, disponiendo el todo de su música, haciendo en una palabra lo que se llama *la particion*, esto es, la reunion de todas las partes que deben concurrir al efecto, escribiría aventuradamente, si no tuviese presentes la calidad del sonido de cada instrumento, su acento y los efectos que resultan de sus combinaciones parciales y totales. Es verdad que algunas veces se obtienen resultados que no se habian previsto, y en otros casos salen fallidos, á pesar de que se hayan hecho esfuerzos para producirlos, pero jeneralmente, un compositor hábil llega á

lograr el fin que se propone en el arreglo de la instrumentacion.

No es de las maravillas mas pequeñas de la música esta facultad de preveer por la sola fuerza de las facultades intelectuales, el efecto de una orquesta, cuya instrumentacion se dispone, como si aquella tocase realmente durante el trabajo del compositor; sin embargo así sucede cada vez que se imagina un trozo cualquiera de música; porque el canto, las voces que le acompañan, la armonia, el efecto de los instrumentos, todo en fin se concibe de un solo golpe, cuando un músico ha nacido verdaderamente digno de este nombre. En cuanto á los que no conciben estas cosas sino separadas unas de otras, se puede asegurar que su comprension musical se quedará siempre en estrechos límites. Tal fué Gretry, que tenia jénio para la espresion dramática y para hacer cantos felices; pero que no siendo mas que un músico mediano, no podia formarse de un golpe la idea del todo de una pieza. Pero Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Rossini y otros, nunca tuvieron necesidad de atender dos veces á ello para comprender los efectos que quisieron producir.

Hay un jénero de conocimientos materiales que no son menos útiles al compositor, y son los recursos propios del instrumento, los pasajes que pueden ejecutar y los que les ofrecieran dificultades insuperables. Esta clase de conocimientos puede adquirirse facilmente ó con la lectura de las partituras ó con las lecciones de un maestro, ó mejor aun con el cultivo de alguno de estos instrumentos. El cuidado que tiene el compositor de no poner en cada instrumento sino lo que los artistas pueden tocar con mas facilidad, redundando en provecho de la ejecucion de su música.

Pocas veces se emplea un solo instrumento de cada especie en la instrumentacion, sino que casi siempre los clarinetes, los oboés, los fagotes, las trompas, los clarines se emplean de dos en dos; no obstante á veces se escribe una parte á solo de flauta, clarinete ó cualquiera de los demas. A veces se escribe por cua-

tro trompas ; pero entonces están de modo que dos de ellas tocan en un tono y las otras dos en otro. En las piezas que es necesario fuerza y brillantez se añaden tambien dos partes de clarines á los de las trompas. El trombon no se emplea solo , sino que por lo regular se usan tres , que hacen el tenor , el contralto y el bajo. El sistema jeneral de los instrumentos de aire en una abertura , ó en cualquier gran pieza drámatica se compone de dos flautas , dos oboés , dos clarinet:s , dos ó cuatro trompas, tres trombones y dos fagotes ; y casi siempre se añaden tambien las timbales.

Una sinfonia ó cualquiera otra especie de música á grande orquesta contiene todos los instrumentos de cuerda siguientes ; dos partes de violines , dos de violas , violoncello y contrabajo. El número de instrumentistas que se juntan á cada parte de violin es indeterminado ; puesque puede ser de ocho , diez , doce y hasta de veinte. Las partes de las violas , violoncellos y contrabajos se ejecutan por un determinado número de artistas que ha de guardar cierta proporcion con el de los violines.

Mozart , Haydn y algunos otros compositores distinguidos variaban el sistema de instrumentacion de sus piezas ; algunas veces solo empleaban los oboés y las trompas como instrumentos de aire ; otras veces las flautas y clarinetes reemplazaban á los oboés y otras en fin reunian todas las riquezas de la orquesta , de cuya variedad resultaban efectos sabiamente opuestos. En la escuela moderna se reunen siempre todos los medios para obtener el mayor efecto posible , cualquiera que sea el caracter de la pieza. Cada parte de la composicion tomada aisladamente , es mas brillante , gracias á esa profusion de medios ; pero resulta cierta monotonia inevitable de la uniformidad de este sistema. Desgraciadamente sucede con este defecto lo mismo que con el abuso que se hace del ruido ; lo cual ha llegado á hacerse un mal necesario. Acostumbrado el oido á este lujo de instrumentacion , aunque le moleste á menudo , encuentra débil toda la que carece de él. Nada hay tan funesto como el fatigar los sentidos por sensaciones fuertes , demasiado prolonga



das ó repetidas ; el paladar de un gloton encuentra desabridos los manjares sencillos y naturales, cuando está acostumbrado á las salsas condimentadas.

Los acompañamientos de una música bien trabajada no se limitan á sostener el canto con una armonia aplacada ; pues á menudo se observa en ellos uno ó dos juegos que al principio parece deben contrariar la melodia principal, pero que concurren realmente á formar con ella un todo mas ó menos agradable. Estos sistemas de acompañamientos figurados, pueden molestar á un oído poco ejercitado, pero llenan el gusto de los músicos instruidos y de los aficionados ilustrados : á veces vienen á ser la parte mas importante de la pieza, y las voces les sirven de acompañamiento, en algun modo. Esto se observa en ciertas arias bufas y en los coros, en cuyos casos es necesario que las formas del acompañamiento sean graciosas y cantantes, ó traviesas y vivas. Las obras de Mazaré, Cimarosa y Paisiello encierran cosas admirables en este jénero.

Los instrumentos de laton tales como las trompas, clarines, ^{trumpas} tambores y figlis han adquirido una importancia en el dia que no tuvieron en otro tiempo ; Mehul y Cherubini empezaron á darsela, Rossini la completó y enriqueció el juego de su instrumentacion con una infinidad de combinaciones y efectos que eran desconocidos antes de que él escribiese (1). Estos mismos efectos empleados con economia aumentarán, con mucho, el

(1) A pesar de lo que dice el autor, debemos confesar en obsequio de la verdad en esta parte del arte, que desde que Rossini escribió sus primeras óperas hasta hoy dia la instrumentacion ha variado mucho, ó mas bien ha ganado en fuerza y brillantez, desde que Bellini, Donizetti y Mercadanté fueron los primeros en tomar la iniciativa con la robustez y variedad que dieron á las suyas. Compárese, ó si no la instrumentacion de la *Italiana en Argel*, del *Turco en Italia* y otras de las primeras operas de Rossini, con el *Sitio de Corinto* y el *Guillermo Tell*, que son sus últimas, en las cuales el inmortal maestro siguió la corriente del nuevo gusto, y se verá la diferencia que hay de unas á otras á pesar de la fluidez y gusto que ya reinan en aquellas.

(Nota del Traductor).

poder de la música en ciertas circunstancias, en las que no basta emplear los medios ordinarios.

Después de haber dado una ojeada sobre las ricas combinaciones de efectos, de cuyo uso se ha llegado á abusar de algunos años á esta parte, se nos presenta la siguiente cuestion. Hecha la abstraccion de las creaciones del jénio, que se hará en adelante para continuar la marcha progresiva de los efectos que tanto se han llegado á desear? ¿Se espera tal vez obtener otros nuevos con aumentar el ruido? No, porque la molestia sigue muy pronto á la sensacion de aquel. Por otra parte, sería muy difícil seguramente de inducir otra vez al público á la sencilla instrumentacion de Cimarosa, y Paisello; pues se necesita mucho mas jénio para hacer adoptar esta marcha retrogada del que fué menester para conducirnos en el punto en que estamos. ¿Que es pues lo que queda para hacer? Parece que es facil de indicarlo; y así pues espondremos nuestras ideas sobre ello.

Es sabido que en bellas artes lo que mas se desea es la variedad, siendo así que en ellas es lo que menos abunda. El medio de obtener el mejor efecto de la orquesta sería pues establecer esta variedad en la instrumentacion, en vez de adoptar un sistema uniforme, como se ha hecho siempre. Todas las óperas del siglo xvii tienen por acompañamiento, violines, violas y bajos de viola. Al principio del siglo xviii consistia el acompañamiento en violines, bajos, flautas ú oboes; los recursos aumentaron sucesivamente, pero las formas de la instrumentacion son siempre las mismas mientras que un sistema está en vigor. En el dia es muy raro hallar un duo, una aria, y hasta un romance que no tenga por acompañamiento dos partes de violines, violas, violoncellos, contrabajos, flautas, oboes, clarinetes, trompas, clarines, fagotes, timbales, etc. Que manantial de monotonia no ha de ser semejante obstinacion de reproducir sin cesar los mismos sonidos, los mismos acentos, las mismas asociaciones! ¿Porque con medios mucho mas desenvueltos no se dá á cada pieza una fiso-

nomia particular, por la diferencia en la sonoridad de los instrumentos? Entonces se tendrían arias, duos, romances y aun cuartetos acompañados por instrumentos de cuerda de varias especies, ó tambien de una sola, tales como violoncellos ó violines y violas; el sistema de los instrumentos de cuerda se podría dividir en dos: la una parte sería de sonidos sostenidos, y la otra de sonidos punteados. Tambien se podría emplear las flautas y clarinetes solos; los oboes con el corno inglés y los fagotes; asociaciones de instrumentos de latón, como los clarines regulares, las cornetas de llaves, trompas, figlis y trombones. Esta propuesta variedad podría establecerse no solo en piezas diferentes, si que tambien en toda una escena. La reunion de todos los recursos se verifica en las situaciones fuertes en los *finales*, etc. y de ellos se sacaría tanto más efecto cuanto más escasa sería esta reunion.

Se dirá que todo esto no forma el jénio, ya lo sabemos, y suerte de que sea así; pues si hubiese procedimientos para hacer buena música, el arte sería poco digno de fijar la atención de las almas elevadas. Pero ¿porqué no se ofrecen á este jénio, sin el cual nada se puede, todos los recursos que se ballan con la esperiencia ó la reflexion? ¿Porqué se ha de limitar su dominio? Redúzcase á Mozart y á Rossini en el cuarteto de Pergolese, en ellos se encontrarán cantos hermosos, una armonia elegante, pero no podrán producir efectos tan enérgicos como se admiran en sus composiciones. Como suponer la existencia de *Don Juan* y de *Moises* con violines, violas y bajos? No lo dudemos, los bellos efectos que se encuentran en ellas son el resultado de una orquesta formidable y del jénio que lo supo poner en obra. Los grandes maestros de las escuelas antiguas tambien inventaron efectos de otro jénero con medios mucho más sensibles; y he aquí porque pretendemos que no se abandonen estos medios, deseando al contrario que se usen todos; siendo lo demás obra del talento. Cualquiera habrá notado que en el teatro los trozos sin acompañamiento gustan siempre cuando son bien cantados; este efecto es una con-

secuencia natural de un cambio de medios independiente aun del modo mas ó menos feliz con que los emplea el compositor. Procédase del mismo modo en cuanto á la instrumentacion, y se verá desaparecer esta pesadez que se deja sentir siempre al fin de la representacion de una ópera muy larga, por buena que sea.

CAPITULO XVI.

De la forma de las piezas en la música vocal, é instrumental.

La música tanto vocal como instrumental tiene varios usos que establecen las diferencias naturales en la forma de las piezas. Cuatro grandes divisiones se establecen á primera vista en la música vocal, que son: 1º la música sagrada; 2º la dramática; 3º la de cámara; 4º los aires ó melodias populares. La música instrumental se divide en solas dos especies principales, á saber: 1º la música de orquesta; 2º la música de cámara. Estos jéneros característicos se subdividen ellos mismos en muchas clases particulares.

La música sagrada ó de iglesia comprende las misas enteras los oratorios, las visperas, motetes, el *Magnificat*, el *Te Deum*, las letanias, rosarios y gozos. Las misas son de dos especies, esto es *breves* ó *solemnes*, ó mas bien al *órgano* ó con *orquesta*. Las misas breves ó al *órgano* son aquellas en que casi no se repiten las palabras, y que el *órgano* sirve de acompañamiento á las voces, y que las divisiones principales de *Kirie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, y *Agnus Dei* forman piezas de corta duracion. No es así con las *misas solemnes* ó con *orquesta*, en las cuales tienen sus piezas tanta estension, que á veces la ejecucion de una de estas misas dura dos ó tres horas. En ellas el *Kirie* el *Gloria* y el *Credo* se dividen en muchos trozos que se llaman *versos*, que se indican por la naturaleza de sus palabras. Por

ejemplo, despues de la introduccion del credo, que por lo regular es pomposa, viene el *Incarnatus est*, que debe ser un trozo de música muy religiosa, el *Crucifixus* cuyo caracter ha de ser sombrío y melancólico, y el *Resurrexit* que debe anunciar alegría. Las misas solemnes de Pergolese, Leo, Durante y Jomelli (1) no tenian el desarrollo de las del dia. El motivo de esta diferencia consiste en el modo con que se concibe la música de iglesia. Los maestros antiguos creyeron que este jénero de música debia ser pomposo ú místico; pero nunca pensaron en hacerlo dramático. Mozart, Cherubini y algunos de los compositores modernos concibieron la música de iglesia del todo dramática, lo que exige mucha mas desenvoltura; puesque es menester pintar en este jénero una infinidad de efectos que están en oposicion con los que indican las palabras.

Cuando las iglesias eran mas concurridas se escribian muchas visperas en música; pero desde que se frecuentan poco, particularmente en esta clase de funciones los compositores han abandonado este jénero de composiciones, que tenian largo trabajo. Asi mismo se han dejado de componer el *Magnificat* y las *Letanias* que formaban parte de las visperas, el *Te Deum* y los *motetes*, piezas sueltas de la música de iglesia.

El *Oratorio* en Italia, España, Alemania é Inglaterra hace parte de la música de iglesia; pero en Francia, pertenece á la de concierto, puesque nunca se cantan oratorios en las iglesias. Cuando los compositores franceses se dedicaban á este jénero de música hacian ejecutar siempre sus producciones en el concierto espiritual. Hændel, célebre músico aleman que pasó la mayor parte de su vida en Inglaterra (2), compuso oratorios magníficos sobre palabras inglesas, tales como, el *Mesias*; Ju-

(1) Maestros napolitanos que escribieron á mediados del siglo XVIII
(Nota del Autor.)

(2) Jorge Federico Hændel nació en 1684. Despues de haber recorrido algunas ciudades de Alemania y de Italia, en las cuales escribió varias óperas, pasó á Inglaterra en el año 1710 fijando su residencia en Londres donde

das *Macabeo*, *Atalia*, *Sunson* y la cantata de las *Fiestas de Alejandro*, cuyas obras se citan como las mejores y modelos del estilo mas elevado. Por muchos que sean los progresos que haga la música en lo venidero, se citará siempre á Hœndel como uno de los jénios mas brillantes que ilustraron este arte (1).

La música dramática es la que se conoce mas jeneralmente; todo el mundo habla y juzga de ella, y hasta aquellos que están menos versados en el arte no ignoran sus términos técnicos. Pero como no todos conocen el orijen y las variaciones de las varias piezas que entran en la composicion de una ópera, creo pues necesario entrar en algunos detalles acerca de ella.

La música está reducida á las formas simétricas del contrapunto que solo se aplicaban en la música de iglesia y de cámara, cuando una junta de literatos y músicos italianos, entre los cuales se distinguían Vicente Galileo, Mei y Caccini, concibieron la idea de juntar la poesia con la música para hacer renacer el sistema dramático de los Griegos, quienes cantaban la poesia. Galileo hizo oír por primer ensayo de este jénero de piezas el episodio del *Comte Ugolin*, que habia puesto en música. La acogida que tuvo este primer ensayo determinó al poeta Rinuccini á componer una ópera cuyo argumento fué *Dafne* (por los años de 1590) que pusieron en música Peri y Caccini (2) á la cual siguió el *Euridice*, obteniendo ambas muy buen éxito. Tal fué el orijen de la ópera.

compuso sus oratorios y muchas óperas. Aunque hizo despues algunos viajes en Italia y en Alemania volvió otra vez en Lóndres despues de ellos, donde murió en el año 1759. (Nota del Traductor).

(1) El célebre Haydn compuso tambien algunos oratorios que contribuyeron á formar su gloria. El de la *Creacion* y de las *Estaciones* en particular, bastan por sí solos para inmortalizarle. (Idem).

(2) Algunos historiadores de la música y entre otros el inglés Stafford dicen que el *Dafne* se dió por los años 1594 y 97, y que compusieron la música de esta primera ópera Peri y el conde Corsi y no Caccini, como dice M. Fetis. (Idem).

La parte mas importante de las operas de aquella época consistia en los recitados , que algunas veces estaban escritos con medida ó á compas y otras veces sin él , á cuyos recitados se les dió el nombre de *recitativo*. La marcha de los *recitativos* antiguamente era menos viva que la de los recitados de las óperas modernas. Eran mas bien una especie de canto lánguido , que carecia de medida en algunos lugares, pero con todo en aquella época fué una innovacion notable , puesque nada de cuanto la habia precedido podia dar una idea de ella.

En la ópera *Euridice* , que fué la segunda que se escribió , uno de los personajes de ella cantaba estancias anacreónticas , que se pueden considerar como el origen de las arias , á cuyas piezas precede un corto *ritornello*. Los movimientos del bajo siguen nota por nota á los de la voz , lo que hace que el caracter de la pieza sea tosco y monótono , pero que establece una diferencia notable entre este jénero de piezas y el recitativo, en el que el bajo hace muy amenudo notas tenidas. En fin el modelo de las arias existia ya antes de las óperas en los cantos populares que se conocian desde luengos tiempos. Las *arias* tomaron una forma mas determinada en un drama musical de Estevan Landi , titulado *Il Santo Alessio* , que se compuso y representó en Roma en 1634. La que se encuentra en el primer acto de esta obra sobre las palabras : *se l'hore volano* , es notable no solo por el ritmo de la primera frase del canto , si que tambien por un paso de vocalisacion de bastante estension sobre *il volo* ; pero tiene el defecto , como todas las arias del siglo xvii , de cambiar de compas y pasar tres ó cuatro tiempos alternativamente, monotonia que se encuentra en todas las arias de aquella época , las cuales están cargadas de coplas como en los *vaudevilles* ó romances franceses. Este uso se ve aun en todas las óperas de Cavalli , que compuso mas de cuarenta , y particularmente en su *Jason* que se representó en Venecia en 1649. Por disposicion particular , todas las arias de aquel tiempo estaban puestas al principio de las escenas.

En la segunda mitad del siglo xvii cambió la forma de las

arias, y los compositores mas hábiles adoptaron una que era la mas desfavorable que se podia imaginar para el efecto dramático y á la razon. Estas arias empezaban con un movimiento lento que acababa por el tono de la pieza; luego seguia un movimiento vivo, concebido en un sistema de espresion escénica, despues del cual se volvia al movimiento lento que se repetia todo entero. El menor defecto que tenia esta repeticion era destruir el efecto musical que acababa de causar el *allegro*, porque muchas veces era un contrasentido.

El uso de esta forma de arias se perpetuó hasta Piccini y Sacchini. Muchos se escribieron tambien durante el siglo xviii que solo constaban de un movimiento muy lento y desenvuelto; semejantes piezas, á pesar de su mérito, no tendrian éxito en el dia, por estar acostumbrados á los ritmos mas ó menos rápidos y pronunciados; y solo podrian escribirse por este estilo *cavatinas* cortas y sencillas.

Entre las formas de arias que han tenido mas buen éxito, ocupa el primer lugar el *rondó*, que consiste en repetir muchas veces la primera frase en el curso de la pieza. Parece que el *rondó* fué invencion de un compositor italiano llamado Buononcini que vivió á principios del siglo xviii. Mas tarde Sarti, otro maestro de fama, escribió el *rondó* con dos movimientos, cuyo primer ejemplo dió en el que compuso en Roma para el cantor Millico, y que tuvo un éxito prodijioso.

Majo, compositor de mucho jénio, que no vivió bastante para adquirir gloria, dió el primer ejemplo de una aria de un solo movimiento *allegro* sin réplica, cuya forma tuvo mejor éxito en Francia que en Italia; pues, casi todas las arias de las óperas francesas de los compositores antiguos se hicieron bajo esta forma.

Paisiello, Cimarosa, Mozart, Paër y Mayer escribieron muchas arias de medio caracter, con un movimiento lento seguido de un *allegro*, algunas de las cuales son obras maestras de espresion, pasion ó juego cómico; y su forma parece ser la mas favorable al efecto musical. Rossini adoptó otra disposicion que

consiste en hacer un primer movimiento allegro moderado, seguido de un *andante* ó de un *adagio*, terminando la pieza con un movimiento vivo y rimado. La graduacion de los movimientos cada vez mas precipitados es un medio casi infalible de reanimar la atencion del auditorio; los imitadores de Rossini que no tienen su jénio se sirven de él muy á menudo para ocultar la nulidad de sus ideas. Sucede con estas formas de arias lo que con los medios de instrumentacion; que se puede usar de ellas con ventaja, con tal que no sea un tema entero presentado siempre del mismo modo. Todas las clases de arias de que acabamos de hablar son admisibles si se sabe emplearlas oportunamente debiendo resultar de su mezcla una variedad que no existe aun, y cuya necesidad se hace sentir mas y mas cada dia.

Pertenece orijinariamente á la ópera francesa una suerte de arietas que se llaman *couplet* (coplita) cuando el caracter de la música es alegre, y *romance* cuando es triste. La ópera cómica tal como apareció en su principio en los mercados de S. Laurent y S. Germain no fué otra cosa que lo que hoy se llama *vaudeville*, en la cual las coplas hacian todo el gasto. Este jénero de música, nacido del gusto muy antiguo de los franceses para las canciones, es aun muy de moda entre el vulgo y los compositores que quieren agradar lo usan muchas veces hasta abusar de él. Sin embargo al paso que reprobamos el que se prodiguen estas pequeñas piezas estamos lejos de reprobar su uso. Las coplas y romances que exigen espresion y gusto por parte del músico, tienen la ventaja de no retardar la marcha escénica, como lo haria una grande aria, y se les pueden poner melodias tan suaves y elegantes como en estas; consistiendo solo la diferencia en que las dimensiones de aquellas son mas pequeñas; que tienen tambien la otra ventaja de variar de formas. Los compositores italianos han conocido que era posible sacar buen partido de ellas; así es que de algunos años á esta parte han introducido en sus óperas los romances que han sido bien acogidos hasta por los mismos italianos. El romance

del *Otello* de Rossini merece notarse como el mejor de todos.

Despues del aria, el jénero de pieza que se encuentra mas comunmente en la música dramática es el *duo*, cuyas formas han sufrido poco mas ó menos las mismas variaciones que las del aria. En el drama *Il Santo Alessio*, de que hemos hablado mas arriba, se encuentra el primer ejemplo de un duo; pero sobre todo en la ópera bufa italiana es donde se encuentra mas amenudo. Las antiguas óperas serias italianas no contenian mas que un solo duo: que siempre se ponía en la escena mas interesante. En el dia ya no se escribe una ópera que no contenga muchos duos cómicos, serios ó semiserios.

Los *tercetos* de las óperas tuvieron origen en Italia, asi como todas las piezas concertantes. Logroscino, compositor veneciano, hizo en 1750 el primer ensayo del terceto en una ópera bufa, Galuppi compatriocio de Logroscino le aventajó en los efectos de esta pieza; pero Piccini sobre todo fué el que en su *Bou-na Figliola* llevó lo que en jeneral se llama *pieza concertante* á un punto de perfeccion muy notable. Los *finales* que son modificaciones muy desarrolladas de este jénero de piezas llegaron tambien á ser necesarios para finalizar los actos. Sabido es el interes que Paisiello, Cimarosa y Guglielmi supieron derramar en esta parte de la música. El famoso septeto del *Rey Teodoro* fué un paso inmenso que se dió en el arte de sembrar el interes en las escenas líricas de muchos personajes; Mozart completó luego esta grande revolucion musical con sus maravillosos tercetos, cuartetos, sextetos y finales de la *Flauta encantada*, *Don Juan* y *Casamiento de Figaro*. Rossini no ha inventado en la forma de las piezas concertantes; pero ha perfeccionado los detalles del ritmo, efecto de las voces é instrumentacion.

Los antiguos compositores franceses no comprendieron la utilidad de las grandes reuniones de voces que tal vez no hubieran estado al alcance de los oyentes. Por otra parte eran demasiado triviales los argumentos de las óperas cómicas y corto

el número de sus personajes para que se pudiesen escribir piezas semejantes.

En cuanto á la ópera seria francesa, Gluck (1), que habia fijado la forma de ella, no hizo entrar en su composicion mas que el recitado llevado á su mayor perfeccion, los coros, las arias, rara vez los duos y casi nunca los tercetos, cuartetos ó piezas concertantes. Las formas algo complicadas de este jénero de música empezaron á naturalizarse en Francia con las obras de Mehul y Cherubini, cuyos célebres compositores concibieron los desarrollos de la escena lirica sobre un plan mas vasto que sus antecesores, aplicaron á la escena francesa las mejoras de la ópera italiana modificándolas por las calidades particulares de su jénero. Sus producciones tuvieron mas energia que las de Paisiello y de Cimarosa; hasta exajeraron la riqueza de armonia de que habia sido modelo la escuela alemana; hicieron descubrimientos en la instrumentacion, de los cuales Rossini se aprovechó despues; fueron en fin mas observadores de la exactitud dramática, pero cantaron con menos felicidad é hicieron consistir el mérito de la música mas bien en el arreglo de ella que en la inspiracion. Sea cual fuere la opinion que se pueda formar del jénero que adoptaron estos dos compositores, no se les podrá negar que han contribuido mucho á los progresos del arte; ellos han introducido por fin en la música proporciones mas grandes que las de que usaban los franceses, y han escrito verdaderas piezas concertantes y finales dignos de llamar la atencion de los músicos instruidos y de la jente de gusto. El ejemplo de Mehul y Cherubini trazó la senda á otros compositores hábiles que les han sucedido: Boieldieu, Catel, Aubert, Herold y otros se glorian de haber recibido sus consejos y seguido su ejemplo; distinguiéndose particularmente

(1) Gluck célebre compositor aleman, que se anunció con un estilo nuevo en la música dramática, fué llamado á Paris en 1774 para reformar la ópera francesa.

(Nota del Traductor).

Boieldieu, por la gracia, elegancia y espíritu que ha sabido enlazar con las formas musicales que ha desplegado.

Una de las calidades en que más se ha distinguido la escuela francesa son los coros que los ha producido excelentes. Rameau fué el primero que hizo brillar las óperas francesas por la belleza de este jénero de piezas. Si su mérito es inferior al de Hændel con respeto á la riqueza de sabiduría en las formas y en la modulacion, no se le puede negar al menos que supo dar á los coros de sus óperas gran fuerza dramática. Por otra parte, las sabias formas de los coros de los oratorios y fugas de que están llenas no son propias de la escena; porque es preciso no distraer la atencion del objeto principal que es el interés dramático. Despues de Rameau, Gluck, Mehul, Cherubini y todos los de su escuela han escrito un inmenso número de coros franceses.

En otro tiempo el coro era muy debil en Italia, porque los espectadores italianos no le daban ninguna importancia. Paër y Mayer fueron los primeros que dieron á los coros la brillantez que deben tener en la ópera; y Rossini despues de ellos ha enriquecido esta parte del drama lirico con las formas melódicas que no se le habian dado antes de él; de lo que resultaron nuevos efectos, á los que no estabamos acostumbrados, y que han tenido un éxito brillante. Los coros de Weber están distribuidos de un modo pintoresco y muy dramático (1).

La *overtura* de las operas que los italianos llaman *sinfonia*, la consideran algunos como parte importante de la música de un drama, y otros le dan poca importancia. La primera sinfo-

(1) El sublime Bellini merece citarse á mas por sus coros; pues algunos de ellos tienen un caracter tan narrativo que causan admirable efecto, y casi todos en jeneral están trazados con suma elegancia, espresion y formas del todo orijinales. El profundo Mayerber en los coros del *Roberto el Diabolo* ha desplegado con imaginacion sumamente filosófica, una fuerza de accion y entusiasmo sobrehumano, capaz de causar convulsiones al espectador.

(Nota del Traductor).

nia de ópera que gozó en Italia de alguna fama, fué la de la *Frascata* de Paisiello. Gluck, Gretry y algunos otros compositores famosos escribieron sinfonías en sus óperas que hicieron mucho furor en Francia. Cherubini particularmente las ha compuesto de mucho mérito, que han llegado á hacerse clásicas casi en todos los conciertos de Europa. La sinfonia de *Il Flauto magico* de Mozart, se considera como lo mas bello que existe en este jénero, bajo cualquier aspecto que se mire; es una obra maestra inimitable, que será eternamente el modelo de las sinfonías de ópera. Todo se halla reunido en esta hermosa obra; diseño largo y magnífico, novedad en los motivos, variedad en el modo de reproducirlos, profunda ciencia en el plan y en los detalles, chispa en la instrumentacion, interés que se acrecienta y narracion llena de fuego. Tambien se pueden citar como modelos de interés dramático las sinfonías de *Egmont* y de *Prometéo* de Beethoven. Rossini en sus sinfonías del *Tancredo*, *Otelo*, *Barbero de Sevilla* y *Semiramide* ha acumulado en este jénero las mas hermosas melodías, efectos de instrumentacion los mas seductores; pero ha hecho ver en ellas que el jénio mas felizmente organizado no basta siempre para sacar partido de las ideas mas favorables. En efecto, toda pieza de música instrumental regularmente se divide en dos partes: la primera contiene la esposicion de las ideas del autor y modula del tono relativo al principal; la segunda se consagra al desarrollo de estas ideas, á la repiticion del tono primitivo y tambien á la de ciertos pasos de la primera. Lo mas difícil en el arte de trazar una sinfonia es el desarrollo de las ideas en la segunda parte; lo que exige estudios preliminares en la ciencia del contrapunto y cuidado en las combinaciones. Rossini ha cortado el nudo gordiano; puesque no ha hecho lo de la segunda parte, y se ha limitado á hacer algunos acordes para entrar en el tono primitivo, y á repetir casi exactamente toda la primera parte en otro tono. En la sinfonia del *Guillermo Tell* ha espuesto las ideas con mayor desarrollo produciendo una

obra mas digna de su brillante reputacion (1).

Se ha dicho muchas veces que una sinfonia debe ser un compendio de la ópera, y que debe anunciar algunos pasos de las situaciones principales que se encuentran en ella. Muchos compositores han adoptado esta idea, haciendo de la sinfonia una especie de olla podrida de la ópera; idea estravagante á la verdad. Hágase en hora buena un resumen de la ópera, si es necesario, pero este resumen debe ponerse al fin de la pieza, donde el espectador pueda sentir el mérito de la repeticion de ciertas frases que le recuerdan situaciones agradables de la obra. Pero si al contrario siente estas frases antes de que esté enterado de las situaciones, no le recuerdan nada ni atraen mas su

(1) Permitasenos hacer algunas reflexiones á la acusacion que parece hace el autor á Rossini por haberse separado de estas formas materiales de la ciencia. Si fué licito al primer compositor del siglo traspasar las envejecidas sendas que se seguian antes de él en la música dramática, abriendo otras nuevas y trazando nuevas formas en todo jénero de piezas de que se componen las óperas, porque no podía dar tambien una nueva forma á la sinfonia, con tal que sostuviese su interes y admirasen sus efectos? No es de suponer que el célebre Maestro se hubiese separado en algo del camino trillado por falta de ciencia; pues no hay una de sus muchas obras en que no haya ostentado en algun lugar de ellas sumo conocimiento de los recursos materiales y convencionales de la ciencia del arte: por consiguiente le ha bastado su jénio superior para causar por si solo muchas veces los efectos que otros solo pudieron lograr con el recurso del arte. Asi pues, bajo este supuesto, precindiendo del modo con que Rossini ha manejado la sinfonia, y ateniéndonos solo á sus efectos, creemos, como creerá todo conocedor dotado de buen gusto, que las sinfonias de la *Semiramide*, *Sitio de Corinto* y *Guillermo Tell*, por su mérito artistico, y los sorprendentes efectos y entusiasmo que causan, sino aventajan á todas cuantas se han escrito hasta ahora en su jénero, á lo menos nada desmerecen de las que cita M. Fetis como obras maestras. La del *Guillermo* particularmente, por la sublimidad de su primer tiempo, filosófica magestad del *andante*, brillantéz y enerjia de su gaudioso cuanto alarmante *allegro* es á nuestro corto entender una obra del todo colosal.

(Nota del Traductor.)

atencion de lo que podrian hacerlo otras frases (1). Por fin, téngase presente que ninguna sinfonia justamente apreciada está compuesta bajo este sistema.

Aunque la sinfonia, ú *overtura* de ópera pertenece á la música instrumental, hemos creído ser del caso hablar de ella en el drama musical: volvamos ahora á lo que tiene relacion con la forma de las piezas vocales.

En el decurso de los siglos XVI y XVII hubo verdadera música de concierto particular, que consistia en una especie de piezas vocales á cuatro, cinco ó seis partes que se llamaban *madrigales* y *canciones*; habiendo disminuido el uso de este jénero de música desde que la ópera se hizo bastante interesante para llamar la atencion de los aficionados. Las piezas de las óperas tomaron insensiblemente el lugar de la música que se llamaba de *cámara*, la que ha llegado á desaparecer casi del todo. Solo se ha conservado de ella las *canzonette* en Italia, los *lieder* en Alemania, y los romances para una ó dos voces en Francia (2). Estas diferentes piezas participan del gusto nacional impreso en otras partes de la música de cada uno de estos pueblos; así el gusto de los italianos para el canto elegante y adornado con *fioritures* se observa en las *canzonette*; los *lieder* ó canciones alemanas se distinguen por una sencillez de tono notable, unida á una armonia rebuscada, los romances franceses brillan sobre todo por la espresion ya dramática ya espiritual de las palabras. Muchas veces se dá el nombre de *nocturnos* á los romances á dos voces (3).

(1) Rossini en los finales de algunas óperas ha repetido el *motivo* del *allegro* de la sinfonia de las mismas. (Nota del Traductor).

(2) En España tambien se componen melodias para una ó dos voces, que se llaman *canciones*, *coplas*, *boleros*, *estrivillos*, *jácaras*, etc.; las cuales se cantan regularmente con acompañamiento de guitarra, y tambien de piano algunas de ellas. (Idem).

(3) Las principales melodias nacionales de España son las *canciones* y *boleros*. Las primeras se dividen en *jocosas* y *amorosas* y estas son siem-

La música instrumental se divide en muchos ramos que se reducen á dos especies principales, que son la de concierto y la de cámara.

La sinfonia ocupa el primer lugar en la música de concierto. Su orijen viene de cierto jénero de piezas instrumentales que en otro tiempo en Italia se llamaban *ricercari da suonare*, y en Alemania *partien*, las cuales se componian de canciones variadas, aires de bailes, y fugas ó trozos fugados, destinados para ejecutarse por violas, bajos de violas, *teorbas*, etc. Cuando hubo pasado la moda de estas piezas se substituyeron con trozos cortados á dos partes de un movimiento bastante vivo, seguido de otros pedazos de movimiento mas lento y de un rondó que tomaba el nombre de la parte principal. Las primeras sinfonias no se componian mas que de dos partes de violin, viola y bajo. Vanhall, compositor alemán, empezó á perfeccionar la sinfonia añadiéndole dos oboés y dos trompas, en lo cual le imitaron luego Tgesky, Van-Malder y Stamitz. Gossec le añadió los clarinetes y fagotes, y los *minuetes* con sus *trios* aumentaron el número de los trozos que ya tenia la sinfonia. El *minuete* toma su nombre del compas á tres tiempos en que está escrito: en otro tiempo tenia un movimiento casi tan lento como el baile cuyo nombre lleva; pero su viveza aumentó insensiblemente, y Beethoven ha acabado convirtiéndolo en *presto*. Por este motivo le ha quitado el nombre de minuete dándole el de *scherzo* (juguete). Hasta ahora no hemos podido averiguar lo que significa el nombre de *trio* que se dá á la segunda parte del minuete. Tal vez venga de que á veces se suprimia algun instrumento en esta segunda parte (1).

pre de este ultimo jénero. Las jocosas se distinguen por su caracter jovial y satirico, y las segundas son melancólicas, tristes ó patéticas, cuando espresan quejas de un amante á su querida; y tiernas, dulces y espresivas cuando aquel ensalza las bellezas ú otras prendas de esta, ó la pondera su amor. (Nota del Traductor).

(1) Efectivamente, no puede ser otro el motivo de haberse dado el nom-

No se puede pronunciar el nombre de *sinfonia* (1) sin renovar la memoria de Haydn, cuyo grande compositor perfeccionó tan bien el plan y los detalles de este jénero de música, que en cierto modo fué el creador de ella. La historia de los progresos del jénio y talento de este hombre admirable, es la de los progresos del arte. Sus primeras obras anunciaron ya su superioridad sobre sus contemporáneos, pero eran muy inferiores á los que salieron despues de su pluma. Sino se echa en olvido que sus mismas obras se han medido siempre al grado de habilidad de los que las ejecutaban, (habilidad que provocó el mismo y de la cual fué causa en parte) será facil convencerse que talento tan vasto fué menester para producir obras maestras, conformándose así á los estorvos ó trabas que le impusieron consideraciones particulares. Si Haydn hubiese venido en un tiempo en que la habilidad de los músicos en la ejecucion hubiese sido lo que es en el dia, seguramente que nada hubiese dejado para hacer á sus sucesores. El principal talento de Haydn consistió en sacar partido de la idea mas sencilla, en desarrollarlas del modo mas sabio, rico en armonias, inesperado en los efectos sin dejar nunca de ser gracioso. Otra de las cualidades que le distinguen es la reclitud y limpieza del plan, siendo tal, que el aficionado menos instruido sigue sin trabajo sus detalles como el músico mas habil (2).

Mozart, siempre apasionado, movido siempre por un senti-

bre de *trio* á la segunda parte del *minuete*; puesque en algunos de los que se encuentran en los cuartetos de Haydn, Mozart y otros nuestros antiguos se observa aun esta supresion que suele ser del 2º violin ó de la viola.

(Nota del Traductor).

(1) Es menester tener presente que la *sinfonia* de que se trata ahora no es ya la de ópera, sino la de concierto, y lo advertimos porque el autor llama á aquella *ouverture* nombre que tiene en Francia, y que antiguamente se llamaba en España *overtura*; pero la hemos traducido por *sinfonia* por llamarse así en el dia entre nosotros la *ouverture* de ópera. (Idem).

(2) Haydn nació en Alemania en 1732 y murió en 1809.

(Idem).

miento profundo, brilló menos que Haydn en desenvolver el pensamiento de sus sinfonias; pero encontró en esta sensibilidad esquisita de que estaba tan abundantemente provisto, un poder de emoci3n que siempre arrastra consigo al auditorio y le hace participar de su pasi3n (1).

Beethoven, cuyo talento fué desconocido por mucho tiempo fuera de Alemania, reyna hoy dia en la sinfonia. Mas atrevido que los dos grandes artistas de quienes acabamos de hablar no teme acometer las mas grandes dificultades, de las que á menudo triunfa felizmente. Su jénio se eleva á las mas altas rejiones, nadie ha conocido mejor que él los efectos de la instrumentacion, en los cuales hizo muchos descubrimientos; pero muchas veces es estrambótico, incorrecto y parece mas bien que improvisa que no sigue detenidamente un plan. En fin participa de la suerte de todos los hombres de jénio, ocupando la atencion mas bien por las bellezas que prodigó que por las faltas que las deslucen (2).

Los cuartetos, quintetos, sextetos, etc., son unos diminutivos de la sinfonia, destinados á hacer sus veces en los conciertos particulares. Haydn, Mozart y Beethoven todavia son los jefes de esta especie de sinfonias en miniatura (3), y muchas veces es tal el talento que despliegan en ellos que hacen olvidar las estrechas proporciones de los medios que ponen en uso. Las mismas calidades que estos grandes artistas manifestaron en la grande sinfonia se encuentra tambien en el jénero del cuarteto.

(1) Mozart nació en el mismo reyno en 1756 y murió en 1792.

(Nota del Traductor.)

(2) Beethoven nació tambien en Alemania en 1770 y murió en 1827.

(Idem.)

(3) Sin embargo se ha de hacer justicia á Kromer y Onslow que son los dos que en el dia sobresalen en este jénero de música: pues á un plan de ideas tan bien desarrollado como las de aquellos, y á gran riqueza de armonia, añaden una entera orijinalidad, sumo gusto y brillantez en todas sus obras.

(Idem.)

Boccherini que vivió pobre, aislado y desconocido en España, cultivó también este género de música, y el *quinteto* en particular. Poco relacionado con la sociedad para estar al corriente de los progresos de la música y de las variaciones del gusto, compuso durante cerca de cincuenta años, sin que el oír ó leer las obras de Haydn ó de Mozart renovasen sus sensaciones musicales: todo lo que escribió salió de su fondo propio; de ahí la independencia en la manera y en el estilo, la originalidad de las ideas, y la gracia en la sencillez que caracterizan sus producciones. En la música de Boccherini tal vez se echará de menos algún fondo, riqueza de armonía y algo más de frescura en sus formas, pero no una inspiración más verdadera.

La *sonata* para un solo instrumento ó para muchos reunidos, es así mismo una especie de sinfonía. Su nombre viene de *sonare* que significa tocar uno ó muchos instrumentos. En otro tiempo esta palabra solo se aplicaba á los instrumentos de cuerda ó de aire; porque en tratando de los instrumentos de teclado se decía *toccare*, de donde se dijo *toccatá*, que significa *una pieza que se ha de tocar*. Hace cerca de un siglo que se dice *sonata* de todas las piezas de este género, por cualquier instrumento que sean.

La sonata así como la sinfonía y el cuarteto se divide en muchos pedazos, que consisten en un primer movimiento, un adagio y un rondó; raras veces se le añade un *minuete*. Las sonatas que constan de dos ó tres instrumentos toman regularmente los nombres de *duos* ó *trios*. Las hay de piano que están compuestas para ser ejecutadas por dos personas: entonces las cuatro manos ocupan toda la extensión del teclado y llenan la armonía de un modo rico é interesante en las formas, siempre que estas piezas sean escritas por un compositor hábil.

Em. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Clemente, Dusseck, Cramer son los que han escrito las mejores sonatas para el piano. Las sonatas fugadas de J. Sebastian Bach para clavicordio y violín son obras maestras en su género. Krimpholtz ha sido por la música de arpa lo que Clementi fué por el piano, es decir el

modelo de los que han escrito despues de él para aquel instrumento. Las calidades por las cuales se distinguió este compositor fueron, una elevacion de estilo poco comun y los efectos de una armonia chispeante. Corelli, Tartini, Locatelli, Leclair figuran en primer lugar entre los autores que han compuesto mejores sonatas de violin. Francischello y Duport se han distinguido en la composicion de las de violoncello. En cuanto á las sonatas de aire pocas son las que merezcan citarse, porque jeneralmente, la música destinada á estos instrumentos ha quedado en una inferioridad muy notable: un compositor hábil podria adquirir reputacion en ella, por lo mismo que pondria este jénero de música á la altura de las otras piezas que se han escrito para todos los demas instrumentos. En este jénero no existen mas que una ó dos hermosas piezas de Mozart y Beethoven. Krommer ha escrito tambien música para los instrumentos de aire, la que causa mucho efecto. Reicha, despues de él ha escrito las mejores obras que se conocen en Francia en este jénero.

Hace muchos años que la sonata ha decaido, porque, cierto mal gusto que ha invadido á la musica, ha substituido á las formas serias de este jénero de piezas con obras mas frivolas, á las que se dan los nombres de *fantasia*, *aires variados*, *caprichos*, etc. La fantasia, era en su orijen una pieza en la que se entregaba el compositor á todos los arranques de su imaginacion: en ella no habia ningun plan ni disposicion; solo la inspiracion del momento, del arte, de la ciencia misma, pero encubierta con cuidado, era lo que se hallaba en la fantasia, tal como la sabian hacer Bach, Handel y Mozart. Pero en el dia ya no se entiende asi esta palabra, y nunca fué menos verdadera una fantasia que las piezas que se componen bajo este nombre. Todo está determinado, proporcionado y arreglado en ella, menos el arte y la ciencia, sobre un plan que siempre es el mismo; de modo que con oír una fantasia moderna se oyen todas, porque todas están hechas sobre el mismo modelo, salvo el tema principal, que no es orijinal; puesque es casi siempre el canto de

un romance ó aire de ópera lo que hace el gasto en ella. Como la fantasía se termina siempre por variaciones sobre este tema, el aire variado nunca difiere de ella. Es muy posible que el disgusto y la saciedad sean consecuencia del abuso que se hacen de sus formas; entonces se volverá á componer música mas verdadera, y el arte entrará á reynar de nuevo.

Estas tristes fantasías, esos aires variados tan monótonos han usurpado tambien el lugar del *concierto*, especie de pieza que no carece de defectos, pero que á lo menos tiene la ventaja de mostrar el talento del artista bajo un aspecto de grandes proporciones. *Concerto*, palabra italiana que en otro tiempo significaba un *concierto*, reunion de músicos que ejecutaban varias piezas de música (que en el dia se dice *academia*), se escribió al principio *concento*. En el siglo décimo se empezó á dar el nombre de *concierto* á las piezas compuestas á propósito para hacer brillar un instrumento principal, que los demas acompañaban; pero este jénero de pieza no se hizo de moda hasta en tiempo de Correlli, célebre violinista romano. Torelli, que le precedió de algunos años, dió al concierto la forma que conservó hasta 1760. Cuando el acompañamiento del concierto consistia en un doble cuarteto de violin, viola y bajo se llamaba *concerto grosso*, esto es gran concierto. El *concierto grosso* tenia ciertos *tutti* en ^{los} *el* que entraban todos los instrumentos; pero otro jénero de concierto que se llamaba de *camara*, no tenia mas que la parte principal con acompañamientos sencillos. Al principio solo se compusieron conciertos para el violin, pero luego se hicieron para todos los instrumentos habiéndoseles añadido en los acompañamientos la orquesta completa.

Los conciertos de violin compuestos por Corelli, Vivaldi y Tartini en otro tiempo fueron célebres en el mundo músico, y aun lo son en la escuela, mereciendo la veneracion de los artistas por la grandeza de las ideas y nobleza de estilo. Stamitz, Lolli y Jarnowik aunque no carecian de mérito, no supieron hacer conservar al concierto su caracter elevado: con sus esfuerzos intentaron ponerse al alcance del publico con cosas

agradables, y debemos confesar que lo lograron muchas veces. El primero de estos violinistas que nació en Bohemia y brilló en la corte de Manheim por los años de 1750, redujo la composicion del concierto á dos piezas ó trozos, es decir, en un primer pedazo y un *rondó*, dividiendo cada uno de estos en tres solos alternados de *tutti*. Los rondos de Jarnowick tuvieron mucho éxito. Por fin salió Viotti, que sin inventar nada nuevo en cuanto á la forma del concierto, fué enteramente inventor en el canto, en los pasajes, en la forma de los acompañamientos, en la armonia y en la modulacion, de modo que pronto hizo olvidar á sus antecesores, y dejó á sus rivales sin esperanzas de sostener la comparacion. Viotti no brillaba por el saber; sus estudios habian sido mediocres; pero era tal la riqueza de su imaginacion que no tenia necesidad de pensar en economizar sus ideas. Componia mas bien por instinto que por reflexion, pero este instinto le guiaba maravillosamente, y le hacia hallar precision hasta en la armonia.

No se pensó en hacer conciertos de clavicordio hasta mucho tiempo despues que se hubieron hecho los primeros para el violin y mas tarde se han compuesto hasta para los instrumentos de aire, pero asi los unos como los otros no fueron mas que imitaciones de las formas determinadas del concierto á la *Stamitz*. Sin embargo parece precisamente que estas formas son viciosas y que causan fastidio al auditorio.

¿Como es que hasta hoy dia se continúe á fijar en los conciertos una forma tan defectuosa, que se deja oír en el primer *tutti* exactamente las mismas frases que en el solo? ¿Porque en este se sigue la misma modulacion de la tonica á la dominante para luego volver otra vez á la tonica y empezar de nuevo la misma marcha? ¿Porque tres solos, que no son mas que el desarrollo de las mismas ideas, las reproducen sin cesar variando tan solo el tono? ¿Porque las cadencias de descanso, multiplicadas á drede como para indicar al público que ha de aplaudir al ejecutor, contribuyen á hacer menos monótona la pieza? ¿Porque, en fin, el trozo final reproduce á poca diferen-

cia el mismo sistema y todas las faltas del primer *allegro*? Ya sería tiempo de buscar medios para evitar estas faltas y de eliminar estos diseños hechos enteramente para toda especie de motivos. La fantasía de un compositor debe ser libre, y las ideas no deben acomodarse á la forma, sino esta á aquella.

Hay un jénero de música instrumental que se puede considerar como una rama de la música sagrada: hablamos de las piezas para el órgano. A mas de que los inmensos recursos del instrumento, invitan el jénio del organista á la variedad, la diversidad de cultos y ceremonias de cada ritmo ocasionan el empleo de diferentes estilos. Por ejemplo en todas las iglesias protestantes, el organista debe saber acompañar por una armonía rica de efecto y modulacion, los corales y cánticos. A mas debe tener una imaginacion profunda para los preludios de estos cánticos, que es preciso saber variar con elegancia sin perjudicar la majestad del templo ni descuidar la ciencia. La fuga, verdadero fundamento del arte de tocar el órgano, debe ser familiar al organista, en fin es necesario que posea el conocimiento de los estilos antiguos para sacar partido de ellos en circunstancias favorables. La Alemania ha producido un número prodijioso de grandes organistas; desde Samuel Scheidt, que vivió en Hamburgo al principio del siglo décimo septimo, y que tenía un talento de primer orden, se cuenta á Buxtehude, Reinken, Juan Sebastian Bach, Kittel, etc, que han escrito en todos los jéneros de piezas para el organo, que seran consideradas por mucho tiempo como modelos de perfeccion.

Mucho mas se estiende aun el arte del organista católico. La necesidad de conocer bien los cantos llanos, romano y gregoriano, asi como los varios modos de acompañarlos, ya sea colocándolos en el bajo, ó ya poniéndolos en el tiple; el arte de tratar las misas, visperas, *Magnificat*, himnos, antifonas y el *Te Deum* segun las festividades, los ofertorios y otras grandes piezas, las fugas ó estilo fugado; todo esto, decimos, pertenece al arte del organista, cuya dificultad no se prevé jeneralmente. Segun las preocupaciones ordinarias un organista es

un artista vulgar del que se hace poco caso ; y sin embargo, en el fondo, un organista que posea todas las calidades de su arte deberia respetarse tanto como los compositores mas famosos , porque nada hay mas dificil ni raro como encontrar reunidas en un hombre estas calidades.

El repertorio del organista católico no es tan rico, de mucho, como el del protestante. Despues de Frescobaldi y un corto número de antiguos organistas italianos y franceses que han dejado hermosas obras , no se encuentra nada mas en este jénero. Desgraciadamente no hay un a sola plaza de organista en Francia que ofrezca recursos suficientes para vivir (1) ; así pues ^{no} que es de admirar que no se escite la emulacion de los artistas y que pierda cada dia mas el arte de escribir para el órgano. Es de dudar que se rejenere este arte , y el talento no puede esperar de ella una honrosa subsistencia.

En la reseña que se acaba de hacer sobre la forma de las piezas de música , nos hemos dejado algunos jéneros secundarios, porque no son mas que divisiones , ó mas bien pequeñas modificaciones de los jéneros mas importantes , pues no nos hemos olvidado nada que sea esencial.

(1) Lo mismo sucede en España no solo con los organistas si que tambien en cualquiera otra plaza de las de instrumentistas ; pues muy pocas son las que por si solas redituen á un artista lo suficiente para vivir en una mediana conveniencia. Pudiéramos indicar sus causas , pero alguna de ellas no es por ser dicha en este lugar. (Nota del Traductor).

SECCION TERCERA.

DE LA EJECUCION.

CAPITULO XVII.

Del canto y de los cantores.

CUANDO un cantor, tiene una bella voz, inteligencia y sentimiento, y ha consagrado muchos años de su vida en desplegar por medio del estudio, las calidades de que le ha dotado la naturaleza; cuando este cantor, decimos, llega á ensayar por primera vez en público el efecto de las ventajas que parece deben asegurar su éxito, y que ve repentinamente desvanecidas sus esperanzas, acusa de injusto á este mismo público, el que por su parte trata al cantor de ignorante y pedante. En un caso semejante todos juzgan mal; porque, por una parte, el que no conozca sus facultades mas que por el efecto que produjeron en una escuela esta fuerza del estado de regularizar el uso delante de una grande reunion y en un local vasto; y por otra parte, el público juzga con demasiada precipitacion de sus primeras impresiones, no teniendo ni bastante experiencia ni saber, para discernir lo bueno que se encuentra mezclado con lo malo; ó para estar advertido de las circunstancias que pueden oponerse al efecto de los talentos del cantor. Cuantas veces el mismo público ha rectificado sus juicios, á causa de haberlos formado de pronto sin motivo conocido. Se han de examinar tantas cosas en el arte del canto que á menos de haber hecho en él un estudio particular, ó que la reflexion y experiencia hayan enseñado en que consiste este arte, es muy facil engañarse á la primera vez que se oie un cantor, ya sea en pro ó en contra de él.

Para cantar, no basta poseer una bella voz, aun que este don de la naturaleza sea una ventaja preciosa, á la que nunca puede reemplazar la habilidad por mucha que sea. Pero el que posee el arte de conducir la voz con seguridad y dirigir sus recursos, muchas veces saca mejor partido de una voz mediocre, que no otro cantor ignorante con una buena voz (1).

Conducir la voz, es coordinar tan perfectamente como sea posible los movimientos de la respiracion con la emision del sonido y desarrollar el poder de este sonido tanto como lo suporten el timbre del órgano y la conformacion del pecho, sin llegar hasta al esfuerzo que hace dejenar el sonido en grito. Cuando en Italia habia buenas escuelas de canto, *la direccion de la voz*, como decian los cantores de entonces, era un estudio de muchos años; pues á la sazón no se creia, como en el día, que el talento se improvise. Por la anécdota siguiente se podrá juzgar de lo mucho que cuidaban este estudio, así maestros como discípulos.

Porpora, que fué uno de los maestros mas ilustres de Italia, tomó interés por un joven *castrato* discípulo suyo: Preguntóle si se sentia con valor para seguir con constancia el camino que iba á trazarle, por molesto que pudiese parecerle. Habiéndole respondido afirmativamente, pusole en una plana de papel pautado las escalas diatónicas y cromáticas, ascendientes y descendientes, los saltos de tercera, cuarta, quinta, etc, para aprender á saltar los intervalos y sostener el sonido; los tri-

(1) B. Asieli en su *Tratado della Melodia* dice que para ser un cantor excelente es necesario, « 1º una voz sonora, dulce, flexible, agradable y de una suficiente é igual estension: 2º profunda sensibilidad: 3º un gusto esquisito: 4º una escuela perfecta: 5º un oido fino, delicado y ejercitado. Aunque se puede tener por un fenómeno el individuo que reuna todas estas calidades. Cuantos compositores no son victimas de una ejecucion sin colorido ni gusto, sin sentimiento y sin aquellas voces que pueden alegrar é interesar! Es como si se declamasen los versos de Racine en el dialecto gascon.» (Nota del Traductor.)

nos, *glorietes*, *apoyaturas* y pasos de vocalizacion de varias especies.

Esta sola oja ocupó durante un año al maestro y al discípulo; el año siguiente aun se consagró á ella; en el tercero no se habló todavia de mudarla, y entonces empezó á murmurar el discípulo; pero el maestro le recordó su promesa. Pasó el cuarto año, siguió el quinto y siempre la misma oja; ni aun se mudó en el sexto, pero se le añadieron lecciones de articulacion, pronunciacion y declamacion. Al fin de este año el discípulo que todavia creia estar en los rudimentos, quedó muy sorprendido cuando le dijo el maestro: «Ve, hijo mio, nada tienes ya que aprender, pues que eres el primer cantor de Italia y del mundo»; y decia verdad porque este cantor era Caffarelli.

No sucede asi ahora; pues, un discípulo que se entregue á la direccion de un maestro solo lo hace para aprender tal aria, duo, etc; el lapiz del maestro traza algunos pasos, algunos adornos; el cantor coje lo que puede, y pronto se compara con los primeros artistas. Asi es, que no tenemos ya Caffarellis. En el día ya no hay una sola escuela en Europa, en la que se empleen seis años para enseñar el mecanismo del canto. Es verdad que para consagrar tan largo tiempo en él, es preciso tomar los discípulos desde muy juvenes, y que los percances desfavorables en la muda de voz pueden hacer inútiles, de repente, el trabajo de muchos años. Las voces de los castrados no ofrecian los mismos inconvenientes; antes tenian la ventaja de conducir la voz naturalmente: asi es que estos seres desgraciados fueron los cantores mas perfectos que ha habido cuando no siguieron accidentes á la operacion. Si es un triunfo para la moral el que la humanidad ya no esté sometida á esas vergonzosas mutilaciones, tambien es una calamidad para el arte estar privados de aquellas voces admirables. No es posible formarse una idea en el día de lo que fueron los cantores tales como Baltasar Ferri, Senesino, Farinelli y muchos otros que brillaron en la primera mitad del siglo décimo octa-

vo. Crescentini que terminó su carrera de cantor en la corte de Napoleon , y que en el dia es profesor de canto en el colejio real de Napoles , es el último virtuoso de esta bella escuela italiana.

Despues de las voces de los castrados , las de las mujeres son las que menos tienen que temer la mudanza. El único efecto que resulta en ellas al acercarse á la edad nubil es una cierta debilidad en el timbre , que regularmente dura dos ó tres años , despues de cuyo tiempo la voz recobra su brillo y adquiere una calidad mas pura y robusta que antes de que se alterase. Las mujeres gozan de toda la tréscura de su voz desde la edad de diez y ocho años , hasta la de treinta , siempre que las dotes naturales no se deterioren con estudios mal dirigidos.

Las mujeres no poseen la voz mixta de cabeza ó falsete de que hemos hablado , lo que es causa de que no puedan subir con tanta facilidad como los tenores ; pero si carecen de esta ventaja tienen mas igualdad. Las voces de las mujeres naturalmente no son tan bien conducidas , con mucho , como las de los hombres ; por lo regular se observa en ellas un pequeño silbido sordo que precede al sonido , que se contrae por el habito de tomar el sonido algo bajado , á fin de tomarlo luego en su verdadera entonacion. Los maestros no ponen bastante atencion en correjir este defecto ; despues de uno ú dos años que se haya contraido este habito , el mal no tiene remedio.

El trabajo mas útil en el arte del canto , para las mujeres , consiste en desplegar la respiracion , que en ellas es mas corta que en los hombres , lo que es causa de que muchas veces respiren fuera del caso , ora alterando el sentido de la frase musical , ora perjudicando la pronunciacion.

Pasemos á esplicar las palabras *conducir el sonido* , *trinos* , *grupos* , *apoyaturas* , *adornos* , etc. , de que nos hemos servido.

Si dos sonidos se suceden haciendo en cada uno una articulacion de la garganta , sin ninguna ligazon entre ellos se llama *staccato* ó *desligado* á este resultado. La articulacion de dos sonidos que se hacen uniendo el primero al segundo por una ligazon de la garganta , se llama *portamento* ó *conduccion de la*



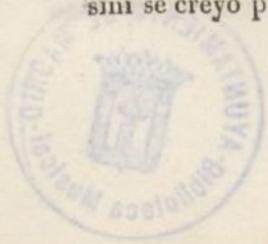
voz, esto es, unir un sonido á otro por el movimiento de la garganta.

El *trino* que muchas veces se llama impropriamente *cadencia*, es el paso alternativo y rapido de una nota á otra inmediata cuya ejecucion es de las mas dificiles en el arte del canto. Algunos cantores tienen por naturaleza el *trino* en la voz; al paso que otros solo lo adquieren á fuerza de un trabajo largo y penoso.

El *glopete* ó *grupo* es una sucesion rápida de tres ó cuatro sonidos que sirven de adorno á las notas que el cantor cree son demasiado sencillas para el efecto del canto. El *glopete* es un adorno util; pero ciertos cantores lo prodigan tanto que llegan á abusar de él.

La *apoyatura* es una nota de gusto que algunas veces se junta á una nota escrita y que toma la mitad de su valor. La apoyatura puede tomarse sobre ó debajo la nota real, debiendo el gusto y discernimiento del cantor guiarle en escojer este adorno.

Fioritures es una palabra que designa jeneralmente toda especie de adornos, y en particular ciertos pasajes compuestos de escalas diatónicas ó cromáticas; pasos de terceras ascendientes ó descendientes, etc. Las fioritures son indispensables en el canto; pero es preciso no abusar de ellas. El mérito de la mayor parte de los cantores de la escuela actual se limita casi al talento de ejecutar las fioritures con rapidez. En otro tiempo el compositor escribia el canto con sencillez y dejaba á la sagacidad de los cantores la aplicacion de estos adornos, lo que contribuia á la variedad de la música: pues no todos los cantores hacian las mismas aplicaciones, si no que escojian sus pasajes segun la inspiracion del momento y el mismo trozo se ofrecia casi siempre bajo diferente aspecto. Cuando empezaron á dejenerar las escuelas de canto, los cantores fueron menos capaces de escojer por sí mismos los adornos que convenian á cada jenero de pieza; llegando la cosa á tal extremo que Rossini se creyó precisado á escribir casi todos los adornos con que



quería embellecer sus melodias. Este método tuvo al principio un resultado muy ventajoso, pues disimulaba la insuficiencia de los cantores haciéndoles producir una leccion completa; pero definitivamente tuvo el inconveniente de hacer la música monótona presentándola siempre bajo el mismo aspecto, y á mas acostumbró á los cantores á no tomarse mas la pena de buscar nuevas formas de adornos, puesque las encontraban hechas de toda suerte, acomodados á los recursos de su ejecucion (1). Esto acabó de arruinar la escuela de la cual ya casi no queda vestijio.

Hasta el mecanismo del canto mas perfecto es una parte indispensable del mérito de un buen cantor; pero no consiste todo en esto. La mas perfecta *conduccion de la voz*, la respiracion mas bien arreglada, la ejecucion mas pura de los adornos del canto, y lo que es mas estraño, la entonacion mas perfecta, son los medios por los cuales un gran cantor espresa el sentimiento de que está animado; pero estos recursos no son suficientes aun para arrebatarse; el que se persuadiese que todo el arte del cantor se encierra en ellos podria algunas veces causar un placer tranquilo á su auditorio, pero nunca le haria experimentar fuertes emociones. El gran cantor es el que se identifica con el personaje que representa, con la situacion en que se halla, y con los sentimientos que deben agitarse; que se abandona á inspiraciones momentáneas, como debió hacerlo el compositor cuando escribia la música que ejecuta, y que no descuida nada de cuanto pueda contribuir al efecto, no de una pieza aislada, sino de todo un papel. La reunion de todas estas

(1) Si el autor se concreta aquí á las obras de Rossini, no convenimos en que reine en ellas la monotonía, en cuanto al gusto del canto pues que ofrece mucha variedad el estilo, que bien puede llamarse su escuela, en el gusto. A mas, atendido el objeto de Rossini al hacer por sí mismo la aplicacion de las notas de adorno en sus obras, es de creer que su gusto se acercaria mas á la verdad dramática y estaria mas arreglado al arte que el caprichoso de los cantores para quienes escribia. (Nota del Traductor).

calidades componen lo que se llama *espresion*. Nunca ha habido gran cantor sin *espresion*, sea cual fuere la perfeccion del mecanismo de su canto; la *espresion* ha hecho que muchas veces se perdonase una ejecucion incorrecta, cuando aquella fué verdadera, y no exajerada como en algunos cantores.

Los célebres cantores del siglo décimo octavo no fueron menos celebrados por sus facultades de *espresar* que por la belleza de su mecanismo; de ellos se refieren cosas que en el dia parecerian fabulosas. Sabida es la historia de Farinelli, cuya admirable voz y *espresion* libertaron al rey de España, Felipe V, de un esceso de negra melancolia que hacia temer de su razon. Raff salvó la vida de la princesa de Belmonte que peligraba de resultas de un fuerte pesar, haciéndola derramar un torrente de lágrimas; lo que atestigua tambien cual era el poder de la *espresion* de estos cantores prodijiosos. Senesino cantor de un mérito extraordinario, olvidando el papel que representaba para abrasar á Farinelli que acababa de cantar una aria con una perfeccion maravillosa; la Gabrielli conmovida hasta manifestar la mas viva emocion despues de haber oído cantar á Marchesi un *cantabile*, y Crescentini haciendo derramar lágrimas á Napoleon y á toda su corte en *Romeo y Julieta* son otras tantas pruebas del poder de la *espresion* que poseian estos dioses del canto. Se podria dar una idea de esta especie de mérito en algunas ocasiones en que M^{me} Malibran sabia dejar la exajeracion para permanecer en la verdadera *espresion* en la cual su ejecucion era incontestable; pero á juzgar por Crescentini, los cantores de que acabamos de hablar sostenian, durante todo su papel, esa perfeccion que madama Malibran solo nos dejaba oir de cuando en cuando.

La escasez que se nota en el dia de buenos cantores, proviene de que la mayor parte de ellos se arrojan á la escena euando todavia no son mas que discipulos, que apenas han empezado á educarse en el canto; asi es que estos cantores en toda su vida no pasan de la mediania, á causa de no haber empleado dos ó tres años en perfeccionar sus estudios; disi-

pando infructuosamente de este modo , lo que hubiera podido proveerles de recursos duraderos. Los gobiernos que se declaran protectores de las artes deberian dedicarse á poner coto á este deplorable mal, en una palabra no basta preparar los cantores , es preciso conservarlos , lo que exige cuidados de mas de una especie.

Las precauciones que requiere la conservacion de la voz deben empezar desde el instante de su primera emision ; á mas se ha de observar que hay una parte preliminar de la música separada del arte del canto , que se llama *solféo* ; la cual sirve para formar lectores hábiles en la ejecucion de ciertos ejercicios graduados , en todas las dificultades del compas y entonacion. Este estudio por lo regular se hace en la infancia , bajo la direccion de maestros , quienes la mayor parte ignoran el arte del canto. Ninguna atencion se pone asi en la redaccion como en la eleccion de estos ejercicios , bajo la relacion de la estension de las voces ; de manera que casi siempre sucede que se hace cantar á los niños fuera de los límites que les ha señalado la naturaleza. Los esfuerzos que tienen precision de hacer para alcanzar las entonaciones agudas que se les hacen cantar destruyen luego el principio de la voz y fuerzan los ligamentos de la garganta. Una vez hecho este mal , ya no tiene remedio , y todo el arte del mundo no puede volver á estos niños el lustre de la voz , porque la habrán perdido para siempre. A esto se ha de añadir las precauciones necesarias para aprender desde su origen á conducir el sonido con la respiracion , á no respirar muy á menudo y á no cansar el pecho con sostener demasiado el aliento ; todo lo cual ignoran completamente la mayor parte de los maestros de *solféo*. Con dos ó tres años de ejercicio llegan á formar buenos lectores de música ; pero destruyen ó alteran la voz de sus discipulos , y en este estado los entregan á los profesores de canto , cuyo arte no puede hacer recobrar á los pobres jóvenes lo que perdieron sin esperanzas de recuperarlo.

He aqui lo que deberia hacerse para poner término al mal

que acabamos de indicar : la lectura de la música es independiente del arte del canto ; es inútil pues reunir en el estudio dos cosas que se separan naturalmente. Si las lecciones del maestro de solféo se limitasen á hacer leer la música con solo nombrar las notas en vez de cantarlas , y á dividir exactamente todos los tiempos del compas y todas las combinaciones de las notas , alcanzarian sin duda el intento que se propone en este estudio preliminar. En cuanto á la entonacion á que es menester acostumbrar el oído , seria cuidado del maestro de canto , que dispondria á ella sus discípulos con las precauciones convenientes. Desde la primera vez que un niño probase de producir sonidos con la voz se le debería prevenir contra los errores de un método vicioso , y todo concurriria á sacar el mejor partido posible de las primitivas disposiciones del órgano.

No se crea , por fin , que se trate aqui de una nueva teoria de la division de los estudios musicales ; pues asi se hacian en Italia estos estudios , cuando el arte del canto se cultivaba en ella con buen éxito ; á mas de que tanto la esperiencia como la razon demuestran la necesidad de adoptar este método.

CAPITULO XVIII.

De la ejecucion instrument al.

ARTICULO I.

Del arte de tocar los instrumentos.

La ejecucion instrumental se divide naturalmente en ^{individual} ~~particular~~ y colectiva , y se compone del arte de tocar los instrumentos y del de ajustar la reunion de un cierto número de ejecutores por medio del compas y el sentimiento. Es preciso tratar separadamente cada una de estas cosas.

Se sabe que los instrumentos se dividen en cinco especies principales : la primera comprende todos los que se tocan con arco ; la segunda , los de cuerdas punteadas ; la tercera los de teclado ; la cuarta los de aire , y la quinta todos los de percusion. Cada jénero de instrumentos exige calidades particulares para ser bien tocado ; asi pues , los de arco piden antes que todo un oido delicado para la afinacion de las entonaciones , que solo se forman apoyando los dedos sobre las cuerdas y mucha flexibilidad en el brazo para el manejo del arco. No se puede llegar á una buena ejecucion en los instrumentos de cuerdas punteadas , sin que los dedos tengan grande enerjia para resistir la presion de las cuerdas y sacar de ellas bellos sonidos. Los instrumentos de teclado , en los que están hechas todas las entonaciones , exigen sobre todo dedos largos , flexibles , ajiles y fuertes. Para adquirir cierta habilidad en los instrumentos de aire , es necesaria la misma exactitud de oido que en los de cuerdas , y á mas la facultad de mover los labios con facilidad , de modificar la presion y regular la fuerza del soplo ; calidades que jeneralmente se llaman *embocadura*. En cuanto á los instrumentos de percusion , parece á primera vista que todo hombre robusto debe estar provisto de calidades necesarias para tocar ; sin embargo obsérvanse diferencias notables entre los timbaleros , aunque todos hayan hecho los mismos estudios ; para tocar las tímboles es necesario poseer cierta flexibilidad de muñeca y cierto tacto que no se pueden analizar , pero que no son menos verdaderos.

Cuando hemos nombrado las calidades necesarias para tocar bien los instrumentos , no hemos hablado de la sensibilidad ni de la imaginacion , principios de todo talento , porque solo se trata ahora de las disposiciones fisicas ; en vano un pianista ó un profesor de oboé poseerian la sensibilidad mas esquisita , si el uno tuviese los dedos tercos ó flojos y el otro los labios planos y secos ; no llegarían nunca á ser grandes instrumentistas asi como el hombre mas bien organizado no podría ser cantor si no tuviese voz.

La ejecucion de los instrumentos de arco, tales como el violin, la viola, el violoncello y el contrabajo, se compone de dos partes distintas que son: el *meneo de los dedos* (1) y el *del mango*. El meneo de los dedos es el arte de formar las entonaciones por la presion de los dedos sobre las cuerdas contra la parte superior del mango que se llama *traste*. Esta presion, que acorta mas ó menos la longitud vibrante de la cuerda, no puede producir sonidos puros si no es muy enérgica, porque una cuerda solo vibra á satisfacion cuando está fijada con mucha solidez sobre los puntos de ataque. Es necesario pues que un violinista ó violoncellista apoye con mucha fuerza los dedos sobre las cuerdas, á pesar de la dolorosa sensacion que experimenta con este ejercicio al principio de sus estudios. Hay artistas en cuyas puntas de los dedos tienen formados una especie de callos ó durezas, que se les hacen por el continuo uso del instrumento; y no parece que esto sea un inconveniente para la naturaleza del sonido.

La *afinacion* es otro de los puntos importantes del meneo de los dedos sobre las cuerdas. No todos los violines ó violoncellos tienen las mismas dimensiones; porque unos factores han adoptado para la construccion de estos instrumentos, formas mas grandes que otros; á mas la distancia entre los dedos para formar las entonaciones está siempre en razon de la longitud del mango del violin, viola ó violoncello; porque es evidente que la longitud de las cuerdas es proporcional á las dimensiones del instrumento. Cuanto mayor sea esta longitud, mayor debe ser tambien la distancia para pasar de un sonido á otro, y cuanto menos larga sea, mas se han de acercar los dedos. Un oido delicado advierte luego mientras ejecuta las faltas que comete contra la afinacion; pero esto no basta; para tocar siempre con afinacion, se ha de poseer cierta disposicion de des-

(1) El arte de mover los dedos sobre algun instrumento se llama en frances *Doigter*, y no tiene propio equivalente en español, pero que significa el *meneo de los dedos*, como lo hemos traducido. (Nota del Traductor.)

treza, y haber hecho un largo ejercicio de las entonaciones. Hay varios grados en el modo de tocar *afinado* ó *falso*. Los instrumentistas adocenados solo llegan á alcanzar una afinacion aproximada; y muy pocos son los artistas que consiguen tener una afinacion perfecta, siendo sobre todo mas dificil de adquirir en lo que se llama *pasajes á doble cuerda*. En esta especie de pasos, que producen el efecto de dos voces reunidas, el arco está puesto sobre dos cuerdas y hace sonar á la vez dos entonaciones que son el resultado de la combinacion de los dedos de la mano izquierda. A mas de la necesaria influencia de los dedos en la afinacion, parece que el arco ejerce otra en el modo de atacar la cuerda, y que la posicion de la mano izquierda estando fijada por un sonido de un modo invariable, la entonacion puede ser ó mas baja ó mas alta en razon de la presion del arco; á lo menos el célebre violinista Paganini atribuye la afinacion muy notable de su ejecucion á esta influencia del arco.

La accion de los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas solo influye en la afinacion de las entonaciones y la pureza de las vibraciones; en cuanto á ser la calidad de los sonidos, mas ó menos dulces ó fuertes, mas ó menos duros ó blandos, es resultado del manejo del arco por la mano derecha. Este manejo, que en apariencia se limita á tirar ó empujar alternativamente la frágil máquina sobre las cuerdas, es escesivamente dificil. Al cabo la esperiencia ha demostrado que no se puede poner en un perfecto conjunto los movimientos del arco y los de los dedos sino debilitando todo cuanto se pueda la accion del brazo que dirige este arco, de modo que la muñeca obre libremente y sin enervarse. Si se examinan los movimientos de un violinista habil, nada parece mas facil que esta independencia de la muñeca, pero que para adquirirla se necesitan muchos años de estudio. No consiste todo en esto aun, el *tirar* y el *empujar* el arco son susceptibles de una infinidad de combinaciones que tambien ofrecen sus dificultades. Muchas veces se ligan muchos sonidos con un mismo golpe de arco, lo que

exije mucha economía en desplegar el brazo; en otras ocasiones todas las notas se hacen con un movimiento rápido por un número de golpes de arco igual al de las notas, lo que pide mucha union entre los movimientos de los dedos de la mano izquierda y los de la derecha; hay otras combinaciones que ofrecen series de sonidos ligados y desligados alternativamente; en fin hay sucesiones de notas que se pican en un movimiento rapido con un solo golpe de arco tirado ó empujado: este último jénero de paso que se llama *staccato*, exige una habilidad particular.

No son solo estas dificultades de mecanismo que el artista debe procurar vencer; pues debe ser tambien objeto de sus estudios el arte de modificar la calidad de los sonidos. En otro tiempo se creia que no se podía obtener una buena ejecucion sino por medio de un arco muy rijido, porque siendo poco variados los efectos, solo se exijia del instrumentista un juego largo y franco, en el que se desligaban casi todos los sonidos. Para obtener esta rijidez necesaria, se imaginó dar al arco la forma de una curva convexa, semejante poco mas ó menos á la de un arco de círculo, cuya cuerda la formaban las crines. Mas tarde se vió que un arco flexible era mas á propósito para producir sonidos blandos y poros que un arco tieso y tendido; al principio la varilla se convirtió en línea derecha, y acabó dándosele la curva cóncava que tiene en el día. Los artistas modifican al mismo tiempo la lijera tension de su arco por medio de un tornillo, en razon de la calidad de su ejecucion y de los pasajes con los que están familiarizados. Por medio de este arco flexible y lijero, se pueden producir en el violin ó violoncello muchas especies de efectos. Teniendo las cuerdas una tension muy enérgica cerca del puentecillo, el arco pasado por alli con mucha dificultad puede ponerlas en una completa vibracion, y los sonidos que producen, cuando se tocan por aquel lugar son algo nasales y parecidos á los de la viella. Si se aparta un poco el arco de esta posición las cuerdas producen un sonido voluminoso, pero poco agradable y casi du-

ro ; sin embargo se saca algun partido de estos sonidos en los pasos desligados que piden fuerza. Cuanto mas se acerca el arco al traste , mas blanda es la calidad de los sonidos , pero tienen menos intensidad. Algunas veces tambien se pasa el arco por sobre el traste ; en cuya posicion los sonidos son mas dulces , pero sordos. A medida que el arco se aparta del puente-cillo , el artista disminuye la fuerza de presion sobre las cuerdas. La mayor ó menor inclinacion que se da á la varilla del arco sobre las cuerdas modifica tambien la calidad de los sonidos. De todos estos hechos que se han observado sucesivamente , resulta la inagotable variedad de efectos que un grande artista llega á sacar de su instrumento. Tal vez aun queda mucho por descubrir para que la ejecucion de los instrumentos de arco llegue al punto á que puede llegar ; sin embargo con relacion á la variedad de efectos y la vencida dificultad , parece que Paganini ha llevado á sus últimos limites el arte de tocar el violin.

Este instrumento durante largo tiempo solo fué usado por los menestrales , limitándose su uso á tocar aires populares ó de baile. Mas tarde se introdujo en la orquesta , donde ocupa el primer lugar en el dia ; pero los que lo tocaban tenian tan poca habilidad que Lulli se quejaba de no poder arriesgarse á poner en sus composiciones pasajes los menos difíciles , por temor de que los sinfoniistas no pudiesen ejecutarlos. Entonces ni la Francia , Italia , ni la Alemania poseian una sola escuela de violin. Corelli fué el primero que comprendió lo que se podia hacer de este instrumento. Este violinista vivió á fines del siglo décimo séptimo y principios del décimo octavo ; sus *sonatas* y *conciertos* todavia son considerados como modelos clásicos en su jénero : en ellos introdujo una infinidad de pasos y combinaciones en el meneo de los dedos y golpes de arco de que no se tenia idea antes de él. Vivaldi y Tartini , sus sucesores , estendieron los dominios del instrumento que él acababa de crear en cierto modo ; Nardini , Pugnani y muchos otros violinistas italianos , que seria muy largo el nombrar , perfec-

cionaron sucesivamente el arte de manejar el arco y los dedos. Viotti, en fin, ensanchó los límites que se habian señalado al violin, tanto por su prodijiosa ejecucion como por la belleza de sus composiciones, que reunen la novedad y gracia de los cantos, la espresion, largueza de las proporciones y la brillantez de los pasajes. Los conciertos de Viotti son los mas bellos que se conocen.

Desde mediados del siglo décimo octavo se distinguen los violinistas alemanes por la habilidad de su mano izquierda; pero sacan poco sonido del instrumento y el manejo de su arco tiene jeneralmente poca desenvoltura. La Italia y la Francia poseian grandes violinistas mucho tiempo antes que la Alemania los tuviese notables. Benda fué el primero que fundó una escuela alemana de violin. Este por los años de 1790 se puso á la cabeza de los violinistas alemanes. A la sazón se citaba tambien á Frenzel, que si bien su ejecucion era agradable, tenia un talento muy limitado. En el dia Spohr pasa por el jefe de los violinistas de Alemania; efectivamente tiene mucha habilidad; pero su ejecucion un poco fria no ha podido obtener buen éxito en Francia, país donde se juzga muy severamente á los violinistas.

Los violinistas franceses son celebrados por toda la Europa hace mas de un siglo. Leclerc, cuya escuela pertenece á la de Corelli, fué el primero que llegó á luchar sin desventaja con los grandes artistas italianos. La música que compuso para su instrumento fué considerada por mucho tiempo como un modelo clásico; no carece de dificultad aun para los violinistas del día, á pesar de los grandes progresos que se han hecho en el arte de tocar el violin, Guillermain, Pagan y algunos otros que vinieron despues de Leclerc, tuvieron mas gracia en su ejecucion, pero menos largueza en el sonido y estilo. Gaviniés que por sobrenombre fué llamado *el Tartini frances*, fué digno de este nombre por los grandes medios de su ejecucion. El arte de manejar el arco, que se habia descuidado en Francia antes de él, para ocuparse de la mano izquierda, llamó su

atención , adquiriendo en él una habilidad que el mismo Viotti admiró. Los estudios que publicó Gavinies , con el título de *veinte y cuatro mañanas* , quedarán como un monumento de su talento.

Después de Gavinies empieza lo que se llama la escuela moderna , de la que son jefes Kreutzer , Rode y Baillot. El primero no había hecho estudios clásicos ; pero su feliz imaginación le reveló el secreto de una suerte de estilo noble, brillante, ligero y lleno de encantos. Mas correcto y puro el talento de Rode , fué un modelo de perfección ; admirable por la exactitud de sus entonaciones y arte de cantar en su instrumento , también se hizo notable por la prontitud y ligereza de sus dedos ; solo se le podía notar que le faltaba un poco de variedad en el manejo del arco. Estos dos grandes talentos que acabamos de citar , no son ya mas que recuerdos que pertenecen á la historia del arte , y Baillot su contemporáneo , Baillot , repertorio viviente de todas las tradiciones clásicas de la Francia y de la Italia , Baillot existe aun , brillante de juventud y de entusiasmo , engrandeciéndose con la edad , y pareciendo desafiar á la vez el siglo que ha visto pasar y el que adelanta. A este grande artista pertenece sobre todo la gloria de haber establecido en Francia la escuela de violin mas brillante que existe en Europa , así por los discípulos que ha formado , como por el ejemplo que ha dado de un mecanismo admirable y del estilo mas elevado. La variedad de su arco es prodijiosa ; pero su habilidad en él no es mas que un medio de secundar sus inspiraciones que siempre son profundas y apasionadas. Sobre todo , Baillot dá salida á su talento cuando ejecuta la música de los grandes maestros y cuando su auditorio participa de sus emociones. Nadie ha analizado tan bien como él las calidades de estilo que son propias para la ejecución de la música de los grandes maestros ; también se puede afirmar que es el violinista que tiene mas variedad , puesque en un mismo concierto hace oír cuartetos ó quintetos de Boccherini , Haydn . Mozart y Beethoven. La música de cada uno de estos compositores

toma en sus manos el caracter que le es peculiar, y parece que se oye sucesivamente á diferentes violinistas.

A los tres grandes artistas que acabamos de nombrar, se ha de añadir Lafont, quien sin tener lo que comunmente se llama *escuela*, es decir, una teoria del arco y de los dedos, con un estudio muy asiduo, ha adquirido una ejecucion muy agradable, con relacion á la exactitud y dulzura de los sonidos (1).

Los violinistas que se acaban de nombrar han sacado una infinidad de discipulos que son artistas distinguidos, y que aseguran á las orquestas francesas una superioridad incontestable.

Con Paganini ha empezado una nueva era para el violin: esta es, la de la dificultad vencida. Dotado este grande artista de una organizacion nerviosa y flexible, poseyendo una flexibilidad prodijiosa en la mano, que le ofrece medios de ejecutar pasajes que ningun otro puede hacer como él, ha debido á estas ventajas, al estudio mas obstinado y á algunas circunstancias particulares una habilidad que raya en maravillosa. No habiendo tenido en cierto modo otro maestro que él mismo, parece haber comprendido su disposicion en vista de algunas obras de Locatelli, violinista italiano del siglo décimo octavo, quien habia vuelto sus ideas en producciones de efectos nuevos, y cuyos *caprichos* parece sirvieron de modelo á los primeros ejercicios de Paganini. Locatelli usaba con frecuencia de los *sonidos armónicos*; los cuales Paganini se ha dedicado á perfeccionar, á producirlos en todas las posiciones y en todos los tonos; en fin á hacerlos á doble cuerda y á enlazarlos con los sonidos ordinarios del instrumento. El meneo de los dedos ofrece algunas veces dificultades insuperables en ciertos pasajes del violin. Paganini ha eliminado estas dificultades varian-

(1) Lafont compañero del célebre pianista Herz, con quien tocaba siempre las brillantes piezas que componian juntos por violin y piano, murió á 23 de Agosto de 1839 de un vuelco de la diligencia en que iban ambos artistas desde Bagneres á Bayona. (Nota del Traductor.)

do la afinacion del instrumento , de modo que lo pone en los diapasones mas ventajosos para la ejecucion de los pasajes que medita. Por medio de esta variedad de afinacion ha producido tambien efectos de sonoridad que no existirian sin ella. Asi es que toca un concierto en *mi bemol menor*, en el cual ha aumentado los esfuerzos de ingenio : esto parece un prodigio ; pero el secreto de esta maravilla consiste en hacer tocar la orquesta en *mi bemol menor*, al paso que el violin *solo* está subido de un semitono mas alto que el diapason de la orquesta , tocando verdaderamente el que ejecuta en *re menor*. La dificultad desaparece así en parte ; pero no por esto satisface menos el efecto. Paganini es el primero que ha ejecutado pasos en los cuales la mano izquierda tañe algunas notas con ciertos dedos de ella , al mismo tiempo que otras las toca con el arco (1), y que ha hallado el medio de tocar sobre la cuarta cuerda piezas enteras que parece exigen las cuatro del instrumento. No se puede negar pues que este virtuoso ha estendido los recursos del violin : pero desgraciadamente el deseo de hacerse aplaudir por las fuerzas de su ingenio le ha hecho cometer un abuso que muchas veces le pone fuera del dominio del arte ; y aunque siempre se admira la habilidad del artista , no siempre queda satisfecho el gusto. De todos modos , es preciso confesar que

(1) Efectivamente , hemos visto una pieza de este gran violinista , titulada : *Maraviglia da Paganini*, que consiste en un pequeño duo para un solo violin , en el cual se hace el *cantabile* con el arco , y el acompañamiento *pizzicato* con los dedos de la mano izquierda que quedan libres sucesivamente durante la ejecucion. Esta pieza que es de suma dificultad por tenerse que ejecutar el *pizzicato* , muy complicado en ella , con los dedos de la mano que no están acostumbrados á ello , ha de causar un efecto admirable en la ejecucion , asequible para muy pocos violinistas. Sin embargo, D. Francisco Berini primer violin y director de la orquesta del teatro de Barcelona , en la noche del 13 de Febrero de 1840 , que fué la de su beneficio , ejecutó esta pieza con la justificacion , limpieza y gusto que tiene acreditado este distinguido profesor. (Nota del Traductor.)

Pagauini es el violinista mas extraordinario que ha existido nunca, y tambien el que ha escitado mas jeneralmente el entusiasmo y cuya fortuna es la mas brillante.

La escuela moderna cuenta otro violinista que, aunque jóven, se ha adquirido una grande reputacion por la pureza de su ejecucion. Hablamos de Beriot, que poseyendo un soberbio tono de violin, un arco flectible y variado, una entonacion justisima y mucho gusto, solo le falta dar mas ensanche á las proporciones de su ejecucion y no limitarse al jénero algo estrecho del aire variado. Sus últimos trabajos han hecho ver que ha comprendido lo que le falta hacer; y es de esperar que algun dia ocupará un lugar muy elevado en el rango de las violinistas.

En tanto es el violin un instrumento brillante y poderoso en el *solo*, en cuanto la viola parece no ser destinada sino para oirse en la música de orquesta y como parte del acompañamiento. La calidad de sonido melancolico y concentrado de este instrumento le hace poco á propósito para satisfacer por mucho tiempo el oido. En el cuarteto ó en la sinfonia hace un buen diálogo unida á los demas instrumentos; pero cuando se oye sola llega á ser monótona. No es pues de estrañar que se hayan escrito pocos solos para la viola y que pocos violinistas se hayan dedicado á cultivar esta variedad del violin (1). Alejandro Rolla director de la orquesta del teatro de la *Scala*, en Milan, y Mr. Urhan profesor de Paris son casi los únicos que en nuestros dias se han distinguido notablemente en la viola (2). El

(1) Tambien es muy particular y hasta imperdonable en la mayor parte de los violinistas españoles que no se dediquen á desempeñar la parte de viola, no variando del violin en otra cosa que en la llave ó en su diapason; esto es, que en la viola se ejecuta á una 7ª mas baja que en el violin; lo que no debe ofrecer dificultad para un buen músico. No obstante, de cada diez violinistas á penas hay uno que toque la viola; y bien meditado no se puede tener por profesor de violin en toda la estension de la palabra al que no sepa desempeñar la parte de la viola. (Nota del Traductor.)

(2) A. Rolla es casi el único hasta ahora que haya escrito piezas por viola obligada, como tambien muchos duos por dos violas, ó violin y viola.

(Idem.)

meneo de los dedos y el manejo del arco son lo mismo en este instrumento que en el violín, por consiguiente cualquier violinista puede tocar la viola.

No sucede lo mismo con el violoncello, que se pone entre las piernas del que lo toca y que exige reglas particulares en el meneo de los dedos, cuyas distancias entre sí, para formar las entonaciones, estando siempre en razón de la longitud de las cuerdas, se concibe debe ser siempre mucho mayor en él que en el violín. De aquí se sigue que en el violoncello no se pueden hacer con los mismos dedos las notas de un mismo nombre cuando les afectan sostenidos, bemoles ó becuadros, como se hace en el violín. A más, la precisión que hay en este instrumento de soltar el mango para apoyar el dedo pulgar sobre el traste cuando se han de producir las entonaciones agudas, no tiene ninguna analogía con lo que se llama *subir y bajar la mano* en el violín: estos dos instrumentos, difieren tanto con respecto á la ejecución como en sus dimensiones.

El violoncello es susceptible de producir grandes efectos tanto en los solos como en la orquesta; su calidad de sonido es penetrante y tiene mucha analogía con la voz humana. Parece también que este instrumento está destinado á *cantar* en los solos, es decir á ejecutar cantilenas. Con todo la habilidad de la mayor parte de los violoncellistas consiste en ejecutar muchos pasajes difíciles, á fin de lograr con estas dificultades los aplausos del público.

El primero que introdujo el violoncello en la orquesta de la ópera fué un músico de Florencia llamado Battistini, poco tiempo antes de la muerte de Lulli (1). Antes de él solo se usaba el *bajo de viola* (que estaba montado de siete cuerdas) así para acompañar el canto como para la música instrumental. Franciscello, violoncellista romano que vivió en 1725, fué el

(1) Lulli murió en el año de 1687, por consiguiente hace más de 153 años que el violoncello forma parte de la orquesta de los teatros.

(Nota del Traductor.)

primero que se hizo célebre en la ejecucion de los solos. Dos virtuosos alemanes, llamados Quanz y Benda que le oyeron en Nápoles y en Viena, convienen con los elojios que le prodigaron, en ponerle á la cabeza de los artistas mas hábiles de su tiempo. Berthaud, que nació en Valenciennes al principio del siglo decimo octavo, debe considerarse como el jefe de la escuela francesa en el violoncello. Entre sus discipulos se distinguieron los dos hermanos Janson, Duport el mayor y particularmente Luis Duporte el menor, que hasta ahora no ha sido superado, bajo la doble relacion de la belleza del tono y destreza del arco. En cuanto á la elegancia de estilo y habilidad en los dedos, Lamarre parece ser el violoncellista que mas se ha distinguido; pero por desgracia muchas veces falta á su ejecucion un sonido mas voluminoso y mas mordaz, particularmente en la cuarta cuerda. La escuela francesa cuenta en el dia muchos artistas de mucho talento.

La escuela alemana se ha distinguido por algunos violoncellistas de grande mérito. El primero de todos es Bernardo Romberg, cuyas composiciones han servido de modelo á la mayor parte de sus sucesores para la forma de los conciertos. En su talento se notaba sobre todo un estilo seguido y vigorosa. Despues de Romberg vino Maximiliano Bohrer, que adquirió gran reputacion por su habilidad en ejecutar las mayores dificultades, por su exacta entonacion y la elegancia de su ejecucion. Dotzauer, sin haberse distinguido tanto por lo que respeta á la ejecucion, merece citarse por sus composiciones, cuyo estilo es muy bueno.

Los ingleses que no han tenido ningun violinista que merezca citarse, cuentan dos virtuosos en el violoncello: el uno es Crossdill que se distinguió por su mucha y vigorosa ejecucion; y el otro es Linley que por su bella calidad de sonido, mucha viveza de arco y gran limpieza de ejecucion se ha adquirido merecida reputacion. Por desgracia carece absolutamente de estilo y su manera es muy vulgar.

El contrabajo, instrumento jigantesco que está montado de

cuatro cuerdas en Alemania y de tres en Francia, Italia, España é Inglaterra es el fundamento de las orquestas, sin que pueda reemplazarle ningun otro instrumento por la intensidad y pujanza de su sonido. La longitud de sus cuerdas es tal que es considerable la distancia que hay de nota á nota, lo que hace que los tocadores de este instrumento hayan de cambiar á cada instante la posicion de la mano, de suerte que los pasos rápidos son muy difíciles de ejecutar en él; cuya ejecucion satisface muy pocas veces, porque de los contrabajistas, los unos se limitan á tocar las notas principales, dejando las que les parecen menos necesarias, y los otros aunque mas escrupulosos, sacan poco sonido en una ejecucion veloz. Es muy difícil de adquirir en el contrabajo el meneo de los dedos, junto con el del arco. Parece que el objeto del contrabajo es completar unicamente con sus sonidos graves el sistema de una orquesta; sin embargo, á pesar de sus dimensiones colosales, de la aspereza de sus sonidos, y de las dificultades que opone á una ejecucion delicada, se ha llegado á tocar solos en él; de manera que si no causan placer al oido, á lo menos excitan la admiracion. Dragonetti, primer contrabajista de la opera y del concierto filarmónico de Londres, ha llegado á conseguir tal habilidad en este género que aventaja á todo lo que se puede imaginar de este instrumento. Dragonetti nacido con un sentimiento musical muy enérgico, posee una seguridad de compas y un tacto tan delicado que domina á todos los artistas que tocan con él en una orquesta; pero esto no es mas que una pequeña parte de su mérito. Nadie ha llevado tan lejos como él el arte de ejecutar dificultades y de manejar con destreza el pesado arco de su instrumento. Es un prodijio lo que hace en el contrabajo, y cuantos han intentado imitarle no han podido acercársele de mucho, y solo han salido débiles copias de su talento (1).

(1) No conocemos el mérito de Dragonetti en el contrabajo, porque no le hemos oido; pero por mucho que sea este, casi nos atreveremos á asegurar que no aventaja al de Mr. Anglois primer contrabajista del teatro de la

Todos los instrumentos de cuerda y arco de que acabamos de hablar componen la base de las orquestas; y fueron los únicos que se emplearon en ellas en la primera mitad del siglo decimo octavo, tanto en la música dramática como en la sagrada. Las operas de Pergolese, Leo, de Vinci, Porpora no tienen mas instrumentacion que violines, violas y bajos. Los acompañamientos del canto no eran mas que unos accesorios notables: todo el mérito de aquella música consistia en la gracia de las melodias, y en la espresion de las palabras. Los instrumentos de aire, que por los diversos caracteres de sus sonidos, forman felices oposiciones con los de cuerdas y coloran la música con tintas variadas, todavia no habian tomado lugar en la orquesta, á lo menos casi no se distinguian; porque no se empleaban en ella sino de cuando en cuando y con mal arte. Este jénero de instrumentos ha adquirido sucesivamente mayor importancia en los diversos estilos; pero los violines, violas y bajos son y serán siempre el fundamento de las orquestas, por-

Scala en Milan, si es que le iguale. El público de Barcelona tuvo el gusto de oír á este célebre artista en los tres conciertos que dió en el mes de Julio del año 1838 en el teatro del Liceo de Isabel 2. Maravilloso y sorprendente es el modo con que este grande profesor ejecuta en su instrumento, sobre todo en las posiciones mas altas, que aguantándolo entre sus rodillas pasa el brazo izquierdo por delante del traste, soltando la mano del mango cojiendo las cuerdas entre dos dedos para producir los sonidos naturales, los armónicos y el trino. La ejecucion es vigorosa en los pasos de fuerza, mueve su brazo derecho con suma desenvoltura en el manejo del arco, teniendo mucha ajilidad y fuerza de muñeca. Dotado Mr. Anglois de una alma de artista y del gusto mas esquisito, vierte en su ejecucion un fuego y espresion inesperados en un instrumento tan árido de sí: así es que le oimos reproducir trozos del gran Bellini tan sublimados como salieron de la pluma de su autor y espresados con tanto sentimiento como pueden serlo en boca de un Donzelli ó de un Rubini. Son tales los recursos y efectos que saca Anglois del contrabajo que á veces parece en sus manos un violoncello tocado por un profesor habil. En fin esta notabilidad artistica es en el contrabajo, lo que Paganini en el violín. (Nota del Traductor.)

que estos son á la vez mas enérgicos , mas dulces y sus acentos mas susceptibles de variar.

Pero para sacar de los instrumentos de cuerdas todo el efecto de que son susceptibles en grandes cuerpos de orquesta , es menester que haya unidad en la ejecucion , es decir , que los mismos pasos sean ejecutados del mismo modo por todos los instrumentistas ; que todos los arcos se tiren y empujen á un mismo tiempo ; que todos hagan los ligados y desligados en los mismos lugares ; que se espresen sobre las mismas notas los acentos fuertes y débiles ; en una palabra , que parezca no haber mas que un violin , una viola , un violoncello y un contrabajo. En ningun pais se llenan tan bien estas condiciones como en Francia ; las orquestas de Paris , sobre todo son notables bajo este supuesto , debiéndose atribuir esta causa á la superioridad del Conservatorio y á los fundados principios que en ella se profesan. Algunas veces se ha criticado á esta escuela el sacar todos los instrumentistas cortados por el mismo molde ; lo que parece ser mas bien un mérito que un defecto por lo que toca á los violinistas de orquesta. En cuanto á los que la naturaleza ha favorecido para distinguirse en el solo , si han recibido de ella las calidades que hacen el grande artista , esto es , un sentimiento enérgico y el jérmén de un estilo particular , la regularidad de principios que reciben en una escuela no puede ser un obstaculo al desarrollo de su talento natural ; estos sabrán deshacerse á su debido tiempo de las trabas que les hubiese impuesto el maestro , y les quedará la ventaja de tener un razonado manejo del arte. Todos los compositores estranjeros que han estado en Francia , y particularmente Rossini , han admirado los violinistas franceses.

Si bien la Francia ha producido muchos virtuosos en los instrumentos de aire , no tiene en ellos la misma superioridad que en los de cuerdas ; jeneralmente la Alemania la aventaja en esta parte. Una de las mayores dificultades que hay que vencer en esta suerte de instrumentos consiste en dulcificar el sonido y en tocar *piano* ; los instrumentos de aire tocan jeneralmente

muy fuerte en las orquestas francesas. Sin embargo se ha hecho tanto mas precisa la necesidad de tocar *piano*, en cuanto la música de la escuela moderna admite casi continuamente el uso de todos los instrumentos en masa, para darle el colorido; y que estas masas ahogan el canto cuando no se suavizan en gran manera.

Los instrumentos de aire, que los compositores de la escuela actual emplean en la orquesta son: dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos ó cuatro trompas, dos clarines, uno ó tres trombones, muchos figlis, una corneta de llaves, y algun otro.

La circunstancia mas necesaria para tocar bien la flauta consiste en una buena embocadura, es decir, cierta disposicion de los labios capaz de hacer entrar en el instrumento todo el aire ó soplo que sale de la boca, y á que no se oiga cierta especie de ruido sálvoso que precede al sonido, que es muy desagradable en la ejecucion de algunos flautistas. De veinte y cinco años á esta parte se ha mejorado mucho la construccion de la flauta; con todo, aun no es perfecta y su justificacion está lejos de ser incontestable; solo el artista puede darle esta justificacion tan necesaria para la modificacion de su soplo y algunas veces por ciertas combinaciones del meneo de los dedos. Haciéndose las notas picadas por medio de una articulacion que se llama *golpe de lengua*, es indispensable que el artista posea mucha facilidad en el órgano de la palabra, para ejecutar con limpieza los pasos rápidos, y sobre todo es menester que se acostumbre á poner un todo perfecto entre los movimientos de la lengua y los de los dedos.

El primer flautista que tuvo algun mérito en Francia fué Blavet, director que fué de la música del conde de Clermont: floreció á la mitad del siglo decimo octavo; pero fué inferior á Quanz, compositor de la corte de Prusia y maestro de Federico II. Quanz no fué solo un virtuoso, si que tambien un gran profesor que escribió un excelente libro elementar sobre el arte de tocar la flauta, y que empezó á perfeccionar este instrumen-

to añadiéndole una llave ; pues la flauta nó tenia mas que una , antes de él. Ningun flautista notable se habia dado á conocer despues de Blavet y Quanz , cuando Hugot , artista francés , por los años de 1790 , adquirió una reputacion brillante por la belleza del sonido que sacaba de la flauta , y por la limpieza de su ejecucion. En cuanto á su estilo , era vulgar como el de todos los tocadores de instrumentos de aire de su tiempo. Este recomendable artista en un esceso de fiebre ardiente se escapó de la cama hechándose por la ventana , en el mes de setiembre de 1803.

Ningun flautista habia podido remediar la monotonia que es el defecto principal de la flauta , cuando Tulou , que todavia era niño y discípulo del Conservatorio , manifestó un jénio particular que debia reformar á un tiempo el instrumento , el arte de tocarlo y la música á él destinada. Él fué el primero que conoció que la flauta es susceptible de variar sus acentos y producir diversas calidades de sonido por medio de las modificaciones del soplo. Este descubrimiento no fué el resultado de sus indagaciones , ni reflexiones , sino de una especie de instinto que forma á los grandes artistas. La flauta en manos de Tulou tiene muchas veces inflexiones dignas de rivalizar con la voz humana , lo que dá á su ejecucion cierta espresion que no ha igualado ningun otro flautista , bien que otros virtuosos hayan tomado su manera por modelo , á lo menos en algunas cosas. Dronet y Nicholson ocupan el primer lugar entre ellos. Distinguese el primero por una brillante ejecucion y sutileza de lengua ; cualidades las mas admirables de cuantas se habian oido antes de él ; pero su estilo es frio y su modo de ejecutar parece mas bien una fuerza de injénio que verdadera música. Nicholson es el primer flautista de Inglaterra , y seria un artista distinguido en todas partes , sino tuviese algunas señales de mal gusto en su estilo , y sobretodo en su música ; pero su ejecucion es limpia y brillante , la calidad de su sonido puro y voluminoso , y muy notable la habilidad con que pasa de uno á otro sonido por medio de mutaciones casi insensibles.

El arte de tocar el oboé tuvo orijen en Italia, y de un instrumento grosero que era, pues que solo lo usaban los pastores, ha llegado á ser el mas importante de los del jénero neumático. La dificultad mas considerable que hay que vencer para tocar bien el oboé consiste, en la precision de retener el soplo para dulcificar el sonido y evitar los accidentes que se llaman vulgarmente *pifias*, á las que se incurre cuando solo la caña entra en vibracion, sin que el instrumento produzca el sonido. No obstante es necesario tomar ciertas precauciones cuando se toca con mucha dulzura, á fin de que el instrumento pueda hacer salir algunas veces la octava aguda del sonido que se quiere producir.

Tilidori, contemporáneo de Luis XIII, profesor de oboé nacido en Siena, es el primero de quien se haya hecho mencion en la historia de la música por su talento en tocar este instrumento. La familia de Besozzi, oriunda de Parma, produjo despues muchos artistas célebres en este jénero, que han brillado en Italia, Francia y Alemania durante todo el siglo decimo octavo. Alejandro Besozzi, el mayor de los cuatro hermanos, vivió en la corte de Cerdeña, consagrando en ella su larga vida á perfeccionar su talento y componer buena música para su instrumento. Antonio, otro de los hermanos, se estableció en Dresde, donde formó discipulos que despues han propagado su método. Cayetano lució en Londres hasta 1793, Carlos Besozzi, hijo de Antonio, fué discipulo de su padre en el oboé, y le aventajó en habilidad. Jerónimo, en fin, hijo de Cayetano, entró al servicio del rey de Francia en 1769, en el que continuó hasta su muerte. Un profesor de oboé alemán, llamado Fischer, fué rival de Besozzi y llegó á tocar dicho instrumento con una agilidad y dulzura que no se conocía antes de él. La escuela del oboé fundada en Francia por Jerónimo Besozzi ha producido Garnier y Salentin. M. Vogt, discipulo del último se distingue en el dia por un poder de ejecucion muy notable, y solo se le puede criticar la poca dulzura del sonido de su instrumento. Mr. Brod, discipulo de Vogt ha adquirido

mas dulzura que su maestro , y toca con perfecto gusto y ajilidad ; pero á veces incurre en una falta contraria á la de este , porque á fuerza de dulcificar el sonido le produce algunas veces á la octava aguda del verdadero.

El clarinete , cuya calidad de sonido no se parece ni al de la flauta , ni al del oboé , es de grande utilidad en la orquesta. Desgraciadamente su construccion es aun imperfecta bajo la doble relacion de la exactitud é igualdad de los sonidos , pero el talento del que lo toque puede llegar á hacer desaparecer estos defectos , á lo menos en parte. Los clarinetistas alemanes aventajan sin contradiccion á los franceses ; y aunque algunos de estos se han distinguido por una ejecucion brillante , nunca han podido adquirir el sonido dulce y suave de aquellos , sus rivales. Varias preocupaciones han sido causa de ello ; por ejemplo : parte del talento de los franceses consiste en sacar un sonido fuerte y voluminoso de su instrumento , lo que es incompatible con la dulzura ; á mas se obstinan en apretar la caña con el labio superior en vez de apoyarla sobre el inferior que es mas fuerte y al mismo tiempo mas suave. José Beer , profesor al servicio del rey de Prusia , fundó á la segunda mitad del siglo decimo octavo , una escuela de clarinete que ha producido muchos artistas notables , entre los cuales se distingue á Baermann que se hizo oir en Paris con mucho aplauso en 1818. Un sonido dulce y suave , una articulacion limpia y libre en las dificultades , y un estilo mas elegante que el de los demas clarinetistas conocidos , han colocado á este artista en el primer lugar aun hasta en Alemania. Mr. Willman , de Londres , es tambien un artista de un mérito extraordinario ; en fin Mr. Berr profesor de la orquesta del teatro italiano , se hace notar por la bella calidad de su sonido y por lo acabado de su ejecucion.

En el capitulo XIV hemos manifestado cuales son los defectos del fagote ; no hay un fagotista que merezca citarse por poseer un talento superior , ya sea por la influencia de aquellos defectos , ó por qualquiera otra causa. Ozi y Delcambre poseian un sonido hermoso , pero les faltaba gusto y conserva-

ron el instrumento en estrechos límites, en cuanto al vencimiento de las dificultades. Un holandés llamado Mann se distinguió mas por el modo de hacerlo cantar y la limpieza de la ejecución; pero no quiso hacerse conocer y quedó ignorado. Todavía no ha salido un reformador del fagote. En Francia tienen los fagotistas un sonido bastante bello, pero sin intensidad; no sucede así en Alemania, donde los profesores de este instrumento tienen jeneralmente un sonido mas redondo.

Los instrumentos de metal son muy difíciles de tocar, particularmente aquellos cuyas entonaciones solo se modifican por el movimiento de los labios, como la trompa y el clarín. Es tan grande esta dificultad en la trompa que ha sido preciso limitar, para la mayor parte de los que la tocan, la estension de la escala de los sonidos que debe recorrer; porque hay artista que ejecutará facilmente los sonidos graves y medios y no podrá conseguirlo sin dificultad de los agudos, y al contrario. La dilatacion muy grande de los labios que es necesaria para los unos, es incompatible con la contraccion por la cual se ejecutan los otros. Además los orificios de sus embocaduras varían segun la gravedad ó agudeza de los sonidos del instrumento; siendo preciso ensanchar los labios para los graves y debiéndose cerrar mas para los agudos. Estas consideraciones han hecho dividir la trompa en *primera* y *segunda* que Mr. Dauprat, profesor del Conservatorio, ha llamado con mas exactitud, *trompa alta* y *trompa baja*, porque dividido así el diapason del instrumento tiene analogía con las voces de contralto y de bajo. A mas de las dos divisiones de la trompa, de que se acaba de hablar, hay otra que se llama *trompa mixta*, porque participa de las dos primeras, sin que alcance los extremos graves ó agudos de la una ni de la otra. En esta division es donde se puede adquirir mas facilmente una ejecución limpia y segura, porque se aparta igualmente de los inconvenientes de una dilatacion de los labios demasiado grande y de una estremada contraccion de ellos. Las trompas de la orquesta siempre están arregladas en una ú otra de las dos primeras categorías; pero algunos

trompistas de solos han adoptado la tercera, aunque es la que menos se aprecia, porque está limitada á un corto número de notas, y por ser mas facil que las otras dos. Federico Duvernoy que treinta años atrás gozó de gran fama, fué un *trompa mixto*, y nunca salia de la estension de una octava *del medio*.

Despues de la dificultad de producir los sonidos con limpieza y de ejecutar los pasos con facilidad y sutileza, la mayor que se ofrece es de igualar la fuerza de los sonidos abiertos y de los cerrados. Estos casi siempre son sordos, al paso que aquellos son llenos y brillantes. Nadie como M. Gallay parece haber poseido tan bien esta igualdad tan necesaria; pues que es muy difícil distinguir en su ejecucion estas dos especies de sonidos, tanta es su habilidad en esta parte.

Despues de Hampl, el primer trompista que adquirió celebridad fué Punto, su discipulo, nacido en Teschen, en Bohemia, por los años de 1755. Este artista cuyo verdadero nombre era *Stich* que significa *picadura*, (*punto* en italiano) tuvo un talento admirable para sacar bellos sonidos de la trompa en las notas agudas, y para ejecutar los pasos y trinos como pudiera hacerlo un violinista en su instrumento. Solia servirse de una trompa de plata, cuya calidad de sonido, decia él, ser mas pura que en la de laton. Lebrun, trompista francés al servicio del rey de Prusia fué émulo de Punto, y le aventajó en el arte de cantar con gracia en su instrumento. Lebrun fué el primero que pensó en servirse de una caja de carton de figura cónica, con un ahujero para producir los efectos del eco. Muchos otros trompistas franceses se han distinguido por calidades particulares; siendo uno de ellos M. Dauprat, quien como á profesor ha mejorado mucho la escuela de la trompa en el Conservatorio.

En las orquestas sucede muy á menudo á los trompistas faltarles las entonaciones y de hacer *pifias*, como se dice vulgarmente; provienen casi siempre estos accidentes de que el artista no cuida de sacar el agua que se reúne en el tubo por efecto de la respiracion; pues basta la mas pequeña burbuja

para detener el paso del aire é impedir la articulacion de los sonidos. No serian tan frecuentes estos accidentes si se adoptase el uso de las trompas de piston.

El clarin , instrumento del mismo jénero de la trompa tambien es muy dificil de tocar , y se perciben mas facilmente en él las faltas del que ejecuta , porque los sonidos tienen una calidad mas penetrante y aguda que en la trompa , siendo sobre todo lo mas dificil el tocar con dulzura y pureza. Los artistas franceses , profesores de este instrumento , no tienen la habilidad de los alemanes ni aun de los ingleses. En Alemania se citan los Altenburg , padre é hijo , que fueron unos profesores de primer orden , y muchos otros que ejecutaa con dulzura y precision pasajes sumamente dificiles. Hay algunas obras de Heendel que contienen partes de clarin tan dificiles que apenas se puede comprender como se podian ejecutar y hace presumir que en aquel tiempo hubo en Inglaterra algunos profesores de clarin dotados de un talento extraordinario. En el dia se distingue M. Harper por el arte de modificar la dulzura y fuerza de los sonidos , por la precision con que ejecuta las dificultades y la feliz disposicion de sus labios que le permiten subir sin trabajo á los sonidos mas agudos.

Los instrumentos de metal cuyas entonaciones se modifican por medios mecánicos , como la corneta de llaves , los figlis y los trombones , tienen tambien su jénero de dificultades ; pero tienen la ventaja de que el que los toca no se espone á fallar las notas. El continuo movimiento de las cañas de los trombones y las aberturas de las llaves de las cornetas de este nombre y figlis , junto con su largo diámetro no permite que el agua ó saliva se condense en ellos formando campanillas , ni impide que la columna de aire vibre en el cuerpo del instrumento. Para tocar bien estos instrumentos es menester ser buen músico , tener los labios fuertes y pecho robusto. Hay algunos artistas que se distinguen por los esfuerzos de ingenio que ejecutan en el trompon ; pero el vencimiento de estas dificultades son mas

singulares que útiles en la orquesta , donde tiene prescritos los límites este instrumento.

Hasta aqui solo hemos hablado de la ejecucion en los instrumentos que se reunen en mayor ó menor número en las orquestas grandes ó pequeñas ; falta hablar ahora de los que se oyen muchas veces aisladamente , tales como el órgano , el piano , la harpa y la guitarra.

Considerando las dificultades que se ofrecen en el arte de tocar el órgano , sobre todo si es de grandes dimensiones parece imposible liaya hombres bastante bien organizados para conseguirlo. En efecto , á mas de que este arte se compone de la libre articulacion de los dedos y de las reglas para el meneo de ellos , así como para los demas instrumentos de teclado ; á mas de complicarse la dificultad con la resistencia de las teclas , que algunas veces exigen cada una de ellas el esfuerzo de un peso de dos libras para doblarse bajo los dedos , es preciso que el organista aprenda á mover los pies con rapidez para tocar los bajos en el teclado de los pedales , cuando quiere dejar á la mano izquierda la libertad de tocar partes intermedias , cuya doble atencion es muy penosa. Es necesario que sepa servirse á propósito de la mezcla de los teclados , reunirlos , separarlos , pasar de uno á otro sin interrumpir su ejecucion : que conozca los efectos de los varios juegos y tenga gusto para inventar combinaciones nuevas , que posea , en fin , á la vez ciencia y jenio para espresar con majestad los cantos de la iglesia , é improvisar preludios y todo jénero de piezas. El organista debe saber tambien otras muchas cosas mas ; por ejemplo , es necesario que no ignore el canto llano , y que sepa decifrar su notacion , que es diferente de la otra , que conozca los usos de cada lugar para los oficios de la iglesia , y que pueda dar pronto remedio á los accidentes momentaneos que suceden á su instrumento.

Si se consideran este cúmulo de dificultades no es de admirar el corto número de organistas que se encuentran de tres siglos á esta parte ; siendo la Italia y la Alemania los paises que mas los han producido. Entre los organistas italianos se citan á Clau-

dio Mérulo , que floreció á fines del siglo decimo sexto , los dos Gabrielli sus contemporáneos , Antegnati y sobre todo Frescobaldi , que brillaron desde 1615 hasta 1640. La Alemania ha producido Froberger , de Kerl , Buxtehude , Pachelbel , Juan Sebastian Bach y los discipulos de este. La mayor parte de estos organistas se distinguieron por calidades particulares ; pero muy pocos fueron los que poseyeron todas las que se acaban de esponer , y creemos aun que solo J. S. Bach fué el único que las hubiese reunido. Este grande artista fué uno de esos jenios raros que son como faros puestos en medio de los siglos para alumbrarlos ; fué tal su superioridad como compositor y como ejecutor , que sirvió de modelo á todos sus sucesores , y que estos ambicionaron el acercarse tanto como pudieron á su mérito , pero que no le igualaron. Casi á todos los organistas franceses les ha faltado saber ; pero tienen gusto en la ejecucion y saben sacar efectos del arte. Los Couperin , Calviere , Marchand , Daquin , no tuvieron otro mérito ; solo Rameau conoció el verdadero estilo del órgano , es decir , el estilo grave y severo que conviene á este instrumento.

El piano no tiene otra relacion con el órgano que la de un teclado sobre el cual se mueven los dedos , y las calidades de un buen pianista no son absolutamente las mismas de un organista. El *tacto* , es decir la pulsacion de las teclas por los movimientos fuertes y blandos de los dedos , este tacto indispensable para tocar bien el piano , no se parece al tocar del órgano que debe ser mas bien ligado que brillante. Una de las mayores dificultades del arte de tocar el piano consiste en sacar buen tono del instrumento por cierto modo de pulsar las teclas. Para adquirir este arte se debe procurar que el brazo no tenga accion en el teclado , y dar á los dedos una flexibilidad igual á su fuerza ; lo que requiere mucha práctica. Con una buena posicion de la mano y un estudio constante en ciertos pasos , ejecutados lentamente y con igualdad al principio , y sucesivamente mas vivos hasta llegar á un movimiento el mas acelerado , se conseguirá alcanzar esta ajilidad necesaria. Con todo , esto no es

decir que sea puro mecanismo el arte de sacar buen sonido del piano, pues sucede en este arte como en cualquier otro; su principio reside en el alma del artista y se esparce con la rapidez del rayo hasta al extremo de sus dedos. El sonido ha de ser inspirado así como la expresión de la cual es un elemento.

Un sonido hermoso y un mecanismo libre y fácil son las condiciones indispensables de un verdadero talento en el piano; pero tampoco son las únicas. También es necesario el gusto para saberse apartar igualmente de los dos extremos en que caen la mayor parte de los pianistas, á saber: en no hacer consistir el mérito de tocar el instrumento en la sola habilidad de hacer gran número de notas con la mayor rapidez, ó de querer limitar este mérito únicamente en la expresión que por naturaleza no pertenece á los sonidos del instrumento. Para ser gran pianista es necesario poseer ambas calidades bien combinadas.

Puédense dividir en tres épocas principales las variaciones que ha sufrido el gusto de los pianistas en la ejecución. La primera encierra el estilo ligado, en el que los dedos de las dos manos tocaban á cuatro ó cinco partes reales en un sistema más armónico que melódico; esta época acabó con J. S. Bach que fué el mejor talento que existió para este género. Para ser un pianista hábil en este sistema, era preciso poseer una fuerte imaginación con respeto á la armonía, y que todos los dedos tuviesen igual aptitud para ejecutar las dificultades de una especie particular, las cuales son tan grandes, que hay muy pocos pianistas bastante hábiles en nuestros días para tocar con perfección la música de Bach y de Hændel. La segunda época que empieza con Carlos Manuel Bach, es la que, conociendo los pianistas la necesidad de gustar por la melodía, empezaron á dejar el estilo ligado de sus antecesores, introduciendo en sus obras las diversas combinaciones de las escalas, que han sido por espacio de sesenta años los tipos de todos los pasos brillantes en el piano. En esta segunda manera fueron menores las dificultades que en la primera; y el mérito de los pianistas también empezó desde entonces á consistir más bien en la expresión y

elegancia que en las dificultades vencidas. El jefe de esta escuela fué como hemos dicho el hijo de J. S. Bach en Alemania; vinieron despues de él Mozart, Müller, Beethoven y Dusseck. Clementi, en Italia siguió el mismo camino y perfeccionó la parte dogmática del arte de tocar el piano, y Cramer, Klen- gel y algunos otros, discipulos ó imitadores suyos, cerraron esta segunda época. Steibelt pianista del mismo tiempo tuvo otra especie de talento; aunque su mecanismo fué incorrecto. Siendo hombre de jénio no se sujetó á estudiar maestro alguno, ni imitar ningun modelo; su estilo así como su música á nadie pertenecen mas que á él. Sus desordenes le impidieron llegar á toda la altura que podia haber alcanzado; pero no obstante, fué un artista muy notable. Con Hummel y Kalkbren- ner empezó la tercera época del piano. Estos grandes artistas, conservando cuanto tenia de vasto y científico el mecanismo de la escuela anterior, introdujeron en el estilo del piano un nuevo sistema de pasos brillantes, que consiste en saber cojer con destreza los intérvalos lejanos y agrupar los dedos en los pasos armonicos independientes de las escalas. Esta novedad que hubiera enriquecido la música de piano si no se hubiese abusado de ella, cambió del todo el arte de tocar este instru- mento. Dado el primer paso en la brillantez de la ejecucion, se marchó siempre adelante. Moschesles, que á fuerza de trabajo desplegó la agilidad, firmeza y flexibilidad de los dedos como un prodijio, no tardó en arrostrar mayores dificultades de las que Hummel y Kalkbrenner fueron modelos; Herz le aventajó aun en los saltos peligrosos y en los percances de las notas de la nueva escuela; á ejemplo de Moschesles obtuvo grandes resultados, y todos los pianistas jovenes siguieron las huellas de estos dos grandes artistas. M. Schunck, uno de estos secuaces, ha ideado pasos todavia mas singulares y dificiles de cuantos se habian tentado antes de él; en fin el arte de tocar el piano ha llegado á ser el de causar admiracion; pareciéndose perfec- tamente con el del baile, en cuanto no tiene por objeto inte- resar, sino divertir. El pensamiento por si solo casi es nada

en el talento del pianista ; pues que casi todo el mérito consiste en el mecanismo. Con todo , esta ridícula direccion del arte ha herido ya á hombres de buen espíritu y de un verdadero talento. Moschesles mas apto que ningun otro para vencer todas las dificultades del mecanismo , se detuvo en esta marcha y se inclinó despues de algun tiempo al jénero espresivo, en el que sobresale aun asi como en las fuerzas de imajinacion. Kalkbrenner y Hummel resistieron al torrente ; y es probable que al fin tendrán imitadores y que el arte de tocar el piano volverá á hacerse digno de su orijen.

Entre los Griegos , Romanos y en jeneral los pueblos de la antigüedad del Oriente ó del Norte , han ocupado el primer lugar entre los instrumentos , los de cuerdas punteadas ; y los que los tocaban con mas habilidad fueron tenidos por los mas dignos de recomendacion entre los músicos. En la música moderna han perdido su preeminencia estos instrumentos ; porque sus medios son limitados y poco aptos para seguir los constantes progresos del arte. El arpa y la guitarra son los únicos de esta especie que han sobrevivido á todos los que estuvieron en uso en los siglos 15° y 16°. La música de arpa se compuso por mucho tiempo solo de escalas y de una especie de pasajes que se llaman *arpejos*. Reproducianse sin cesar las mismas formas , porque la construccion del instrumento no permitia variarlas. Sin embargo Madama Krumpholz supo sacar partido de un jénero de música tan limitado , y encontrar acentos espresivos en lo que parecia ser tan poco favorable para ello ; asi es , que el verdadero talento triunfa de todos los obstáculos. Vino despues M. de Marin , que ensanchó el dominio del arpa llegando á ejecutar en ella música de un jénero mas vasto que todo cuanto se habia escrito para este instrumento antes de él. Su estilo era elevado , su juego apasionado , poderosa su ejecucion en las dificultades , y si no hizo mas para librar al arpa de sus trabas , es porque vino demasiado pronto para aprovecharse de las ventajas que presenta el arpa de doble movimiento.

El primero que conoció todo el partido que se podia sacar

de este nuevo instrumento y que supo servirse de él fué Dizî, célebre arpista belga, que vivió mucho tiempo en Londres, fijándose despues en Paris. Con sus estudios llenos de pasos de un jénero nuevo sacó el arte de tocar el arpa de los estrechos limites á que estaba encerrado antes. Bochsa, que vino despues de él nunca tuvo limpieza en la ejecucion; pero dió un brillante impulso á su instrumento por la elegancia y lustre en el estilo de sus primeras composiciones; en el dia no es mas que un arpista regular, y sus últimas obras no merecen ningun aprecio. M. Teodoro Labarre y M^{lle} Bertrand, jóvenes artistas franceses, han llevado la ejecucion en el arpa al mayor grado de perfeccion á que haya llegado hasta ahora. Un sonido el mas bello, estilo el mas elevado, novedad en los pasajes y enerjia en la ejecucion son los caracteres distintivos de sus talentos. Una gloria duradera será el premio de M. Labarre si sabe comprender toda su capacidad y si tiene valor para luchar contra la natural monotonia de su instrumento.

Nadie debe ignorar cuan escasa de recursos es la guitarra, que parece no estar destinada sino para sostener ó acompañar sencillamente á la voz en las pequeñas piezas locales, tales como los romances, coplas, boleros etc. No obstante hay algunos artistas que no se han contentado con este corto mérito, y que han querido vencer las desventajas de un sonido débil, las dificultades del meneo de los dedos y la limitada estension de la escala del instrumento. Carulli fué el primero que emprendió ejecutar dificultades en la guitarra, lo que consiguió en términos de escitar la admiracion. Sor, Carcassi, Huerta y Aguado han llevado este arte al mas alto punto de perfeccion. Si la guitarra pudiese tomar lugar en la música propiamente dicha, no hay duda de que estos virtuosos hubiesen obrado este milagro; pero para una metamórfosis semejante los obstáculos son invencibles.

NOTA ADICIONAL DEL TRADUCTOR.

Se habrá observado que en la clasificación que hace el autor en el artículo anterior de los artistas que se han distinguido en toda clase de instrumentos, y en varias épocas, así en Francia como en Italia, Alemania é Inglaterra, no ha hecho mención de ningún español (excepto los tres guitarristas citados en el capítulo xiv) que se hayan distinguido en la profesión de algún instrumento. Los extranjeros podrán atribuir este silencio á no haber habido nunca en España un instrumentista que merezca citarse; pero otra es la causa á nuestro entender. No es extraño cite Mr. Fétis tantos profesores extranjeros, y ninguno español; porque ha tenido ocasión de haber conocido y oído, á mas de los de su país, á algunos otros de las espresadas naciones, en los viajes que ha hecho fuera de Francia ó bien haber adquirido noticias de ellos en las historias de la música ó en otros documentos relativos al arte; al paso que no habrá podido indagarlo de los de España, ya porque no ha estado en ella, segun creemos, yá porque desgraciadamente hasta ahora, nadie se ha tomado el trabajo, entre nosotros, de escribir una historia del arte en nuestra patria, ó cosa que se le parezca. No pretendemos decir con esto que la España haya producido hombres célebres en la profesión de los instrumentos; porque si bien los ha habido en todos tiempos dotados de muy felices disposiciones para llegar á serlo, si no lo han conseguido ha sido por haber carecido siempre en esta nación de los elementos necesarios para ello; esto es, porque han faltado escuelas formadas para el estudio de cada instrumento; estímulos que al paso que escitasen la emulación entre los profesores, pudiesen hacerles esperar una merecida recompensa á los afanes de un estudio asiduo; y proporcionen,

en fin , para hacer estos estudios bien metodizados. A estas circunstancias , que concurren en casi todas las demas naciones , deben las espresadas la infinidad de artistas eminentes que cuentan en el dia y han tenido en todas épocas.

Sin embargo , á pesar de carecer en España de los espresados medios , estímulos y proporciones , no deja de haber algunos profesores de mucho mérito en casi todos los instrumentos , que se han distinguido en el suyo respectivo ; y estos son tanto mas dignos de elojio , en cuanto no han tenido otra guia ni modelo que su talento , otra escuela que su buen gusto , ni otro estímulo que su natural estúdioso. Seria de todo punto delicado el mencionar los instrumentistas que mas se han distinguido en España ; porque no siéndonos posible hacerlo de todos los que merecen ser contados en esta categoria , nos espondríamos á ofender el amor propio de los que dejásemos de citar por ignorancia. Por otra parte , como una nomenclatura semejante pertenece mas bien á la historia que á una obra de la clase de esta , nos reservamos este trabajo delicado , para continuarla en otra obra de la clase de aquella , que nos proponemos publicar cuando hayamos reunido las noticias suficientes á este fin. Baste decir por ahora , que en el dia hay muchos jóvenes en España que cultivan con ahinco todo jénero de instrumentos , y es de esperar que por sus talentos y felices disposiciones , junto con un estudio riguroso , en lo sucesivo harán honor á su patria , rivalizando con los artistas estrangeros.

Con todo , si bien todavia son pocos los instrumentistas españoles que merezcan el nombre de *concertistas* , tienen en jeneral la circunstancia de que reunidos en una orquesta , desempeñan casi á primera vista con mucha perfeccion la parte que les cabe á cada uno , por difícil que sea una pieza , formando un todo muy compacto , por la mucha union y exactitud que reina en la ejecucion ; (1) y á veces se exigen de nuestrás ori-

mento ; estímulos que al paso que excitan la emulacion entre los profesores , pudieran hacerlos aspirar á una perfeccion que no merecen ; y á veces se exigen de nuestrás ori-

(1) Pocos dias antes del en que escribimos hallándose de pasc en Barcelona dos distinguidos artistas franceses , y encontrandonos una noche con

questas de las óperas, condiciones que no se llenan en todos los teatros extranjeros.

Creemos entre tanto, que lo dicho es suficiente para dejar bien puesta la reputacion de los instrumentistas españoles en jeneral.

ARTICULO II.

De la ejecucion en jeneral y de la ejecucion colectiva.

Para un músico vulgar la música no es mas que un amontonamiento de notas, sostenidos, bemoles, pausas, suspiros, y le parece que el colmo de la perfeccion consiste en tocar con afinacion y compás; y como esta perfeccion escasea mucho, es preciso convenir en que no se hace mal en apreciarla. Pero que gran distancia no hay de esta ejecucion mecánica, que deja el alma del oyente en el estado de inercia en que se encuentra la del sinfonista, á la conformidad de sentimientos que se comunican uno á otro los ejecutores y de estos al público; á estos delicados matices que coloran el pensamiento del compositor, mostrando lo sublime, prestándole bellezas muy á menudo; á esta espresion, en fin, sin la cual no es mas que un ruido hueco! Efecto notable y que prueba el poder del verdadero talento.

Supóngase una orquesta, una compañía de cantores mediocres, que en su deslucida ejecucion dejan nuestras sensaciones en tranquilidad; que un director ardiente, un músico dotado de una organizacion fuerte, llega en medio de ellos; el fuego sagrado abrasará de repente á estos seres inanimados; la metamórfosis obrada en un instante podrá ser tal que costará mucho de persuadirse que se oyen los mismos sinfonistas,

ellos á la representacion de una ópera, en uno de los teatros de esta ciudad les preguntamos que les parecia la orquesta, y nos contestaron que en cuanto á la ejecucion les gustaba muchísimo, que no cedía en el buen desempeño á ninguna de los teatros de Paris y que aun era mejor que en alguno de ellos.

los mismos cantores. Solo puede tener lugar el *non plus ultra* del efecto musical cuando todos los que ejecutan en una orquesta no solo tienen igual habilidad, si que tambien igual flexibilidad en los órganos, igual grado de calor y entusiasmo, circunstancias que se juntan muy raras veces, y que solo son escepciones. En falta de este bello ideal, se contentan muchos con el bello relativo, porque es el único que conocen; y es como hemos dicho el que resulta de la reunion de algunos artistas de primer orden con otros de una organizacion ménos feliz. Tal habrá á quien la naturaleza no habrá dotado con bastante liberalidad para comunicar sensaciones vivas á los que le rodean, y que no obstante será susceptible de recibirlas: esto explica las subitas transformaciones que se observan en las personas, según sean bien ó mal dirigidas.

La habilidad en el mecanismo del canto ó en la profesion de los instrumentos es necesaria sin duda para alcanzar una buena ejecucion, pero no basta; pues que el artista halla muchos mas recursos para conmover á los que le escuchan en su sensibilidad. La destreza puede admirar á veces por sus prodijios; pero sólo la verdadera espresion tiene el privilejio para conmover. Lo que llaman *espresion* no consiste en hacer jestos, ni en torcer los brazos, mover el cuerpo y la cabeza; pantomima de que hacen uso algunos músicos, y con la que solo se engañan á sí mismos: la verdadera espresion se manifiesta sin esfuerzo por los acentos de la voz ó de los instrumentos. El músico que está poseido de sentimiento lo transmite como por encanto del alma á la garganta, á los dedos, al arco, á la cuerda, al teclado. El timbre de su voz, su respiracion, su ejecucion están impresos en él; para el cual no hay instrumentos malos, porque él los mejora todos; y hasta nos atrevemos á decir que tampoco encuentra música mala, aunque sea mas sensible que otro á las bellezas de la composicion.

Sería un error creer que no es posible espresar sino la tristeza ó la melancolia; cada jénero tiene acentos que le son propios; el talento consiste en identificarse con el estilo de la pie-

za que se ejecuta, en ser sencillo en la sencillez, vehemente en la pasión, avaro de adornos en la música severa, brillante de *floritures* en las elegantes fantasías de moda, y siempre grande, hasta en las cosas mas pequeñas. No son menester muchos esfuerzos ó grandes desenvolturas para procurarnos emociones variadas; pues basta una frase de *cantabile*, ó un motivo de *rondó*; menos aun, una simple nota, una *apoyatura* bien espresada, un acento, arrancan á veces exclamaciones de admiracion de todo un auditorio. Si no se nos acusase de exajeracion, diriamos tambien que muchas veces se descubre á un grande artista en el modo de atacar la cuerda con el arco ó con que el dedo hiere el traste cuando afina. Entonces se esparce en torno de sí una emanacion inesplicable que anuncia la presencia del talento; pero muy pocas veces nos equivocamos en ello. Nos persuadimos que algunos de los lectores nos comprenderán.

La naturaleza ha puesto en todos los paises seres felizmente organizados para las artes; pero su número difiere segun las circunstancias, el clima ú otras causas difíciles de apreciar, sean mas ó menos favorables. Asi pues, entre otros ejecutores la Francia ha producido Garat, Rode, Baillot, Kreutzer, Dupont, Tulou y muchos otros que podriamos citar, y que rivalizan con los mas grandes artistas de Italia y Alemania; sin embargo las disposiciones naturales de la nacion francesa no son favorables a la música; el estado floreciente en que se encuentra en ella esta arte, es mas bien el fruto de la educacion que de un gusto innato. Los franceses conocen la perfeccion y la buscan; pero aunque su gusto sea exigente, no siempre obtiene buenos resultados en su música de orquesta, porque no hay unidad en su modo de sentir. Al contrario los italianos que se ajustan muy facilmente en una mediania: se les ve asistir con paciencia, durante toda una estacion á una mala ópera, mal ejecutada, con tal que en el decurso de la representacion haya una cavatina, un duo, una aria, bastante bien cantadas para indemnizarlos de lo demas de ella. Pero este pue-

blo, indiferente en apariencia al mérito de la ejecución es susceptible de alcanzar los efectos mas bellos de la orquesta por la unanimidad de sentimientos que dirige á los cantores é instrumentistas. La experiencia prueba, que cuatro ó cinco cantores medianos, tomados al acaso de entre los italianos, y sostenidos por un acompañador que apenas pudiese tocar una sonata de Nicolai tienen un entusiasmo, un brio que no se encontraría en la misma pieza ejecutada por excelentes cantores franceses y acompañada por un virtuoso; aunque ninguno de los italianos pudiese ser comparado individualmente con los franceses. Hay entre estos cierta distracción que se opone jeneralmente, á que concurren intenciones necesarias para obtener grandes efectos de orquesta, al paso que á los italianos les cautiva evidentemente el poder de la música.

Las orquestas de los conciertos no se disponen del mismo modo que las de los teatros, aun que no se percibe bastante la causa de esta diferencia. Cualquiera conoce que un director de orquesta ha de tener á la vista todos los músicos que dirige, y á mas de la ventaja que hay en que aquel vea á sus subordinados para vijilarlos, escitar su atención y conducirlos con prontitud al movimiento, cuando sufre alguna variación. También es muy importante que los músicos puedan ver algunas veces al que los dirige; porque á veces el menor movimiento de cabeza es significativo y determina con prontitud una intension para el efecto, que todos comprenden al instante. Por otra parte casi es imposible que una orquesta permanezca indiferente ó fria cuando ve que su director está atento y lleno de ardor. La mejor disposición de una orquesta parece ser aquella en que su director está colocado frente á la escena, un poco hácia atrás y al centro de los músicos, porque así puede ver de una ojeada á estos y á los cantores; esta es la que tiene en la mayor parte de los teatros y que al fin llegará á adaptarse en todos los líricos.

En las orquestas de los conciertos los primeros violines deben estar en frente de los segundos, las violas al centro, los

instrumentos de aire en anfiteatro y los bajos detras de ellos ; el director puesto á la cabeza de los primeros violines , á la izquierda del espectador , ve facilmente á todos los músicos y estos le ven tambien á él. La disposicion de la orquesta en el Concierto filarmónico de Londres, parece hecha á propósito para impedir que los músicos se vean y se oigan. Los bajos están puestos delante , los primeros violines detras , los segundos en una especie de galeria sobre de estos , las flautas y oboes en medio , los fagotes en una galeria colateral á la que están los segundos violines y las violas , las trompas á un lado , los clarines á otro ; enfin no hay allí ni conjunto ni plan. El director de la orquesta puesto delante y de cara al auditorio no puede ver á los músicos que dirige. Los ingleses en cuanto á música siempre hacen lo contrario de lo que se debe hacer.

Las proporciones de las orquestas se han alterado en los teatros , de algunos años á esta parte ; el nuevo sistema de música dramática , multiplicando los instrumentos de metal , ha hecho demasiado debil la masa de los de arco , sobre todo de los violines.

Por mas que se haga siempre se encontrarán en los instrumentos de arco los efectos mas vigorosos, brillantes y variados. Lejos de nosotros el reprobador el uso de los demas ; ellos son los que dan el colorido á la música , y se ha de convenir que á los compositores antiguos , á pesar de su jénio les faltó este recurso segun se echa de ver en el dia. Sus obras son ricas en invenciones y melodias , pero pobres en efectos. No se destierren pues de las orquestas los nuevos medios que se han ofrecido á los compositores ; pero obsérvese que es indispensable aumentar el número de los violines , violas y bajos , No solo parecen debiles estos cuando están acompañados de toda la masa de los instrumentos de aire , de los de metal y de percusion ; la impresion que deja al oido todo este ruido , cuando cesa , disminuye el efecto producido por los instrumentos de arco. Los *pianos* parecen debiles y languidos de sonido despues de los *fuertes* formidables de toda la orquesta. Para guardar equili-

brio con todos los instrumentos de aire y ruido , son necesarios veinte y cuatro violines , ocho violas , diez violoncellos y ocho contrabajos. Para producir en la ejecucion efectos que satisfagan son indispensables las buenas proporciones en la fuerza sonora de las diversas partes de una orquesta. Muchas veces acompañan dos direcciones á la ejecucion , cuando las masas vocales se juntan á la orquesta , y principalmente en el teatro. No hay nada mas difícil ni raro que la unidad de sentimiento entre los cantores y los músicos , particularmente en Francia , donde lo que no sea aria ó duo lo consideran los actores como accesorios de poca importancia. La conciencia de un director de orquesta , su amor al arte y su habilidad se atascan contra esta preocupacion de los actores. En vano procura comunicar el sentimiento , de que está animado , á los músicos que dirige ; en vano querrá obtener los matices del *piano* , *fuerte* , *crescendo* , *diminuendo* ; las distracciones de los cantores , su frialdad y negligencia , resisten á sus esfuerzos , borran luego el efecto de la orquesta , y acaban introduciendo el desorden en ella , dejándose llevar de él.

Sin embargo, que resultados se pueden esperar cuando todos los que concurren á la ejecucion de una pieza no están animados del mismo espíritu? La indiferencia , la atencion ó el entusiasmo de los que ejecutan hacen que el público esté indiferente , atento ó entusiasmado á su vez ; porque hay una accion reciproca de los oyentes á los artistas y de estos á esos , lo que hace el placer ó el disgusto de unos y otros. Cuantas veces ha sucedido que habiendo un virtuoso , por un acento feliz é inesperado , arrancado de repente un grito de admiracion á sus oyentes , se ha sentido él mismo como trasladado á una nueva esfera por el efecto que acababa de producir , y ha descubierto en sí mismo recursos que no prevebia antes! En estas ocasiones es cuando la música es un arte divino al que debemos los placeres mas vivos ; pero no es nada fuera de esto , sino que al contrario se convierte mas bien en tormento. Cuando la música no conmueve es insuportable , y nos entran tentaciones de

decir como Fontenelle dijo á la sonata : *Que me quieres?* Oh vosotros que deseais obtener buen éxito , á quienes una ambicion laudable os mueve deseos de distinguiros del vulgo , convenceos por vosotros mismos de lo que hagais si quereis con vencer á los demas ; conmoveos si quereis conmover , y estad ciertos de que nunca se escita á los demas las impresiones que no se sienten!

Un cantor puede alcanzar aplausos en una aria, en una cavatina , ó romance , por el solo hecho de su habilidad en el mecanismo del canto ó por la belleza de su voz ; pero no basta esto en las piezas concertantes. En estas , perdiendo cada uno el derecho de atender á sí mismo exclusivamente , concurre á trasladar esta atencion en la música , que es el principal objeto ; se prescinde de los individuos para que no se perciba sino el todo , ganando este lo que se pierde en particular. Las calidades principales de una pieza concertante son una absoluta afinacion y la unidad del compas. Lo que aqui llamamos *compas* no es lo que regularmente se le dá este nombre , es decir , una aproximacion de él , de lo que nos contentamos , con tal de que se llegue con unidad al tiempo batido ; sino un sentimiento perfecto del tiempo y del ritmo que se hace notar hasta en las menores divisiones y en las duraciones mas pequeñas sin que esta exactitud perjudique al ardor ó á la majestad. En cnanto á la afinacion , en la orquesta se regulariza templando con cuidado el instrumento ; pero en el conjunto de las voces , puede comprometerse á cada instante , casi en cada nota. Asi es , que muy raras veces se oye ejecutar una pieza concertante que no deje nada que desear bajo este supuesto. Cuanto mayor es el número de las voces , tanto mas es de temer la falta de afinacion ; en los coros casi siempre es permanente , sobre todo en el teatro. No obstante hay algunas escepciones segun las cuales se puede juzgar del efecto que producirian los coros si fuesen bien ejecutados : pnédense citar por ejemplos los de la *Muda de Portici* , del *Moises* , de *Guillermo Tell* , y algunos otros.

Muchos maestros se han ocupado en indagar las proporcio-

nes que es necesario dar á las voces , y es facil conocer que pueden variar hasta al infinito , lo mismo que las masas. Para tomar un termino medio , supongamos que se trate de un coro de sesenta voces ; segun el sistema antiguo se hubiera dividido como sigue : veinte y cuatro tiples ó *soprani* ; diez contraltos ; doce tenores y catorce bajos. Pero la escasez de las voces de contralto que son modificaciones de las de tenor , ha producido cambios notables en la disposicion de los coros , de veinte y cinco á treinta años á esta parte. En lugar de contraltos se usan los segundos tiples , llamados de otro modo *mezzo soprano*. Rossini y todos sus imitadores han dividido la parte de tenor en dos , de modo que en el dia todos los coros están escritos á cinco partes (1) ; resultando de esto que ha sido preciso aumentar el número de los tenores , porque hubieran sido demasiado débiles , en la antigua proporcion , estando divididos en dos partes distintas. Lo contrario ha sucedido con los tiples ; pues el tener que formar con ellos una parte de *contralto* sin aumentar el número de las voces , para conformarse con el presupuesto de los teatros , ha hecho disminuir el número de los tiples , y se han establecido las proporciones siguientes : por cada diez y seis *soprani* , doce *contraltos* , diez primeros tenores , diez segundos , y doce bajos. Ya se deja conocer que estas proporciones son variables , porque la calidad de las voces influye mucho en ellas ; pues puede suceder que los tiples ó tenores , brillen demasiado con respeto á los contraltos , ó que los bajos sufoquen á los tenores , siendo jeneralmente estos últimos los mas débiles.

El cantor , cuya voz es de un timbre débil , podrá resarcir este daño en una aria ó en un duo si posee buen método y gusto ; pero en una pieza concertante no podrá ocupar el lugar de

(1) No obstante , desde que Bellini escribió algun coro casi todo al unisono , algunos compositores modernos han empezado á introducir esta homofonia en dichas piezas. (Nota del Traductor.)

una voz sonora, porque en ellas no se puede esperar efecto de una voz flaca.

Hay muchos matices en la música que descuidan los músicos de una orquesta, y que podrian añadir mucho efecto á las piezas. Por ejemplo : los *pianos* y *fuertes* muy pocas veces se hacen en el grado que deberian hacerse ; porque los unos son poco dulces y los otros poco fuertes. Cuando no se pasa de una á otra de estas modificaciones por medio de un *crescendo*, seria menester que su sucesión fuese mucho mas dividida de lo que lo es regularmente, lo que no se puede verificar sin exajerar el caracter de cada una de ellas. El *crescendo* y el *decrecendo*, son matices que á veces dejan mucho que desear, porque no se ejecutan con bastante graduacion. Muchas veces se apresura demasiado el aumento del sonido, y este al fin del efecto resulta débil y fallido ; otras veces se aprieta demasiado, de modo que no se obtiene sino un semi-*crescendo*, cuyo efecto es vago y no satisface ; en fin, sucede tambien que se hace el *crescendo* sin igualdad ni union. Todos los referidos defectos que se observan en el *crescendo*, acontecen tambien en el *decrecendo* ; un buen director de orquesta puede evitarlos ; porque su jesto, su mirar, son seguras indicaciones para los músicos ; todo depende de la mayor ó menor sensibilidad de sus órganos, de su intelijencia y saber,

Los músicos por cierta negligencia natural, jeneralmente ponen poca atencion en el valor real de las notas, y rara vez dan este valor segun está escrito. Por ejemplo : en los movimientos un poco vivos, muchos músicos ejecutan una semínima seguida de un suspiro como si fuese una mínima ; y sin embargo la diferencia es muy notable en el efecto, aunque sea indiferente en el compas. Los defectos de esta especie se multiplican al infinito, y se pone poco cuidado en ellos ; no obstante perjudican mucho á la claridad y comprension del público. Para conocer la necesidad de abstenerse de ellos, los músicos deberian acordarse que su mision consiste en producir las intenciones de los autores sin ninguna modificacion : la exactitud no es

solo un deber, si que tambien un medio muy cómodo de contribuir, (en lo que le corresponda á cada uno) á una ejecucion perfecta.

Las bellas tradiciones de la escuela francesa de violin, dieron orijen á un hermoso jénero de ejecucion que no se conocia en otro tiempo : hablamos de la regularidad de los movimientos de arco que se observan en el dia entre todos los que tocan una misma parte; regularidad tan bella, que de veinte violinistas que toquen el mismo paso, no hay la menor diferencia en el tiempo en que se tira ó empuja el arco. Si se examinañ con atencion todos estos violinistas, se verá que todos los arcos siguen un movimiento uniforme, como si las direcciones del arco se indicasen con números (1). El público no observa estas cosas y no debe verlas; pero experimenta el resultado sin saberlo, porque el arco tiene diverso acento en ambos extremos. La direccion del arco se hace primero por un instinto irreflexivo; pero luego la observacion regulariza lo que ha conocido ser bueno ó ventajoso.

En todas estas observaciones hay hechos minuciosos; pero muchas veces el éxito de una pieza y hasta de una ópera depende de la atencion mas ó menos escrupulosa que se pone á ella. El músico que aprecia su arte no las descuida, porque encuentra placer en ellas. Tal es el secreto de una buena ejecucion: apreciar la música que toque ó cante, complacerse ocuparse de ella escluyendo todo otro objeto é interesar su conciencia, es todo lo que hace el artista que está poseido de verdadera vocacion. Se dice que esta conciencia no siempre acompaña al talento; aunque creemos no obstante que es la señal de él. Lo que sucede con los músicos en particular, acontece tambien en las reuniones numerosas; pues si se confia una buena orquesta á un director inepto, pronto se convertirá en una de

(1) En España no se observa ni conoce aun esta regularidad tan uniforme entre los violinistas, que solo se alcanza cuando se sigue con rigor la escuela del instrumento. (Nota del Traductor.)

las mas malas, de cuyo cambio hay mas de un ejemplo.

Haremos otra y la última observacion sobre lo que concierne á la ejecucion. Muy pocas veces queda contento un compositor del modo con que se ejecuta su obra ; casi nunca se conocen del todo sus intenciones , resultando de esto que rara vez se oye la música con todo su poderío. Cuando un autor dice que está satisfecho de la ejecucion , no es mas que relativamente , y con la persuasion de que podria obtener mas aun. No obstante hay momentos de inspiracion en los cuales los que ejecutan superan el pensamiento del compositor ; entonces la música alcanza el mayor grado de su poder , aunque escasean mucho estas circunstancias.

SECCION CUARTA.

MODO DE ANALIZAR LAS SENSACIONES QUE PRODUCE LA MUSICA

PARA JUZGAR DE ELLA.

CAPITULO XIX.

Preocupaciones de los ignorantes é inteligentes en música.

EN las artes hay varios grados de ignorancia: el primero y mas raro no tiene remedio, porque consiste en una repugnancia que algunos sienten á ellas. Los que nacen en una clase obscura y lejos de las poblaciones numerosas, estan en segundo grado; la ignorancia de estos es absoluta, pero su relacion negativa con las artes puede ser no mas que momentánea y no supone una aversion necesaria hácia ellas. Pónese en tercer grado el pueblo de las ciudades, que no puede dar un paso sin hallarse en contacto con los resultados de la música, de la pintura ó arquitectura, pero que para poco la atencion en ellos, y que no observa sus defectos ni bellezas, aunque llegue á recibir de ellas ciertos goces irreflexivos. No todos los que por una educacion liberal y una cómoda posicion les es facil ver muchos cuadros y oír música á menudo, adquieren precisamente el verdadero saber; pero sí llegan á ejercitar los sentidos, lo que hasta cierto punto les sirve de instruccion.

A escepcion de los de la segunda clase, que no tienen ocasiones para salir de su ignorancia absoluta en todo lo que no tiene relacion con sus necesidades, solo se encontrará en las demas categorias jentes que se apresurarán á pronunciarse sobre las sensaciones que reciben de las artes; como si estas sensaciones debiesen ser una regla para todos, y como si estos individuos poseyesen los conocimientos necesarios para desple-

gar y apoyar su opinion. Obsérvese que nadie dice : *esto me gusta ó me disgusta* ; sino que se considera mas conveniente y del caso decir terminantemente : *esto es bueno , ó no vale nada*. Hasta los seres mas mal organizados para ser sensibles á estas artes que la naturaleza nos ha dado para dulcificar nuestras penas, reflexionan tambien sobre los objetos de su antipatia, y aseguran lo que dicen de ellos. No tratan de disimular que su estado normal presenta algo de incompleto y humilde ; pero se vengan afectando despreciar todo cuanto está fuera de sus alcances, y aun hasta aquello que les afecta. En cuanto al vulgo, forma tambien su juicio y lo espresa á su modo ; pero no son las delicadezas de las artes las que le conmueven , pues solo conoce de ellas ciertas partes groseras. Por ejemplo, la imitacion mas ó menos exacta de los objetos materiales es poco mas ó menos cuanto le hiere en la pintura ; lo que le admira en una estatua es el marmol ; las canciones y aires de bailes es lo que le gusta en la música. Los hombres de conocimientos no disputan con estas dos clases de ignorantes ; porque se burlan de los primeros y desprecian á los segundos. Solo se suscitan las disputas entre la jente sensible y bien educada , que toman sus preocupaciones por sus opiniones y estas por verdades.

Cualquiera que esté enfermo, no necesita saber el nombre ni la causa de su enfermedad para estar cierto de que existe ; la sensacion del mal se lo advierte suficientemente. Lo mismo sucede en la música ; pues no es necesario saber como se escribe ó compone para convencerse del placer ó fastidio que cause. Pero si para decidir la gravedad de una enfermedad y de los remedios que se le pueden aplicar , es preciso haber estudiado la medicina , visto muchos enfermos , frecuentado los hospitales , y perfeccionado observaciones y comparaciones , la capacidad de conocer los sintomas de ella , se ha de convenir que no es menos necesario el haber aprendido los elementos de la música , estudiado todos sus recursos , las variedades de sus formas , y saber discernir las faltas de armonia , del ritmo y de la melodia , para hallarse en estado de juzgar sobre el mé-

rito de una composición. Del mismo modo que para anunciar el mal que sentimos, nos limitamos á decir: *padezco*, debería decirse tan solo; *esta música me gusta ó me disgusta*.

No se opinaría tan decididamente sobre la música, si se observase que en el curso de la vida se cambia mas de una vez de opinion. Quien hay que no haya abjurado de sus primeras admiraciones para entregarse á otras nuevas, y que no este próximo á renunciar á estas por cosas á las que antes tuvo antipatia? Cuantos partidarios acérrimos de las obras de Gretry rechazaron con horror al principio las brillantes innovaciones rosinianas, y que despues olvidaron sus antiguas predilecciones y nuevas antipatias hasta al punto de convertirse en los mas acérrimos defensores del rosinismo! Como podria suceder de otro modo? Las artes pertenecen á la perfeccion humana, debiendo seguir su marcha ascendiente; y cuando cambian las cosas y los acontecimientos, tambien es preciso cambiar el rumbo. Por otra parte la educacion mas ó menos adelantada, el hábito de oír ciertas cosas y la ignorancia en que se está en cuanto á otras, debe modificar las opiniones y el modo de sentirlas. Asi pues es imprudencia pronunciarse tan decididamente como se suele hacer, puesque uno se espone á contradecirse á menudo, y jeneralmente nos precipitamos en formar una opinion.

Los artistas, los conocedores en música y en pintura no están menos libres que los ignorantes de prevenciones y preocupaciones, solo que las de aquellos son de otra especie. Los músicos suelen sostener muy á menudo que solo ellos tienen derecho no solo de juzgar de la música si que tambien de hallar gusto en ella; extraño alucinamiento, por el cual se cree honrar el arte limitando su poder! Que serian la pintura y la música si estas artes no fuesen mas que un lenguaje misterioso que no se pudiese oír sino despues de haberse iniciado en sus signos jeroglificos? Apenas merecerian ser estudiadas. Como la música obra casi universalmente y de varios modos, aunque siempre vagamente, por esto es digno de que este arte ocupe la

vida de un artista felizmente organizado. Si su accion se limitase tan solo á interesar á un corto número de personas, donde estaria la recompensa de los largos estudios y los trabajos, mas largos aun? No es lo mismo sentir que juzgar; puesque, el sentir es una vocacion de toda la especie humana, y el juzgar es atribucion de los conoedores.

Pero, no han de persuadirse estos que sus juicios sean siempre incontestables; el amor propio herido, el interes opuesto, las enemistades, las prevenciones de educacion y de nacion son causas que muchas veces los tuercen. La ignorancia al menos está escenta de estas debilidades, de las cuales no se sustraen bastante los sabios y artistas. Hay tantos ejemplos de los errores que han ocasionado estas preocupaciones, que deberiamos abstenernos siempre de juzgar sin haber examinado antes nuestra conciencia, y apartado del corazon y espíritu todo lo que pueda paralizar la accion de la intelijencia. Cuantas palinodias no se evitarian con esta prudencia.

Hay una clase intermedia entre el hombre que se abandona sencillamente á las sensaciones purificadas por la instruccion y el artista filósofo; y á los de esta clase se les podria llamar *criticos* (1). Estos son por lo regular los literatos, quienes se encar-

(1) Debemos advertir que no se debe entender por esta clase de criticos, los que juzgan con buen criterio de las obras de artes, teniendo el saber y conocimientos que se requieren para la sana critica, sino aquellos que careciendo de estos requisitos, juzgan y critican á destajo por medio de la prensa en pro ú en contra de algo que tenga relacion con las bellas artes, tan solo porque han visto ú oido muchas de sus obras ó artistas, ó que todo lo mas están algo iniciados en alguna de ellas sin tener un corazon bastante sensible para que les hagan impresion las bellezas artisticas, y saber discernir lo bueno de lo malo. No obstante estas calidades de gusto y sensibilidad concurren á veces en individuos que no profesan ninguna de las bellas artes, al paso que carecen de ellas algunos que se llaman profesores. El autor clasifica mejor y mas propiamente esta especie de malos criticos, con la palabra *jugeurs* que por no tener un equivalente exacto en español, aclaramos en esta nota, demasiado difusa tal vez.

(Nota del Traductor.)

gan de este empléo , aunque no sean mas aptos para ello que cualquier otro cuyos sentidos se han perfeccionado á fuerza de ver ú oír. A la seguridad con que esponen sus asertos musicales en los periodicos , se tendrian por artistas experimentados , si sus muchos errores no manifestasen á cada instante su ignorancia en la materia , en los medios y procederes del arte.

El hablar de lo que se ignora es una manía que alcanza á todo el mundo , porque nadie quiere dar á entender que ignora algo. Esto se vé en política , en literatura , en ciencias y sobre todo en bellas artes. Las necedades que se esparcen sobre todo esto en las conversaciones de la sociedad no causan gran mal , porque las palabras son fugitivas y no dejan huellas ; pero la influencia de los periódicos sobre las ideas de todo jénero , contienen equivocaciones que no dejan de ser peligrosas , y tuercen tanto mas la opinion quanto muchos creen ciegamente en ellas.

CAPITULO XX.

Poética de la música.

Si en la música no hubiese mas que un principio de sensacion vaga , fundado tan solo en una relacion de conveniencia entre los sonidos , teniendo por único resultado el afectar mas ó menos agradablemente al oído , este arte seria poco digno de llamar lo atencion del público ; pues si no hubiese de satisfacer mas que un sentido aislado , no mereceria mas consideracion que el arte de cocina. En efecto hubiera poca diferencia entre el mérito de un músico y el de un cocinero ; pero no es asi , porque no solo se afecta el oído con la música ; si esta reúne ciertas calidades conmueve el alma de un modo á la verdad indeterminado , pero con mas poderio que la pintura , la escultura ó cualquiera otra arte.

Por lo tanto es preciso confesar que hubo un tiempo , en que

se creyó que el único objeto de la música era satisfacer al oído, y este tiempo fué el del renacimiento de las artes. Todo lo que nos queda de los monumentos de aquella, desde mediados del siglo décimo cuarto hasta fines del décimo sexto, se compuso evidentemente solo para el oído; y podemos decir mas bien que ni aun los músicos escribian entonces para satisfacer á este, sino á la vista. Agotaban todo su jénio en arreglar los sonidos en formas estrañas que solo eran sensibles en el papel. Los madrigales, motetes, las misas, en fin, toda la música de aquellos primeros tiempos del arte, sin embargo encontraba admiradores, porque no se conocia nada mejor; pues nunca se ha de arguir de los primeros ensayos de un arte para fundar sus reglas.

Mas tarde la música se hizo mas agradable y mas propia para lisonjear los sentidos; y todos los jéneros se resintieron de esta tendencia hácia lo gracioso. Asi se observa tanto en la música vocal como en la instrumental y sobre todo en la dramática. Componiase entonces una ópera, que duraba muchas horas, de muchas arias; habiendose dicho de esta música que pretendió ser dramática, que era *un concierto al que daba pretexto el drama*. El arte se mejoró con él, pero no habia llegado á su término; asi es que su música solo causaba placer al oído, y nada mas, no llenando mas que una de sus condiciones.

A la segunda mitad del siglo decimo octavo, inclináronse las ideas hácia la verdad de la declamacion; entonces se pretendió que la música fuese un idioma, y se descuidó el canto por el recitativo. Este paso fué bueno en sí; pero á fuerza de buscar la verdad de este lenguaje, no se vió mas que una de las facultades de la música, se descuidaron las demas, y en vez de óperas solo se compusieron lo que se llamaban *tragedias líricas*. Fué evidente el cambio de objeto que hizo el arte con esta revolucion; ya no se podia decir que fuese el placer del oído, pues se decidió que debia ser el del espíritu; porque la verdad era el principio fundamental del nuevo jénero, que se oponia continuamente á toda reclamacion; y es evidente que

la verdad no se dirige al oído, y que solo el espíritu goza de ella. Felizmente Gluk, que puso en voga este sistema, tenia mas jénio que filosofía; y buscando esta verdad que causa el placer del alma, encontró la *espresion*, que causa el del corazón. Con esto el arte se acercó mas á su objeto.

Una vez convencidos de que la verdad es el principio de la música, como de todas las bellas artes, siempre mas se quiso espresarla. La música es susceptible de imitar ciertos efectos, tales como el movimiento de las olas, la tempestad, el gorjéo de los pájaros, etc; de lo que se deduce que es esencialmente *imitativa*, y no se ha visto que esta facultad de imitar sea tan solo uno de los casos particulares de sus funciones; no se notó que satisfaciese mas cuando espresa las pasiones, el dolor la alegría; en una palabra las diversas emociones del alma. Millares de ejemplos hubieran debido demostrar que la música es un arte de espresion; pero en vez de ser así cada uno hizo lo que quiso de ella.

Espresar, en el sentido mas estenso de esta palabra, es hacer sensibles las ideas simples ó compuestas y los afectos del alma. La música solo es susceptible de transmitir estos últimos; sin embargo no se limitan absolutamente á esto, como se verá mas adelante.

Quando se dice que la música espresa los defectos del alma, no se pretende decir que sea capaz de explicar lo que experimenta tal ó cual sujeto; pero hace mas aun, conmueve al auditorio, hace nacer á su gusto impresiones de tristeza ó de alegría, y ejerce en él una especie de fuerza magnética por cuyo medio le pone en relacion con los seres sensibles y exteriores. La música pues, no es solamente un arte de espresion, si que tambien el de conmoover. Mientras no conmueva, no espresa, y esto es en lo que se distingue de las lenguas, que no pueden espresar mas que para el espíritu. Esta distancia dá á conocer en que consiste el error de los que la han tenido por una lengua análoga á las demas.

La música conmueve sin necesidad de socorro extraño; ni

palabra, ni los jestos añaden nada á su poder, y tan solo iluminan el espíritu sobre los objetos de su espresion. Tal vez se nos objetará con la fuerza que recibe la espresion musical de una pronunciacion limpia y bien articulada de la palabra; pero se ha de distinguir, que si se trata de una palabra, de una esclamacion que pinte un sentimiento vivo ó una sensacion profunda, el acento que pone en ella el cantor al pronunciarla se convierte en un medio de espresar muy activo, medio que basta para conmover al auditorio y que debilita por consiguiente la accion de la música; pues no estamos organizados de modo que percibamos muchas sensaciones á un tiempo por el mismo sentido: en nosotros solo se puede manifestar un efecto, á espensas de otro. La fuerza de las palabras en la música, de que acabamos de hablar, se observa sobretudo en los recitados, en que se encuentra una alternativa de victorias alcanzadas por las palabras y por la música, y esta casi siempre vuelve á tomar su acendiente en los ritornellos.

Si los versos que sirven de base á la música no tienen por objeto uno de estos sentimientos vivos y profundos que se pintan con algunas palabras, si necesitan largos desarrollos, la música recobra toda su superioridad; entonces las palabras, como hemos dicho, no sirven mas que para aclarar al espíritu. Desde que este está iniciado, las palabras son inútiles para la espresion y solo sirven para facilitar la articulacion de la voz. La música domina, y ya no se escucha esta serie de sílabas que hienden el aire sin dirigirse al oyente. Esto demuestra que la critica que se hace á veces de los compositores porque repiten demasiado las palabras no es fundada cuando las repeticiones tienen por objeto dar tiempo á la música para pasar por todos los grados de la pasion, que es lo mas importante. Obsérvase que hablando del efecto de la música sobre el oyente, suponemos en este caso que este tiene los sentidos bastante ejercitados para comprender las intenciones del músico y transmitir las á su alma.

De todo lo dicho se pueden sacar muchas consecuencias :

la primera es, que lo que se llama comunmente la *espresion de las palabras*, no es el objeto principal de la música. Lo que un poeta lírico pone en boca de los personajes de su drama es la manifestacion de lo que experimentan; pero ha de suceder una de estas dos cosas: ó estos personajes sienten una pasion de que es preciso hacer participar al auditorio, ó está en peligro su fama por la que es preciso interesarse. En ambos casos es necesario conmover; pero la mas poderosa de todas las artes para conseguirlo es la música. Las palabras solo pueden prestarle un debil auxilio; basta que el público esté instruido de la situacion de las cosas. Si al contrario se trata de un estado mixto en el que el alma no está inerte, aunque no esté conmovida vivamente, la música se pone en armonía con ella por la suavidad de las cantilenas un poco vagas, por la riqueza de los acompañamientos y por la novedad de la armonía que producen mas bien sensaciones que emociones. En este caso es mas debil todavia la accion de las palabras. Si el músico no quiere robar nada al espíritu del poeta se obscurecerá para dejarle lucir; entoncesserá debil y se verá trabado, y si se obstina en manifestarse á si mismo, se hará importuno.

Ya preveemos que se harán objeciones á nuestras ideas, que no todas se han admitido aun. Por ejemplo, se dirá que «Grétry, que por espacio de setenta años fué el idolo de los franceses, brilló precisamente por esta facultad que reusamos á su arte, esto es, la de espresar las palabras. Su música fué muchas veces mas espiritual que los versos del poeta, y por esto es sobre todo que adquirió una reputacion brillante». A lo que contestaremos que Gretry, aunque debil armonista y músico mediano, habia recibido de la naturaleza el don de inventar cantos felices, mucha sensibilidad musical y mas espiritualismo del que al parecer indicau sus obras. Lo que queda de él en el dia, lo que los intelijentes admirarán aun cuando los progresos del arte y de la moda habrán hecho desaparecer para siempre sus obras de la escena, son sus melodias y esa sensibilidad que le hacia encontrar acentos para todas las

pasiones. En cuanto al espíritu que se jactaba de tener y que consistía en hacer resaltar las palabras, buscar inflexiones cómicas, sacrificar la frase ó el período musical para no dañar la rapidez del diálogo tal vez son estas cosas muy buenas bajo cierto sistema, pero no forman la música. Todo esto gustaba á los franceses en otro tiempo, porque solo apetecían el *vaudeville* (1) en las operas cómicas, y porque sus órganos no estaban cultivados para oír otra cosa; pero en la misma época que escribía Gretry, los demas pueblos de la Europa traslucian en la música un fin mas noble que el de acercarse á la palabra, y de debilitar aquella para ponerse al alcancé de esta. Julio Cesar decia á cierto profesor de declamacion que queria que la música secundase la palabra. « Hablas demasiado cuando cantas, y cantas mucho cuando hablas »: esta critica es aplicable á todos los músicos que han tenido la debilidad de dejarse dirigir por los literatos zelosos de la gloria de sus hemistiquios (2), y que se persuadian que sus versos era lo mas importante de una ópera.

No es esto decir que se haya de prescindir del espíritu de las palabras destinadas á la música; las mejores operas italianas francesas y alemanas ofrecen trozos en los que la entonacion musical secunda felizmente la palabra; basta acordarse que este no es el objeto esencial de la música. Por otra parte siempre suelen durar poco estos pasos en que la música participa del efecto de las palabras. El músico no hace brillar nunca al poeta sin desviar la atencion de la música.

Tambien se objetará que hay muchas piezas cómicas, en las que la articulacion precipitada de las palabras produce un buen efecto; se nos podrá decir asi mismo, que hay versificaciones que no han impedido hacer buena música á los hombres de jénio. Estas objeciones merecen examinarse.

Las operas bufas italianas están llenas de piezas que se llaman

(1) Los *vaudevilles* son unas piezas declamadas, en las que se cantan arias y coplas con acompañamiento de orquesta. (Nota del Traductor.)

(2) Esta palabra indica la mitad de un verso endecasílabo (Idem.)

nota y palabra; su efecto es vivo, mordaz, espiritual; pero es preciso no engañarse con él: en estas piezas, la calidad de las ideas musicales es menos importante que el ritmo. Las obras de Fioravanti abundan en estas cosas cuyo efecto es perfecto; aunque sean comunes los pensamientos musicales el ritmo es excelente, el cual es lo que mas se hace notar. Lo que despues del ritmo llama mas la atencion, es el arreglo mas ó menos cómico de las palabras, sin pensar casi con la música que no es mas que un accesorio, advirtiendo que hace mucho efecto en estas piezas el acento bufon del cantor. Todo esto es bueno en cierto modo; pero en ello la música no hace mas que un papel secundario.

En cuanto á las narraciones, son de dos especies: en la primera no queriendo el compositor poner obstáculos á la articulacion de las palabras evita dar á la voz la frase melódica, pone el interés en la orquesta sobre un tema característico, no dando á la voz mas que un juego casi monótono que deja oír distintamente lo que dice el actor. En este caso el efecto es complejo para los que tienen el oído ejercitado y su atencion se divide entre la escena y la música; los demas solo oyen las palabras y poco ó nada la música.

El otro modo de tratar la narracion consiste, en no tomar del asunto sino su carácter alegre ó triste, tranquilo ú animado, y en hacer una pieza de música en que las palabras solo tienen una accion secundaria, al paso que la obra del músico se lleva la atencion.

De cualquier modo que se mire la union de la música con la poesia, se verá que no se puede salir de esta alternativa: ó la música domina las palabras ó las palabras dominan la música. No hay division posible entre ellas, á menos que no sean bastante debiles para que causen tanta indiferencia la una como las otras. La música que conmueve espresa situaciones y no palabras; cuando estas se hacen notar aquella no es mas que un accesorio; en el primer caso, el alma se conmueve, y en el segundo se ocupa el espíritu. Ambos son buenos cuando se em-

plean al caso, pues no le es dado al hombre conmoverse continuamente; las emociones le fatigan, necesita descansar y sobre todo variedad en el modo de existir.

Nada prueba mejor la facultad de conmover que posee la música, sin depender de la palabra, como los efectos producidos por la instrumental. Y verdaderamente, estos efectos solo se escitan en aquellos que han tenido buena instruccion; pero no prueba nada contra esta proposicion; porque las ideas solo nacen de la educacion. Quien habrá por poco iniciado que esté en este arte, que no se conmueva á los acentos apasionados de la sinfonia en *sol* menor de Mozart? Quien no sentirá elevarse sus ideas por la grandiosa de la marcha de la sinfonia en *do* menor de Beethoven? Podrianse citar mil otros ejemplos semejantes.

Pero se dirá que la naturaleza de estas emociones es vaga y que no tiene objeto determinado; no hay duda, y por esto es precisamente que tienen tanta accion sobre nosotros. Cuanto menos evidente es el objeto, menos ocupado está el espíritu y mas conmovida el alma; porque nada la distrae de lo que experimenta. Nuestras impresiones se debilitan por su multitud; y son tanto mas sensibles, cuanto mas sencillas.

Dejemos la costumbre de comparar lo que no tiene analogia, y de querer que todas las artes obren del mismo modo. La poesia tiene siempre un objeto del que se apodera el espíritu antes de conmoverse el corazon; la pintura no causa efecto, sino cuando nos representa con verdad las escenas ú objetos que quiere producir, y cuando nos convence. Nada de esto se pide á la música; basta que nos conmueva, y poco importa por lo regular, conocer el objeto é ignorar porque medios se alcanza.

Seria un error pretender que la música fuese un arte reducido á causar placer á los sentidos; pues es como el amor, que si tiene una accion fisica tambien tiene otra moral. Muchas veces han tenido algunos el capricho de comparar la música á alguna otra cosa, y nadie ha pensado en la única pasion cuyos sintomas y efectos son análogos á los suyos. Asi mismo que el

amor tiene sus dulzuras voluptuosas, sus explosiones apasionadas, su alegría, dolor, exaltacion, ese delicioso vacilamiento que no ofrece ninguna idea determinada, pero que no escluye á ninguna. De que la música no se dirige al espíritu no se ha de deducir que se limite á satisfacer al oído, pues este no es más que el órgano, y el alma el objeto. La música no tiene en sí medios para espresar los matices de las pasiones fuertes, tales como la colera, los zelos ó la desesperacion; sus acentos participan de todo esto pero no tienen nada de positivo. Luego que el oyente tiene conocimiento de las palabras, basta la música para conmoverle. El músico pues, no ha de perder tiempo en buscar los límites de los matices que no le es posible espresar. Todos los consejos que para lograr este objeto dió Gretry en sus *Ensayos sobre la música*, son ilusorios.

Los principios de la poética y filosofía de la música son muy sutiles y difíciles de cojer, y mas difíciles aun de esponerlos con evidencia; de cualquier modo que se consideren, se llegará al convencimiento de que la música ni es un arte de imitacion ni una lengua, sino el arte de espresar, ó mas bien de conmover.

Partiendo de este principio, es evidente que los entusiastas de tal ó cual estilo, escuela ó jénero, no comprenden el objeto de la música. La preferencia que dán algunos á la melodia, á los medios sencillos ó á las modulaciones rebuscadas y continuas, son otros tantos errores por los cuales se pretende limitar la accion del arte, que necesita de todas estas cosas y de muchas otras. Gluck creyó ser tan necesario el ligar bien el recitativo con los aires, que apenas se conoce donde empiezan estos en su música. El resultado de su sistema debió causar cierta monotonía que tal vez ha envejecido demasiado pronto sus obras maestras dramáticas. De algunos años á esta parte se ha conocido que el efecto de las piezas gana cuando se percibe bien el principio de ellas, porque es mejor entonces la atencion del auditorio y se ha procurado separarlas del recitado tanto como se ha podido. Con esto no se debe hacer mas que renovar lo que

se practicaba antes de la revolucion que obró en la música dramática el gran compositor que se acaba de nombrar. Pero, no porque ha cambiado la moda se ha de creer que el sistema de Gluck fuese del todo malo, pues á pesar de la monotonía, hay en él una viveza de espresion cuya aplicacion puede ser excelente en muchas circunstancias, y que es del verdadero dominio del arte. La sencillez de la instrumentacion ha hecho lugar á una riqueza que á veces raya en prodigalidad, y no por esto se ha de reprobar á ninguna de las dos; porque hay ciertas situaciones que piden sencillez y otras que necesitan mayor desarrollo de medios. En fin todos los compositores de la escuela antigua consideraron el lujo de las *fioriture* como destructor de la espresion dramática; en la música de nuestros dias, al contrario, se multiplican con exceso. Los partidarios de la antigua tragedia lírica afirman que este último método es ridiculo, en cuanto está á menudo en oposicion con los sentimientos cuyos personajes son animados; y los aficionados á la música moderna tratan de gótica la que no abunda en caprichos brillantes. Ambos se equivocan; los primeros, porque la música debe tener ratos de descanso y no siempre puede espresar ó conmover; los otros, porque hay situaciones en que no se podrán emprender los pasos, trinos, glopetes y puntos de órgano sin destruir todo principio de verdad. Rossini, que en su música ha aumentado mas las cosas de este jénero de lo que lo habian sido antes de él, ha hecho ver que sabe renunciar á ellos cuando es del caso, particularmente en el bello terceto de *Guillermo Tell*. En una palabra, siendo el objeto de la música conmover el alma ó gustar al oido, todos los medios son buenos para conseguirlo; solo se trata de saberlos emplear á propósito. No conocemos ningun sistema ni proceder que no pueda surtir su efecto; la ventaja que habria en no desechar ninguno, sería obtener una variedad que no se encuentra en época alguna de la historia del arte, porque siempre se ha tenido apego á tal ó cual sistema, con esclusión de todos los demas.

En cuanto á la música instrumental, el camino es aun mas

estenso, porque el objeto es mas vago. Para acertar ó juzgar de ella es indispensable prescindir tambien de estas inclinaciones ó aversiones que tienen su orijen en nuestras preocupaciones. « La ciencia es lo primero » dicen unos; « la gracia sobre todo », dicen otros: á unos les gustan los pasos brillantes y de notas rápidas, otros los detestan; quien se entusiasma por la música sabia y pura de Haydn, quien por la penetrante de Mozart, ó por el jénio original de Beethoven. Pero que significa todo esto? Acaso cada uno de estos grandes artistas, abriendo sendas nuevas, tuvo mas ó menos mérito que los otros? y no porque el último que ha venido haya hecho cosas nuevas, cuya necesidad no se sentia antes, se ha de deducir de esto que él solo conoció el verdadero objeto del arte. A los que no les gusta sino un jénero, pronto les cansará lo que al principio les habrá deleitado, y vendrá alguna otra novedad que les hará olvidar el objeto de sus afectos, siendo de este modo el arte musical como Saturno que devoró á sus hijos. Marchando sin cesar hácia un fin que no se alcanzará nunca, se perderá, sin que vuelva, la memoria de las sendas que se habrán seguido. Es una extravagancia no confiar mas que en sí mismo, y creerse tener los sentidos mas perfeccionados ó un juicio mas sano que nuestros antecesores. Las circunstancias, la educacion y sobre todo las preocupaciones nos rodean en todo lo que hacemos, y estos son los resultados de su accion que tomamos por los de una razon superior. Lo decimos otra vez, no desechemos nada de cuanto está á nuestra disposicion; usemos de todo á tiempo y serémos mas ricos de medios.

Para gozar de las bellezas, cuya moda ha pasado, y sentir el mérito de ellas, coloquémos en la posicion en que se encontraba el autor de una obra cuando la escribió; recordémos de sus antecedentes; pintémos el espíritu de sus contemporaneos y olvidémos por un instante de nuestras ideas habituales; entonces nos admiraremos de haber sido sensibles á cosas cuyo mérito no hubieramos podido conocer si nos hubiesemos obstinado en tomar por objeto de comparacion las producciones

que están mas en relacion con el estado adelantado del arte y con nuestras inclinaciones. Por ejemplo, si se quiere juzgar del mérito de Haydn y de lo que hizo en progreso de la música oigase una sinfonia de Van Malder ó de Stamitz, ó un cuarteto de Davaux ó de Cambini, y se verá á un jénio de primer orden crear en cierto modo todo los recursos de que usan los compositores del dia. Viniendo despues á Beethoven, para compararlo con el padre de la sinfonia, examínense las calidades que brillan en las obras de ambos y nos convencerémos que si Beethoven en ella aventaja á Haydn por la fogosidad de los efectos, le es muy inferior en cuanto á la limpieza del plan concebido. Se verá á Haydn que con un arte infinito desarrolla ideas, mediocres muchas veces, y que hace maravillas en las formas, en la elegancia y magestad; al paso que en las producciones de Beethoven se observará una primera emanacion admirable y pensamientos gigantescos, que á fuerza de desarrollos sacados de una vaga fantasia, pierden muchas veces parte de su efecto á medida que se adelantan, y se acaban sintiendo que el autor no haya acabado mas pronto.

Con esta acertada direccion de las impresiones, cada uno llegará á deshacerse de sus preocupaciones é inclinaciones esclusivas; ganando con ello el arte y los goces que este nos procura. Los artistas ilustrados tienen una ventaja incontestable sobre el vulgo, que es, de complacerse en oír la música de los hombres de jénio de todas las épocas y de todos los sistemas, al paso que los demas solo admiten la que está en voga, ni comprenden otra. Los primeros solo buscan en la música antigua las calidades que le son esenciales; pero los segundos no encuentran en ella sus acostumbradas sensaciones, y creen que no puede procurarlas de ninguna especie. Son dignos de compasion los que asi ponen estrechos limites á sus goces y que ni aun intentan ensancharlos; es probable que el número de estos disminuya cuando los compositores hayan comprendido que todos los estilos, con todos sus medios se pueden emplear con

provecho, y cuando se determinan á hacer renacer en sus obras la historia de los progresos del arte.

CAPITULO XXI.

Analisis de las sensaciones producidas por la musica.

Es probable que el hombre que no ha estudiado la música y que ignora sus procederes, al oirla solo recibe una sensacion simple. Para él un coro compuesto de un gran número de voces no es mas que una voz poderosa, y una orquesta un grande instrumento. No oye acordes, armonia ni melodia, ni flautas ni violines; pues solo oye música. Pero á medida que este hombre va oyendo sus sensaciones se complican, cultiva insensiblemente su oido, y al fin llega á distinguir el canto del acompañamiento y se forma nociones de melodia y armonia. Si tiene una organizacion favorable; llegará hasta distinguir la diferencia de sonoridad de los instrumentos que componen la orquesta, y conocer por las sensaciones que reciba de la música, lo que pertenezca á la ejecucion ó sea efecto del talento de los músicos de la orquesta. La expresion mas ó menos feliz de las palabras, las conveniencias dramáticas y los efectos del ritmo tambien son cosas sobre las que aprenderá á juzgar; su oido no será insensible ni á las faltas de afinacion, ni á las del compas, pero todo esto solo le afectará por el instinto y habito de comparar sus sensaciones. Llegando á este punto, será otro de los instruidos que se encuentran en las reuniones y espectáculos; porque el público ilustrado que dá reputacion á los artistas no sabe mas ni puede llevar mas lejos su analisis. En cuanto á armonia, este público no entiende de acordes; una frase que se le presente acompañada de varios modos siempre es la misma frase. Los matices de formas delicadas que forman gran parte del mérito de una composicion no existen para él;

de suerte que si los defectos de una composicion incorrecta le chocan menos que á los artistas, tambien le afectan menos que á estos las bellezas de la perfeccion.

No hay pues medio alguno de superar esta incompleta comprension del efecto de los sonidos , á menos de no iniciarse en la ciencia música? Y es necesario hacer absolutamente un estudio largo y fastidioso de los principios y procederes de esta ciencia para sentir todos sus resultados? Hablando artisticamente , responderiamos que si, y diriamos con orgullo que para nosotros hay en la música ciertos goces de que nunca participará el vulgo; sostendriamos tambien que estos son los mas vivos , á fin de hacer resaltar mejor esta especie de superioridad que nos dá un saber especial. Pero no es este el motivo por el que nos hemos propuesto escribir este libro; pues nuestro intento ha sido indicar los medios de aumentar los goces y dirigir el juicio sin obligacion de someterse á un largo aprendizaje, que rara vez se tiene tiempo ni aun voluntad de hacer: veamos pues con que puede reemplazarse, hasta cierto punto, la esperiencia del artista y el saber del profesor.

Supongamos que un auditorio sensible á los acentos de la música asiste á la representacion de una ópera nueva; que le es desconocido el nombre del compositor , y que la música es de un jénero nuevo y tal su originalidad que se han alterado todos los usos armónicos y melódicos á que estaba acostumbrado el auditorio. Despues de estos datos, he aqui lo que creemos conveniente se haya de hacer para analizar la nueva composicion.

El primer efecto del nombre de un artista célebre es inspirar confianza y prevenciones favorables; por efecto contrario se experimenta cierta desconfianza á un nombre desconocido , y el primer paso consiste en reprobear todo lo que no se conoce. Se desea novedad , pero es preciso juzgar de lo que es nuevo , se teme comprometerse , y como jeneralmente lo malo abunda mas que lo bueno, se cree que es mas seguro reprobear á primera vista que aprobar. Con las célebridades es mas segu-

ra la aprobacion ; porque la opinion jeneral ya está anunciada , y esto ya es algo ; luego casi es cierto que en una ópera de las de estos se encuentran bellezas casi iguales á los defectos ; asi pues , no es prudente hacer juicios que nos comprometan en lo sucesivo. Tales son , sin duda las causas de las opiniones prematuras , que á menudo se manifiestan en público , las cuales son consecuencias de la organizacion humana y de la sociedad. La primera regla , pues , que se ha de tomar para proceder al analisis de las sensaciones que se esperimenten al oír una obra nueva , es desconfiar de sus prevenciones , y convencerse de que pocas veces dejan estas de engañarnos , en cuanto el jénero de la música no sea nuevo ; pues raras veces sucede que la originalidad estremada no nos hiera al principio. Mucho se conseguirá con haberse librado de los juicios precipitados ; porque es mucho mas facil suspender una opinion que retractarse de lo que se ha dicho. Cuantas veces sucede que , por un interes de amor propio mal entendido , se insiste en errores manifiestos tan solo porque se habian emitido como un juicio !

Por otros motivos debemos precavernos tambien contra nuestra inclinacion en prevenirmos en pro ó en contra de alguna cosa. Y en efecto ¿ que música por buena que sea no pierde su encanto si es mal ejecutada ? ¿ Cual , por sencilla ó necia que fuese no nos ha alucinado , cuando grandes artistas han sido intérpretes de ella ? La música , cuando sale de las manos del compositor no es mas que una lámina , dependiendo en gran parte su mérito de la buena ó mala ejecucion.

Es una consecuencia de la conformacion humana el creer que todo va mejorandose en las artes y en la literatura asi como en la industria. De aqui resulta , que jeneralmente se ponen en cuestion famas antiguas , y se juzga de ellas sin apelacion. Pero en estos singulares juicios de reprobacion , nos inclinamos regularmente á decir que las jeneraciones pasadas se equivocaron en admirar las producciones de sus tiempos ; no se hace mérito de la diferencia de las circunstancias , de las formas de mo-

da que llevan en el fondo, ni de las perdidas tradiciones de ejecucion.

Cuando lleguemos á deshacernos de todas las flaquezas que tuerzen el juicio y destruyen las sensaciones, entonces empezará realmente la accion de la intelijencia para analizar las sensaciones y juzgar de su naturaleza. Lo primero que se habrá de examinar, si se trata de una ópera, será el asunto del drama. Si este asunto es histórico, se podrá conocer á primera vista si la sinfonia es análoga á su carácter; si es de pura fantasia, solo se podrá juzgar si es agradable y bien trabajada. Cualquiera puede juzgar de la primera circunstancia; pero la dificultad consiste en hacerlo de la segunda; porque la buena ó mala composicion depende del orden que reina en las ideas. Una sinfonia puede ser rica de invenciones y no obstante mal hecha; porque si las ideas abundantes no tienen enlace entre si, molestarán la atencion sin gustar al oido. La esperiencia enseña, que por agradable que sea una frase no se comprende del todo á la primera vez que se oye; pues solo se graba en la memoria despues de haberse repetido muchas veces, y entonces se observan todas sus calidades. Pero si en una pieza hay muchas ideas, y si cada una de ellas se repite muchas veces, la pieza será muy larga y pesada. Por otra parte seria difícil retener y cojer igualmente bien muchas frases diferentes. Es preciso pues, que en una pieza no haya mas ideas de las que puedan contener sus dimensiones sin fatigar la atencion del auditorio; de lo que se sigue, que un corto número de frases bien dispuestas y conducidas con habilidad componen una pieza bien hecha y difícil de comprender. Con todo, si siempre se presentasen del mismo modo las ideas principales de una sinfonia, esta uniformidad seria molesta. Así pues, la sinfonia estará tanto mas bien hecha en cuanto las ideas se presenten sucesivamente con formas mas ricas de armonia ó instrumentacion, de modo que acabarán por un dialogo brillante en el que el compositor hará entrar modulaciones inesperadas, que habrá reservado para este trozo final; pues, si antes hiciese uso de él, terminaria mas

debilmente de lo que hubiera empezado ; lo que es enteramente contrario á la gradacion de las emociones.

Con estas instrucciones , tomándose el trabajo de seguir los detalles , se llegará á saber distinguir con prontitud cualquiera de las cosas referidas , y á salir de esa incertidumbre que arrastra consigo la indecision ; y será facil formar un juicio de una pieza de este jénero. Sin duda no se llegará jamas , sin ser profundo músico á discernir un acorde de otro en la rapidez de la ejecucion ; á conocer la ventaja que hubiera habido en usar de tal armonia en vez de tal otra en cierto pasaje ; á sentir la elegancia de ciertos movimientos armónicos ó los defectos de algunos otros. Solo con un largo estudio se puede adquirir el conocimiento necesario para hacer con prontitud juicios de esta especie ; pero se pueden aumentar los placeres musicales , sin llegar á este punto de conocimientos positivos.

El placer y frialdad que se experimenta al oír una aria , un duo , una pieza concertante ó un final , no siempre dependen de las calidades de la música ; la situacion dramática contribuye mucho al efecto que estas piezas producen en nosotros ; cuyo efecto es favorable ó contrario , segun se conforme ó no con el objeto de la escena. De aqui es , que ciertas piezas gustan mucho cuando se cantan en un salon sin mas acompañamiento que el del piano , al paso que disgustan en el teatro. El mal efecto de una aria , duo , ó cualquiera otra pieza pueden provenir de que su caracter no tenga analogia con el objeto de la escena , ó de que prolonguen demasiado una situacion languida , ó en fin de que no esté bien desarrollada una idea principal ó dominante. Asi pues , cuando se quiera juzgar de una pieza escénica lo primero que se ha de hacer es dividir el mérito dramático del de la música propiamente dicha. Es verdad que esta música por buena que sea , no será mientras no esté conforme con el lugar que ocupe ; pero nada prueba en pro ni en contra del mérito del compositor ; porque hay músicos de jénio que no han nacido para escribir música dramática , aunque sean capaces de producir bellezas en otro jénero ; al paso que otros tienen ideas

muy comunes á pesar de que estas sean análogas á la escena. Esta distincion es una de las mas dificiles de hacer; porque para ello es menester resistir á poderosas impresiones de que estamos dominados; ni nos persuadamos que sea posible hacerlo á la primera vez de oír una pieza. Los músicos de profesion, aun hasta los mas espertos, muy rara vez son capaces de semejante esfuerzo; lo que hace ver que debemos desconfiar de los juicios precipitados, á que nos induce á menudo el amor propio.

Despues que se haya llegado á distinguir el mérito escénico del de la música por si sola, es preciso proceder con orden al exámen de esta. Entonces una de sus calidades, mas importantes debe ser la variedad, la cual, pues, es menester ver luego si se encuentra en ella. La variedad, lo mismo que la monotonia, puede existir de muchos modos, siendo sobre todo muy notable en la forma de las piezas. Las arias de una ópera, por ejemplo, pueden, como se ha dicho antes, presentarse en forma de rondó, de cavatina ó aria sin repeticion, de uno, ó dos ó tres movimientos alternativamente vivos y lentos, ó en fin en forma de romance ó de simples coplas. Si en el decurso de una ópera se presentan todas, ó la mayor parte á lo menos, de estas formas, se siente el efecto de esta variedad sin que se conozca la causa, pero si se reproducen continuamente las mismas formas, como las de las arias de tres movimientos que se usan en la mayor parte de las óperas italianas modernas, ó las coplas y romances en muchas de las francesas, la monotonia será su efecto inevitable, y que por consiguiente causará disgusto.

Peor será aun si los duos se trazan bajo la forma de las arias; en fin, si la naturaleza de las ideas tienen semejanza, si el carácter de las melodias es uniforme, si los medios de modulacion armonia ó instrumentacion tienen analogia, sin duda causará fastidio una composicion, cuyas partes consideradas separadamente cada una de por sí, no obstante serán dignas de elojio. Este resultado sucede mas comunmente de lo que se piensa; pero hay muchisimas arias bonitas que tienen buen éxito

ejecutadas distintamente, y que pierden todo su efecto en el teatro, á causa de parecerse á otras piezas de la misma obra. Despues del exámen de las relaciones dramáticas, uno de los mas necesarios para juzgar del mérito de una composicion, es el de la variedad ó semejanza en las formas.

Las calidades melódicas de una aria ó de un duo, son, como las de la concepcion dramática, patrimonio del jénio, y no estan sometidas á mas condiciones que las de agradar ó conmovér; con tal que el ritmo y la cantidad periódica de las frases esten construidas con regularidad, lo demas es atributo de la fantasía, y nadie absolutamente tiene autoridad para limitarlo.

Cuanta menos relacion tenga una obra de música con cuanto se ha hecho antes, tanto más se acerca al objeto que se quiere conseguir. No todos los artistas convendrán con este aserto, porque son pocos los que hayan gozado de esta ventaja; pero nadie tiene derecho de discutir la inclinacion ó antipatia que se experimenta por una produccion, porque no depende de nuestra voluntad el encontrar gusto ó disgusto cuando oimos una melodia, por lo mismo este gusto ó disgusto es una señal cierta del mérito de ella. Aunque la aprobacion del mayor número es lo que se llama comunmente la aprobacion jeneral, no entendemos por esto el voto de los que acostumbran frecuentar ciertos teatros de ciertas villas, en determinados paises; sino el de todas las poblaciones civilizadas. Este jénero de aprobacion nunca se ha dado á cosas mediocres, y en este sentido se dice con mucha exactitud que la opinion pública siempre es equitativa.

El mero aficionado á la música, es decir, el que no tiene relacion con esta arte sino por las sensaciones que le causa, carece de la erudicion necesaria para saber si la invencion de ciertas melodias pertenece al autor de la ópera ó pieza en que se encuentran. El plajio puede dividirse en dos especies: á la primera pertenecen esas reminiscencias vulgares, en que el autor reproduce descaradamente lo que otros han hecho ya antes que él, sin tomarse el trabajo de disfrazar sus plajios ó tal vez sin saberlo hacer. El desprecio del público, en este caso, es por lo

regular su recompensa; el profundo olvido en que caen luego, es el justo castigo de los que desprecian el arte para tratarlo con tan poca conciencia. La segunda especie de plagios ha sido adaptada por los jénios mas grandes, y consiste en tomar de las obras ignoradas bellas ideas, con que se pueda enriquecer el arte, y en hacerlas utiles animandolas como hace el jénio con todo lo que emprende. Los eruditos y hasta los pedantes, nunca dejan de descubrir las fuentes en que han bebido, y de hacer grande ostentacion de ello, pero el público no se para en esto con tal que se divierta, y hace bien. Han sido muy menospreciadas hermosas frases y melodias, que solo les faltaban vestir las un poco mas á la moderna para que perduriesen los efectos mas bellos; reproducirlas en composiciones nuevas, dándoles nuevas gracias, hubiera sido salvarlas del naufragio. Por mas que digan los sabios, un aficionado que no quiera analizar sus sensaciones sino para darles mas actividad hará bien en no molestar su cabeza para descubrir semejanzas que turbarian sus placeres inutilmente y que vendrian á parar en querer encontrar imposibles.

Uno de los errores en que cae mas comunmente el vulgo, cuando asiste á la representacion de una ópera nueva, consiste en confundir los adornos que los cantores añaden á las melodias con estas mismas, y en figurarse que el mérito de la música consiste en estos adornos. Muchas veces queda inperceptible el fondo sobre que se colocan dichos adornos, llegando á tal extremo, que sucede á veces no conocer una aria aquellos que mas suelen concurrir al teatro, por oirla cantar á fuerza de fioritures de un modo del todo distinto del que estaban acostumbrados. Poniendo un poco de atencion en el tejido de las frases melódicas, pronto se conseguirá el habito de separarlas de todas las fioritures de que las revisten los cantores; porque estas no tienen ningun sentido musical. Cuando se aplaude con exceso á un cantor por sus esfuerzos de injénio, no es porque causen el menor placer, sino porque sorprenden. Solo se trata pues de observar en el canto lo que presenta un sentido completo al

oído, susceptible de ser lo menos descompuesto en los elementos de las frases. Con este hábito, no se confundirá lo que sea resultado de la flexibilidad de la garganta con lo que pertenezca al jénio del compositor. Hay músicos que sostienen que las melodias vagas y poco notables son las únicas que se prestan á recibir los adornos de los cantores, y citan en prueba de la realidad de su opinion, la música de las óperas de Mozart, en la que los mas atrevidos inventores de notas no pueden introducir ninguna estraña; pero por un falso raciocinio siempre se hacen jenerales los casos particulares. Las melodias de Mozart, cuya espresion arrebatada, tienen casi todas un carácter armónico; es decir, que por la sucesion de sus sonidos dejan traslucir la armonia que deben acompañarlas; resultando con esto que el cantor está encerrado en estrechos limites por temor de hacer oír en sus fioritures sonidos estraños á esta armonia. Añádase á esto, que estas melodias, por admirables que sean, no tienen una construccion favorable á la libre y natural emision de la voz, como las cantilenas italianas; el jénio prodijioso del compositor siempre se manifiesta en ellas, pero se ve con evidencia que no está familiarizado en el arte del canto. En suma, no es cierto que una melodia sea mediocre por el solo motivo de que se pueda bordar y adornar facilmente. Sin duda hay música escelente que no admite adornos, pero cuyas causas son otras de las que se le atribuyen. Seria mas justo decir que hay melodias que no se han compuesto para admitir fioritures, y otras que se hicieron para favorecer al cantor; ambas pueden ser escelentes, cada una en su jénero; un aficionado esperto no se equivocará nunca con ellas. Si el cantor se limita á hacer oír la melodia con toda su sencillez, se podrá deducir que es de una naturaleza que no admite adornos; pues rara vez resisten los ejecutores al deseo de hacer brillar su habilidad. No obstante hay casos en que tienen bastante gusto para dar á conocer que el canto sencillo, vale mas que cuanto se pudiera introducir en él: aunque esto sucede muy rara vez. Segun todo lo que se acaba de decir se ve, que para formar

una opinion de las calidades de una aria ó duo son necesarias cinco cosas: 1.^a considerar la pieza primero bajo la relacion de las conveniencias escenicas; 2.^a comparar su forma con la de las otras piezas del mismo jénero que se hallen en la misma obra, para asegurarse que llenan las condiciones que exige la verdad; 3.^a manifestar la regularidad del ritmo y de la cantidad simétrica; 4.^a notar si las impresiones que deje la melodia son nuevas ó comunes; 5.^a separar de la obra del compositor lo que solo es efecto de la habilidad del cantor. Por medio de este analisis se podrá argüir de la bondad ó defectos de una pieza de la especie indicada, de modo que las opiniones que se emitan sean fundadas. Otras cosas se necesitan aun para concebir el mérito de una aria ó duo: la eleccion mas ó menos buena de la armonia, el sistema de instrumentacion mas ó menos elegante y conforme, son calidades que tambien merecen examinarse, pero que no pueden entrar en la cultura del oido sino despues de los objetos de que acabamos de hablar; porque estos se comprenden mas facilmente que los otros. No dudamos que acostumbrados el oido y el juicio á hacer estos analisis muy luego se llegará á familiarizarlos en las combinaciones de la armonia. En cuanto al sistema de la instrumentacion, sin duda habrá algunos de nuestros lectores que frecuentando los teatros liricos estarán dotados de sensibilidad musical; por consiguiente, examinen estos lo que ha pasado en ellos desde que oyen música dramática, y verán que su oido distingue en la orquesta una infinidad de detalles que en su origen fueron nulos para ellos, y que se goza con los hermosos pasos de violin, flauta, oboé, etc. que antes herian inutilmente sus oidos. Podemos acostumbrarnos á verlo y oirlo todo, con el solo hecho de quererlo mirar ó escuchar.

A medida que se multiplican las voces con los personajes y que se complican las combinaciones, es mas difícil analizar las sensaciones; de aqui viene lo que cuesta formarse una opinion de los cuartetos, piezas concertantes y finales, á las primeras representaciones de una ópera. Regularmente solo una cosa nos

afecta en estas piezas, que es el interés jeneral; pero las mas de las veces las consideraciones dramáticas son las que determinan los juicios que se hacen de ellas. Estas consideraciones, son de grande importancia en efecto; pues, cuanto mayor es el número de los personajes de la escena, tanto mas necesario es que esta sea animada. Será bueno hacer algunas observaciones sobre el particular.

Desde que se idearon las piezas concertantes y los finales, se ha variado su objeto dramático; pero, se han considerado jeneralmente como medios de acrecentar el interes con la contraposicion de caracteres y pasiones. Si bien los compositores han ido acordes en este punto, no lo han estado en cuanto á los medios. Considerando los unos que la accion debe ser tanto mas lánguida cuantos mas personajes hay en la escena, si estos no toman una parte activa en ella, han querido que los cuartetos, sextetos ó finales tuviesen una marcha rápida: tal es el sistema de los compositores franceses y alemanes. Otros al contrario, han creido necesario aprovechar la ocasion de hallarse muchos cantores reunidos para producir bellos efectos en la música, con riesgo de hacer desfallecer la accion dramática; de aqui los largos conciertos que se hallan en los finales ú otras piezas concertantes de la moderna escuela italiana. Estos dos sistemas tienen muchos partidarios y censores entre los aficionados y artistas; arrastrados los unos por el gusto hácia las utilidades dramáticas y su inclinacion por lo razonable, y los otros dominados por su sensibilidad para la música; pues toda la diferencia de opinion reside en dos sistemas diferentes que tienen sus calidades y defectos. El sistema dramático es mas seguro á la primera representacion de una ópera, sobretodo en Francia, porque alli se ocupan mas del asunto de la obra y de la marcha de la accion que de la música; pero en lo sucesivo se ve á menudo que el sistema musical es el que se lleva la atencion y que asegura mas el éxito.

Segun lo que se acaba de decir, es evidente que cuando se oyen finales ú otras piezas concertantes las sensaciones son com-

plexas ; por consiguiente es casi imposible analizarlas de repente , pues ni los artistas mas espteros lo consiguen siempre , su cediendoles muchas veces pronunciar juicios sobre ellas , de que se retractan luego. Solo se podrá formar una idea justa acerca la construccion de las piezas de esta especie , y apreciar al mérito de ellas , cuando se hayan oido dos ó tres veces. Todo lo que pertenece á su parte melódica se analiza del mismo modo que en las arias ó duos ; pero para la perfeccion de estas piezas hay una condicion que ha de ofrecer mas dificultades á los que no hayan hecho un estudio serio del arte , y es la disposicion de las voces y el contraste de los movimientos que resultan de ella. Para vencer esta dificultad , es preciso dividir luego lo que pertenece á la espresion dramática y á la melodia de las demas partes que constituyen la pieza , y fijar su opinion sobre estos objetos ; en seguida poniendo sucesivamente la atencion en los detalles del movimiento de las voces , de las oposiciones de caracteres , de la armonia é instrumentacion , se podrán formar poco á poco nociones de todas estas cosas y se llegará á familiarizarse tanto con ellas , que ya no se encontrará dificultad en reunir las y en apreciar el todo , en vez de no recibir sino un placer vago , tal como lo siente el público que no aprendió á reflexionar sus sensaciones.

La música de iglesia bajo ciertas relaciones es mas sencilla que la dramática , y mas complicada bajo otros puntos de vista. En su orijen no es mas que la espresion de un sentimiento relijioso desprendido de las pasiones , y por consiguiente muy simple. Pero la necesidad que tenemos de emociones no permitió á los músicos que permaneciesen por mucho tiempo en tan estrechos limites. Los textos sagrados , los salmos , las prosas contienen recitaciones dolorosas , latidos de alegría , y un lenguaje figurado cubierto de toda la pompa oriental ; el piadoso sentimiento que envuelven estas figuras y lenguaje ha desaparecido á los ojos de muchos compositores , no dejándoles ver sino la posibilidad de espresar esos dolores y alegrías del rey profeta , ó los acontecimientos delineados en el símbolo de los após-

toles. Desde entonces ha sido preciso recorrer á los medios ordinarios empleados en la música dramática, y servirse de ellos con las modificaciones de un estilo mas severo. Estas inovaciones han tenido sus censores y partidarios como todas las novedades introducidas en las artes. Lo mas prudente, en esta especie de disputas, es considerar que hay bellezas y defectos inherentes á cada jénero, y que un hombre de jénio saca partido de cualquier cosa. No puede haber música que no siga la marcha del gusto jeneral y que sea del todo estraña á los progresos del jénero dramático; porque el uso de este es tan jeneral que todo el mundo lo conoce, y es por necesidad el regulador de las demas. Despues de haber experimentado todas las emociones que causa la ópera, estamos poco dispuestos para gustar de una música sencilla y mística durante todo un oficio; los compositores arrastrados por la necesidad han mezclado en la música sagrada un poco del gusto de la profana ó dramática. Con todo, no se crea que en el dia no pueda gustar la música de iglesia mística y majestuosa. Oiganse por ejemplo las misas ó los motetes de Palestrina, ó en otro jénero los salmos de Marcello, y se verá que esta música bien ejecutada obrará en un auditorio sensible como obraria un estilo mas moderno, pero con efectos diferentes.

Para disponerse á gustar de la música relijiosa de un caracter grave y antiguo, es menester despojarse primero de sus hábitos y penetrarse bien de esta verdad: que el arte tiene mas de un medio para llegar al corazon; porque los obstáculos que oponemos voluntariamente á ciertas emociones, contra las que tenemos preocupaciones no las deja nacer. Una vez dispuestos con atencion y deseo para probar el placer, no tardamos en conocer si la obra que escuchamos encierra bellezas reales, aunque sean de un orden estraño á nuestras ideas ordinarias. Solo se trata pues de analizar nuestras sensaciones, y para esto debemos proceder como en la música de otro jénero.

Las cantilenas de la música relijiosa rara vez son tan faciles de precibir como las de la música dramática, porque están li-

gadas mas intimamente á la armonia. A mas de esto, muy amenudo están mezcladas con imitaciones, fugas y de todas las formas científicas cuyo detalle ha sido visto anteriormente; tampoco es posible clasificar en la memoria esta especie de melodía, como se hace con las de las óperas. A causa de esta dificultad se han de percibir en masa las impresiones de la música religiosa, y por esto exige mas aptitud para analizar la armonia. Asi pues, no se ha de empezar á cultivar el oido por este jénero de música, porque haciendose apto por grados, es necesario no hacerle contraer el habito de juzgar de la música sagrada hasta que esté familiarizado con el estilo dramático. A los estudios de las masas de armonia se sucederán insensiblemente las observaciones sobre las formas científicas, y por poca atencion que se ponga en ellas se llegarán á tener nociones suficientes de estas combinaciones, que caracterizan el estilo relijioso.

El estudio instrumental es el último grado de la educacion musical de un aficionado que no haya hecho estudios serios en la música. Pocos son tambien los profanos en esta arte que gusten de oir cuartetos, quintetos ú otras piezas cuyo efecto no sea hacer brillar la habilidad del instrumentista. En este jénero de música el objeto no está señalado ni es sensible. Uno de los principios de la música instrumental, como de cualquier otra es por cierto deleitar el oido, pero es preciso que conmueva tambien. Aquella tiene su lenguaje particular de espresion que no interpreta otra alguna, es necesario pues, adivinar este lenguaje en vez de comprenderlo, y esto requiere ejercicio. Dirémos de la música instrumental lo que ya hemos tenido ocasion de repetir muchas veces: esto es, que se ha de tener paciencia para escucharla sin prevencion, aun cuando no gustase. Cuando á fuerza de constancia haya llegado á gustar entonces se podrá empezar á analizarla; pues este jénero de música tiene tambien sus melodias, ritmo, cantidades simétricas, variedades de forma, efectos de armonia y modos de instrumentacion. Aplicandole los procedimientos del análisis dramático,

se adquirirán nociones de ella , como de cualquiera otra especie de música.

CAPITULO XXII.

Utilidad de analizar las sensaciones que causa la música.

Estamos seguros de que muchos de nuestros lectores , cuando hayan leído el capítulo antecedente se dirán á si mismos : « Que pretende el autor con sus analisis ? » ¿ Querrá tal vez destruir nuestros goces con un trabajo continuo , incompatible con los placeres que nos procuran las artes ? Lejos de nosotros estas observaciones y comparaciones , buenas todo lo mas para aquellos cuya alma seca no puede hallar otra cosa en la música , ó para los profesores de contrapunto. Queremos gozar y no juzgar ; así pues no necesitamos de razonamientos. » Está bien , responderémos al que así pensare ; no intentamos turbar vuestros placeres ; pero apenas habreis hecho este raciocinio que si vais al teatro , exclamareis : *Que música tan agradable !* ó bien : *Que composicion tan detestable !* Así es como se pretende gozar regularmente sin formar juicios. No es menos verdadero el orgullo de los ignorantes que el de los inteligentes y sabios , aunque el de aquellos se oculta bajo el velo de la pereza.

A caso nos creará alguno tan privados de sentidos que queramos se substituya el analisis en las producciones de las artes , á los placeres que causan estas ? No , no ha sido este nuestro intento ; pero es cierto que solo se ve lo que se ha aprendido á mirar , que no se oye sino lo que se sabe escuchar , en fin , que nuestros sentidos , y por consiguiente nuestras sensaciones , no se desarrollan sino con el ejercicio ; y hemos querido demostrar como se dirige el del oido para que esté mas dispuesto á cojer todas las impresiones de la música. No hemos creído deber añadir que los ejercicios cesan por si mismos desde que el órgano

está instruido. Estos analisis que creemos necesarios para juzgar de las calidades ó defectos de la música, estos analisis decimos se harán con la rapidez del rayo, luego que se haya contraido un habito; llegan á ser inherentes á nuestro modo de sentir, hasta el punto de transformarse ellos mismos en sensaciones. Pero que son estos análisis en comparacion de lo que hace un músico hábil? Este no se limita á tomar algunos detalles de las formas, á distinguir melodias mas ó menos bien rimadas, una espresion mas ó menos dramática, etc. El músico entiende todos los pormenores de la armonia, observa un sonido que no se resuelve convenientemente en un acorde, ó una disonacion inesperada empleada felizmente en una modulacion inusitada, y de todos los primores de la simultaneidad ó de la sucesion de los sonidos; distingue las diversas sonoridades de los instrumentos, aplaude ó reprueba innovaciones de formas ó abusos de medios; en fin las inmensas minuciosidades de todo lo que compone las grandes masas musicales están presentes á su espíritu como si las examinase con reflexion en el papel. Se creerá á caso que haga con trabajo todas estas observaciones, que le impidan gustar el efecto jeneral de la composicion, y que experimente menos placer en él que el que se abandona á ciegas á sus sensaciones? De ningun modo; pues ni tan solo pensará en todas estas cosas, que si bien están presentes á su memoria, es como por encanto, sin que lo sepa y aun sin ocnparse de ellas.

El efecto maravilloso de una organizacion perfeccionada por el estudio y la observacion! Todo lo que al parecer deberia debilitar la sensacion para aumentar la parte de la intelijencia, se convierte en provecho de esta misma sensacion. No hay duda que una música mediocre ó mala es mas molesta para un artista hábil, que para otro incapaz de percibir sus defectos. Bajo este supuesto, este tiene una ventaja; pero tambien quanto mas vivos son los goces del primero, si en una composicion encuentra reunidas todas las condiciones apetecibles! Estas condiciones no son necesarias sino se dirijen á la perfeccion;

pero esta es el resultado de unas cosas tan delicadas y fujitivas, que no se pueden sentir mientras estas cosas no esten al alcance de la intelijencia y que no se esté familiarizado con ellas. De aquí es, que los meros curiosos no conocen la diferencia que hay entre un cuadro de Rafael y otro de Corregio ó de Guido. No hay duda que la perfeccion causa placeres mas puros que lo que tan solo se aproxima á ella; pero esta no se conoce sino cuando se ha aprendido á conocerla: asi pues es preciso aprenderlo. De cualquier modo que se vuelva la cuestion vendrémos á parar en esta deduccion.

Para aprender á analizar el principio de las sensaciones musicales es preciso hacer un estudio que no deja de distraer la atencion de todo lo que podria lisonjear nuestros sentidos. Este estudio perturba el placer que se encuentra al oír música; pero que importa, si solo se suspende este placer para hacerlo mas vivo? El estudio se hará cada dia menos penoso a medida que uno se acostumbre á él, y al fin se llegará á hacer el analisis sin poner la atencion á ello, y sin que se turben las sensaciones. Si se pudiesen explicar los cambios que se efectuan en el modo de sentir y apreciar las bellezas y defectos de las obras de música por solo el uso de oirla, é independientemente de todo conocimiento positivo, se observaria, que no solo se modifica el gusto, sino que hasta cierto punto se llegan á hacer estos analisis, de que acabamos de hablar, sin saberlo y sin conocer las reglas. De aquí es, que los que frecuentan los teatros líricos juzgan con mas seguridad que los que solo asisten á ellos de cuando en cuando; y es evidente que lo que se hace sin haber tenido un guia se podrá hacer mejor bajo una buena direccion. Nada tiene de fundado ni de razonable cuanto se ha dicho en los libros y fuera de ellos sobre la sensibilidad natural para con las artes, y de la alteracion que la observacion causa en dicha sensibilidad; pero por ignorancia nos conformamos con estas necesidades.

CONCLUSION.

No creemos haber espuesto en esta obra todo lo que tal vez se esperaba hallar en ella; tanto menos cuanto no todos buscarán las mismas cosas en su contenido. La mayor parte de los que emprendan su lectura, al principio formarán opiniones, tendrán preocupaciones, inclinaciones ó antipatias hácia ella; pero adviertase que no es posible lograr de un golpe la reforma de lo que solo se alcanza á fuerza de tiempo. No obstante, lo que no sea efecto inmediato de su lectura, será el resultado de las reflexiones que esta nos habrá causado. Creemos haber adivinado las causas de la ignorancia en que están muchos, de grado, con respeto á la música; para que puedan salir de ella no les exijimos mas que un poco de atencion, y los mas tercios llegarán á conceder, tal vez sin advertirlo, que lo hemos acertado.

FIN

ERRATAS.

<u>Pag.</u>	<u>Lin.</u>	<u>Dice.</u>	<u>Lease.</u>
5	14	que se canten	que canten
18	15	haría	habría
19	23	es decir que substituyendo	es decir, substituyendo
22	2 de la nota	con	en
23	2	entre	en
29	23	la	de
31	10	maridos	marinos
36	22	de la multitud	por la multitud
41	14	á la	con la
42	31	cuanto son	cuanto lo son
53	15	voces	veces
54	4	naturaleza	delicadeza
id.	25	Apercibir	Percibir
id.	28	apercibir	percibir
55	7	alaga con mas	balaga mas
58	1	construyen	forman
59	6	por	para
61	13	combinen	combinan
62	29	31 ^a	3 ^a
67	5	la de	de
70	24	Capitulo X.	Capitulo XII.
72	33	aprende de	aprende á
78	33	<i>Nescit</i>	<i>Nescit</i>
82	últ. de la nota.	Eximeneo	Eximeneo.
86	5	con	en
88	7 de la nota.	pigre	pígra
100	15 y 16	Baistini	Batistini
111	31	como que en	como en
120	11	Puckeridge	Puckeridge
127	4	á los	á mas
128	8	tono	todo
id.	16	Muzard	Mozart
id.	19	trombores	trombones
144	2 de la nota.	nuestros	maestros
147	8	de aire	de instrumentos de aire
148	23	en el que	en los que
151	12	que es de	no es de
162	3	y el del	y el manejo del
176	16	salivoso	silvoso
193	12	Breutzer	Kreutzer
195	1	enfiteatro	anfiteatro
203	30	observaciones	con observaciones

INDICE

DE LAS MATERIAS QUE CONTIENE ESTA OBRA.

SECCION PRIMERA.

	pag.
Del sistema musical considerado en las tres calidades del sonido, á saber: entonacion, duracion é intensidad.	
<i>CAPITULO I. Objeto de la música — Su orijen, sus medios.</i>	1
<i>CAP. II. De la variedad de sonidos y nombres con que se espresan.</i>	4
<i>CAP. III. Como se representan los sonidos por los signos</i>	8
<i>CAP. IV. De la diferencia de las escalas, de los nombres que se les dan y de la operacion llamada trasposicion.</i>	18
<i>CAP. V. No todos los pueblos se sirven de la misma escala. — No está probado que la de los europeos sea perfecta, pero si que es la mejor.</i>	21
<i>CAP. VI. De la duracion de los sonidos y de los signos de silencio en música, como se representa esta por los signos y modo de medirla</i>	24
<i>CAP. VII. De lo que se llama espresion en la ejecucion de la música, sus medios y signos por los cuales se indica la notacion.</i>	32

SECCION SEGUNDA.

De los sonidos considerados en sus relaciones de sucesion y simultaneidad: resultado de estas relaciones.

<i>CAP. VIII. Relacion de los sonidos.</i>	39
<i>CAP. IX. De la melodia.</i>	40
<i>CAP. X. De la armonia.</i>	55

<i>CAP. XI. De la acústica.</i>	67
<i>CAP. XII. Del arte de escribir la música. — Contrapunto. — Cánones. — Fugas.</i>	70
<i>CAP. XIII. Del empleo de las voces.</i>	83
<i>CAP. XIV. De los instrumentos.</i>	91
<i>CAP. XV. De la instrumentación.</i>	125
<i>CAP. XVI. De la forma de las piezas en la música vocal é instrumental.</i>	131

SECCION TERCERA.

De la ejecucion.

<i>CAP. XVII. Del canto y de los cantores.</i>	142
<i>CAP. XVIII. De la ejecucion instrumental.</i>	160
ARTICULO I. <i>Del arte de tocar los instrumentos.</i>	160
ART. II. <i>De la ejecucion en general y de la ejecucion colectiva.</i>	191

SECCION CUARTA.

Modo de analizar las sensaciones que produce la música para juzgar de ella.

<i>CAP. XIX. Preocupaciones de los ignorantes é inteligentes en música.</i>	202
<i>CAP. XX. Poética de la música.</i>	206
<i>CAP. XXI. Analisis de las sensaciones producidas por la música.</i>	218
<i>CAP. XXII. Utilidad de analizar las sensaciones que causa la música.</i>	232
CONCLUSION.	235



Selecciones

sobre
el
Tratado de

Armonica
por

M. de S.

Año de 1843



Preliminar.

Acorde segun el Antico, Postura segun los Egiptos
notos, Triade segun los Galicanos, Cadencia segun
la Genealogica; y Armonia segun M. Coste; Es
la reunion de diferentes sonidos limitados.

Se forma colocando una nota sobre otra en
progresion de uno, dos, tres y cuatro 3.^{as}. El 1.^{er} so-
nido sobre quien se sitúan o cargan los demas se
llama Bajo fundamental, por que es la base en q.
descansa la Armonia. = Hay acordes de Dos, tres, cua-
tro y cinco sonidos. Los de dos no son completos, y
es para que un acorde lo sea, es preciso que no ten-
ga ni menor de tres sonidos, ni mas de cinco.

El acorde de tres sonidos, que es la union de 3.^{as}
3.^{as} forma sobre el fundam^{to}. 1.^{er} sonido una 3.^a
y una 5.^a. = Si la 3.^a es mayor y la 5.^a justa, ademas
de ser consonante se llama acorde perfecto mayor.
Si la 3.^a es menor y la 5.^a justa se llama acorde
perfecto menor. En estos dos acordes la 3.^a es la 7.^a
clarifica su naturaleza. = Si la 3.^a es menor y
la 5.^a disminuida, se llama acorde disminui-
do, clarificandole por su 5.^a.

Los acordes de 4. sonidos en progresion de 3.^{as}
forman sobre el fundam^{to}. una 3.^a, una 5.^a
y una 7.^a la que es dison^{te} y resulta de la adre-
cion de uno 3.^a sobre la 5.^a del acorde de tres
sonidos. Se llama acorde de 7.^{as}. = El acorde
de 5.^{as} tiene cinco sonidos en progresion de 4.^{as} =

Tabla de

los Intervalos mayores, menores, disminu-
vidos y aumentados.
Nota 1.^a

La distan- cia de: tonos:	Entre 7. voces	Sella- ma:::	Es in- vencion de	Arabaj Low.	Egenyphq.
---------------------------------	-------------------	-----------------	-------------------------	----------------	-----------

Do notas en una voz. Quisno. 3.^a Conso. ^{tes} Do grave y Do grave

1/2 tono & en una voz. 1.^a aum. 8.^a disminu. Disson. ^{tes} Sol y Do.

1/2 tono b. en una voz. 1.^a disminu. 8.^a aum. Disson. ^{tes} Sol y Si b.

1/2 Do notes 2.^a menor 7.^a mayor Disson. ^{tes} Sol y Re b.

1 Do notes 2.^a mayor 7.^a menor Disson. ^{tes} Sol y Re

1/2 Do notes 2.^a aum. 7.^a disminu. Disson. ^{tes} Sol y Re #.

1 Tres voces 3.^a disminu. 6.^a aum. Disson. ^{tes} Sol y mi b.

1/2 Tres voces 4.^a menor 6.^a mayor Conso. ^{tes} Sol y mi b.

2 Tres voces 3.^a mayor 6.^a menor Conso. ^{tes} Sol y mi #

2 1/2 tres voces 3.^a aum. 6.^a disminu. Disson. ^{tes} Sol y mi #

2 Cuatro voces 4.^a disminu. 5.^a aum. Disson. ^{tes} Sol y fa

2 1/2 Cuatro voces 4.^a justa 5.^a justa Conso. ^{tes} Sol y fa

3 Cuatro voces 4.^a aum. 5.^a disminu. Disson. ^{tes} Sol y fa #

La dicitau citta 4. sellama Et inua Antos u
 cia de: touo voy. lion de Lou = Egemp.

- 3 Cimo voces 5.^a Jida 4.^a Jida Dinte Top Sol.
- 3 1/2 Cimo voces 5.^a Jida 4.^a Jida Conite Top Sol
- 4 Cimo Voc 5.^a Jida 4.^a Jida Dinte Top Sol #
- 3 1/2 Mays voces 6.^a Jida 3.^a Jida Dinte Top Lab.
- 4 Seis voces 6.^a Jida 2.^a Jida Conite Top Lab.
- 4 1/2 Seis voces 6.^a Jida 2.^a Jida Conite Top Lab.
- 5 Seis voces 6.^a Jida 2.^a Jida Dite Top Lab.
- 4 1/2 Seis voces 7.^a Jida 2.^a Jida Dite Top Lib.
- 5 Seis voces 7.^a Jida 2.^a Jida Dite Top Lib.
- 5 1/2 Seis voces 7.^a Jida 2.^a Jida Dite Top Lib.

La 8.^a produca el Vinton y este la 8.^a

La 4.^a Jida, la 5.^a Jida y la 6.^a se llama consonancia imperfecta; mas si se altera alguna de las da notar queda comprouen q'as ma por dicitos = La 3.^a y la 6.^a se llaman consonancia perfecta, porque pueden ser mayores y menores sin depar de ser consonantes.

Nota 2.^a

Las distancias mayores invertidas producen distancias menores, las menores mayores, las aumentadas disminuidas, las disminuidas aumentadas y las justas justas. La causa es por que debiendo producirse esta la distancia y en inversion la 2.^a justa, Litas dos fueren mayores o aumentadas, espansion en extension, y si fueren menores o disminuidas no avanzarian a ella. El Ombro atrevido no puede producir la 2.^a; ni esta con atreccion el Ombro.

Havi tambien de saber que en toda escala hay seis consonancias; tres mayores y tres menores. Llamase Consonancia mayor la que tiene en el orden directo o natural de su formacion la 1.^a terna mayor y la segunda 2.^a menor; y por lo tanto lo sera la 1.^a, la 2.^a y la 3.^a = Llamase Consonancia menor la que en el orden directo de su formacion tiene la 1.^a terna menor y la segunda 2.^a mayor; y segun esto lo sera la 4.^a, la 5.^a y la 6.^a = Por el presente ejemplo se podra juzgar de las escalas de los demas tonos. Sea pues en el to

no de Do mayor. La 1.^a conson.^a mayor sera
Do = Fonia ó 1.^a nota della escala. Mi = La 3.^a
mayor y Sol su 4.^a = La 2.^a conson.^a ma-
yor sera Fa = 4.^a de Do. La su 3.^a mayor y Do
su 4.^a = La 3.^a conson.^a mayor sera = Sol
4.^a de Do = su 2.^a mayor Si = y Re su 4.^a =

Lo mismo se entenderá della conson.^a me-
nor; della que en la escala propueta la 1.^a
es Re = nota 2.^a della escala de Do = Fa su 3.^a
menor y La su 4.^a = La 2.^a conson.^a menor
será Mi = 2.^a de Do; Sol su 3.^a menor y Si su
4.^a = La 3.^a consonancia menor es La = 6.^a de
Do; Do en 4.^a alta su 3.^a menor y Mi su 4.^a =

Tambien se halla entera, las escalas
una disonancia natural de 4.^a disminu-
da, compuesta de la 7.^a 2.^a y 4.^a cuyas voces
corresponden en la escala que se ha propu-
to por tipo a Si = Re = Fa = Su entera y
no es absolutamente disante a efecto de las dos
2.^{as} menores que le componen; y podrá por
lo tanto llamarse Semi consonante.

Lo mismo segun queda apuntado en el
preliminar son ó pueden ser Mayores, menores,

y diminuidos, y estos se llaman Naturales cu-
 ando sobre el Staff forman las do, re, o cuatro
 3.^{as} de se componen; y se llaman Artificia-
les cuando se fiesan en alguna circunstancia de
 aquellos. = Acordes alterados se dicen los que se
 necesitan sus notas en alguna de las formas pri-
 mitivas de Mayores, menores o diminuidos,
 por subir o bajar cronáticamente alguna
 de ellas. = La alteración se hace generalmente
 en el acorde mayor, haciendo la 3.^a aumentada,
 o disminuida; y en el diminuido. Si se ha-
 ce la 4.^a aumentada se llama acorde aumen-
tado o acorde mayor con 4.^a aumentada; y
 si disminuida acorde mayor con 4.^a dimi-
nuida. = Acordes transformados son los que
 sin cambiar de nombre sus notas se ha-
 cen de Mayores, menores o diminuidos; de
menores, mayores o diminuidos; y de dis-
minuidos, Mayores. = Cuando uno o dos
 sonidos de un acorde hacen parte en el si-
 guiente se les designa con el nombre de so-
nido de enlace o relacion; o bien con el
 de Transformacion de sonido. = Por fin
 habrá tambien transformacion de sonido de

Escala, cuando una nota, que por ejemplo sea
tonica, y como tal le corresponde un acorde de
terminador, se hagan los 2.^o, 3.^o, 4.^o, &c. de otra
distinta, en cuyo caso el acorde debe ser diferen-
te, y formarse con los sonidos de la nueva Escala.

Notas 3.^{as}

Se llama Inversion el cambio que se ha-
ce de los sonidos que corresponden a los acordes,
 trasladados al Bajo la 2.^a, 3.^a y 4.^a (el acor-
de se 1.^o no tiene inversion) que corresponden a
los ones ó melodias; y a estas el 1.^o al 8.^o al-
ta, que pertenecen exclusivamente al Bajo funda-
mental; por que efectivamente las 2.^{as} que tienen
los acordes se invierten en 6.^{as}, las 3.^{as} en 4.^{as},
y la 4.^a en 2.^a. Por medio de estas inversion-
es adquiere la armonia mas belleza y sasi-
dad; por que presenta un acorde mismo ba-
jo tres ó cuatro formas diferentes, producién-
do cada una de ellas distintas sensaciones en
el oido, mas ó menos gratas, una muestra la e-
sencia del acorde, tanto que los sonidos
los son mismos, aunque de otros modos combinados.

En la invencion ocupa el Bazo el sonido que corresponde a una melodía; por cuya causa se le llama Bazo Melódico, prefiriendo esta denominacion por parecerse mas propia ala de Bazo continuo ó Sensible ó de armonia, reservando la de Bazo fundamental al sonido sobre que se presentan las notas en progresion de 3.^{as} Sin embargo siempre se debe considerar el Bazo Melódico como nota 1.^a de un acorde, por que sobre el se miden y gravitan las distancias, y sobre el producen el efecto. =

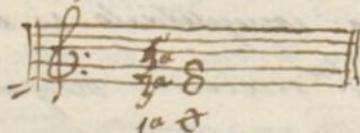
= El acorde de tres notas 1.^a 3.^a y 5.^a tiene dos invenciones; el de Cuatro 1.^a 3.^a 5.^a y 7.^a tres; y las notas que ocupa el Bazo melódico en cada una de ellas son: en la 1.^a invencion la 3.^a del fundamental: En la segunda la 5.^a y en la tercera la 7.^a = Sabido esto no hay que hacer otra cosa para formar los acordes invertidos, que colocar y medir sobre la nota del acorde que ocupa el Bazo melódico las demas notas q. faltan para completarlo: es decir que si el Bazo en la 1.^a invencion ocupa la 3.^a del acorde y este es de tres notas, se colocan sobre ella

la 4.^a y la 5.^a del fundamental que con las 3.^a
 faltan para completarlo, y tomando la exjuer-
 da 3.^a como nota 1.^a y reduciendo las otras su-
 las sobre ella, resulta un acorde unisón de 3.^a
 y 6.^a = Se ha de unisón en la 2.^a inversión
 en la que el bajo melódico ocupa la 4.^a, sobre
 la cual colocando la 3.^a del fundam.^l y la 5.^a
 resulta un acorde de 4.^a y 6.^a = Notese co-
 mo las dos notas que componen el acor-
 de fundam.^l, esto es, las dos 3.^{as}, se han inver-
 tidas en 4.^a y la 6.^a en 4.^a

Ejemplos.

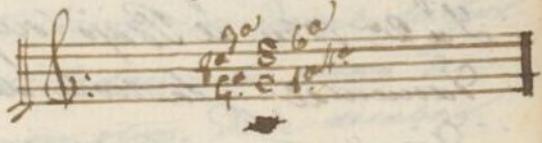
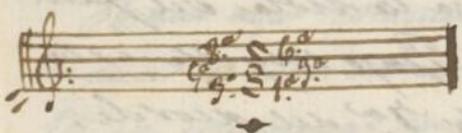
Los números puestos ala ^{da} izquierda de las notas
 indican los sonidos que componen el acorde
 fundam.^l: Los de la derecha, el acorde que re-
 sulta en las inversiones, sobre la nota del Ba-
 jo melódico; y el punto de ella debajo de
 las notas de él, el sonido fundam.^l del acorde.

Acorde fundam.^l de 3 notas.



1.^a Inversion.

2.^a Inversion.



En la 1.^a inversion la 6.^a ocupa el sonido fundamental a la 8.^a alta. En la 2.^a inversion la ocupa la 4.^a =

Las inversiones de los acordes de Cuatro notas 1.^a 2.^a 3.^a y 4.^a se forman lo mismo que en los de tres, colocando sobre la nota del acorde que ocupa el Bajo melodico las demas que faltan para completarlo. = En la 1.^a inversion ocupa el Bajo melodico la 3.^a del acorde, y puestas sobre ella la 4.^a 5.^a y 6.^a del fundamental, resulta un acorde de 3.^a 4.^a y 6.^a, cuya 6.^a ocupa la nota del fundamental, siendo la 4.^a la nota disonante, por que es la 7.^a del acorde.

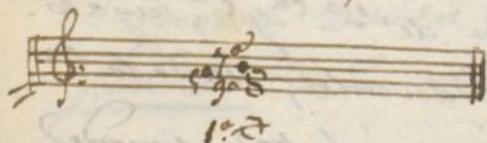
En la 2.^a Inversion ocupa el Bajo melodico la 5.^a y colocando sobre ella la 7.^a, 8.^a del fund. y la 3.^a, forman un acorde de 3.^a 4.^a y 6.^a. la 4.^a ocupa la nota fundamental y la 3.^a esta disonante, por que es la 7.^a del acorde = En la 3.^a Inversion ocupa el Bajo melodico la 7.^a y cargando sobre ella la 8.^a del fundam.

3.^a y 4.^a se componen un acorde de 2.^a 4.^a y 6.^a
 La 2.^a l^{ta} del Bajo ocupa la nota del fun-
 damental, y la nota del Bajo sensible esta
 disonante por que es la 7.^a del acorde.

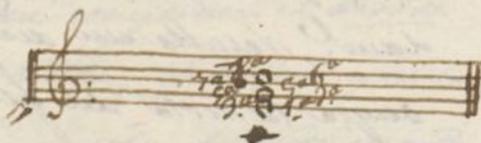
El acorde de Cuartos corrido lo compo-
 nen tres 3.^{as}, las que se invierten en tres
 6.^{as} = Tambien se forma de dos acordes
 de tres notas, uno de la 1.^a nota ala 4.^a, y otro
 de la 3.^a ala 7.^a, y como en cada uno hay u-
 na 6.^a se invierten en dos 3.^{as}, y la 7.^a q.^e con-
 tiene se invierte en una 3.^a =

Ejemplos.

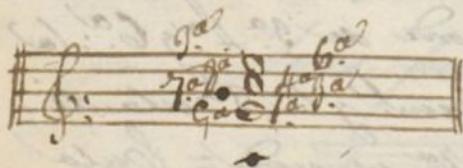
1.^a Inversión
 de Cuatro notas.



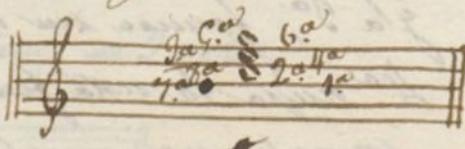
2.^a Inversión.



3.^a Inversión.



4.^a Inversión.



El punto que hay en las melodias es la nota
 disonante y los numeros de la dea e ing.^{da} indican,

No que estos acordes de tres notas.

Hasta aqui solamente hemos considerado la formación de cada acorde aisladamente; ahora se va a considerar uno con otro. Debe saberse el orden que ha de salir de un acorde a otro por cierta vía de relación; esta regla general es que cualquier acorde puede servir de precedente para, falta o precedido al inmediato siguiente que se quiere formar; por ejemplo = Del acorde Do, mi, sol, se hace una buena salida al de Fa, la, do, de quien es precedido para = O bien se podrá salir al de Re, fa, la, de quien es precedido falta. Es decir, que formado un acorde, el inmediato siguiente ha de ser su correspondiente (salida), ocupado con el mismo grado de aquel; No que es lo mismo se podrá salir de un acorde a otro, con tal que sea precedido de una 3.^a menor, o disminuida. = Estas salidas o movimientos prevalece el tegido de un acorde con de tres maneras; o por movimiento recto, que es aquel en que dos voces suben o bajan igualmente ya sea de grado, ya de salto; o por el Inverso o Contrario que es cuando una voz sube y la otra baja; o por movimiento oblicuo que es el en que una voz queda a tierra y la otra sube o baja. Lo

cautiva inventada principalmente de Harmonia
Motivo, el que puede hallarse bien en el Ba-
jo, Tenor, Tiple o Contralto; y las demas
voces que cubran los restantes sonidos del
coro se llaman Complemento.

Preguntas generales.

1.^a No se den jamas dos consonancias per-
fectas como ton y 4.^a y unisones por dos
voces que aun tiempo cubran o bagen; pro-
que se falta ala variedad de la armonia

2.^a Quando el Motivo sube y la voz superior
baja se dara la 4.^a y no la 3.^a; y al con-
trario cuando el Motivo baja y la voz su-
perior sube se dara la 3.^a y no la 4.^a =
= Se podra dar 4.^a u 3.^a como sea en
unisono. Inverso o Contrario, y Obligato.

3.^a = Todo final y principio de canto sera
en especie perfecta. Tambien puede
hallarse el final en 3.^a mayor, aunque en
la voz superior se ponga en 4.^a

4.^a Las voces se separaran por grados de 2.^a y
alo mas por intervalos de 3.^a

5.^a Podra una voz hallarse en unisono. Obli-
gato hasta tres compases, formando lo q.^o
se llama Pedal.

Todo lo dicho se observara ex-

Exactamente cuando haya colas dos voces, pues ha-
biendo mas, bastara quando otras Reglas la voz
superior y el Bajo; por que las intermedias tie-
nen mas licencia =

Uso de las Disonancias. Nota 4.^a

De dos modos se usan las disonancias en la mu-
sica: la una es pasando por ellas con velocidad,
de modo que no se perciba su mal efecto; y a
esta clase de notas se llaman de travieso, res-
balon, mala por bueno o de gloria, que to-
do es lo mismo; y el otro modo es por la Liga-
dura, que las disminuye y haga placibles.

Reglas generales para la Gloria.

- 1.^a Que en la Compositura, aunque sea de colas dos
voces, no se den las disonancias golpeadas ni al
dos ni al abax el Organ.
- 2.^a Se infringira la regla preced.^{te} en el caso que la
disonancia se detenga muy poco en las bati-
das del Organ, y haya como de paso ala es-
peru bueno.
- 3.^a Permitire lo sobre dho en el movimiento de la
una o de las voces, pero con la condicion q.^e

La voz que gloria, esto es, la que canta dos, tres, o mas puntos por uno solo, no ha de ir de salto a la especie mala, por que en toda voz que salta, la especie de que se desparte, y a la que va, ha de ser buena.

Reglas para la Ligadura.

- 1.^a Con la Ligadura se puede dar diuon.^a en punto final del Compas.
- 2.^a La Ligadura requiere tres condiciones; que son Prevenion, Simopra y Salida; o sea Preparar, Ligar y Resolver. La prevenion consiste en preparar el punto donde se ha de haer la Simopra o Ligadura antes de hacerse, la que podra ser en especie sonante o disonante. En todos casos se ha de haer la prevenion caminando de la Comonancia mas proxima a la diuon.^a por grados y no por saltos. Y cuando se haga la prevenion en diuon.^a, no ha de ser por movimiento de ambas voces; si solo de una, excepto la 9.^a semibreve. La Ligadura siempre ha de ser en especie disonante, haciendo Simopra la que consiste en la colocacion de una figura

scribese o Minimo entre do. nota. o figura,
 de modo que venga el alzar el Compañal = La
 Salida o Resolución ha de ser: 1.^o a Compañal in-
 perfecta y la una Ceceana. 2.^o Bajando de grado
 ala otra imperfecta, y jamas de salto. 3.^o Que
 la imperfecta a que sale sin una clausula
 puede ser mayor o menor, pero si una clau-
 sula que ha de ser imperfecta mayor.

En este genero de Lincoya y Ligadura
 hay una que se esta queda, sin moverse
 hasta la salida, y otra que se mueve: la que
 se mueve se dice padecer en especie disonante;
 y la otra es la que no padecer a esta, sien-
 do Regla geral que la nota disonante para su
 Resolución ha de descender un grado.

Bajos.

Tres son las clases de Bajos que se hallan en
 la Armonia: El fundamental cuyo empleo
 es dar pa's y ca's y estar tres o mas compases
 en el movimiento Obvio: El Continuo o Melo-
dico cuyo uso es acompañar alas voces que
 componen la armonia, reparandose alas
 voces del fundam.; pero que en la misma
 especie de su acorde: y por fin el Florido o

Señalable que junta figuras de distinta duración, formando un canto agradable; pero que en la misma especie de su acorde.

Tiempos fuertes y debiles del Compass.

El Compass fija la duración y la cantidad de la longitud representados por las figuras. = Se divide en partes iguales y estas en fuertes y debiles; así como cada parte de el que tambien se divide en partes iguales mas pequeñas y estas en fuertes y debiles: por cuya razón se hace la distincion de parte de Compass, ó parte de parte. Estas divisiones son necesarias para saber, endonde se han de hacer los tiempos de mas y metodos, las resoluciones y uso de las disonancias, y la acentuacion de las silabas en la música vocal. = Los Compass de dos y quatro tiempos son fuertes las partes impares, y debiles las pares; Sin embargo en el compass de Cuatro partes, y para el uso y resolución de las disonancias se pueden considerar fuertes la 1.^a y 3.^a parte, y la 2.^a y 4.^a

debiles, suponiendo t^{to} las compas como infuam
de dos partes. = Ento. Compas de tenasi-
on la fuerte esta 1.^a; la segunda puede
ser fuerte o debil; pero la tercera se consi-
dera ipso debil

Armonizacion.

Por armonizacion se entiende el conjun-
to o reunion de los acordes con que se acompa-
na un canto cualquiera ya sea en el Bajo,
ya en cualquier otra voz. Para esto es ne-
cesario saber que notas son fundamentales,
1.^a, 3.^a, 5.^a y 7.^a para que la Armonia siga
un curso regular; y conocer ademas las no-
tas de paso o traves, apoyaturas &c. p.^o en
armonizalas; por que si todo se hubiera de
armonizar, seria la Armonia un caos, e
imposible de ejecutar en los pasajes muy
veloces; por que no todos los Instrumentos
se prestan a igual ejecucion.

Las reglas acerca de la armonizacion son
muy variables; y es muy dificil descer-
dir a particularidad sobre esta materia;
por que en mismo canto se puede armo-
nizar de diversos modos y producir buen

efecto. Este es uno de los ramos en que se distinguen los hombres de genio y de talento; pues de un canto proba é iniquifica- cante saca un gran partido por la novedad de su demaniracion.

Fin
de las adiciones sobre
el tratado
de
Armonia.

Suplemento
al
Tratado del
Contrapunto
por

M. de S.

Año de 1843.

Nota 1.^a

Contrapunto es el arte de dirigir el dis-
tinto canto de muchas voces disjuntas con
gran arteificio á varios accensos y descensos de
tono y siempre en movimiento opuestos; esto es,
que una voz para al punto que otra aban-
dona; pero nunca aprisionándose, ni entor-
peciéndose el paso para el movimiento; como se
ve observarse, cuando se unian las notas de
gloria ó Tránsito; teniendo presente que pr.^a e-
fectuar el tránsito referido se siempre par-
tiendo de la unidad del acorde; y que entre las
voces del Complemento resulte una vez di-
sonante y otra consonante en el mismo acto.

Nota 2.^a

Dividen el Contrap.^{to} en sueltos; y Li-
gado ó Linopado. Subdividen en Contra-
p.^{to} semiblo ó de 1.^a especie, que tambien se
llama de Semibreves = Contrap.^{to} de 2.^a
especie, ó de Minimas = Contrap.^{to} de
3.^a especie, ó de Seminimas = Contrap.^{to}
de 4.^a especie ó de Compas mayor; y

contrapunto de 1.^a especie, que es el en que se usa de la sincope, figuras de diverso valor, Ligad.^o &c. Se dice brevemente de cada uno de ellos en particular.

Las Reglas para formar el Contrap.^o lucido con las mismas que las reglas de la Armonia y de la Gloria. (248.)

Las Reglas para formar el Contrap.^o Ligado con las mismas que las Reglas p.^o la Ligadura en la Armonia (248.)

El Contrap.^o de 1.^a especie consiste en que a cada semibreve del Motivo, le corresponde igual nota en el Contramotivo, sin vaciedad alguna de figuras.

El Contrapunto de 2.^a especie consiste en que a cada minima, o figura que se halla en el Motivo, le correspondan el doble de las figuras. Ejemplo; a un semibreve en el motivo, le correspondieran dos minims en el Contramotivo.

El Contrap.^o de 3.^a especie, que tambien se dice de Compañillo, consiste en que el Contramotivo haga el Cuadruple de fig.^o equivalente al valor de la que se halla en el

motivo: Ejemplo: Motivo tiene una minima;
pues el Contrap.^o le correspondera un Cuadrado
Cochinas.

El Contrap.^o de 2.^a especie consis-
te en que ala nota que se halla en el
motivo, equivalgan en el Contrap.^o o-
tro figuras. Ejemplo: Motivo: una terni-
breve; pues el Contrap.^o otros Cochinas.

En el Contrap.^o de 3.^a especie se
usa toda clase de adornos, sinapsis, Lige-
duras &c sobre la nota del motivo: y
cuando se usa de este genero de Congruencia
es por hallarse grande mole de voces.

Nota 3.^a

El objeto principal del Contrapunto es la
imitacion: por cuya razon podra decir-
se que hay imitacion o Contrap.^o imita-
do, cuando despues de dado un tema o mo-
tivo, otra voz le imita por medio de los ma-
tas de traspunto o de balon. Para esto se
prepara la salida ala 8.^a & 9.^a que
es donde debe nacer la imitaci-
on. Esto pertenece ala Musica de Conci-

Nota 4.^a

El Canon consiste en una canturía inventada con artificio en un renglon del pentagrama, de modo que las frases estén en tal orden que formen concierto las unas con las otras: las frases deberán ser tantas cuantas sean las voces para que esta conjunción es el Canon. = Para resolver un Canon, y saber a cuantas voces esta escrito, se observará con gran cuidado la Canturía inventada y las frases de que consta, y el concierto que guardan las unas con las otras, y entones se considerará a cuantas voces ó partes se halla el Canon. = Esto requiere gran tino en el Contrapunto. = El Objeto del Canon es hacer que cada una de las frases sea repetida sucesivamente una por una por cada una de las voces q.^{te} le componen, de modo que una voz tome la frase y otra la repite inmediatamente.

Nota 5.^a

La imitación en la fuga deberá hacerse a la 4.^a, 5.^a y 8.^a. = Para acabar el punto,

ó lugar donde debe entrar la voz nueva. Observe
las salidas q.^{ta} forma el sujeto inventado; pues
este es el caso mas apurado del Compositor, de
modo que la voz que ha de imitar espere algunos
compases; y seguir el pasaje ó clausula que for-
me aquel, entonces es cuando la voz nueva puede
tener lugar; y en los casos que el sujeto incluye,
la imitacion puede tomar algunos fragmen-
tos ó particulas de aquel.

Nota 6.^a

De la Modulation.

Aunque el autor en la pagina 48, de este
libro trató de la Modulation; no parece
oportuno dilucidar sus ideas en los terminos
siguientes: Modulation es lo mismo que
mutacion de tono dentro de la misma es-
cala; esto es, convirtiendo en el acto el ac-
cordo que se ha en disonante. Estas tran-
siciones se hacen por medio de la dison.^a
de 2.^a y 7.^a Sin embargo el orden de la
modulation es por via del acorde disonan-
te disminuto, cuando de las notas de pro-
longacion ó retardos, e igualmente de la ligu-
ra ó lincopa, convirtiendo el acorde
mayor en menor, y vice versa; de este

modo se forma el acorde buscado, stono distinto, resolviendo 3^{ra} por distancia de un grado, que es lo prescrito en el 2° precepto de la Resolución, (2^{da}) de modo que las voces ó notas, que se hallen entre dos laterales, sean las que formen la cadencia del nuevo tono, a que se quiere ir: para esto observar el tono en que se está; y allí se prepara la disonancia, convirtiendo una nota en grave, y otra en agudo, en la parte final del compás; y como esta pide la Resolución en consonancia, debe efectuarse una de las dos, moviéndose a la distancia de un grado, y queda el nuevo acorde formado.

En tercer lugar cuando se quiere mudar los dentro de la escala, deberá preceder una voz que sirva de 7° para el nuevo tono: de este modo resulta la modulación oculta, é insusceptible en tránsito.

La modulación patente, (que es de la que habla el autor) puede hacerse a la distancia de 4° ascendentes, preparadas con la 7° menor, que sirve de 4° justa al acorde a que se va; y también se modula a la 2° preparada con la 4° aumentada ó de triton, que lo sirve de 7° fuerte. =

Esta modulacion es muy usada y por lo que co-
nocen muy poco de armonia.

Oftinamente se advierte que la modula-
cion no se haga por trancitos o cambras de
notas, ni por instinto, como buscando lo que a
mejor proporcion se halla, pues de esto
resulta que el pasage se hace en pasage
nada analogo con el tono que se deja, re-
sultando enabridad en la armonia, y re-
sintiendo el oido con el nuevo tono.

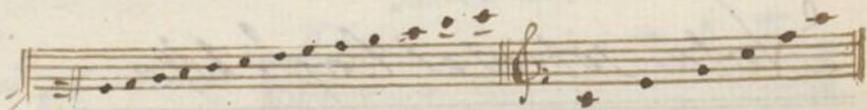
Fin del
Supplemento
al
Tratado del
Contrapunto

Nota sobre el Capitulo 13.

Las voces que forman el Cuarteto u Octeto Real en la Compañia son principalmente Cuatros; que son Tiple, Alto, Tenor y Bajos como queda Alto ala v.^{ta} del D. B. y el abajo folio D. A.

El Tiple es de un timbre muy delgado y su extension es aguda; como de Do agudo hasta La sobre agudo. Se le escribe en clave de Do en 1.^a linea; y algunas veces Los en 2.^a

Extension de la voz Tiple



El Contralto su timbre es agudo y de un poco mas cuerpo que el Tiple; y su extension es de Los agudo a Do sobre agudo. Se le escribe en Do en 3.^a linea; y pocas veces en 2.^a

Extension de la voz Alto



El Tenor es de timbre fuerte, sonoro, igual, de tono lleno y agradable; y su extension es de La grave a Los sobre agudo. Se le escribe en la clave de Do en 4.^a linea y pocas veces en 3.^a = Quella

Extensión de la voz Tenor.



El Bajo en timbre ó metal es abultado, lleno y fuerte. Lo hay llamado Baños, por ser de menor fuerza. La extensión del Bajo es desde F grave hasta el re agudo; y se lee en fa en A. B. C. y pocas veces en 3.^a

Extensión de la voz Bajo.



Nota sobre el Cap. 1.^o

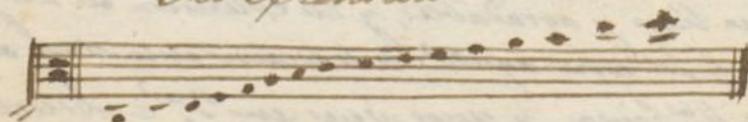
Los instrumentos de que se componen una Orquesta sea de Capilla ó de Teatro son:
Violinos = 1.^o = 2.^o = 3.^o = 4.^o &c.

Su extensión.



Violas = 1.^o = 2.^o = 3.^o = 4.^o &c.

Su extensión



Clarinetes u Oboes = 1.^o 2.^o 3.^o 4.^o &

Su extension.

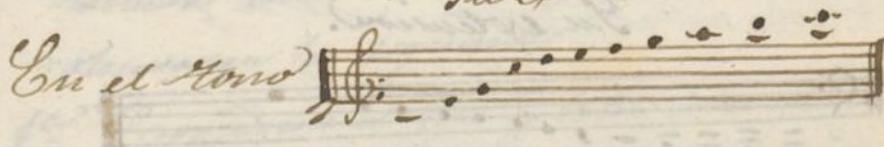


Flautas = 1.^o 2.^o 3.^o 4.^o & 5.^o; Tienen los pedales con pertenencia a los agujeros.



Frogas 1.^o 2.^o

Su extension.



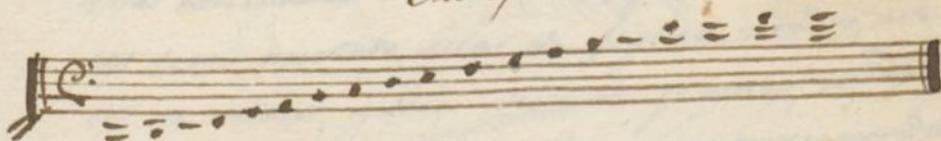
Fagots = 1.^o 2.^o

Su extension.



Violoncello 1.^o 2.^o

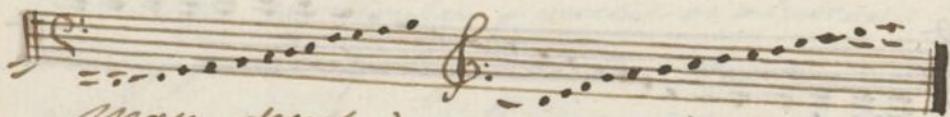
Su extension.



Organo: Es por lo regular de Cuarta 2.^a; las dos pertenecen a los Bajos, o sucesos

izquierda; y las dos restantes alis agudos o
mano derecha.

Su extension

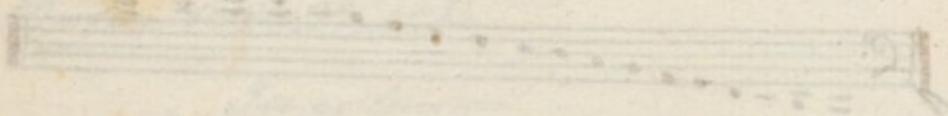
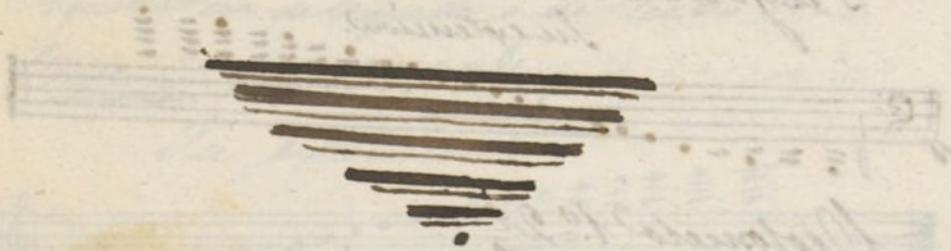


Mano derecha — mano izquierda.

El Piano difiere poco del Organo
en el Fielado, solo que es de mayor exten-
sion; pero guardando la misma propor-
cion que aquel.

Contrabajo

Su extension.



Reglas para la Compromisión

Compromisión es una artificiosa colocación de diferentes voces con variedad de consonancia y disonancia. = Es la Compromisión el fin a que se encamina todo lo que se ha dicho de la armonía y Contrapunto, por ser una y otra el principio y origen de la Compromisión. = Pueden concurrir en ella 2.^{as}, 4.^{as}, 6.^{as}, 7.^{as}, 8.^{as}, o mas voces; pero siempre son Cuatro las partes; (291) para cuya disposición ademas de las reglas establecidas en la Armonía y Contrapunto se observaran las siguientes

1.^a = Convidarse el Texto y letra sobre que se compromete; y procurarse ajustar la música al to afecto que expresa, haciendo elección del tono o modo que fuere mas proporcionado para otra expresión.

2.^a = Se usara de aquellas notas y figuras, que mas concuerden con la letra; y segun esto á veces sera acertado usar de figuras largas; á veces de veloces; y otras veces de medias; cuidando que á una sílaba breve no corresponda nota larga; por que es grande fealdad; igualmente cuando por esta causa se vacia el acento.

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

