



MANUAL
DE
MÚSICA



Enciclopedia Popular

LIBRERÍA
DE LA V^{ta} DE CH. BOURET

ENCLOSURE

MANUAL

DE

MÚSICA

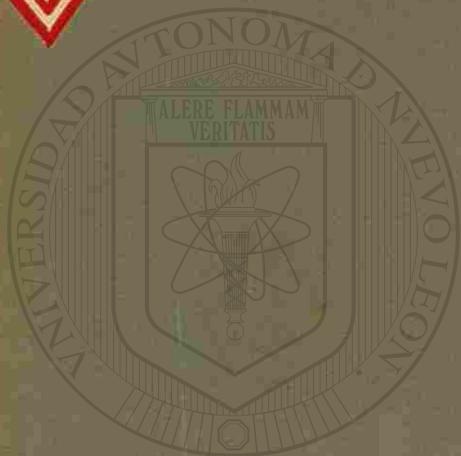
MT7

N65

VERDE SOLER



1020132411



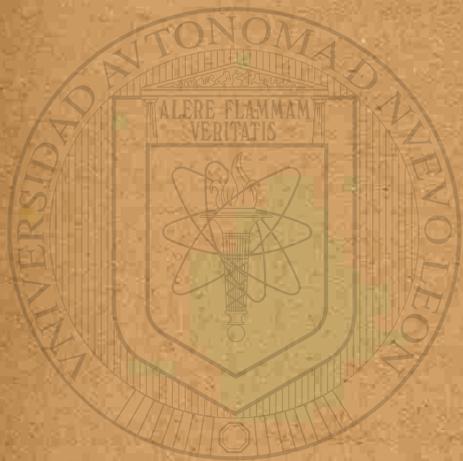
UANL



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

CARLOS PEREZ MALDONADO

NUEVO MANUAL

DE MÚSICA

UANL



0136-14360

MT 7
N 65



PARIS. — LIBRERÍA E IMPRENTA DE CH. BOURET
23, calle Visconti, 23.



FONDO
PEREZ MALDONADO

ENCICLOPEDIA POPULAR

NUEVO MANUAL
DE
MÚSICA

ESCRITO CON ARREGLO A LOS ÚLTIMOS PROGRESOS
DEL ARTE MUSICAL

CON UNA

HISTORIA GENERAL DE LA MÚSICA

POR

JULIO NOMBELA



LIBRERÍA DE CH. BOURET [®]

PARIS MÉXICO

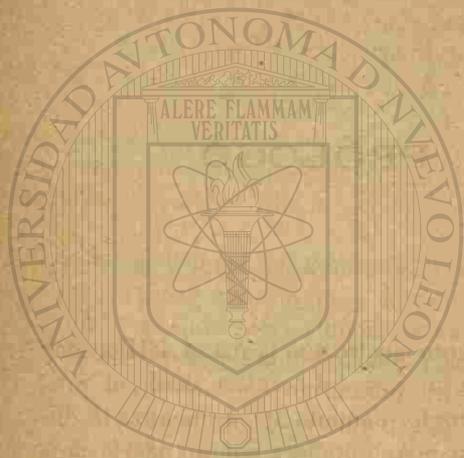
23, CALLE VISCONTI, 23

14, CINCO DE MAYO, 14

1884

Propiedad del Editor.

CARLOS PEREZ MALDONADO



PRÓLOGO

El grandioso cuadro que la mano del Hacedor desarrolló a la vista del hombre, desde el momento en que formándole a su semejanza le dió los medios para que pudiera comprenderle, despertó su admiración; y el deseo de reproducir aquellas magníficas obras que contemplaban sus ojos, de imitar aquellos sonidos que parecían ser el lenguaje de la naturaleza, unido a la necesidad imprescindible que tuvo de formar un mundo para su pensamiento, produjeron las artes. Las artes: esas inmortales sibilas que en todos tiempos descubren con todos los atractivos de la belleza los misterios del alma, porque

representan todos sus sentimientos; esas inspiraciones de todos los siglos, que despues de glorificar al hombre privilegiado, que las cultiva, engrandecen á las naciones, las hermanan, y conservan su memoria, cuando el tiempo las borra de sobre la haz de la tierra.

¡ Las artes! Hijas del pensamiento de la Divinidad, hablan sólo á las almas : para todas tienen consuelo, y son en la historia del mundo una cadena que enlaza los pueblos y las civilizaciones, las ideas y los sentimientos : ellas han conservado las figuras colosales que cada siglo ha presentado para realizar un adelanto, para destruir un error, para descubrir y allanar el camino de la humana perfeccion; ellas han robado á la naturaleza sus encantos, al espacio sus sonidos; ellas han idealizado las pasiones, y el hombre ha podido apreciar la belleza, y ha gozado sintiendo, y ha visto despertarse en su alma el entusiasmo, y por estos caminos ha llegado á la civilizacion, que es la verdad; ha llegado á enorgullecerse de si mismo sin desconocer á su Criador, y ha llorado de alegría al levantarse sobre la ignorancia, al destruir el caos con la luz, al contemplarse el sér más privilegiado de la creacion.

Preguntad á todos los que viven en ese mundo luminoso del pensamiento, preguntadles qué representan á sus ojos las artes, y os dirán que la vida. Y no preguntéis sólo á los que piensan, dirigios á los que sienten : mostrad á un aldeano un lienzo en el que esté copiado un hermoso valle con una cruz en su centro, una cabaña en la colina, las torres de una ciudad en lontananza, y le oireis prorumpir con júbilo en las más inesperadas admiraciones. Aquel lienzo le recuerda su infancia, su familia, su fe, sus esperanzas. Hacedle oír una melodía cualquiera, una cancion; por sencilla que sea y segun lo que exprese, le vereis llorar de pena ó de alborozo, porque recordará los arrullos de su tierna madre, las plegarias de un padre al saludar la luz del dia, los cantares de sus compañeros al celebrar las fiestas, ó la voz de la mujer querida que despertó en su alma inocente el primer sentimiento de amor.

Esta influencia tienen las artes, y aunque diferentes en su forma, todas tienden á un mismo fin, todas pueden llegar á producir análogos efectos.

Pero nosotros vamos sólo á ocuparnos del arte musical.

Nacido con el primer hombre se ha perfeccionado con él, y hoy ha llegado á su mayor grado de apogeo.

Hoy este arte sublime ha creado una sociedad universal, ha puesto en comunicacion á las más apartadas regiones, ha dado medio de desplegar todos sus encantos á la pintura, á la escultura y á la arquitectura escenográficas, y es lo mismo en las capitales más civilizadas que en los aislados caseríos una necesidad de la vida.

Se ha difundido por todas partes como la luz, ha aumentado la gloria de los pueblos y ha ceñido coronas de laurel á muchas frentes inspiradas.

Si recorreis una ciudad, escuchareis esos variados cantares con que la juventud expresa sus alegrías y sus pesares, su admiracion y su entusiasmo; cantares que en algunos países son el poema de la melancolía; escuchareis al pasar por delante del templo las alabanzas del hombre á su Hacedor, los cánticos sagrados con que la humanidad eleva sus plegarias al Altísimo; escuchareis al pasar por delante de los palacios la cadenciosa música del placer, ó los ligeros acor-

des que denuncian una sociedad alegre, olvidada de todos los disgustos para entregarse á los delirios de la voluptuosa danza; escuchareis al penetrar en los teatros el lenguaje más completo y riquísimo del arte, frases sublimes recogidas por los genios del mundo en las armonías de la naturaleza, y aquel conjunto de sonidos en hábil é inspirada combinacion, os contarán con toda su magia los más interesantes episodios de la historia del mundo, evocarán ante vosotros las más gratas visiones de la imaginacion, y os harán á un mismo tiempo sentir y pensar, gozar y padecer.

No puede haber un pueblo que no cante sus glorias, sus combates, sus derrotas, su esplendor, sus desgracias; no puede haber un pueblo que no desee, en sus épocas de calma, ver el arte reproducir las agitadas horas de su pasado, las páginas brillantes de su historia, las dulzuras del sentimiento, los dolores de la pasión, las escenas tranquilas de la vida íntima, los contrastes de la humanidad; y este deseo ha producido al artista como creador y como intérprete, y el primero ha formado la ópera, que reasume en sí todos los géneros musicales, que presenta en un solo cuadro todas las bellezas

del arte; y el arte musical ha llegado á ser el más grande, el más insinuante, el más expresivo, el más conmovedor de todos.

Ardua tarea es, pues, reducir á los estrechos límites de un *Manual* el vastísimo y variado panorama de estedivino arte; pero para allanar el camino y para mayor comodidad de los lectores dividiremos nuestro trabajo en cuatro partes: 1^a. TEORIA DE LA MUSICA en la que partiendo de los principios suministrados por la moderna Física daremos á conocer cuanto se relaciona con la naturaleza, modificaciones y tecnicismo de los sonidos musicales; 2^a. INSTRUMENTACION en la que expondremos los diferentes órdenes de instrumentos, su mecanismo y los nombres de los más importantes y conocidos; 3^a. HISTORIA DE LA MUSICA DESDE SUS ORIGENES HASTA NUESTROS DIAS y 4^a. EFECTOS MORALES DE LA MUSICA Y CREACIONES Y CARACTER DE LA MUSICA MODERNA.

Los libros hacen los libros, pero el último que llega debe siempre rendir un tributo de admiración y aprecio á los que le precedieron, á los que luchando como héroes contra las dificultades que ofrecen siempre los primeros pasos investigadores en el campo de todas las ciencias,

puieron recoger y ofrecer en un solo ramo las flores que crecieron en apartados climas, lograron, en una palabra, fijar la atención del hombre en su trabajo, y produjeron el espíritu analítico de nuestra época, la verdadera filosofía.

Nosotros nos complacemos en poder ofrecer este tributo á nuestro queridísimo maestro y amigo D. Joaquin Maria Perez Gonzalez, que en cuantos libros ha escrito sobre el arte musical, ha reunido á una ilustración superior un criterio privilegiado.

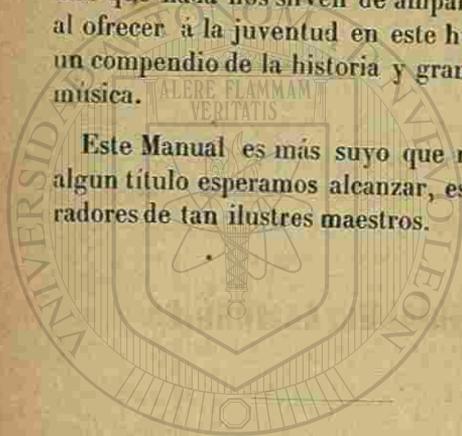
Su obra ha sido, por decirlo así, el depuramiento de las teorías más razonadas, el adelanto, el progreso de nuestro siglo en música.

Nosotros la hemos consultado muchas veces, hemos expuesto y ampliado sus teorías como las hemos escuchado de sus labios, hemos sintetizado todos sus principios.

Fétis, los ilustrados hermanos Escudier, Castil-Blaze, Rousseau, Ortigue, Adolfo Adam, Seudo y últimamente en nuestros días, M. Helmholtz, el ilustre Tindall, M. Laugel, M. Casimir Colomb, M. Rambosson, M. Blaserna y algunos otros tratadistas y críticos musicales nos han suministrado gran copia de datos. Si sus nom-

bres no fueran ya célebres, nosotros consagrariamos toda nuestra influencia á enaltecerlos, porque todos han prestado al arte eminentes servicios; pero su reputacion es universal, y más que nada nos sirven de amparo, de égida, al ofrecer á la juventud en este humilde libro un compendio de la historia y gramática de la música.

Este Manual es más suyo que nuestro: si algun título esperamos alcanzar, es el de admiradores de tan ilustres maestros.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

NUEVO MANUAL DE MÚSICA

PARTE I

TEORIA DE LA MUSICA

CAPITULO I

Acústica. — Sonido. — Movimientos vibratorios de los cuerpos. — Diferencia entre el sonido y ruido. — Cualidades del sonido. — Intensidad. — Causas que la modifican. — Refuerzo del sonido. — Cajas armónicas. — Resonadores. — Elevación del sonido. — Timbre. — Notas armónicas. — Aparato de M. Koenig. ®

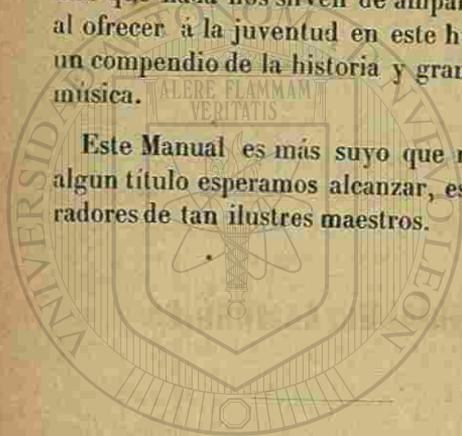
La acústica, palabra que se deriva del verbo griego *ακούω*, oír, es aquella parte de la física que determina las leyes de la producción y propagación del sonido.

Aunque merced á los adelantos de la física

CARLOS PEREZ MALDONADO
MONTERREY, MEXICO.

bres no fueran ya célebres, nosotros consagraríamos toda nuestra influencia á enaltecerlos, porque todos han prestado al arte eminentes servicios; pero su reputacion es universal, y más que nada nos sirven de amparo, de égida, al ofrecer á la juventud en este humilde libro un compendio de la historia y gramática de la música.

Este Manual es más suyo que nuestro: si algun título esperamos alcanzar, es el de admiradores de tan ilustres maestros.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

NUEVO

MANUAL DE MÚSICA

PARTE I

TEORIA DE LA MUSICA

CAPITULO I

Acústica. — Sonido. — Movimientos vibratorios de los cuerpos. — Diferencia entre el sonido y ruido. — Cualidades del sonido. — Intensidad. — Causas que la modifican. — Refuerzo del sonido. — Cajas armónicas. — Resonadores. — Elevación del sonido. — Timbre. — Notas armónicas. — Aparato de M. Koenig. ®

La acústica, palabra que se deriva del verbo griego *ἀκούω*, oír, es aquella parte de la física que determina las leyes de la producción y propagación del sonido.

Aunque merced á los adelantos de la física

CARLOS PEREZ MALDONADO
MONTERREY, MEXICO.

moderna la acústica ha adquirido gran extensión e importancia, aquí sólo nos ocuparemos de aquellos fenómenos y nociones más necesarios á nuestro propósito, recomendando á los que deseen adquirir un conocimiento más profundo de ella la lectura de un buen tratado de física ó de algunos de los muchos libros que se han escrito sobre la materia (1).

Está ampliamente demostrado que el movimiento obrando sobre las moléculas de los cuerpos con más ó menos intensidad y con arreglo á leyes inmutables, es origen de los grandes fenómenos que estudia la física, como el calor, la luz etc. Entre estos fenómenos se cuenta el *sonido*.

Para que se produzca el sonido es preciso que las moléculas de los cuerpos sonoros, perdiendo momentáneamente su posición de equilibrio, vuelvan á él ejecutando alrededor del mismo cierto número de movimientos rápidos y regulares llamados *vibraciones*. De lo dicho se infiere que siempre que hay *sonido* hay *vibraciones*, cualquiera que sea la naturaleza del cuerpo que lo produce, sólido, líquido ó gaseoso. Sin embargo la proposición con-

(1) Pueden verse, entre otros, el excelente tratado de Física de M. Langlebert, la obra titulada *El Sonido y la Música* del profesor P. Blaserna. *El Sonido* por el eminente sabio inglés Tindall y *La Voz, el Oído y la Música* de M. Laugel.

traria no es igualmente cierta, es decir que no siempre que hay *vibraciones* se produce el *sonido*.

Para que exista este fenómeno las vibraciones deben ser muy regulares y seguir una ley fija. Cuando no obedecen á estos principios ó cuando la ley que las preside no puede caer bajo el dominio del oído, se produce el *ruído*. En la mayor parte de los casos se distingue el *sonido* del *ruído*, pero es difícil marcar el límite que separa al uno del otro, porque en ciertos ruidos de la naturaleza, como el de las olas y el de los árboles movidos por el viento, un oído privilegiado llega tal vez á descubrir cierta misteriosa armonía.

Las cualidades del sonido son : *intensidad, elevación y timbre*.

Se da el nombre de *intensidad* del sonido á la energía con que el mismo es producido y con que hiere nuestro oído. Dicha cualidad depende de la mayor ó menor amplitud de las vibraciones.

Sin embargo no es sólo la amplitud de las vibraciones la que determina la intensidad. Esta depende en gran parte de la naturaleza y densidad del cuerpo ó medio que sirve de trasmisión y de la distancia á que se encuentra el cuerpo sonoro. Está demostrado que la intensidad del sonido está *en razón inversa del cuadrado de la distancia*.

La intensidad es también modificada por la presencia de otros cuerpos sonoros susceptibles de entrar en vibración con el que produce el so-

nido principal. En efecto, mil curiosos experimentos, que seria largo enumerar nos dan á conocer que siempre que un cuerpo vibra produciendo un sonido, entran en vibracion todos los cuerpos sonoros que se hallan próximos, con tal que dichos cuerpos se hallen en estado de producir el mismo sonido.

Así, por ejemplo, si cerca de un piano acordado se pulsa una cuerda produciendo una nota musical, se ve inmediatamente entrar en vibracion, aunque más débilmente, la cuerda del piano correspondiente á dicha nota. Esta resonancia produce un refuerzo del sonido primero y la ley á que está sujeta tiene muchas aplicaciones.

Las principales son las cajas armónicas y los resonadores Helmholtz.

Se da el nombre de *caja armónica* á una caja de madera (fig. 1) sobre la que se halla fijo un diapasón. Dicha caja contiene una cantidad determinada de aire y refuerza notablemente el sonido del diapasón.

Otra aplicacion no ménos curiosa é importante de esta ley son los *resonadores Helmholtz* (fig. 2) que son unas esferas de metal con dos orificios, uno mayor que pone en comunicacion el interior con el exterior y otro más pequeño que se aplica al oído. Cada resonador refuerza un solo sonido; por consiguiente para usarlo es preciso tener varios de diferentes tamaños. También los hay de forma cilíndrica. No deben confundirse

los resonadores y cajas armónicas con las que acompañan á ciertos instrumentos como el violin etc. y que se llaman de armonia porque refuerzan uniformemente todos los sonidos del instrumento en cuestion.



Fig. 1.

Fig. 2.

Entiéndese por *elevacion* la cualidad en virtud de la cual distinguimos un sonido grave de un agudo. La *elevacion* depende del número de vibraciones ejecutadas en un segundo por un cuerpo sonoro.

Tanto el número de las vibraciones como la

figura (y por consiguiente la amplitud de las mismas) y las leyes á que están sometidas en todos los cuerpos sonoros, han sido perfectamente estudiadas y determinadas por medio de varios aparatos que pueden verse en la física, tales como el *Sonómetro*, la *Sirena* de Cagniard-Latour, la *doble Sirena de Helmholtz*, etc.

Conocemos con el nombre de *timbre* la nota característica en virtud de la cual distinguimos un sonido de otro. Los alemanes llaman á esta cualidad *Klangfarbe* (color del sonido).

Hemos visto ya que en la naturaleza del sonido influyen la amplitud de las vibraciones y la duración de las mismas; pero aun dos sonidos de igual número de vibraciones y de tensidad igual se distinguen perfectamente entre sí merced al *timbre*, el cual está demostrado que depende de la forma de las ondas sonoras.

Esta diferencia de formas en las ondas sonoras obedece á que en cada sonido musical, producido por la voz humana ó por un instrumento existen además de la nota fundamental otras notas llamadas *armónicas* porque forman acorde con la primera. En la generalidad de los casos estas armónicas no son percibidas por el oído, sobre todo en aquellos sonidos que estamos habituados á oír, como sucede con la voz humana, muy rica en dichas notas. No ocurre lo mismo cuando las armónicas están en disonancia con el sonido fundamental, como sucede en las campanas. El arte

de fundir estas estriba en darles una forma tal que los sonidos bajos se acuerden con el principal sin lo cual sonarian como una caldera. Sin embargo las armónicas superiores de la campana son siempre disonantes por lo que el sonido de la misma no se presta á la música artística.

Resulta pues, que en los sonidos compuestos como lo son la generalidad de los musicales las armónicas nacen de vibraciones parciales que se mezclan con las del sonido fundamental y modifican la forma de las ondas principales, de donde procede la diferencia de timbres.

M. Helmholtz ha estudiado extensamente y dado á conocer la importante teoría de las armónicas con el auxilio de los resonadores. Ultimamente M. Kœnig ha construido un precioso aparato destinado á descomponer de una manera visible el timbre de un sonido en sus notas elementales, por medio de las llamas manométricas. Dicho curioso aparato (*fig. 3*) se compone de ocho resonadores colocados sobre un soporte uno encima de otro; cada uno está en comunicación por medio de un tubo de cautehuc con una especie de cápsula manométrica, propia para dar á conocer la fuerza elástica de la llama; los mecheros de estas cápsulas están colocados uno sobre otro en línea oblicua; un espejo giratorio paralelo á la misma permite analizar aquellas llamas que son puestas en vibración por los globos que resuenan mientras que hace aparecer en

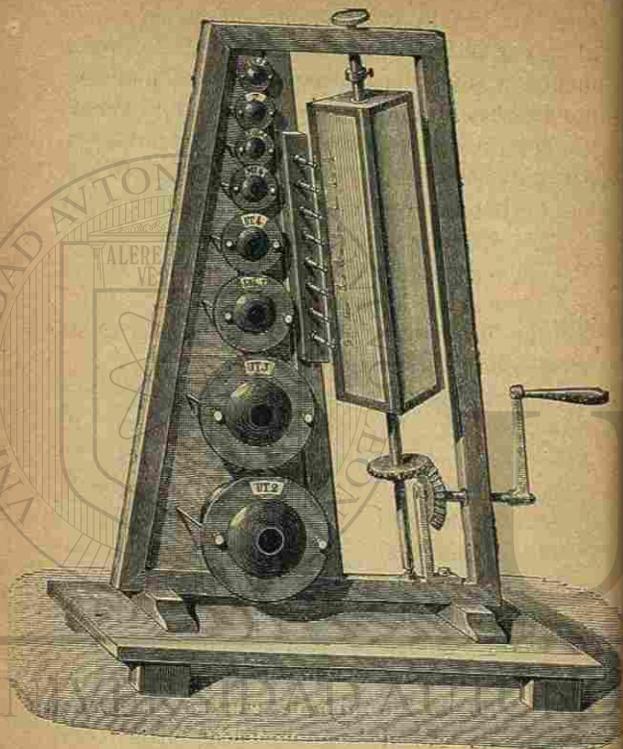


Fig. 3.

forma lineal las que están en comunicación con los resonadores que no entran en acción. Para averiguar si un instrumento, ó una voz contienen armónicas no hay sino producir cerca del apa-

rato un sonido correspondiente en elevación al mayor de los resonadores ó sea al *do* fundamental, y si contiene armónicas estas ponen en movimiento los resonadores y las llamas correspondientes y basta echar una mirada al espejo, para conocerlas en el acto. Con dicho aparato se han hecho mil interesantes experimentos.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

®

CAPITULO II

Propagacion del sonido. — Velocidad del mismo. — Reflexion.
— Ecos. — Límites del sonido musical. — La voz humana.
— Límites de la voz humana. — Diapason normal. —
Modulacion vocal. — Vocalizacion. — Acento musical.

Del mismo modo que para la produccion del sonido es condicion indispensable la elasticidad de los cuerpos, tambien lo es para la propagacion del mismo, porque las vibraciones sonoras se propagan transmitiendo su movimiento á las capas que rodean al cuerpo que las produce. Por consiguiente todo cuerpo trasmisor del sonido es esencialmente elástico.

El aire es generalmente el medio trasmisor; pero puede tambien serlo, segun lo dicho, cualquier otro cuerpo sólido, líquido, ó gaseoso que tenga la citada condicion.

Para formarse idea de la trasmision del sonido, basta observar el fenómeno que se produce echando una piedrecilla en la tranquila superficie de un estanque. La serie de ondas concéntricas que se forma es idéntica casi á las que el sonido forma en la atmósfera.

En estos últimos años se han hecho mil estudios y experimentos curiosos acerca de la propa-

gacion del sonido, principalmente por los profesores M. Osberne Reynolds, Stokes y Regnault, pero los límites y las condiciones de este libro nos impiden extendernos sobre esta materia.

La velocidad del sonido depende de dos circunstancias: la densidad y la elasticidad del medio de trasmision, siendo directamente proporcional á la segunda é inversamente proporcional á la primera.

Segun los experimentos más exactos puede calcularse la velocidad del sonido en el aire en unos 330 metros por segundo á una temperatura de 0° y en unos 340 á 46°. Segun el capitán Parry, en la isla de Melville y á una temperatura de 38°,5 bajo cero la velocidad del sonido era de 309 metros por segundo. La velocidad del mismo en el agua, determinada por Colladon y Sturm, es de 1435 metros por segundo. En los gases es escasa, excepto en el hidrógeno, que es el menos denso. En los sólidos es en general excesiva sobre todo en los metales. Hé aquí como dato curioso una lista de las velocidades del sonido en varios cuerpos:

Oxígeno	Segun Dulong.	317 metros	®
Hidrógeno	—	1269	—
Acido carbónico	—	262	—
Agua del mar á 20°	Segun Wetheim	1437	—
Plomo á 20°	—	1228	—
— á 400°	—	1204	—
Oro á 20°	—	1743	—
— á 400°	—	1749	—

Plata á 20°	Segun Wetheim	2707	metros
— á 100°	—	2639	—
Hierro á 20°	—	5127	—
— á 100°	—	5299	—
Acero á 20°	—	4986	—
— á 100°	—	4925	—
Acacia en el sentido de las fibras	—	4714	—
— en sentido trasver- sal á las capas	—	1475	—
Pino en sentido de las fibras	—	3332	—
— en sentido trasversal á las capas	—	1405	—

Cuando una onda sonora encuentra en su camino un obstáculo, se refleja formando como los cuerpos elásticos ángulo de reflexion igual al de incidencia. Los principales fenómenos producidos por la reflexion del sonido son la resonancia y el eco. La resonancia refuerza el sonido pero si es exagerada lo prolonga demasiado y resulta desagradable. Esto se nota principalmente en los locales espaciosos y cerrados, como iglesias, teatros etc. Por esta razon uno de los problemas más difíciles para el arquitecto es construir una sala que reúna buenas condiciones acústicas.

Las tapicerías, muebles, etc., amortiguan las resonancias. En las iglesias y en los edificios públicos puede evitarse semejante defecto colocando alrededor circuitos de hilo delgado y casi invisibles. M. Robert S. Gregg llevó á cabo este experimento en la iglesia catedral de S. Fin Barre

trasformando por completo las condiciones acústicas de la misma.

En la *resonancia* el sonido directo se confunde con el reflejo; pero no sucedé así en el *eco* el cual es una repetición clara y distinta del sonido directo.

Como un sonido reflejado puede volverse á reflejar en otro obstáculo y así sucesivamente, los ecos pueden ser *dobles*, *triples*, etc., y en general múltiples.

Entre los ecos más célebres se cuentan el del baptisterio de la catedral de Pisa y el de Simonetta cerca de Milan que repite cuarenta veces el mismo sonido.

Ya que hemos indicado de una manera sumaria la naturaleza, las cualidades y los fenómenos del sonido, vamos á determinar el límite de los sonidos musicales, merced á los interesantes experimentos últimamente realizados. Por medio de la *sirena* se ha demostrado que se necesitan por lo ménos 16 vibraciones para que se produzca un sonido perceptible y aún para obtener este resultado es preciso un instrumento que produzca sonidos muy intensos, pues con la *sirena* ordinaria sólo se perciben los sonidos de veinte ó veinte y cinco vibraciones.

Por otra parte M. Desprézt valiéndose de una serie de diapasones diminutos ha conseguido demostrar que llegando las vibraciones á cierto límite fijado por él en 38.000 por segundo, dejan

de percibirse los sonidos. Sin embargo no todos los sonidos comprendidos entre 16 y 38.000 vibraciones son musicales propiamente hablando. Los demasiados bajos apenas se oyen y los muy elevados resultan desagradables. En el piano moderno de 7 octavas los límites de los sonidos más graves y más agudos son 27 y 3.500 vibraciones por segundo respectivamente y en el violín 193 y 3.500. Sin embargo algunos pianos llegan hasta 4.200 y el flautín á 4.700 y aún más. No obstante, como los sonidos demasiado agudos ántes dañan que favorecen al efecto musical puede fijarse sin exageración el límite de los sonidos musicales entre 27 y 4.000 vibraciones.

Y puesto que de sonidos musicales hablamos vamos á ocuparnos brevemente del más perfecto y agradable de todos que es el producido por la voz humana, fijando también al mismo tiempo los límites de la misma.

La voz musicalmente considerada ó sea la *voz modulada* produce los sonidos más ricos en armonía merced á la perfección del aparato ú *organo vocal* que sobrepuja á todos los instrumentos. Aparte de esto la boca que hace el papel de *resonador* refuerza los sonidos produciendo infinita variedad de timbres.

La voz para llamarse buena debe ser pura, clara, sonora, llena, fuerte, flexible, fresca, ágil y siempre igual.

Ante todo es preciso distinguir entre la voz de

hombre y la de la mujer, pues la segunda está representada por un número de vibraciones doble que la primera. Además para las necesidades del canto se establecen tres subdivisiones en cada una de estas voces. Así la de hombre se divide en voz de bajo, de barítono y de tenor y la de mujer en voz de contralto, mezzo soprano y soprano ó tiple.

A continuación damos el adjunto curioso cuadro de los límites de las voces humanas, formado por el ya citado profesor P. Blaserna. Estos límites son los que puede exigirse á todo buen cantante. Las cifras que van entre paréntesis representan límites excepcionales ó casos particulares.

Límites de la voz humana.

	<i>si</i>	<i>mi</i>	<i>re</i>	<i>fa</i>
Bajo	(63)	82. . . .	293	(348)
		<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>fa</i>
Barítono	(73)	87. . . .	370	(392)
		<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>la</i>
Tenor	(98)	109. . . .	435	(544)
		<i>do</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>
Contralto	(110)	164. . . .	696	(870)
		<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>
Mezzo-soprano	(164)	174. . . .	870	(977)
		<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>do</i>
Soprano ó tiple	(196)	218. . . .	1044	(1305)

La voz de un buen cantor abraza cerca de dos

(4) El famoso *do de pecho* de Tamberlick.

octavas y en la mujer algo más, de modo que pueden considerarse como límites extremos de las dos voces reunidas (hombre y mujer) el *do* = 65 vibraciones y el *do* = 4044 ó sea cuatro octavas sin fijarse en los casos excepcionales.

En la historia de la música se mencionan algunas voces por su maravillosa extensión tales como la de la Bastardella oída por Mozart en Milán en 1770, la cual abrazaba 3 octavas y media llegando á 2.000 vibraciones. También es célebre la del eunuco Farinelli. Las de la Cruvelli, Catalani, la Patti y la Nilson no son menos célebres.

No hace muchos años se ha resuelto una cuestión de gran interés para los cantantes, cual es la adopción del *diapason normal*, á fin de acordar todos los instrumentos de una manera uniforme. La nota del *diapason* es el *la* que corresponde, en un piano de siete octavas, al quinto *la* empezando por las notas graves. Una comisión internacional ha fijado en 435 el número de vibraciones del *diapason normal*.

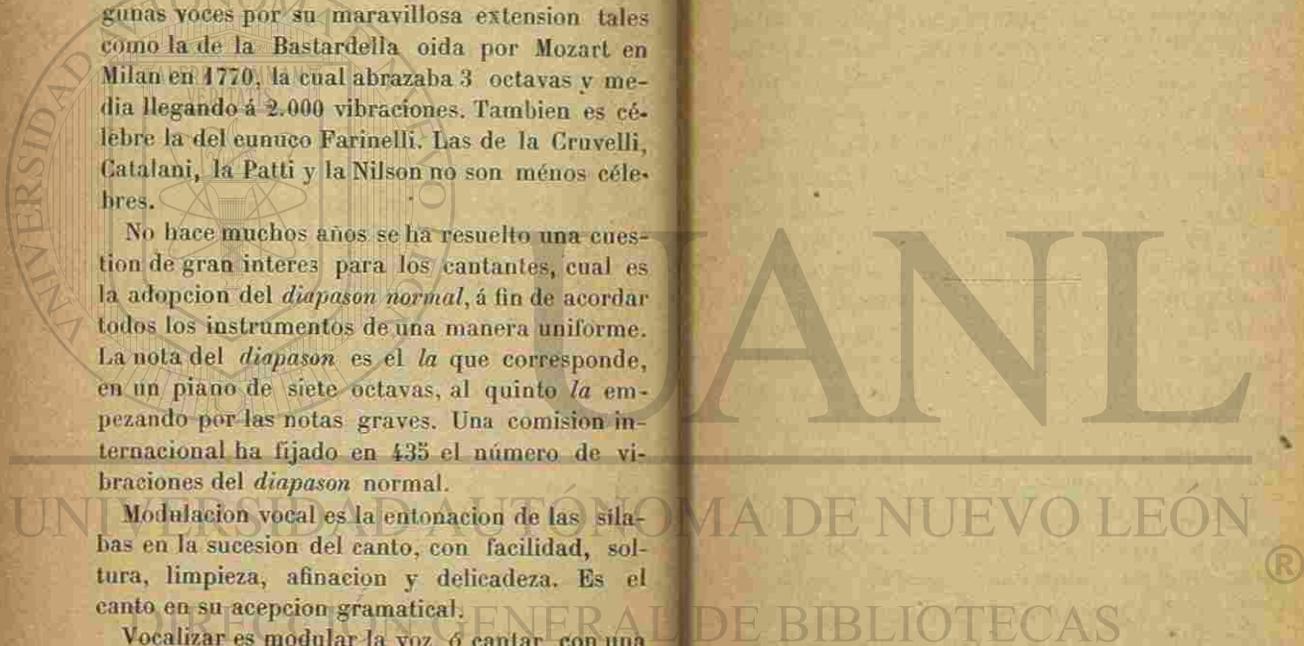
Modulación vocal es la entonación de las sílabas en la sucesión del canto, con facilidad, soltura, limpieza, afinación y delicadeza. Es el canto en su acepción gramatical.

Vocalizar es modular la voz, ó cantar con una sola vocal uno, dos ó más compases.

La vocalización sirve para facilitar la emisión-cuerpo y buen sonido de la voz, la agilidad de

los órganos vocales, y la limpia y clara pronunciación.

Acento musical es la inflexión más ó menos pronunciada con que se practica la modulación de la voz ó del instrumento.



CAPITULO III

Percepcion del sonido.— Experimentos de M. Helmholtz.— Aparato auditivo; su descripcion.— Cuerdas de la membrana *basilaris*. — Experimento realizado con el piano.— Teoría de la percepcion del sonido. — Fibras de Cortis.

Hemos visto ya cómo se origina el sonido en la naturaleza, las leyes á que obedece su formacion, las cualidades que le distinguen, los fenómenos que origina y el modo y velocidad de su propagacion, fijando de paso los límites de los sonidos musicales. Réstanos pues examinar, para terminar con esta materia, el maravilloso procedimiento en virtud del cual nuestra alma por medio del ministerio del oido, se hace cargo de los sonidos y de sus maravillosas armonías.

El célebre M. Helmholtz, tantas veces citado, ha sido uno de los que con más ardor se han dedicado á estudiar la acústica en sus relaciones con la fisiología, es decir á determinar el papel que el aparato auricular desempeña en la percepcion de los sonidos. La índole de nuestro trabajo nos impide hacernos cargo de todos los importantes fenómenos descubiertos por dicho sabio.

Uno de los primeros que ha observado valién-

dose de su *sirena* es que la sensacion del sonido no depende de la naturaleza de las conmociones ó vibraciones del aire sino de la organizacion del aparato auditivo, siendo por lo tanto fenómeno subjetivo. Tan es así que cuando comienza á funcionar la *sirena* nada percibe nuestro oido y las vibraciones sólo son sonidos en cuanto afectan al órgano de la audicion.

Para formarse idea de las maravillas que encierra el fenómeno de la audicion, basta fijarse en lo que nos sucede en un teatro ó sala de conciertos. En dichos locales crúzanse en todas direcciones mezclándose unas con otras multitud de ondas sonoras procedentes unas de los diversos instrumentos, otras de las voces de los cantantes de ambos sexos y otras de los mil ruidos que produce naturalmente un auditorio numeroso. A pesar de esta multiplicidad y aparente confusion y á pesar de que todas estas vibraciones sonoras llegan á nuestro oido en una pequeña columna del grueso de un mango de pluma, nuestra alma con admirable síntesis los analiza y percibe, sin equivocarse.

Antes de exponer la teoría por medio de la que M. Helmholtz explica este fenómeno debemos decir cuatro palabras sobre la estructura del aparato auditivo.

Este se compone de tres partes principales que son: *oreja ó pabellon externo, oido interno ó laberinto y oido medio*. El primero recoge las ondas,

sonoras y las dirige á la membrana del timpano, dura, resistente y tensa. La abertura que da paso á estas ondas se llama conducto auditivo ex-



Fig. 4.

terno (fig. 4). El *laberinto* se compone de conductos muy pequeños que forman diversas vueltas y se hallan alojados en una masa huesosa muy dura. Tres de ellos dispuestos en semicírculo se llaman *canales semicirculares* y el otro que forma

espiral, *caracol*. Todos se abren en una ampolla llamada *vestíbulo*.

En este hay dos aberturas, la *ventana oval* que da entrada á las ondas sonoras y otra llamada *conducto auditivo interno* por donde pasan los nervios que establecen la comunicacion entre el cerebro y el oído.

La cavidad del *laberinto* está llena de un líquido bastante semejante al agua llamado líquido de *Cotugno*. Para impedir que este líquido se pierda ó salga, las *ventanas oval* y *redonda* están cerradas por una membrana que recibe las vibraciones de las ondas sonoras y las trasmite.

El *oído medio* ó *caja del timpano* (fig. 5) se llena de aire por el conducto llamado *trompa de Eustaquio*, constantemente abierto. Cuatro huesecillos llamados *martillo*, y *yunque*, *lenticular* y *estribo*, unidos por medio de articulaciones ponen en comunicacion la *ventana oval* con la *membrana del timpano*. Dichos huesecillos trasmiten á la referida *ventana* y al *líquido de cotugno* las vibraciones que las ondas sonoras comunican al timpano.

Ademas de lo dicho hay que tener en cuenta, que el *caracol* está dividido en toda su longitud por dos membranas. Una de estas membranas llamada *basilares*, es muy resistente en el sentido de sus fibras mientras se desgarrá fácilmente en la dirección perpendicular. M. Helmholtz ha demostrado por el cálculo, que las fibras de esta

membrana pueden considerarse como otras tantas cuerdas débilmente ligadas entre sí.

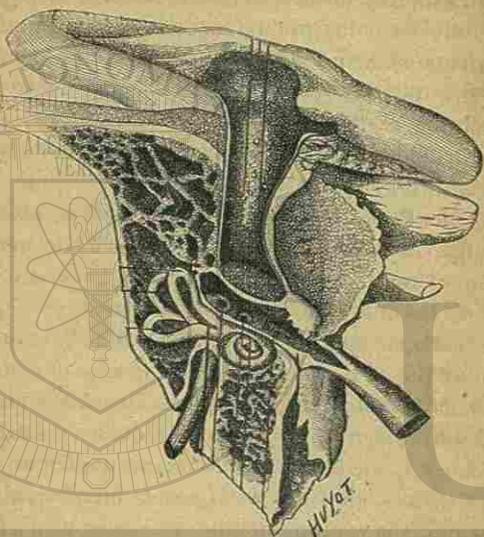


Fig. 5.

Ya que conocemos la disposición del aparato auditivo vamos á exponer brevemente la curiosa y bella teoría del citado sabio, referente á la percepción del sonido.

Ante todo supongamos que en un piano se quitan todos los *apagadores* y se colocan sobre las cuerdas pequeños caballetes de papel. Hecho esto, si cerca del piano varias voces ó instrumentos

producen sonidos musicales, se verá que caen solamente los caballetes de las cuerdas correspondientes á dichos sonidos. De donde se deduce que el piano descompone en sus diferentes partes constituyentes el conjunto de ondas sonoras que recorren el aire.

Lo que tiene lugar en nuestro oído en análogas circunstancias es muy semejante á lo que pasa en el citado piano.

Partiendo de la hipótesis bastante fundada de que cada una de las fibras ó cuerdas de la membrana *basilar* está acordada para producir un sonido determinado, teniendo en cuenta lo que ocurre en las cuerdas del piano, deduciremos lógicamente que siempre que se produzca el sonido análogo á cada cuerda de las citadas esta vibrará y el nervio acústico correspondiente transmitirá su sensación al cerebro, y que aun en medio de la mayor confusión de sonidos nuestra alma percibirá por tanto, cada uno de ellos con distinción y claridad.

La función que la nueva hipótesis atribuye hoy á las fibras de la membrana *basilar* era anteriormente atribuida á las fibras de Corti, pero los progresos de la anatomía han dado á conocer que dichas fibras no existen en las aves y reptiles.

CAPITULO IV

Definición de la palabra música. — Representación gráfica del sonido. — Notas. — Sistemas de notación antiguo. — Letras y signos. — Notación de Boecio. — Idem de San Gregorio. — Neumas. — Su origen. — Sinea indicadora. — Guido Avelino. — Origen de las llaves modernas. — Notación cuadrada. — Notación de Rousseau. — Notación moderna.

Muchas definiciones se han dado de la palabra música, mucho se ha divagado acerca de esta materia. Mientras que unos la consideran como el lenguaje de la pasión y del sentimiento, otros la reducen á una serie de conmociones nerviosas sin valor alguno objetivo y cuyo mérito puramente *subjetivo* depende únicamente de la situación de ánimo, de las preocupaciones y de la cultura del oyente. Este criterio estrecho y mezquino es la negación del arte en sus más bellas representaciones, porque aplicado á la pintura, escultura, etc., produciría idéntico resultado. ¿Quién duda que para toda persona desprovista de toda cultura artística casi no tienen valor alguno la Vénus de Milo, *La rendición de Breda*, los paisajes del Lorenés y cien otras maravillas? ¿No se ha visto recientemente que el Sha de Persia, asistiendo á una representación en la

Gran Opera de Paris, sólo encontró dignos de su aprobación los informes ruidos que producía la orquesta mientras los músicos templaban sus instrumentos?

La música como todas las bellas artes tiene por objeto la expresión ó representación de la belleza ideal. Creemos pues dar su verdadera definición diciendo que es: « *la realización de la belleza por medio del sonido*. Ahora bien, el hombre que al salir de las manos del Hacedor recibió el don inapreciable de la palabra, sin el que la vida hubiera sido imposible, tuvo necesidad sin embargo de buscar ó inventar el lenguaje de la música, que si bien embellece la existencia como las demás bellas artes, no es condición esencial de la misma. Para formarnos una idea de lo arduo de este problema de la representación gráfica del sonido musical, que es lo que hay de más fugitivo y etéreo, basta tener en cuenta las mil tentativas más ó menos afortunadas, que durante millares de siglos ha llevado á cabo la humanidad para llegar á la perfección relativa que hoy presenta la notación musical ó lenguaje de los sonidos. En efecto, ¿cuántos esfuerzos han sido necesarios para obtener el incomparable resultado de que con sólo las siete notas que forman la escala natural puedan representarse las infinitas maravillas que ofrece en su desarrollo tan divino arte!

Los estrechos límites á que nos reduce la in-

dole de este trabajo nos impiden detallar por extenso los ensayos realizados en este sentido en todas las épocas y todos los países, pero sin embargo apuntaremos una ligera idea de los más importantes y conocidos. Todos ellos pueden referirse á dos grandes grupos. Pertenecen al primero los que tuvieron por objeto representar el lenguaje musical por medio de las letras del alfabeto más ó ménos modificadas y al segundo los que han echado mano para ellos de signos convencionales. El primer método fué seguido por casi todos los pueblos antiguos y el segundo por los modernos.

Aunque la Biblia habla con frecuencia de la música y los cantos maravillosos del Rey Profeta y de su hijo Salomón nos dan idea suficiente de la importancia de este arte entre los judíos, sobre todo como elemento religioso, carecemos por completo de documentos respecto á la notación empleada por los mismos.

Los Indios y Chinos emplearon á este fin las letras de su alfabeto, marcando las diferentes octavas con modificaciones especiales en las mismas, y el compás con signos accesorios.

Respecto del Egipto existe la misma falta de datos que en lo referente al pueblo de Israel.

Los Griegos usaron en un principio las letras pero cuando su música adquirió gran desarrollo y aumentó el número de modos formaron dos notaciones distintas una para el canto y otra para

los instrumentos, y multiplicaron de tal modo el número de signos que algunos autores lo hacen subir hasta 4860, siendo necesario mucho tiempo sólo para aprender la notación musical.

A continuación insertamos un trozo de música griega compuesto de la doble escala de signos del *modo hipodórico*, debido á las investigaciones de M. Em. Ruelle :

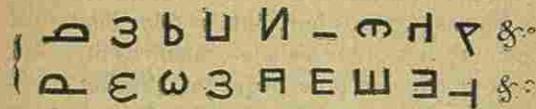


Fig. 6.

Los romanos plagiaron en esto á los griegos empleando las letras del alfabeto latino. Algunos autores dignos de crédito aseguran que el célebre Boecio, filósofo cristiano, muy instruido en la teoría y práctica de la música redujo en el siglo VI, la notación romana, casi tan complicada como la griega, á 15 ó 17 letras (4).

Otra opinión no tan autorizada como la anterior afirma que San Gregorio teniendo en cuenta que los sonidos se repiten en cada octava redujo á siete el número de las letras, empleando las primeras. Para la primera octava se usaban las mayúsculas, para la segunda las minúsculas y para la tercera se duplicaban. Sea de

(4) Colomb. — *La musique* — Rachette, editor.

esto lo que quiera es lo cierto que las notaciones de Boecio y San Gregorio se ven empleadas en la Edad Media, como lo atestiguan un manuscrito del siglo XI de la abadía de Inmieges, el oficio de Saint-Thuriave obispo de Dol en Bretaña, de la misma época y el Antifonario de Montpellier.

Desde el siglo VIII empiezan á verse en los manuscritos musicales ciertos signos que no tienen analogía con las letras. Unos, en forma de puntos, comas y rasgos horizontales ó inclinados representaban sonidos aislados, mientras otros en forma de ganchos ó de pequeños ganchos ligados entre sí representaban grupos de sonidos.

Mucho se ha escrito y disputado acerca del nombre de estos signos pero todo hace creer que eran las *neumas* de que tomó su nombre la *notación neunática*, origen á su vez de la *cuadrada*. Respecto al origen de las *neumas* hay varias opiniones. Unos aseguran que eran las *notas romanas* de San Gregorio, otros pretenden confundirlas con las notas gráficas y taquigráficas usadas por los romanos y otros por último las hacen derivar del *acento* de los antiguos, afirmando que el *arsis* (*acento agudo*) y la *tésis* (*acento circunflejo*) son los signos fundamentales de las *neumas*. Bajo el punto de vista histórico pueden dividirse las *neumas* en *primitivas*, de *altura respectiva*, de *puntos superpuestos* y *quidonianas*. Sin embargo la mejora introducida por las tres últimas clases no desterró los anteriores

métodos. Así después de la reforma del monje Guido, siguieron empleándose las clases anteriores de neumas, y sólo á principios del siglo X cayeron en desuso las *primitivas* (1).

Las de *altura respectiva* produjeron un gran adelanto. Por su posición más ó menos elevada servían de guía á la vista y al entendimiento. Para evitar los errores de los copistas y las dudas de los cantantes, sobre todo en las melodías algo complicadas, se empezó á trazar encima del texto una línea roja ó negra, que marcaba el sitio de una nota fija y poco después se agregó al principio de la línea, en color, un signo correspondiente á una nota, como indicación tonal.

Guido de Arezzo dió un gran paso perfeccionando las *neumas*, agregando una segunda línea paralela á la primera con tinta roja y poniendo al principio la letra *F* que era la clave de *fa*. La primera se marcó desde entonces con tinta amarilla y llevó á su principio la letra *C* ó clave de *do*. Con estas dos líneas no había error posible.

Por lo que se ve nuestras claves de *fa*, *do* y *sol* no son otra cosa que las letras *F*, *C* y *G* transformadas.

Las reformas iniciadas por Guido continuaron desarrollándose y aumentando con rapidez, se regularizaron el dibujo, forma y volumen de las *neumas* y de este modo se llegó naturalmente á

(1) Colomb, libro citado.

la notacion cuadrada, que es con ligerísimas variantes nuestra notacion moderna.

Hé aquí un modelo de la notacion cuadrada, con el nombre, la forma y los valores de las notas, teniendo en cuenta que se consideraba la *semibreve* como unidad.



Fig. 7.

Respecto á su duracion los antiguos músicos la comprendian en la siguiente fórmula pintoresca:

MAXIMA DORMIT.	La <i>Maxima</i> duerme.
SONGA RECUBAT.	La <i>Songa</i> está acostada.
BREVIS SEDET.	La <i>Brevis</i> está sentada.
SEMI-BREVIS DEAMBULAT.	La <i>Semi-brevis</i> se pasea.
MINIMA AMBULAT.	La <i>Minima</i> anda.
SEMIMINIMA CURRIT.	La <i>Semimini</i> corre.
CHROMA VOLAT.	La <i>Chroma</i> vuela.
SEMI-CHROMA EVANESCIT.	La <i>Semi-chroma</i> se desvanece.

A excepcion de las tres primeras hallamos en

este cuadro el tipo de la *redonda*, *blanca*, *negra*, *corchea* y *semi-corchea*. (1)

A pesar de las ventajas de la notacion cuadrada muchos músico rutinarios, pedantes, ó amantes de lo enrevesado y oscuro siguieron las embrolladas notaciones de que hemos hecho mencion. El sabio Forkel cita como prueba una notacion literal que parece estuvo muy en uso entre los organistas hasta fines del siglo XVII. Tambien se encuentra la notacion literal juntamente con la cuadrada, la primera para el canto y la segunda para el acompañamiento en algunos trabajos musicales como los « AIRS DE COVR MIS EN TABLATURE DE LVTH PAR ANTHOYNE BOESSET, *maistre de la Musique de la chambre du Roy et de la Reyne.* » (1620). Los factores de pianos han empleado y emplean las letras para indicar el orden de las notas (2).

En 1743, Juan Jacobo Rousseau expuso un sistema de notacion sustituyendo las notas con cifras pero no tuvo éxito. Últimamente en Francia se ha tratado por algunos de resucitar dicho sistema, pero no cremos que llegue á prosperar.

Para terminar damos á continuacion un cuadro de la notacion moderna, con los nombres y figura de las diferentes notas y por él se verá que efec-

(1) Colomb, *La musique*.

(2) Colomb, *La musique*, Hachette editor, pag. 79 y siguientes. Muchos de los datos de estos capítulos están extractados de dicho notable libro.

tivamente como hemos dicho, es con ligeras variaciones casi igual á la notacion cuadrada.



Redonda, blanca, negra, corchea, semi-cor. fusa, semi-fusa.

Fig. 8.

Partiendo de la redonda, como unidad, tenemos que dicha nota equivale á dos blancas, una blanca á dos negras, una negra á dos corcheas, etc., etc.

Por consiguiente una redonda equivale á	2 blancas.
	4 negras.
	8 corcheas.
	16 semicorcheas.
	32 fusas.
	64 semifusas.

CAPITULO V.

Escala general. — Octava. — Pentágrama. — Insuficiencia del mismo. — Modo de remediarla. — Llaves. — Llaves de sol. — Llaves de fa. — Llaves de do. — Observaciones acerca de la diversidad de llaves.

El primer elemento de la música es ese conjunto de siete notas, que forman una melodia sencilla y natural que casi todo el mundo conoce y que hasta los niños retienen con sólo oírlo una sola vez.

Este conjunto de las siete notas DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, sumamente fácil de cantar, se llama *escala ó gama general*.

La denominación de estas notas, es atribuida por algunos al ya citado Guido Aretino, pero por lo que ya hemos indicado acerca de las reformas introducidas por el mismo en el arte musical, es probable que dicha denominación fuera posterior al mismo.

Lo cierto es que los seis primeros nombres están tomados de la primera estrofa del himno de San Juan Bautista: ®

Ur (1) quæant laxis	Resonare fibris
Mira gestorum	Famuli tuorum
Solve polluti	Labiis reatum
Sancte Joannes.	

(1) Hasta hace poco tiempo la primera nota se ha llamado

tivamente como hemos dicho, es con ligeras variaciones casi igual á la notacion cuadrada.



Redonda, blanca, negra, corchea, semi-cor. fusa, semi-fusa.

Fig. 8.

Partiendo de la redonda, como unidad, tenemos que dicha nota equivale á dos blancas, una blanca á dos negras, una negra á dos corcheas, etc., etc.

Por consiguiente una redonda equivale á	2 blancas.
	4 negras.
	8 corcheas.
	16 semicorcheas.
	32 fusas.
	64 semifusas.

CAPITULO V.

Escala general. — Octava. — Pentágrama. — Insuficiencia del mismo. — Modo de remediarla. — Llaves. — Llaves de sol. — Llaves de fa. — Llaves de do. — Observaciones acerca de la diversidad de llaves.

El primer elemento de la música es ese conjunto de siete notas, que forman una melodia sencilla y natural que casi todo el mundo conoce y que hasta los niños retienen con sólo oírlo una sola vez.

Este conjunto de las siete notas DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, sumamente fácil de cantar, se llama *escala ó gama general*.

La denominación de estas notas, es atribuida por algunos al ya citado Guido Aretino, pero por lo que ya hemos indicado acerca de las reformas introducidas por el mismo en el arte musical, es probable que dicha denominación fuera posterior al mismo.

Lo cierto es que los seis primeros nombres están tomados de la primera estrofa del himno de San Juan Bautista: ®

Ur (1) quæant laxis	Resonare fibris
Mira gestorum	Famuli tuorum
Solve polluti	Labiis reatum
Sancte Joannes.	

(1) Hasta hace poco tiempo la primera nota se ha llamado

El nombre de la última nota si fué posterior y sólo quedó definitivamente aceptado en el siglo XV.

La melodía formada por estas siete notas es clara, precisa y agradable al oído. Ahora bien, tanto los musicólogos como los físicos han observado que á partir de la última nota, si la voz se siente naturalmente arrastrada á reproducir la misma serie melódica, en el mismo orden, y así sucesivamente; y como se repite el mismo fenómeno, cuando se ejecuta la escala descendiendo, con la sola diferencia del grado de *elevacion* del sonido, y como al mismo tiempo parece que la melodía se completa cuando despues del si se hace el no siguiente, subiendo, se ha convenido en llamar *octava* á este sistema de *ocho* notas, que comienza y acaba con la misma y que es la división por excelencia de nuestra escala de sonidos.

Al hablar de las notaciones musicales en el capítulo anterior hemos dado á conocer las formas y valores de las representaciones gráficas de dichas notas.

Al mismo tiempo habrán observado nuestros lectores que tanto la notación cuadrada como la moderna las hemos colocado en una figura for-

ut. En 1640 Doni substituyó esta sílaba con el *do* por ser más fácil de pronunciar y de oír en el *solfeo*. Hoy está generalizado su uso.

mada por cinco líneas horizontales y paralelas, que se llama *pentágrama* y que reproducimos á continuación señalando la denominación de sus líneas y espacios :

5 ^a . línea.	4 ^o espacio.
4 ^a . línea.	3 ^o espacio.
3 ^a . línea.	2 ^o espacio.
2 ^a . línea.	1 ^o espacio.
1 ^a . línea.	

Fig. 9.

Claro está que colocando las notas en los espacios y las líneas del *pentágrama* por el orden de su elevacion desaparece todo motivo de error ó vacilacion para el cantante, pues el ojo se convierte en guía seguro y auxiliar del oído.

Si convenimos por ejemplo en llamar *do* á la nota colocada en la primera línea, la que ocupe el primer espacio se llamará *re*, la colocada en la segunda línea *mi*, la en el segundo espacio *fa* y así sucesivamente como se puede ver en el siguiente ejemplo :



Fig. 10.

La colocacion de las notas marca con la mayor facilidad su nombre y su elevacion. Lo mismo

que en el ejemplo anterior sucede si se colocan las notas, bajando, á partir de la quinta línea.

Si en lugar de partir de la nota *do* se parte de otra cualquiera y si en vez de colocarla en la 1.^a ó 5.^a líneas se coloca en cualquiera otra línea ó espacio, el orden y sucesion de los sonidos será el mismo. Hay que fijarse mucho en esto, porque de aquí depende todo el secreto del *trasporte* de que hablaremos más adelante.

Una simple ojeada basta para convencerse de que el pentágrama ofrece ciertos inconvenientes.

Es el primero su insuficiencia. En efecto en el ejemplo anterior hemos podido colocar en el pentágrama partiendo del *do* una octava entera y una nota más, *re*; pero como cualquier voz ó instrumento tienen mucha mayor extension, ya subiendo ó ya bajando, nos encontramos sin líneas ni espacios para colocar las notas sucesivas.

El primer medio que se nos ocurre para remediar tal inconveniente es agregar líneas al pentágrama por abajo y por arriba, segun la necesidad, pero como esto le desnaturalizaria, se ha convenido en agregar sólo fragmentos de líneas, como se ve en el ejemplo siguiente :



Fig. 11.

Aun se podrian aumentar algunas notas graves ó agudas; pero como si el número de fragmentos fuese excesivo la vista podria vacilar y equivocarse, hay otro medio del que se puede echar mano en estos casos y que se emplea mucho en la música de piano, cuyo teclado es muy extenso.

Si se trata de una escala aguda, se escribe en el pentágrama una octava más baja poniendo encima 8.^a *alta*, quiere decir *octava alta* ó superior.

A esta indicacion sigue una línea especial prolongada hasta el punto en que las notas vuelven á ocupar su puesto en la escala. Al fin de dicha línea se escribe la palabra *loco*. Véase el jemplo siguiente:



Fig. 12.

Para las notas graves se verifica la misma operacion sólo que se escribe 8.^a *bassa* en lugar de *alta*.

Otro de los inconvenientes que se achacan al pentágrama es el de que las notas de dos escalas consecutivas no están simétricamente colocadas, pues mientras una se halla en una línea la otra ocupa un espacio. Este no es un inconveniente

grave; sin embargo M. Fourier para remediarlo ha ideado una especie de *exágrama*, en la forma que á continuación indicamos, pero no creemos que llegue á tener éxito, porque no viene á llenar una necesidad.



Anteriormente hemos dicho que cualquiera nota de la gama y cualquiera línea del pentágrama podían servir de punto de partida, sin que esto alterase la serie de los sonidos, ó sea el orden de su colocacion.

Para marcar dicho punto de partida y regularizar por decirlo así el empleo del pentágrama se han inventado ciertos signos de que ya hemos hecho mencion y que se denominan *claves ó llaves*. Cada llave tiene el nombre de una nota e indica la posición fija que dicha nota debe tener en el pentágrama. Hay tres claves: la de *do*, la

de *fa*, y la de *sol*, cuya figura damos á continuación:



Fig. 14.

La *clave ó llave de sol* sirve para voces ó instrumentos agudos.

La de *fa* para voces ó instrumentos graves. Puede estar tambien en la tercera línea del pentágrama en cuyo caso se llama *clave de fa* en tercera.

La de *do* que sirve para voces ó instrumentos intermedios, puede estar en cualquiera de las cuatro primeras líneas y segun el puesto que ocupa se llamará *clave de do* en 1ª, 2ª, 3ª ó 4ª.

Las llaves nos proporcionan otro medio para suplir la insuficiencia del pentágrama, como lo demuestra el ejemplo siguiente:



La multiplicidad de claves es por demas embarazosa, sobre todo para las personas que hacen un entretenimiento, una diversion y no un estudio profundo y que no tienen tiempo de sobra que dedicarle. Dichas claves sobre todo cuando se hallan mezcladas en una misma línea dificultan la lectura de las notas. Personas muy competentes en la materia creen que deberian reducirse á dos, la de *sol* y la de *fa*. Para las voces, cualquiera que sea su clase ó especie, hay suficiente con las dos. El piano y órgano que tienen gran número de octavas no necesitan ni emplean otras, y creemos, que con los demas instrumentos podria hacerse lo mismo. Algo se ha hecho ya en el sentido de la simplificacion, y no dudamos que seguirá adelante la reforma, contribuyendo á facilitar y difundir los conocimientos musicales.

Sin embargo entre tanto el conocimiento exacto de las *claves* es indispensable para todo el que hace estudios un poco profundos en la música y para los que tienen necesidad de *transportar*. El *transporte*, de que volveremos á ocuparnos más adelante, es una de las operaciones más delicadas de la música y la más necesaria para los que tienen que acompañar á un cantante.

CAPITULO VI.

Teoría de la gama ó escala (1). — Intervalos. — Sostenido y bemol. — Tonos y semitonos. — Escalas diatónica y cromática. — Observaciones. — *Coma*. — Becuadro. — *Temperamento*. — Tolerancia melódica. — Su influencia. — El *temperamento* y la música moderna. — Adversarios de este sistema. — M. Helmholtz y M. Blaserna. — Géneros diatónico, cromático y enarmónico. — Consideraciones acerca de la gama. — Gama de los chinos y otros pueblos de Oriente. — Gama griega; su formacion; gama pitagórica y sus defectos. — Importancia de las gamas para el estudio de la música. — Gama natural.

La gama que puede considerarse como la unidad de medida de los sonidos musicales es la *serie de sonidos musicales comprendidos entre el fundamental y su octava y que se reproducen periódicamente en virtud de leyes determinadas*. En dicha serie el oído percibe con facilidad dos clases de intervalos unos mayores entre *do* y *re*, *re* y *mi*, *fa* y *sol*, *sol* y *la* y *la* y *si* y otros más pequeños ó cortos entre *mi* y *fa* y *si* y *do*. En efecto entre *do* y *re*, *re* y *mi* etc. pueden intercalarse sonidos inter-

(1) La escala ha recibido este nombre de la tercera letra del alfabeto griego llamada de este modo, la cual en la notacion antigua representaba el *sol* de donde partia la escala normal.

medios, fáciles de emitir y percibir, pero no sucede lo mismo entre *mi* y *fa* y *si* y *do*, porque dichos dos intervalos son muy pequeños y equivalen á la mitad de los otros intervalos. Decimos que equivalen, hablando en el terreno de la práctica, pero no segun las leyes exactas de la acústica.

En virtud de lo expuesto se han introducido cinco sonidos distintos en los cinco intervalos mayores. Para evitar complicaciones en el lenguaje ó notacion musical y teniendo en cuenta que dichos nuevos sonidos equidistan, por decirlo así, de las dos notas entre que se encuentran se ha convenido en considerarlos como un aumento de medio tono en la primera ó como una disminucion de medio tono en la segunda. Así el sonido intercalado entre *do* y *re* puede considerarse como el de *do* aumentado en medio tono ó como el de *re* disminuido en el mismo medio tono. Para marcar dicho aumento en una nota se emplea el signo \sharp que se llama sostenido y para marcar la disminucion el signo \flat que se llama bemol. Segun esto la nota intercalada entre *do* y *re* puede considerarse como *do* \sharp ó como *re* \flat , y lo mismo puede decirse de las demas.

Los pequeños intervalos entre *mi* y *fa* y *si* y *do* se llaman *semi-tonos* para distinguirlos de los demas intervalos que se consideran como *tonos* enteros.

De lo dicho se infiere que tenemos dos escalas:

la primera la natural ó diatónica que procede por *tonos* y *semi-tonos* y la segunda, compuesta de la primera y de los sonidos intercalados, que procede por *semi-tonos* y se llama *cromática*, de la voz griega *χρῶμα* que significa *color*, porque metafóricamente hablando los *semi-tonos* dan *color* á la música.

La denominacion de *diatónica* aplicada á la primera escala es imperfecta, porque dicha palabra significa en griego *por tonos* siendo así que como hemos visto procede por *tonos* y *semi-tonos*.

Tampoco son exactas científicamente hablando las denominaciones de *sostenido* y *bemol*, en el supuesto admitido de que una nota *sostenida* es idéntica á la inmediata *bemolizada* porque, por ejemplo, entre *do sostenido* y *re bemol*, pues entre ambas notas hay un intervalo, sólo apreciable por un oido ejercitado, cuyo intervalo se llama *coma*. En la práctica se consideran iguales para los efectos de la melodía.

Cuando se quiere hacer cesar el efecto del sostenido ó del bemol, se coloca delante de la nota alterada el signo \natural que se llama *becuadro*.

En los instrumentos de sonidos fijos, como el piano y órgano, en los cuales seria muy difícil establecer notas distintas para el sostenido y bemol se emplea una misma tecla para los dos, es decir que la tecla del *do* \sharp es la misma que la del *re* bemol, con lo cual queda destruida la

coma. A esta disposicion melódica se da el nombre de *temperamento*. En otros instrumentos como el *violín* etc. donde los sonidos dependen de la voluntad y habilidad del artista, este puede hacer percibir la diferencia entre el *sostenido* y el *bemol*.

La observancia de la *coma* da á la expresion musical mayor precision, limpieza y sentimiento y se llama *tolerancia melódica*, puesto que el consentirla equivale á tolerar la falta de exactitud al atacar sonidos que son fijos y determinados en ciertos instrumentos. De esto depende la diferencia que se observa en la ejecucion de un mismo aire por medio de un piano cuyas notas están reguladas por la ley del temperamento ó por medio de un violín, donde el artista puede dar á las notas el matiz que les corresponde.

El ilustre musicólogo M. Alix Tiron cita un curioso caso de un concurso de dos artistas célebres, que ejecutaron una misma pieza. La concurrencia como es natural se componia en su mayor parte de artistas y aficionados. El primero fué muy aplaudido por la belleza de su voz, lo irreprochable de su estilo y la regularidad y precision de su canto, pero sin embargo el auditorio permaneció frío; mientras que el segundo, cuya voz no llegaba con mucho á la de su contrincante causó profunda emocion en todos.

Esto consistia en que al paso que el primero atacaba las notas en su punto medio con pre-

cision rigorosa, el otro supo darles con tanta habilidad como gusto el matiz necesario.

El *temperamento* musical iniciado á fines del siglo XVII y principios del XVIII, recibió por decirlo así su consagracion completa á mediados del mismo en las obras del célebre Bach, sobre todo en sus preludios y fugas más inspirados y hoy forma parte integrante de la armonia, pues sin él seria imposible ejecutar las mejores obras del repertorio, y á él se deben la popularidad que ha llegado á adquirir el piano y los progresos de la instrumentacion,

Sin embargo no debemos ocultar que la escala actual modificada por el *temperamento* tiene hoy muchos adversarios, que la rechazan como inexacta y desean que la música vuelva á las buenas tradiciones de la escala natural y de las consonancias puras. Entre ellos se cuenta el célebre fisico M. Helmholtz que ha trabajado mucho en este sentido. Otro de los partidarios de esta escuela, M. P. Blaserna (1) dice ocupándose de esta materia: « Terminaré, pues, expresando mi deseo » de que se acabe por abandonar la gama *modificada por el temperamento*. Ha pasado su época y no tiene razon de ser. El hombre puede tener una música mucho más refinada que la que ejecutamos hoy..... El canto ganaria mucho en ello; se tendria una música melo-

(1) *Le Son et la Musique* par P. BLASERNA, capit. VII, p. 123.

» diosa acompañada de acordes simples y
 » llenos; más aún semejante reforma daría á
 » la música vocal armónica un encanto desco-
 » nocido hasta el presente. »

Quando un trozo de música está compuesto únicamente con las notas de la escala ordinaria se dice que pertenece al género *diatónico*, y si entran en el mismo los *semi-tonos* de la escala *cromática*, al género *cromático*. Hay otro tercer género llamado *enarmónico* (del griego *εν, en* y *ἀρμονία acorde*) que puede definirse *el paso de una nota á otra sin que cambie de un modo apreciable la entonacion de la misma*. Así cuando en un instrumento, en que no existe la *coma* se hace un *sol sostenido* en lugar de un *la bemol*, cambia el nombre de la nota mas no su entonacion y tiene lugar la *enarmonía*.

La *gama* ó *escala* como producto de principios convencionales más ó menos arbitrarios, y de las tentativas y ensayos acumulados de cien generaciones, no ha presentado nunca un aspecto uniforme y constante en los diferentes pueblos y diferentes edades. Cada nacion ha dividido la unidad musical con arreglo á sus gustos y á su estado de cultura y con más ó menos regularidad, sin que por ello deje de encontrar la ciencia en todas ellas fundamento racional.

La escala mayor de los chinos difiere de la nuestra en la colocacion de los dos semi-tonos,

lo cual produce una tonalidad que choca á nuestro oído, del mismo modo que la nuestra es insoportable para los habitantes de aquel país. Los escoceses é irlandeses tienen otra gama mayor muy semejante á la anterior y más insoportable aún que ella para nuestro oído. También se encuentra entre los chinos y los dos pueblos citados una gama menor de seis notas, mucho más irregular aún.

Los árabes, turcos y persas dividen á su vez la escala en intervalos que representan una tercera parte de tono y su música, para nosotros tan desagradable, contiene para ellos exquisitos encantos.

Lo mismo podríamos decir de otros muchos pueblos, pero nos concretaremos á exponer únicamente la formacion de la gama griega por ser la más importante por la relacion que tiene con nuestro sistema musical. Ante todo debemos hacer constar que los griegos desconocieron la música armónica, pues todo lo más que hicieron bajo este punto de vista, fué acompañarse en la octava cuando cantaban juntos hombres y niños. ®

La *gama* griega se formó por medio de quintas sucesivas, merced á un procedimiento sencillo. En efecto, suponiendo á *do* el sonido fundamental tomemos la quinta alta que es *sol* y la baja que es *fa*. Elevando esta á la octava para relacionarla con los demas sonidos tenemos: *do, fa, sol, do*,

cuyos cuatro sonidos constituían según tradición antigua la lira de Orfeo, muy pobre musicalmente hablando. Continuando el mismo sistema tomemos la quinta alta de *sol*, que es *re* y la baja *fa*, que es *si* h lo cual nos da la siguiente escala:

do, re, fa, sol, si h , *do* (1)

Suprimiendo el *si* h , como hacían los griegos, añadamos en su lugar tres quintas sucesivas y tendremos la quinta de *re*, *mi* quinta de *la* y *si* quinta de *mi*, de donde resulta la gama siguiente que se llamó Pitagórica:

do, re, mi, fa, sol, la, si, do (2).

Las tres últimas quintas fueron inventadas la primera y segunda por Terpandro y la tercera ó *si* por Pitágoras. El principal defecto de esta gama era el que las relaciones de *tercera* y *sexta* (3) con el sonido fundamental eran muy complicadas. Dicha gama pasó de Grecia a Italia donde reinó hasta el siglo XVI en que merced á lentas trasformaciones se convirtió en nuestras gamas musicales.

(1) Esta gama tiene analogía con la ya citada de los chinos, escoceses é irlandeses.

(2) Para mayor facilidad hemos empleado en la explicación de esta gama el lenguaje musical moderno.

(3) Para que pueda juzgarse á simple vista la diferencia

Los griegos para aumentar los recursos musicales forman con su gama otras siete, partiendo de las diferentes notas de la misma, y bajo este punto de vista la melodía griega fué más rica que la nuestra en matices y colores, y sujeta á reglas más rígidas.

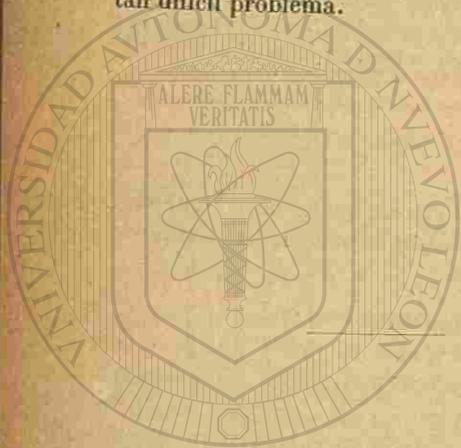
De lo dicho acerca de las diversas *gamas* se infiere que siendo estas el resultado de los esfuerzos que cada pueblo ha hecho en los diversos periodos de su historia musical, el conocimiento de las mismas es uno de los de los elementos más importantes para el estudio de este arte. Así hemos visto que á todo sistema de música muy perfeccionado ha correspondido siempre una gama bastante perfecta mientras que á todo sistema rudimentario é imperfecto ha correspondido una de escaso valor artístico.

Antes de terminar este capítulo diremos algo acerca de una opinión sustentada por algunos sabios musicólogos acerca de las *gamas*. Es esta la de que existe una *gama natural*, de la que se deri-

entre nuestra gama y la pitagórica damos á continuación las dos series que representan en cada una de ellas las relaciones de los demás sonidos con el fundamental:

	<i>do</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>
Gama moderna	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
Gama Pitagórica	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{81}{64}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{243}{128}$	2

van todas las demas apartándose más ó ménos de ella. Como los pareceres en este punto están muy divididos y ninguno ostenta en su favor sólidos argumentos, nos contentamos con apuntar dicha opinion dejando al tiempo la resolucion de tan difícil problema.



CAPITULO VII.

Orden de las gamas ó escalas. — Escalas con sostenidos : con bemoles. — Incorreccion del lenguaje musical. — Modo de armar la llave. — Disposicion de los sostenidos. — Idem de los bemoles. — Trasporte. — Trasporte al leer y al escribir. — Pianos trasportadores. — Inconvenientes del trasporte.

Hemos visto que la gama moderna se compone de siete tonos y ocho con la octava, dispuestos en la forma siguiente :

Del primer	sonido al	2º	un tono;
Del 2º	— al	3º	un tono;
Del 3º	— al	4º	un semi-tono;
Del 4º	— al	5º	un tono;
Del 5º	— al	6º	un tono;
Del 6º	— al	7º	un tono;
Del 7º á la 8ª	del 1º		un semi-tono.

Hasta el presente sólo nos hemos ocupado de la serie *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*, cuyos sonidos no se hallan modificados por ningún sostenido ni bemol. Ahora vamos á ocuparnos de las diferentes escalas ó gamas que pueden originarse de la primera y del orden que guardan entre sí.

Supongamos que en vez de empezar por la nota *do*, tenemos necesidad de empezar por otra,

por ejemplo *sol*. Tendremos pues *sol*, *la*, *si do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, la cual es completamente distinta no sólo bajo el punto de vista de la elevación de las notas sino también de la colocación de los intervalos, como puede verse por el cuadro siguiente.

Primera gama. Segunda gama sin alteracion.

do-re 1 tono	sol-la 1 tono
re-mi 1 tono	la-si 1 tono
mi-fa 1 semi-tono	si-do $\frac{1}{2}$ tono
fa-sol 1 tono	do-re 1 tono
sol-la 1 tono	re-mi 1 tono
la-si 1 tono	mi-fa $\frac{1}{2}$ tono
si-do 1 tono	fa-sol 1 tono

Vemos que el semi-tono que en la 1ª gama se encuentra entre la 7ª y la 8ª nota, en la 2ª se encuentra entre la 6ª y la 7ª y que por consiguiente la relación de intervalos ha cambiado.

Esta observación es muy importante porque es la clave de la generación de las gamas y el fundamento del *trasporte*.

Empecemos ahora otra nueva gama por *fa* comparemosla con la 1ª y tendremos :

Primera gama.	Tercera gama sin alteracion.
do-re 1 tono	fa-sol 1 tono
re-mi 1 tono	sol-la 1 tono
mi-fa $\frac{1}{2}$ tono	la-si 1 tono
fa-sol 1 tono	si-do $\frac{1}{2}$ tono
sol-la 1 tono	do-re 1 tono
la-si 1 tono	re-mi 1 tono
si-do $\frac{1}{2}$ tono	mi-fa $\frac{1}{2}$ tono

Aquí la alteración es mayor pues el $\frac{1}{2}$ tono necesario entre 3ª y 4ª se halla entre 4ª y 5ª.

Ahora bien, para conseguir que las dos gamas de *sol* y de *fa* citadas conserven en sus intervalos la misma relación que la 1ª bástanos emplear los signos que indican el sostenido bemol. En la prima cambiaremos el $\frac{1}{2}$ tono *mi fa* en un tono *sosteniendo* la nota *fa* con lo que hemos visto ya se le aumenta medio tono y por consiguiente el intervalo *fa-sol* de un tono se convertirá en *fa* \sharp *sol* ó sea $\frac{1}{2}$ tono. En la segunda cambiaremos también el intervalo *la-si* de un tono en $\frac{1}{2}$ tono bemolizando el *si* con lo que se le disminuye $\frac{1}{2}$ tono y por consecuencia de esta el intervalo *si-do* que era de un $\frac{1}{2}$ tono pasa á ser *si* \flat *do* ó sea un tono.

Comparando ahora las dos gamas así modificadas con la primera natural, veremos que son iguales bajo el punto de vista de la colocación de los intervalos. En efecto :

1 tono :	do-re	sol-la	fa-sol
1 tono :	re-mi	la-si	sol-la
$\frac{1}{2}$ TONO :	MI-FA	SI-DO	LA-SI \flat \textcircled{R}
1 tono :	fa-sol	do-re	si \flat do
1 tono :	sol-la	re-mi	do-re
1 tono :	la-si	mi-fa \sharp	re-mi
$\frac{1}{2}$ tono :	SI-DO	FA \sharp SOL	MI-FA

La misma operación podríamos verificar for-

mando nuevas gamas y tomando por punto de partida las restantes notas de la gama natural y las intermediarias. De este modo se obtendrian 7 gamas distintas en las que habrá necesariamente desde 1 á 7 sostenidos y otras 7 que tendrian de 1 á 7 bemoles. Estas con la gama natural formarian 15 con los intervalos igualmente dispuestos, y las cuales pueden emplearse por lo tanto en nuestro sistema musical.

Las gamas ó escalas toman su nombre de la nota inicial y así se dice gama de *do*, de *fa*, de *sol*, de *la*, etc., lo cual equivale á decir gama del *tono de do*, etc. Antes de pasar más adelante debemos hacer notar una incorreccion del lenguaje musical cual es la de designar con el mismo nombre de *tono* los intervalos que hay entre las notas, y una disposicion especial de las mismas que sirve para designarlas, siendo así que el significado propio de la palabra *tono* es sonido. Para evitar este inconveniente algunos designan el *tono* y *semi-tono* con los nombres de *segunda mayor* y *segunda menor*, lo cual evita toda confusion. Del mismo modo se da el nombre de *tercera* al intervalo *do-mi* (que comprende tres sonidos) el de *cuarta* al *do-fa* (que comprende cuatro) y el de *quinta* al *do-sol* (que comprende cinco).

El orden de las gamas obedece al número de alteraciones que ha exigido su formacion, partiendo como es consiguiente de la *gama* natural. Así despues de esta viene: 1º. gama con un *soste-*

nido; 2º. gama con 2 *sostenidos*; 3º. con 3; 4º. con 4, etc. Y del mismo modo tenemos atendiendo á los bemoles: 1º. gama con un *bemol*; 2º. con dos; 3º. con 3, etc (4).

La dificultad estriba ahora en averiguar el orden que han de seguir los sostenidos y bemoles, y para obviarla vamos á buscar un método fácil, que nos ahorra el tener que confiar este cuidado á la memoria. Hemos visto que en la gama de *sol* hay un sostenido que es *fa*, y como *sol* es la *quinta* de *do* y la *segunda* de *fa* (bajando) deduciremos de ello que si construimos una escala, partiendo de la *quinta* de *do* tendremos que modificar con un *sostenido* la *segunda* (bajando) de dicha *quinta*. Tomemos ahora la *quinta* de *sol* en la *gama* que empieza por dicha nota. Dicha *quinta* es *re*, cuya *segunda* (bajando) es *do*, y como el *fa* viene ya sostenido de la gama de *sol* no tenemos sino *sostener* el *do* lo que nos da la nueva gama de *re*:

re—mi	1	tono
mi—fa \sharp	1	tono
fa \sharp —sol \sharp	$\frac{1}{2}$	tono
sol—la	1	tono
la—si	1	tono
si—do \sharp	1	tono
do \sharp —re	$\frac{1}{2}$	tono

(4) Puede consultarse con fruto sobre estos puntos de teoría musical, el libro de M. Colomb, *La Musique*, ya citado — pág. 27 y siguientes.

que se ajusta al modelo de la escala natural en la colocacion de los intervalos. Podríamos tomar del mismo modo la quinta de *re* que es *la*, y luego la quinta de *la* ó sea *mi*, etc., y aplicando nuestro método tendríamos el siguiente orden para la colocacion de los sostenidos :

Escala de SOL *fa*

— de RE *fa* do

— de LA *fa* do sol

— de MI *fa* do sol re

— de SI *fa* do sol re la

— de FA *fa* do sol re la mi

— de DO *fa* do sol re la mi si

Una simple ojeada nos da á conocer que las gamas se suceden por *quinta*, subiendo, ó por *cuarta* bajando (SOL, *la si do* RE ó SOL, *fa, mi, re*), y que las dos últimas tienen su *tónica* modificada por un *sostenido*.

La construccion de la gama con bemoles obedece á principios análogos. En efecto, para obtener la gama de *fa* hemos tenido que bemolizar la nota *si*. Comparando esta gama con la natural de *do*, vemos que la nota *si* bemolizada es la *quinta* inferior de *fa*, la cual á su vez es *cuarta* superior e *do*. Por consiguiente tomando en la gama de *fa*,

ya obtenida, la *cuarta* superior que es *si* y bemolizando la *quinta* inferior que es *mi* tendremos los elementos para formar la gama regular de *si* , que afecta la forma siguiente:

<i>si</i> -do	1 tono
do-re	1 tono
re-mi	$\frac{1}{2}$ tono
mi -fa	1 tono
fa-sol	1 tono
sol-la	1 tono
la-si	$\frac{1}{2}$ tono

La misma regla se sigue para todas las demas. Fácilmente se echa de ver que las escalas con bemoles se suceden en orden inverso á las con sostenidos, es decir de *cuarta* en *cuarta* subiendo y de *quinta* en *quinta* bajando.

Gama de FA con si

— de si	— si mi
— de MI	— si mi la
— de LA	— si mi la re
— de RE	— si mi la re sol
— de SOL	— si mi la re sol do
— de DO	— si mi la re sol do fa

De lo dicho se infiere que el orden de los sostenidos es el siguiente :

FA,	DO,	SOL,	RE,	LA,	MI,	SI.
1	2	3	4	5	6	7

y de los bemoles :

SI,	MI,	LA,	RE,	SOL,	DO,	FA.
7	6	5	4	3	2	1

Por consiguiente acordándose del orden de los sostenidos es fácil obtener el de los bemoles y vice-versa.

Réstanos pues el ver la manera de emplear sostenidos y bemoles en las composiciones musicales porque siendo tan grande su número, si hubieran de ponerse delante de cada nota modificada seria una cosa pesada y molesta tanto para escribir como para leer música. Para evitar esto en lugar de colocar las alteraciones delante de la nota ó notas modificadas cada vez que ocurren estas modificaciones se colocan de una vez juntos los sostenidos ó bemoles junto á la llave, al principio del pentágrama en las líneas á que corresponden las notas afectadas. A esto se llama *armar la clave*. La figura siguiente indica la forma en que esto se hace.

Disposicion de las armaduras de sostenidos.



Disposicion de las armaduras con bemoles.

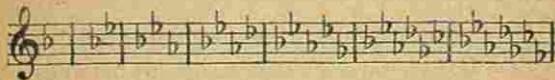


Fig. 16.

En ciertas ocasiones hay necesidad de elevar ó bajar la nota dos semi-tonos; entónces se emplea el doble-sostenido, que se figura de dos modos : \times ó $\sharp\sharp$ y el doble bemol $\flat\flat$.

Ocurre frecuentemente, que un trozo de música está demasiado alto ó bajo para la voz del cantante, lo cual se remedia fácilmente colocando el aire en la escala de los sonidos en tal disposicion que las notas altas ó bajas objeto de la dificultad, queden rebajadas ó levantadas, es decir cantándola en un tono diferente del suyo.

Esta trasformacion de tono se llama *trasporte*. Para verificarla, al cantar, basta tener buen oido y buena voz y recordar el aire. Todos los días se oyen en la calle cantados por niños obreros, soldados, etc. aires de operas y zarzuelas populares y cada uno las canta con un tono diferente. Lo

que prueba que el *trasporte* es una operacion instintiva y que basta conocer la *tónica* para cantar en cualquier escala.

Cuando el *trasporte* es verdaderamente difícil es cuando hay que acompañar, pues hay que tocar notas distintas de las que hay escritas. Además hay que seguir al canto guardando los intervalos y este trabajo con las dos manos y en dos claves distintas, casi siempre. Esto sin contar las complicaciones del compas que puede ser muy vivo, y del gran número de notas. A fin de evitar muchos de estos inconvenientes se recurre al cambio de claves. Merced á la ciencia ó conocimiento de las *claves*, que se adquiere con gran trabajo, la práctica del *trasporte* no ofrece dificultad al artista, pues lee y ejecuta únicamente lo que hay escrito. Para demostrarlo basta un ejemplo.

Supongamos que haya necesidad de bajar un *semi-tono* ó *segunda menor* un aire escrito en tono de *do*. Hay que encontrar una llave en que la nota que es *do* en la de *sol* sea *si*. Esta clave es la *fa* en 4.^a línea, como puede verse en el ejemplo.



do

sí

Fig. 17.

Por consiguiente si el acompañante lee la clave

de *sol* en clave de *do* en 4.^a tocará en el tono de *si* en lugar de tocar en el de *do*.

A pesar de la sencillez de la teoría el *trasporte* es una de las dificultades más graves para el pianista. A fin de evitarlas algunos fabricantes construyen *transportadores*, en los que dicha operacion se verifica mecánicamente.

Para *transportar* escribiendo casi no hay dificultad pero debe tenerse cuidado con las alteraciones accidentales. Por último debemos advertir que en cuanto sea posible es conveniente evitar el *trasporte* porque quita á las composiciones musicales parte de su carácter.

CAPITULO VIII.

Modos. — Modo mayor. — Modo menor. — Diferencia entre ambos. — Tonos y semi-tonos mayores y menores. — Cómo se averigua el tono y el modo de un trozo de música escrito sin armadura en la llave y cómo cuando esta lleva sostenidos ó bemoles.

Además de la gama que hemos considerado hasta aquí, ya en su forma natural, ya bemolizada ó sostenida, cuya esencial condición es tener dos semi-tonos, entre la 3.^a y 4.^a nota el primero y entre la 7.^a y 8.^a el segundo y cuya melodía sencilla y precisa da un carácter especial á todo aire compuesto de ella hay otra gama que se llama menor y en la que están compuestos multitud de aires y canciones populares de casi todos los países. Todos estos aires y canciones tienen cierto sello de vaguedad y melancolía, carácter distintivo de la música de dicha gama.

Resulta, pues, que dichas dos gamas forman dos grandes divisiones en la música, que se llaman *modos*. Todo aire ó pieza compuestos con la primera se dice que están en el *modo mayor* y los que lo están con la segunda, en el *modo menor*. La diferencia de las dos gamas estriba en la naturaleza del intervalo que existe entre la primera y tercera nota, ó sea intervalo de 3.^a.

En la gama mayor este intervalo se compone de dos tonos, como hemos visto, mientras que en la menor sólo consta de tono y medio. De aquí las denominaciones de *tercera mayor* y *tercera menor*.

Mucho se ha discutido sobre la prioridad de origen de ambas y algunos han llegado á suponer que la *menor* era un producto moderno, creación artificiosa de algún músico ingenioso y atrevido. Contra esta asercion está la experiencia constante de todos los países hasta los ménos civilizados, entre los que abundan los aires compuestos en dicha gama. (4)

Sea de esto lo que quiera, vamos á estudiar dicha gama tal como se haya constituida hoy día y tomaremos por punto de partida la nota *la* que nos evita el emplear un bemol, puesto que el intervalo *la-do* es una *tercera menor*. Tenemos pues:

la—si	1 tono
si—do	$\frac{1}{2}$ tono
do—re	1 tono
re—mi	1 tono
mi—fa	$\frac{1}{2}$ tono
fa—sol	1 tono
sol—la	1 tono

En su conjunto, como se ve, esta gama contiene los elementos de la mayor ó sea 5 tonos y 2 semi-tonos, de modo que pueden ocurrir casos de escritura musical, en que ambas se confundan. Para evitar esto se eleva un semi-tono la séptima

(4) Colomb. *La Musique*.

nota, que lo mismo que en la gama mayor anuncia y hace presentir la 8ª. por la que se siente *atraída*, por lo cual se llama *nota sensible*. Sin embargo hay que tener en cuenta que en la gama menor esta nota es artificial. Dicha gama con su nota sensible se construye así: *la, si, do, re, mi, fa, sol #, la*. Contiene tres semi-tonos pero se observa en ella el defecto de que el intervalo *fa-sol #* es de tono y medio ó de *segunda aumentada*, y de difícil entonación. Elevando un semi-tono la nota *fa* desaparece este defecto, y sólo quedan tonos y semi-tonos, en esta forma.

la, si, do, re, mi, fa, # sol #, la.

Sin embargo se usan las dos gamas, y cosa extraña, bajando, la gama menor puede variar de forma. Así tenemos en ciertos métodos:

la, si, do, re, mi, fa, sol #, la (subiendo).

la, sol #, fa, mi, re, do, si, la (bajando).

mientras que en otros afecta la forma siguiente

la, si, do, re, mi, fa #, sol #, la, (subiendo).

la, sol, fa, mi, re, do, si, la (bajando).

Las gamas menores pueden ser, como las mayores *sostenidas* ó *bemolizadas*. En cuanto á la nota sensible ya sabemos que se halla modificada por un signo accidental.

Se dice que dos tonos, mayor y menor son *relativos*, cuando tienen igual armadura en la clave. Por consiguiente cada tono *mayor* tiene su relativo *menor*. Toda tónica de un tono *menor* es la tercera *menor*, bajando, de la tónica de uno mayor. Así *la* es la *tercera menor* de *do*. Por consiguiente conocido un tono mayor es fácil hallar el relativo menor y vice-versa.

Para mayor facilidad pondremos á continuación algunos ejemplos, siguiendo el notable libro ya citado de M. Colomb.

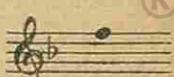
Tonos mayores.	Tonos relativos menores.
Do mayor.... 	La menor.... 
Sol mayor.... 	Mi menor.... 
Re mayor.... 	Si menor.... 
Fa mayor.... 	Re menor.... 
Si bemol.... 	Sol menor.... 

Fig. 48.

Fig. 49.

Esto supuesto falta saber averiguar el tono y el modo de un trozo de música.

Quando la armadura no tiene sostenidos ni bemoles ha de ser *do mayor* ó *la natural menor*. Si tiene un solo *sostenido* es decir *fa* \sharp , como hemos visto que el sostenido ha servido para cambiar *fa* en sensible, la tónica será *sol* y el relativo menor *mi*. Si hay dos sostenidos: *fa* \sharp y *do* \sharp es este último el que desempeña el papel de *sensible*. Por lo tanto la tónica es *re* y el relativo menor *si*.

De lo dicho puede deducirse para los sostenidos esta ley fácil de retener: el tono mayor está una *segunda* menor por encima del último sostenido. La ley de los tonos relativos la hemos dado anteriormente. (1)

Respecto á los bemoles, si hay uno solo, por ejemplo *si* \flat , como sabemos que este sirve para bajar $\frac{1}{2}$ tono á la cuarta nota de una nueva gama para obtener el $\frac{1}{2}$ tono indispensable entre 3^a. y 4^a. es evidente que la tónica de dicha escala se encuentra una *cuarta* más abajo de la nota afectada del bemol, y por consiguiente es *fa* mayor. Si los bemoles son dos, *si* \flat , y *mi* \flat , este último hace el mismo oficio que *si* \flat en el caso anterior; ahora bien, sabemos que los bemoles se suceden de *cuarta en cuarta*, subiendo, luego el *penúltimo* bemol de una armadura será siempre la tónica

(1) Colomb, pág. 38.

de la gama mayor, y por lo tanto la tercera menor por encima del tono relativo menor.

Ahora falta distinguir el tono mayor del menor y vice-versa. Parece que la semejanza de armaduras debería constituir un obstáculo serio. Pero recordando que la *nota sensible* del menor lleva una alteracion no indicada en la clave, no hay más que recorrer los primeros compases para encontrar dicha alteracion, si efectivamente el trozo en cuestión está en tono menor. Pero á veces esta alteracion no se encuentra en los primeros compases, en cuyo caso no hay más que mirar la *nota final* que generalmente es la *tónica* con muy raras excepciones.

Por los demas lo que saben alguna música no tienen más que cantar por lo bajo algunos compases para conocer el tono, pues el tono *menor* tiene un carácter que no es fácil confundir con el mayor.

CAPITULO IX.

Compas. — Es esencial en la música. — Modo de representarlo. — Diferentes especies de compases. — Tiempos. — Compases sencillos. — Compases compuestos. — Compases binarios y ternarios. — Compases de 3 y 7 tiempos.

Cuando oímos una pieza musical observamos sin gran trabajo en ella cierta periodicidad en el movimiento, hasta el punto de que nos sería fácil dividirla en pequeños fragmentos de igual duración. Este movimiento periódico se llama *compas* y constantemente se ve en los conciertos al aire libre y en los espectáculos que muchas personas hacen con la cabeza, mano ó pié movimientos regulares, ó sea *llevan el compas*, como vulgarmente se dice.

El compas se esencial en la música y debe marcarse por medio de signos inteligibles para que su lectura no ofrezca dificultad. En nuestra notación moderna nuestras notas llevan en sí mismas, por su figura, marcada su duración, lo mismo que la entonación. Sin embargo para evitar confusiones enfadosas y no cargar la memoria con multitud de figuras se ha procurado encontrar relaciones metódicas entre los signos que marcan la duración, sin que se haya conse-

gnido otra cosa que simplificar un tanto la lengua de los compases y duraciones, que es una de las dificultades prácticas que ofrece la música.

Para facilitar el trabajo y obviar dificultades partimos de una *unidad* de duración *divisible* y *subdivisible*, con la cual guardan una relación exacta todas las unidades secundarias de duración. Esta relación ó ley exacta se impone al espíritu humano, pues aún cuando pudiera encontrarse una persona refractaria á esta ó la otra melodia, no hay nadie insensible á un compas bien marcado.

Por más que al hablar de la notación musical dimos á conocer la forma y valor de las diferentes notas de nuestra escala, no estará demas reproducirlas aquí porque como ya hemos indicado llevan en sí mismas marcada su duración y sus relaciones con la unidad musical.

Notas de nuestra escala.



redonda, blanca, negra, corchea, semi-corch., fusa, semi-fusa.

Fig. 20.

Ya hemos dicho en otro lugar que la *redonda* ó *semi-brevis* de los antiguos era nuestra unidad de

que las *blancas*, *negras*, *corcheas*, *semi-corcheas*, *fusas* y *semi-fusas* eran divisores de la misma por 2, 4, 8, 16, 32 y 64 respectivamente.

En algunas composiciones musicales de carácter *arcúico* se encuentra á veces una nota llamada *cuadrada* que vale dos *redondas* y es la *brevis* de la notación *cuadrada*(1). Al hablar de dicha notación hemos indicado su forma. En la escritura musical cada nota ó porción de notas que representa una unidad de duración están separadas de las demas en el pentágrama por medio de rayitas verticales. Cada espacio comprendido entre dichas rayitas se denomina también *compas*. Esta es otra de las incorrecciones del lenguaje musical, que denomina de igual modo dos cosas distintas. Las barritas ó rayitas en cuestión, cuya utilidad es tan grande, sólo datan de los comienzos del siglo XVII.



Fig. 21.

(1) Colomb, *La Musique*.

El valor del compas depende de varias cosas y para mayor facilidad se le considera dividido en partes que se llaman *tiempos*. Hay compases de 2 de 3 y de 4 tiempos. El compas se marca con la mano, la cual sigue el movimiento y dirección indicados en las figuras de la página setenta.

El compositor indica siempre el compas por medio de un signo convencional colocado al principio despues de la *clave*. Para indicar el compas binario se pone una C con una barra vertical. El compas ternario se indica con la cifra 3 ó con un quebrado formado del modo siguiente $\frac{3}{4}$. El compas de cuatro tiempos se marca con la cifra 4.

Partiendo del supuesto de que la unidad de valor es una *redonda*, ó dos *blancas*, cuatro *negras* etc. para el compas de cuatro tiempos, para el de 2 lo serán una *blanca*, dos *negras*, etc., y para el de $\frac{3}{4}$ una *blanca* con *puntillo* (1) tres *negras*, etc. Todos los compases hasta aquí indicados son *sencillos*.

Llamase compases *compuestos* los que comprenden *fracciones* ó *expresiones fraccionarias* de los compases ó medidas sencillas. Indicanse con des cifras de las que la primera ó numerador indica cuántas de las notas en cuestión entran en cada compas y la segunda ó denominador cuántas de dichas notas son necesarias para

(1) Véase, capítulo XI.

formar una *redonda*, que como ya hemos dicho es la unidad de duración. Así por ejemplo el signo $\frac{3}{8}$ indica que cada compas contendrá 3 *corcheas*, de las que se necesitan 8 para formar una *redonda*.

Las fórmulas para representar estos compases son entre otras las siguientes :

$$\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{3}{8}, \frac{3}{16}, \frac{3}{32}, \frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8}, \frac{2}{8}, \frac{3}{8}, \frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8}$$

Algunos ejemplos darán mejor á conocer lo dicho :



Fig. 23

Para conocer si el compas es de dos tiempos, ó de tres ó de cuatro no hay más que ver si el numerador de la fracción indicadora del compas es divisible por 2, 3, ó 4. En virtud de esta regla se ve que los compases de $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{6}{8}$ son de dos tiempos ó binarios los de $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{9}{8}$ de 3 ó ternarios y los de $\frac{12}{4}$ y $\frac{12}{8}$ de cuatro tiempos.

Ademas de los indicados hay otros compases que obedecen á la misma ley de formacion como el de $\frac{12}{16}$ etc.

Todos los compases, segun lo dicho pueden reducirse á dos grandes tipos el *binario* y el *ternario*, ó sea de 2 y 3 tiempos iguales.

Mucho se ha divagado y escrito por los sabios musicólogos acerca del origen y la causa de semejante division y aunque en esta cuestion, como en la de los *modos*, la teoria parece demostrar una cosa, la práctica demuestra lo contrario. Así la teoría parece inclinarse á que se considere el compas *binario* como el más conforme á la naturaleza y el más usado, pero la práctica y las investigaciones de algunos sabios, tales como M. de Goussemaker, demuestran por el contrario, que en las épocas en que la música se hallaba en su estado más rudimentario y ménos complicado, abundaban más las composiciones escritas en compases ternarios, lo que hace sospechar que acaso ha habido un tiempo en que el compas bi-

nario era desconocido; pero como no es nuestro propósito dilucidar punto tan oscuro y escabroso, dejaremos semejante cuidado á los arqueólogos é historiógrafos de la música. (1)

Ademas de los compases ya citados y que se llaman y son regulares hay otros irregulares que pueden considerarse como compuestos de dos regulares. Tales son por ejemplo los de 5 y 7 tiempos ó de $\frac{5}{4}$ y $\frac{7}{4}$ compuestos al parecer el primero del de $\frac{3}{4}$ y $\frac{2}{4}$ y el 2º. del cuaternario ó compasillo y del $\frac{3}{4}$. Ciertos cantos de las provincias Vascongadas están escritos en un compas de $\frac{10}{8}$ que es el doble del $\frac{5}{8}$.

(1) Colomb, *La Musique*, pág. 49.

CAPITULO X.

Aire musical. — Medios empleados por los compositores para indicarlo. — Indicaciones antiguas. — Idem modernas. — Insuficiencia de las mismas. — Ensayos para encontrar un medio mecánico de marcar el aire musical. — El metrónomo.

A pesar de lo dicho en el capítulo anterior no siempre las notas de igual valor tienen igual duración pues el grado de velocidad del compas obedece generalmente al carácter especial del trozo de música que se canta ó toca y á los sentimientos que el mismo expresa. Por esta razon se explica el que las notas blancas se canten con más ligereza en una composicion ó pasaje musical de movimiento alegre ó vivo que las negras en otros de movimiento lento ó triste. De lo dicho se infiere que las notas todas tienen una duracion relativa y no absoluta por razon de su figura.

Por esta razon ha sido necesario inventar un medio á propósito para marcar el verdadero movimiento de toda composicion ó pasaje de la misma.

Antes de pasar más adelante dejaremos sentado que este movimiento más ó ménos rápido, más ó ménos lento, es lo que se llama *aire musi-*

cal, el cual expresa la verdadera idea del compositor.

Antiguamente existían ciertos bailes especiales como la *pavana*, la *sarabanda*, la *charona*, etc. cuyo *aire* ó movimiento perfectamente determinado era conocido de todo el mundo; por cuya razón los compositores para marcar el aire de su música escribían á la cabeza de las piezas cualquiera de los referidos nombres, para indicar que debían tocarse ó cantarse con arreglo á dicho *aire* que era ya del dominio general. Para convenirse de la verdad de esta asercion no hay más que hojear las obras de algunos grandes maestros. En ellas se encontrarán con abundancia dichas indicaciones, que no puede suponerse tuvieran por objeto dar á las composiciones musicales en cuestion carácter coreográfico.

Pasaron al fin al dominio de la historia, obedeciendo al impulso mudable y caprichoso de la moda todas estas danzas ó bailes, cuyas denominaciones eran ya por demas insuficientes para marcar los diversos matices del *aire* musical producidos por los grandes progresos del arte de Talia y se hizo necesario, por tanto, recurrir á nuevos medios de designacion.

La lengua italiana que desde hace mucho tiempo se ha venido considerando y no sin razón como la lengua oficial de la música, salvó por el pronto la dificultad y viéronse las composiciones llenas de una multitud de palabras ita-

lianias más ó menos caprichosas y más ó menos bien aplicadas é interpretadas, con las cuales se designaron los diferentes matices del movimiento ó aire. Tales fueron las palabras *andante*, *andantino*, *allegro*, *moderato*, *largo*, *largetto*, etc., etc. Pero como quiera que muchas de estas palabras eran casi sinónimas como, *largo*, *adagio*, *vivace*, *prestissimo*, *maestoso*, *lento*, etc. y cada ejecutante las interpretaba segun su temperamento, su humor, su gusto ó la costumbre de su pais, no tardó en sentirse la insuficiencia de la reforma y la necesidad de valerse de nuevos procedimientos.

Esto hizo pensar á muchos músicos en la necesidad de inventar un aparato que regulase de una manera mecánica y exacta el *aire* de las composiciones con arreglo á la idea del compositor.

Muchos fueron los ensayos en tal sentido y desde fines del siglo XVII mecánicos y músicos se dedicaron á porfia á la resolucion de tal problema, siguiendo sin embargo haciéndose uso de la nomenclatura italiana ya citada, y que aun hoy día se conserva en parte.

Muchos fueron los aparatos inventados con tal objeto y muchos los inventores. Entre estos merece ser citado Sauveur que murió en el primer tercio del siglo XVIII y cultivó con gran éxito la acústica musical. Inventó un instrumento llamado *cronómetro* que servia para fijar el valor especial de la duracion de los sonidos. Tambien

el sabio Burja y los cantantes Weisske y Stakel inventaron instrumentos análogos llamados *metrómetros ó metrónomos*.

Pero nadie logró resolver el problema en cuestion como el célebre mecánico Leonardo Maelzel que á principios de este siglo inventó un notable aparato que aún lleva su nombre, por más que le disputan en parte la gloria de este descubrimiento Weber y Winkel.

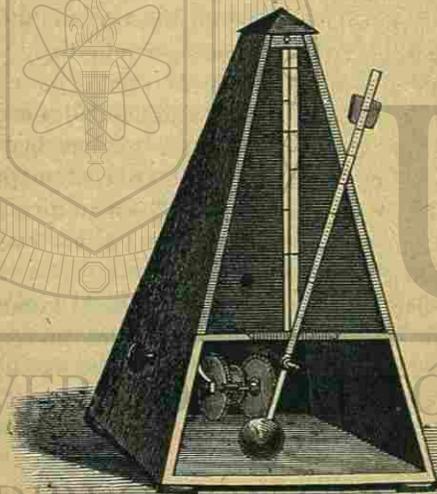


Fig. 23.

El *metrónomo* de Maelzel (*fig. 23*) se compone

de un balancin ó volante encerrado en una cajita en forma de pirámide, y cuyas oscilaciones producen un ruido seco y limpio. La mayor ó menor celeridad de las oscilaciones viene dada por la mayor ó menor elevacion de un peso móvil que se sube ó baja á voluntad á lo largo de un liston que se adapta á la caja citada. Detras del volante hay una escala cuyos números indican el de oscilaciones que aquel ejecuta en un minuto. Así por ejemplo el número 50 indica que, si el peso móvil está al nivel de dicha cifra el *metrónomo* verifica 50 oscilaciones por minuto.

Dicho aparato produce 28 grados de movimiento. Alterando el valor musical de las oscilaciones, que puede ser de una corchea negra ó blanca y aún de un compas entero cualquiera, se obtiene una serie de 200 movimientos ó *aires* musicales que expresan exactamente todos los matices capaces de ser percibidos.

A partir de la invencion de este instrumento muchos compositores, casi la mayoría, han adoptado la costumbre de inscribir á la cabeza de sus producciones musicales el número del *metrónomo* correspondiente al *aire* que desean á las mismas.

Sin embargo, aunque el *metrónomo* es útil y presta grandes servicios, no es la última palabra en esta materia y no debe fiarse por completo en sus datos.

CAPITULO XI.

Alteraciones en la duracion de sonido. — Puntillo, doble puntillo. — Silencios. — Su figura y valores. — Notas de adorno. — Apoyaturas mordentes, trinos y grupetos. — Trémolo. — Arpeado. — Trino. — Abreviaturas y signos.

Hasta el presente sólo hemos considerado notas que bajo el punto de vista de su duracion están con respecto á la unidad de tiempo en la proporcion de 2, 4, 8, 16 etc. Pero hay muchas ocasiones en que esta relacion es de 3, 6, 12 con respecto á dicha unidad. Ahora bien, como en la notacion ó lenguaje musical no existen signos que representen dichas relaciones, se ha convenido en que un punto colocado á continuacion de una nota aumenta á esta la mitad de su valor. Así por ejemplo una blanca con un *puntillo* equivale á tres negras; una negra con puntillo á tres corcheas y así sucesivamente.

Aun puede alargarse mucho más la duracion de

una nota agregando otro puntillo despues del primero. Véanse los ejemplos siguientes :

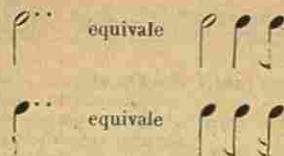


Fig. 24.

Por lo dicho puede decirse la importancia del *puntillo* en la música y ya tenemos en el capítulo el papel que desempeña en los compases ternarios. No siempre se siguen sin interrupcion alguna los signos musicales ó notas en una composicion. Generalmente hay pausas más ó menos largas que guardan relacion con la figura de las notas y como ellas se ajustan exactamente al compas. Estas pausas son lo que llamamos *silencios*. Los *silencios* por consiguiente pueden ser de *redonda*, de *blanca*, de *negra*, de *corchea* de *semi-corchea*, de *fusa* y de *semi-fusa*. El primero recibe el nombre de *pausa*, el segundo de *semi-pausa*, el tercero de *suspiro* el cuarto *semi-suspiro*, el quinto de *cuarto de suspiro* y así sucesivamente.

Para representarlos en las composiciones musicales se han inventado signos que guardan cierta

analogía con la figura de la nota correspondiente.
A continuación damos el cuadro de los *silencios*



de redonda	blanca	negra	corchea	semi-c.	fusa	semi-fusa
pausa	semi-pausa	sus-piró	mitad de	cuarto de	octavo de	décimo-sexta
			suspiro	suspiro	suspiro	parte de suspiro

Fig. 25.

Para terminar con lo relativo á las notas y á su disposición en el pentágrama debemos advertir que si hay seguidas en un mismo compas diferentes corcheas, semi-corcheas, fusas ó semi-fusas se ligan unas con otras por medio de barritas.

Esto se verifica aún cuando por las exigencias de la melodía estén mezcladas dichas notas. En prueba de lo dicho véanse los ejemplos siguientes:



Fig. 26.

Fig. 27.

Por último hay ciertas notas de adorno y grupos de notas de adorno que contribuyen á em-

bellecer la composición musical y toman diversos nombres según el uso á que se destinan. Tales son las *apoyaturas mordentes, grupetos y trinos*.

Apoyatura ó nota de portamento ó arrastre es una ó más notas de forma diminuta que se colocan entre las regulares y sirve para dar cierta gracia á la figura ordinaria que precede.

Hasta hace poco tiempo se ejecutaban las apoyaturas con el nombre de la figura á cuya izquierda se encontraban colocadas, apoyando en ellas el sonido y distribuyendo su duración entre sí mancomunadamente, pues toman de ella su valor.

Hoy se las aplica su propio nombre.

Mordente ó quiebro es una nota sola ó un grupo de dos ó tres notas diminutas que se encuentran entre las ordinarias con el mismo objeto que el de la apoyatura, pero se distingue de esta en que su valor se toma no sólo de la figura ordinaria que está á su derecha, sino de la que tiene á su izquierda; y más particularmente de la de mayor valor ó duración; y además en que la ejecución del mordente es rápida y energética; y suave como ligado, la de la apoyatura.

Grupos son cuatro figuras diminutas colocadas á la derecha de otra ordinaria, cuyo valor ó duración reparte con ellas.

Pueden dividirse en superiores é inferiores; siendo superiores aquellos cuya primera figura está medio ó un intervalo superior de la ordi-

naria; é inferiores los que la tienen medio ó uno inferior.

Los grupetos deben ejecutarse de manera que no se altere el valor de la figura á que están aplicados, y con la gracia y movimiento que exijan la melodía y el aire de la pieza.

El signo propio del grupeto es una *S* en posición paralela, á la que se añade el accidente correspondiente á la alteración que suelen sufrir la penúltima nota en los superiores, y la primera en los inferiores.

Se indica que los sonidos de las notas han de ser trépidos ó trémolos, con una rayita ondulada que se coloca sobre las mismas, y el trémolo, cuando recae sobre un acorde ó grupo temblante, se practica dando sólo su nota primera y despues las demas, con la rapidez proporcionada al valor de las notas y duración del compas.

La postura arpeada ó el acorde glisado se expresa colocando delante de él á su izquierda una línea dentellada.

Tambien se designa escribiendo solamente la primera y última nota del acorde una sobre otra, unidas con la barra correspondiente á su valor.

Trino es un signo compuesto de las letras *tr.* con ó sin un tilde encima, y se ejecuta batiendo el sonido de la figura ó nota sobre que se halle colocado, con su superior inmediata de una manera rápida, y con reciproca igualdad, ya por

todo el valor de la figura, ó á gusto del cantante ó instrumentista.

Se escribe sobre la penúltima sílaba ó figura de una frase musical.

En cuanto á los signos y abreviaturas empleados en la música son varios. Los que indican las repeticiones son los siguientes:

Dos barritas perpendiculares, que atraviesan el pentágono, la una más gruesa que la otra, y con dos puntos en cada uno de sus costados, ó en uno solamente || .

Una *O* atravesada con una rayita *-o-*.

Una *S* algo inclinada y atravesada de una raya con un puntito á cada lado S .

Dos barritas formadas de tildes y enlazadas con un arco formado de puntos, en cuyo centro se lee la palabra latina $\text{||} \cdot \cdot \cdot \text{||}$ *Bis*.

Lo que significa que el trozo de música contenido entre dos de estos signos se repite dos veces.

Los signos anteriores sólo exigen una repetición.

Las letras *D. C.* *Da-cappo*, denotan que debe volverse al principio de la pieza ó trozo de ella hasta la palabra *Fin*, ó cualquiera otro signo que se encuentre.

Las abreviaturas principales son las siguientes:

Una barrita derecha ó inclinada atravesada ó

no de otra más pequeña y con uno ó dos puntos á sus costados. $\frac{1}{4} \text{ :/}$: Economiza la notacion de los compases y de sus partes, cuando son iguales y uniformes.

Cuatro puntitos colocados sobre una redonda indican que debe dividirse en cuatro negras. $\overset{\cdot\cdot\cdot\cdot}{\circ}$

Una blanca atravesada en su punta por una rayita pequeña se divide en cuatro corcheas.

Si está atravesada por dos rayitas, representa ocho semicorcheas.

Si por tres, diez y seis fusas, etc.

Si una negra se halla atravesada por una rayita, indica que se divide en dos corcheas.

Si por dos rayas, que representa cuatro semicorcheas, etc.

Si una corchea se halla atravesada en su extremidad por una raya, marca dos semicorcheas iguales. Si por dos, señala cuatro fusas iguales, etc.

Los tresillos, cuando sus tres notas son unisonas, se señalan con una semínima atravesada por una raya, y con el número tres encima; y con un seis si fueran dobles ó sencillos: debiéndose practicar lo mismo cuando cualquiera de las notas del tresillo ó seisillo se halla sustituida por una pausa ó aspiracion.

Una coma no pequeña, colocada en la parte superior del pentágrama, indica que se debe tomar un nuevo aliento para solfear ó cantar lo que sigue. Este signo se llama regulador del aliento.

Por último el signo siguiente \smile que se llama

calderon ó punto de reposo sirve para advertir que cesa el movimiento del compas y la ejecucion de las voces é instrumentos, prolongándose indeterminadamente el valor y sonido de la pausa ó figura sobre que se halla colocado, é introduciendo el cantante ó el instrumento escalas ó grupos de notas de adorno ó colorido que se llaman fermatas.

La palabra italiana *cadenza* produce el mismo efecto que el calderon, pues deja libre al que canta ó toca para ejecutar lo que sea de su agrado.

Ademas de los signos que acabamos de mencionar hay otros signos ó abreviaturas que se encuentran á cada paso en las composiciones musicales y afectan principalmente á la *expresion* que es la vida y el alma de la música como representacion genuina del sentimiento.

Hé aquí la lista de dichas abreviaturas, que tomamos del magnífico libro de M. Colomb, tantas veces citado.

MATICES DE FUERZA Y DULZURA EN LOS SONIDOS.

FFF.	—	Lo más fuerte posible.
FF.	<i>Fortissimo.</i>	Muy fuerte.
F.	<i>Forte</i>	Fuerte.
MF.	<i>Mezzo-forte</i>	Con mediana fuerza.
MV.	<i>Mezza-voce</i>	A media voz.
Sót. voc.	<i>Sotto-voce</i>	Con voz apagada.
P.	<i>Piano</i>	Dulcemente.

- PP. . . . *Pianissimo* Muy dulcemente.
 PPP. . . . — Con la mayor dulzura posible.

MATICES DE GRADACIONES EN EL SONIDO.

- Sf. ó Stz. . *Sforzando* Reforzando el sonido de pronto.
 Rinf. ó rí. *Rinforzando* Reforzándolo insensiblemente.
 Decres. . . *Decrescendo* Diminuyendo el sonido con fuerza.
 Smorz. . . *Smorzando* Disminuyéndolo insensiblemente
 Mor. . . . *Morendo* hasta que deje de percibirse por completo.
 Perd. . . . *Perdendosi*
 FP. . . . *Forte-piano* La primera nota fuerte y la 2ª. suave.
 PF. . . . *Piano-forte* Lo contrario del anterior.

MATICES DE SENTIMIENTO.

- Cant. . . . *Cautabile* Con expresion y gracia.
 Aff^{to}. . . *Affectuoso* Afectuosamente.
 Amor^o. . *Amoroso* Con ternura.
 Con del^{ca}. *Con delicadeza* Con delicadeza.
 Con án^a. *Con anima* Con brío.
 Con f^o. . *Con fuoco* Con fuego.
 Fiert^e. . *Fieramente* Con fiereza.
 Ris^{to}. . . *Risoluto* Con resolucion.
 Scherz. . *Scherzando* Como jugueteando.
 Ag^{to}. . . *Agitato* Con agitacion, sin regularidad en el movimiento.

y algunas otras fáciles de comprender.

CAPITULO XII.

Fenómenos de los sonidos musicales. — Interferencias. — Intercadencias. — Sonidos resultantes. — Acordes: *octava*. — Influencia de la educacion del oido en la aceptacion de los acordes. — *Duodécimoquinta de la 8ª.* — *8ª. de la 8ª.* — *Quinta.* — *Cuarta.* — *Sexta mayor.* — *Tercera mayor.* — *Tercera menor.* — *Sexta menor.* — Modulacion. — Gifras armónicas. — Contra punto, cánon y fuga.

Aunque al ocuparnos de la gama y del sonido hemos dado todas las nociones necesarias para la inteligencia del asunto, ántes de terminar la teoria de la música vamos á decir breves palabras acerca de los acordes y de los fenómenos á que á veces dan lugar, terminando esta parte de nuestro trabajo con ligerísimas nociones acerca del contrapunto, cánon y fuga musicales.

Cuando dos sonidos de igual número de vibraciones suenan juntos se dice que están al *unisono*, y si suenan sucesivamente forman un solo sonido prolongado. En el primer caso producen un sonido de doble intensidad que cada uno de ellos, es decir que se suman. ®

Ocurre sin embargo algunas veces que de sumar sus intensidades se debilitan mutuamente y á este fenómeno se da el nombre de *interferencia*. Esta se produce cuando las vibraciones de

los dos cuerpos sonoros se verifican en sentido contrario, porque dos movimientos vibratorios dirigidos en opuesto sentido deben destruirse en virtud de una ley dinámica. M. Chladni ha inventado un ingenioso aparato con el cual pueden producirse á voluntad las *interferencias*.

Si los dos sonidos que se producen simultáneamente no tienen el mismo número de vibraciones y la diferencia es casi imperceptible, se produce otro fenómeno que es una especie de intercadencia, merced á la cual el sonido resultante es alternativamente fuerte ó débil. Este fenómeno es muy frecuente en los instrumentos de sonidos fijos y vigorosos, como el órgano, y demuestran que el instrumento no está afinado. Siempre que las vibraciones de dos sonidos no guarden entre sí relaciones simples, es decir representadas por números simples, condición necesaria para que un acorde sea agradable, se verificará esta especie de *intercadencia*.

Con el fenómeno anterior se relaciona íntimamente el de los *sonidos resultantes*, cuyo descubrimiento se atribuye al célebre violinista Tartini. Dicho fenómeno procede de la combinación de dos sonidos, pero es de difícil explicación, al ménos al presente. Lo único que puede afirmarse es que son verdaderos sonidos de *diferencia*. Pueden combinarse entre sí formando *resultantes* de segundo órden. Despues del *unisono* viene la *octava* de que ya hemos hablado. Se dice que un sonido

es la *octava* de otro cuando produce doble número de vibraciones. La *octava*, como hemos indicado en otra ocasion era el único acorde que admitian los griegos. Ante todo hay que tener en cuenta que la educación y costumbre del oido es lo que marca el límite entre los sonidos acordes y desacordes; así se explica que ciertos acordes que hoy admitimos, no fueran considerados como tales en épocas anteriores. Dos sonidos que forman octava tienen sus vibraciones en la relacion de 1 á 2. El sonido representado por el numero 3 es la *duodécima* del sonido representado por 1 ó sea el fundamental. Tambien se llama dicho sonido *la 5ª de la octava*. El sonido representado por 4 es la *octava* de la *octava* etc (1).

Todos estos sonidos forman con el fundamental acordes agradables, pero tienen el defecto de estar muy léjos de él. Sin embargo suelen emplearse en el violin y otros instrumentos análogos y tienen por carácter distintivo el de que sus *sonidos resultantes* pertenecen á la serie armónica. Así el resultante de 1 y 3 es dos, el de 1 y 4, 3 y así sucesivamente.

Entre el sonido fundamental 1 y la 8ª 2 hay demasiado espacio para que no existan sonidos intermedios. En efecto en la serie armónica com-

(1) Para la teoría científica de las vibraciones y de la clasificación, relaciones numéricas de los sonidos, véase *El Tratado de Física* de M. Langlebert ya citado, publicado por esta casa.

prendida entre 4 y 2 se encuentran: el acorde de quinta, admitido por los griegos que hicieron la piedra angular de su música; el de cuarta también conocido de los griegos; el de sexta mayor que es más complicado é imperfecto que los anteriores; el de tercera mayor, uno de los más importantes, conocidos por los griegos é introducido en la música moderna del siglo XV al XVI; el de 3.^a menor adoptado en el siglo XVII, y por último el de sexta menor, acorde imperfecto que es el último adoptado y que casi se halla en el límite de los acordes disonantes. Respecto á la cuestión propuesta de si aún podría enriquecerse la música con nuevos acordes bastantes consonantes, dejamos su resolución á los escritores de estética musical.

A continuación damos la representación en el pentagrama de los acordes citados con sus sonidos resultantes de primer orden. En el primer pentagrama están los acordes y en el 2.^o los sonidos resultantes.



Fig. 28.

Entiéndese por *modulación* el modo de establecer y tratar los modos; generalmente se la llama el arte de conducir la armonía y el canto sucesivamente de unos modos á otros, con buenos gustos y corrección.

La modulación puede hacerse de dos maneras: no sacando la armonía del modo ni del tono establecidos; y cambiándola de tonos y de modos.

Modular sin salir del tono y del modo, es recorrer todos los tonos de la escala, reuniendo con frecuencia los tres sonidos principales, la dominante, la tónica y la subdominante.

Modular cambiando de tonos y de modos, es conducir la melodía y la armonía de un tono á otro tono, de un modo á otro modo por medio de alteraciones.

Cifras armónicas son unos caracteres que se colocan sobre las notas del bajo, para indicar los acordes que con ellas deben producirse. Aunque muchos de estos caracteres no son cifras, se les da este nombre porque los signos que las representan son los más usados.

La cifra que indica cada acorde es ordinariamente la del mismo; así se ve que el acorde de segunda se marca con un 2, el de séptima con un 7 y así sucesivamente.

Cuando la música á muchas voces recibió su primer perfeccionamiento, se colocaron sobre las líneas del pentagrama puntos en vez de notas, y al añadir á una melodía una ó muchas voces se

colocaban nuevos puntos sobre los existentes ó en contraposición de los mismos. A esta operación se llamó *contrapunto*.

En el sentido más estricto, contrapunto es la cualidad particular de las voces unidas á un canto dado. Si estas voces están dispuestas de manera que la superior sea fundamental y vice-versa, el contrapunto se llama doble; y simple cuando las voces no puedan ser trastornadas sin oponerse á las reglas del arte. Si se colocan dos, tres ó cuatro notas contra una de la melodía, el contrapunto es figurado; si á este canto se añaden en seguida melodías compuestas de diversos valores, el contrapunto será mixto ó florido.

El objeto esencial de la fuga es el de enseñar por medio de imitaciones de diversos géneros artísticamente combinados á deducir una composición entera de una sola idea principal, estableciendo en ella al mismo tiempo la unidad y la variedad.

La idea principal se llama el *intento* de la fuga, *contra-intento* á las otras ideas subordinadas á la primera, y episodios á las diversas imitaciones de intentos y contra-intentos.

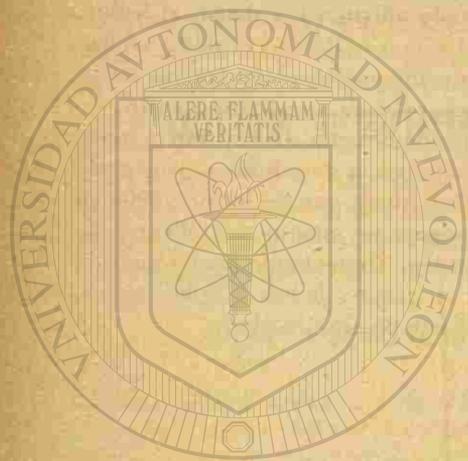
Las principales clases de fugas son cuatro: la de tono, la real, la regular modulada, y la de imitación. La fuga puede ser además libre ú obligada.

Canon es una especie de fuga en la que todas

las partes comienzan la una después de la otra, repitiendo sin cesar el mismo canto.

Los cánones pueden escribirse de dos maneras: ó colocándose sobre el pentágrama sólo la voz principal, dejando adivinar las demás al lector, en cuyo caso el cánon se llama cerrado; ó añadiendo á la voz principal las restantes en partición, en cuyo caso el cánon se llama abierto.

Con lo dicho ponemos punto á la primera parte de nuestro trabajo en la que hemos procurado no omitir nada á fin de que los lectores puedan ponerse al corriente de cuanto se refiere á la teoría de la música. Todo cuanto hemos omitido corresponde á un género de estudios superiores, que no forma parte de nuestro plan.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

PARTE II.

INSTRUMENTOS DE MÚSICA.

CAPITULO I.

Division de los instrumentos de música. — Instrumentos de percusion, de viento y de cuerdas. — Grupo 1°. instrumentos de percusion. — Su division en dos clases. — Clase 1ª. — Instrumentos de sonido indeterminado: *castañuelas, tam-tam, platillos, tambor, tamboril, pandereta, bombo, triángulo y sistro.*

Desde el principio de los tiempos, por decirlo así, el hombre ávido de emociones nuevas y de impresiones desconocidas, ha procurado por cuantos medios estaban á su alcance buscar nuevos modos de realizar la belleza artística, con la invencion de diversos instrumentos. ®

Los instrumentos se clasifican segun la ma-

nera con que en ellos se produce el sonido. Segun esto se dividen en tres grandes grupos : 1º. *de percusion*, 2º. *de viento* y 3º. *de cuerda*. En los primeros el cuerpo sonoro vibra herido con regularidad por otro cuerpo; en los segundos el aire produce el sonido vibrando dentro de los tubos, y en los terceros el sonido obedece á las vibraciones de las cuerdas.

Mucho se ha discutido y divagado acerca de la prioridad de origen de este ó del otro orden de instrumentos, pero como no hay datos positivos en que apoyarse y despues de todo el orden de invencion puede haber sido distinto para las diversas razas, creemos que es perder el tiempo el emplearlo en estas por demas inútiles digresiones. Dejamos, pues, esta cuestion á los aficionados á investigaciones trabajosas, y vamos á examinar los instrumentos con arreglo al orden lógico que guardan entre si. (1)

Los *instrumentos* de percusion, que como hemos visto representan el modo más empírico y simple de producir el sonido y ocupan por tanto la primera *categoría*, se dividen á su vez en dos grupos : 1º. instrumentos de sonoridad indeterminada que producen únicamente ruidos diversos y 2º. instrumentos de sonoridad determinada fija y musical.

(1) Colomb, pag. 83.

Los primeros generalmente sólo sirven para marcar el ritmo, por más que ha habido ciertos compositores que les han hecho desempeñar un papel más brillante en la orquesta. Pertenecen á este primer grupo las *castañuelas*, el *tam-tam*, los *platillos*, el *tambor* y *tamboril*, la *pandereta* el *bombo*, el *triángulo*, el *sistro*.

Las *castañuelas* (fig. 29) se componen de dos piezas cóncavas de madera dura ó marfil que afectan en parte la forma de media cáscara de nuez, y están unidas por un cordón que forma charnela y que se ajusta al dedo. Se tocan abriendo y cerrando rápidamente las manos á

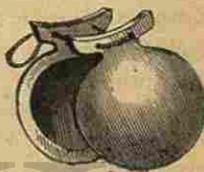


Fig. 29.

compas y repiqueteando en ellas con los dedos. En España es muy usado este instrumento sobre todo para ciertos bailes populares como el *fandango*, *malagueña*, *jota*, *seguidillas* etc. También se usa mucho en Nápoles y en algunos países de Oriente. En España tienen carácter por decirlo así nacional pues su uso se remonta á los pueblos de la antigua Bética. Supónese que son originarias de la antigua Grecia. Los *crotalos* de los antiguos eran verdaderas *castañuelas*. Los *Krupezai* de los griegos no eran otra cosa que castañuelas para los piés y servian para marcar el ritmo.

El *tam-tam* ó *goug* instrumento muy usado en la China y la India de donde lo hemos tomado

se compone de una bandeja de metal formado de cobre rojo y estaño, que adquiere por la manera de fabricarlo un temple especial. Se lleva colgado de una cuerda y se toca con un martillo ó baqueta que lleva en su extremidad una especie de pelota de cuero. Sus sonidos pueden adquirir extraordinaria intensidad.

Con el anterior instrumento tienen gran analogía los *platillos* que son dos placas circulares

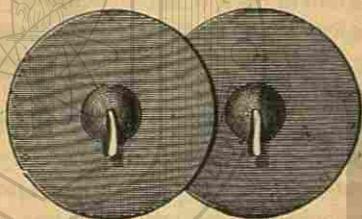


Fig. 30.

de metal (fig. 30) delgadas y anchas que tienen en el centro una pequeña cavidad hemisférica y en ella un agujerito por donde pasan las correas con que se sujetan á la mano. Para tocarlos se hacen chocar entre sí por la parte cóncava. Su timbre es muy penetrante y son muy usados en las músicas militares. En el teatro producen gran efecto y algunos maestros como Glück, Weber, Meyerbeer etc. han sabido sacar gran partido de ellos.

El tambor es uno de los instrumentos más antiguos y procede también de Oriente. Fué intro-

ducido en Europa por los sarracenos, y adoptado al poco tiempo por españoles, italianos, alemanes é ingleses. En Francia se introdujo en 1347. Sus dimensiones han cambiado frecuentemente pero siempre se ha conservado su forma general, que consiste en una gran caja redonda ó aro de metal ó madera cuyas dos extremidades están cubiertas por una piel de asno, cabra ó ternera; dicha piel recibe el nombre de parches. Para dar tensión á la piel hay un sistema de aros y cuerdas que pueden alojarse ó apretarse á voluntad por medio de tornillos. Sobre la piel de la parte inferior hay atravesada una cuerda de tripa, cuyas vibraciones modifican el timbre del instrumento. El tambor, igualmente que el *tamboril*, que juntamente con la gaita forma la orquesta de la aldea, son tan conocidos que no hay necesidad de entrar en más detalles (fig. 34).

La *pandereta* es un simple aro de madera con una sola piel. En el espesor del aro hay sujetos cascabeles ó placas de hojalata ú otro metal. Hay mil maneras de tocarla. Es muy usada por los gitanos. Este instrumento fué usado de la más remota antigüedad. Según algunos comentaristas este era el instrumento que tocó María hermana de Moisés, después del paso del Mar Rojo, según refiere el Exodo (cap. XV, 20) (1).

(1) Para más detalles sobre instrumentos de música se puede consultar el libro de M. Colomb, *La Musique* y el de V. Rambosson, *Les Harmonies du son*.

El *bombo* ó *tambora* es un tambor de grandes



Fig. 31.

dimensiones, que el encargado de tocarle, lleva delante de sí en posición horizontal. Lo toca por

un lado, con una *baqueta* como la que hemos indicado para el *tam-tam*, y por otro con un haz de varillas flexibles. A veces en vez de estas varillas la mano izquierda lleva un platillo con el que da en el otro que va sujeto al bombo. En la orquesta puede prestar grandes servicios y produce sorprendentes efectos. Rossini fué criticado por haber abusado de su uso en algunos casos.

Otro de los instrumentos más usados en este género de percusión indeterminada es el *triángulo*, que según Atenéo es de origen sirio. Su forma y su uso han debido variar muy poco. Su timbre es cristalino y vibrante y en cuanto á su forma consiste en una barrita de acero doblada por los dos lados en forma de triángulo. Es muy usado en las músicas militares.

A este género pertenece por decirlo así el *sistro* de los *egipcios*, instrumento religioso, guerrero y simbólico. (fig. 32.) Componiase de una lámina de metal sonora, encorvado en forma oval y sujeto por un mango. Dicha lámina estaba atravesada por barritas un tanto encorvadas á su vez por ambas extre-

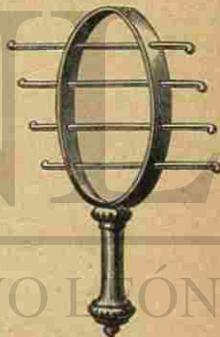


Fig. 32.

midades, á fin de que al agitar el instrumento no pudiesen salirse.

Hay aún algunos otros instrumentos de percusion que pertenecen á la misma categoria que los anteriores pero en mayor ó menor grado se relacionan y confunden con alguno de los citados.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

CAPITULO II.

Instrumentos de percusion : 2º. grupo, ó sea instrumentos de sonido fijo y apreciable. — Los *timbales*. — Timbales de Sax. — Campanas. — Campanarios de música ó *carillones*. — Carillon antiguo. — Idem moderno. *Glockenspiel*. Cajas de música. — Armónica. — Clavioboé.

Forman el grupo de los instrumentos de percusion de sonidos fijos los *timbales*, *campanas*, *carillones* ó campanarios de música, los *glockenspiel* (juegos de campanillas) la *armónica* ó *tímpano* y el *xylorganon* ó *clavioboé*.

Los *timbales*, cuyo nombre se deriva del griego *tympanon*, desempeñan un gran papel en la orquesta moderna. Compónense de dos especies de calderas de cobre sobre las que se colocan dos pieles cuya tension aumenta ó disminuye merced á un círculo metálico y á un juego de tornillos. Para herir la piel se emplean *dos palillos*, parecidos á los del *tambor*, baqueta parecida á la del *hombó*. Como los dos timbales son de diferente tamaño y la tension de la piel cambia el timbre de la nota, pueden afinarse ó templarse perfectamente. Como el *tambor*, fueron importados de Oriente por los sarracenos y los cruzados extendieron su uso. Aunque su principal

empleo era como instrumentos militares, también se empleaban en la música civil. Enrique VIII de Inglaterra, mientras comía, gustaba oír una orquesta compuesta de pifanos y timbales.

En la música moderna han sacado gran partido de ellos, Haydn, Mozart, Meyerbeer y Berlioz. Como los timbales sólo daban dos notas, el fabricante Sax ha suprimido las calderas de los mismos y ha inventado un sistema de timbales más cómodos y de mayor importancia musical, pues se templan fácilmente y dan todas las notas de la gama. Compónense de una serie de círculos concéntricos cuyo diámetro guarda relación con los sonidos que han de producir. Por medio de un sencillo mecanismo se alzan ó bajan los diversos círculos, merced á lo cual puede vibrar una extensión más ó ménos grande de la piel tendida sobre el círculo superior.

Las *campanas* sólo las mencionamos aquí bajo el punto de vista de su empleo en el teatro, pues no hace á nuestro propósito estudiar su historia y el procedimiento de su fabricacion. Los efectos que producen en la orquesta son más dramáticos y *pintorescos* que musicales. En tal concepto las han empleado Rossini, Meyerbeer y Verdi.

La sonoridad de las campanas sugirió en la Edad Media la idea de hacer de ella un instrumento popular combinando sus sonidos y formando gamas con campanas de diferente timbre y

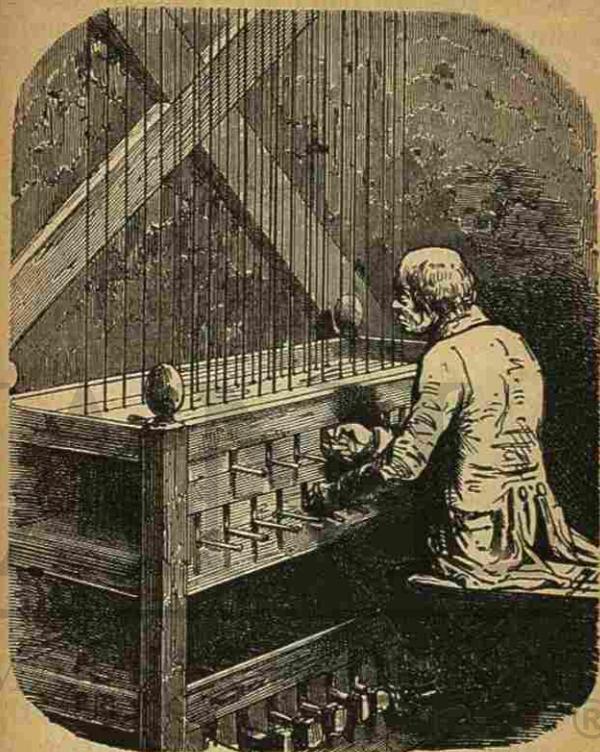


Fig. 33.

tamaño que se tocaban con un mazo de madera. A esta combinación de campanas se dió el nombre de *carillon*, que aún conserva. Andando el tiem-

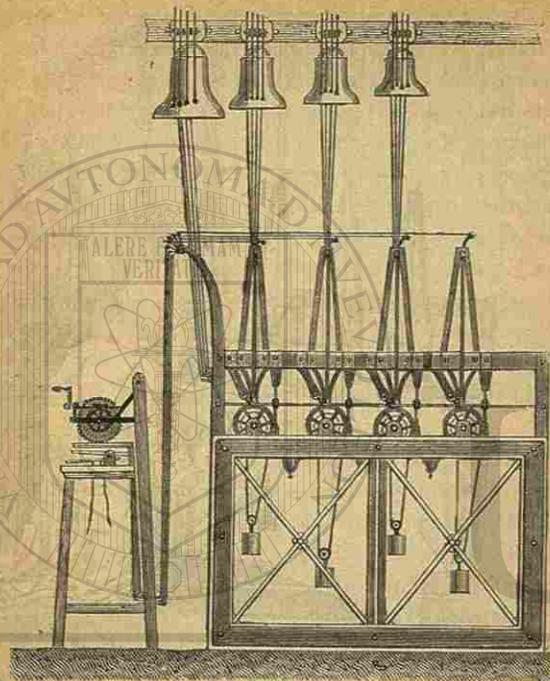


Fig. 34.

po se inventó una especie de teclado movido con las manos ó los piés, cada una de cuyas teclas ponía en movimiento un martillo adaptado á una campana (fig. 33). Por último aun se perfeccionó mucho más este sistema, inventando para los *carillones* un juego de cilindros de puntas como

los que se ven en los organillos de Berberia. En la figura 34 verán nuestros lectores un modelo de estos *carillones* perfeccionados. Los *carillones* se hallan muy extendidos en Holanda y Bélgica, y tocan á las diferentes horas del día. Con esta especie de *carillones* están relacionados diversos inventos como los *glockenspiel* ó juego de campanillas, las *cajas de música* etc. El *glockenspiel* es una especie de *carillon* de orquesta portátil y de manejo cómodo. A veces en lugar de las campanillas se emplean barritas de acero que producen una armonía más dulce y delicada.

En las *cajas de música* que en tan gran número se fabrican en Suiza, dichas barritas de acero se hallan reducidas al volumen de los dientes de un peine y están dispuestas en forma de tal. Son puestas en vibracion por unas pequeñas puas implantadas en un cilindro que gira merced á un aparato de relojería.

La *armónica*, aunque moderna, ha sufrido muchas modificaciones. En un principio se redujo á un conjunto de vasos desigualmente llenos de agua de modo que produjesen una serie de semitonos. Franklin perfeccionó este instrumento colocandó copas de vidrio de tamaño proporcional entre sí, atravesadas en el sentido de la altura por un eje horizontal que se hacia girar por medio de una rueda movida á pié. El instrumento se tocaba con la mano como anteriormente. Más tarde se operó el frote con un arco de violin.

Entonces el instrumento se llamó *armónica doble*. Para evitar el contacto de los dedos con el aparato se inventó también un sistema de teclas, dispuestas como las de un piano.

Al presente los comerciantes de juguetes venden para los niños una especie de *armónicas*, que se llaman *timpanos* compuesto de una serie de láminas de vidrio colocadas por el orden del tamaño y sostenidas por dos hilos que no les impiden entrar en vibración. Para tocar se emplean una ó dos bolitas de corcho sujetas en la punta de un alambre (1)

En Alemania las músicas militares emplean una lira guarnecida de barras de acero que se hacen vibrar con un martillo pequeño. Este instrumento tiene mucho del *glockenspiel* y de la *armónica*.

El *claviobcé* es idéntico á la *armónica*, sólo que las laminas de vidrio están sustituidas por pedazos de madera dura y sonoro. Es un instrumento muy rudimentario, como construcción y como sonido.

(1) Véase Colomb.

CAPITULO III.

Instrumentos de viento. — Su division en 3 clases : 1.^a. de embocadura de flauta, 2.^a. de *tudel* y 3.^a. de *bocal*. — Instrumentos de embocadura de flauta. — Cómo se produce en ellos el sonido. — Silbato. — Flajolé. — Flauta. — Origen, trasformaciones y perfeccionamiento de la misma. — Su importancia musical. — *Piccólo* y *Pifano*.

Los sonidos de los instrumentos de viento son producidos por las vibraciones de una columna de aire encerrada en un tubo y puesta en conmoción por la boca humana ú otros medios mecánicos. Esta conmoción del aire se ejecuta en los instrumentos merced á una disposición especial de la embocadura de los mismos, y la diferencia de *embocaduras* nos facilita la clasificación de los diversos instrumentos modernos. Respecto á los antiguos carecemos de datos para clasificarlos acertadamente. Los instrumentos de esta familia tienen las formas, dimensiones y mecanismos más diversos ; pero esto no puede servir para su clasificación, porque dos instrumentos que en nada se parezcan exteriormente obedecen sin embargo á la misma ley en la producción del sonido, en la que sólo influye la forma de la *embocadura*.

Dividense por razón de esta en tres grupos ó

clases: 1º instrumentos de *embocadura de flauta*; 2º instrumentos de *tudel* y 3º instrumentos de *boquilla*.

GRUPO 1º. *Instrumentos de embocadura de*

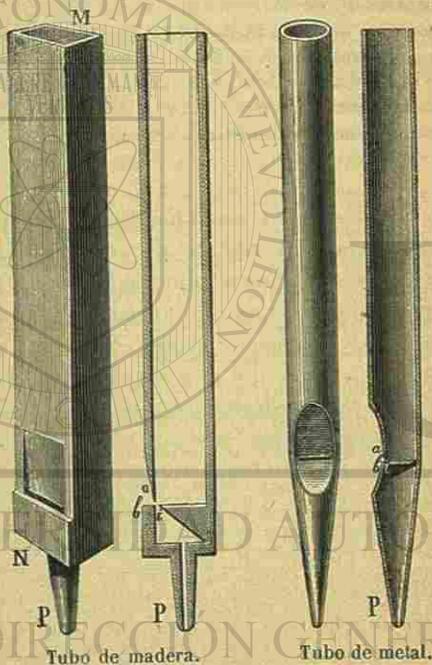


Fig. 35.

flauta. — Los tubos ó *cañones* de órgano de la fig. 35 nos dan á conocer fácilmente cómo vi-

bra el aire en ellos. La corriente de aire llegando del exterior se divide en dos al llegar á la parte cortada en bisel; una se pierde en el exterior y la otra hace vibrar la columna de aire contenida en dichos tubos.

Entre todos los instrumentos de este género los más sencillos y usuales son los silbatos y el *flajolé* (fig. 36). La disposición interior es la misma que la de los tubos citados. Únicamente la embocadura está preparada para adaptarse á la boca. A lo largo del tubo hay agujeritos que corresponden á los *nudos* que forma la columna de aire interior al vibrar. Los dedos, cerrando ó dejando abiertos estos agujeros conforme á reglas fijas, forman la diferencia de sonidos.

La *flauta* que hoy está en uso carece de boca y en su lugar tiene un agujero circular cortado en bisel, al que se aplican los labios para poner en connocción la corriente. De esta disposición resulta que la columna que sale de los labios es transversal á la que vibra dentro de la flauta.

A esta clase de flauta se dió el nombre de *travesera* para distinguirlas de la *boca* que no era más que un flajolé amplificado ó agrandado.

La flauta (fig. 37) es uno de los instrumentos



Fig. 36.

más antiguos que conoce la historia del arte. Los egipcios y griegos atribuyeron su invención á los dioses.

Aunque la invención de la lira le usurpó, según algunos comentadores, gran parte de su favor en Grecia, no decayó mucho, como lo prueba la gran variedad de flautas conocidas en la antigüedad, tales como la *curva larga, pequeña, sencilla, doble, izquierda, derecha* etc., llamadas así por razón de su forma; la *elefantina* (de marfil), *lotina* de loto, etc. por su materia, *citarística* (para acompañar la citara), *embateriana* (para cantos guerreros), *pitica* (para los juegos piticos) etc. por razón del uso á que se destinaban, y por último *beocia, corintia, fenicia* etc. por el pueblo que las inventó ó las usaba. Estas y otra multitud de clasificaciones hacen completamente imposible los matices y diferencias que las distinguían.

Por esta causa dejamos á los historiadores de la música buscar el hilo conductor en el enmarañado dédalo que ofrece la historia de este instrumento en los tiempos antiguos y nos concre-

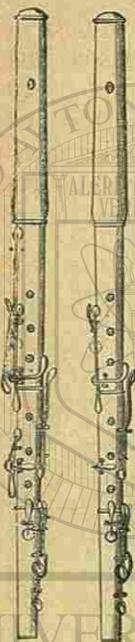


Fig. 37.

taremos á las modificaciones que ha sufrido en la época moderna siguiendo á los autores citados, y principalmente á M. Colomb.

Durante largo tiempo se usaron en toda Europa la flauta de *boquilla* ó dulce llamada *flauta de Inglaterra* y la *travesera* que hasta el siglo pasado se llamó *flauta alemana*. Entre los varios monumentos que prueban la existencia de esta última antes del siglo XVIII se encuentra el grabado de la figura 38. Sin embargo la más



Fig. 38.

usada era la de *boquilla* y las había de diferentes formas; las más pequeñas se llamaban *flajolés* y las mayores *flautas dulces*, siendo algunas de estas excesivamente largas.

Al principiar el siglo XVII predominan los ins-

trumentos de cuerda, pero no tardó la flauta en recuperar el terreno perdido, empezando para ella en el siglo XVIII una nueva era. La *travesera* se introduce de lleno en la orquesta y artistas muy notables se dedican á perfeccionarla y Gordon y Böhm la hicieron progresar en alto grado, llegándose á dividir matemáticamente la columna de aire en pequeñas fracciones y modificándose por tanto notablemente las vibraciones sonoras. En la flauta de Böhm los agujeros se tapan y destapan por un ingenioso y cómodo sistema de llaves, y se han ganado algunas notas más, tanto altas como bajas.

Fabricanse flautas de boj, ébano, cristal, plata y hasta de porcelana adornada de pinturas finas; pero las mejores son las de ébano ó granadillo por la belleza de sus sonidos. Sin embargo se calientan con el aliento y para evitar este inconveniente se adapta á un extremo un cuerpo de bomba, el cual se estira cuando el instrumento se calienta, y alargando el tubo restablece la corriente.

La flauta es el más agradable de los instrumentos de viento, se presta á todo género de combinaciones y ofrece innumerables recursos. Esto mismo hace que en manos de ciertos virtuosos vulgares, que hacen del arte un juego de prestidigitación, resulta monótona y sin gusto, á pesar de la sonoridad, dulzura y homogeneidad de sus sonidos. Para comprender toda su impor-

tancia hay que estudiar las partituras de los grandes maestros.

El *piccolo* ó flautín está una octava más alto que la anterior y puede producir en manos hábiles efectos sorprendentes.

El *pifano*, pequeña flauta travesera de seis agujeros es un instrumento de música militar, que data del siglo XV ó XVI y se ha llamado también *flauta alemana*. Su acompañamiento natural es el tambor.

CAPITULO IV.

Instrumentos de viento (continuacion). — 2°. Instrumentos de *tudel*. — La division de este en *tudel libre y batiente*. — Obué. — Corno inglés. — Fagot. — Fagot quinta. — Contrabajón. — Gaita. — Dulzaina. — Clarinete. — Sus variedades. — Saxófono — Organo expresivo. — Acordeon.

En los instrumentos llamados de *tudel* las vibraciones sonoras son producidas por una lengüeta elástica de metaló caña, ajustada á la abertura de los tubos y expuesta á la accion de una corriente de aire. El *tudel* puede ser *libre ó batiente* y ambas formas se encuentran empleadas en los tubos ó cañones de órgano.

Los tubos de *tudel* tienen un *porta-viento* ó cavidad por cuyo extremo más ancho se impele el aire hácia el instrumento, mientras que en el otro extremo se adaptan el *tudel* y su montura. El *tudel* (fig. 39) está colocado delante de la abertura de una pieza hueca que se llama *canal*. El *tudel* puede cubrir perfectamente la entrada ó abertura de dicha canal, de modo que á cada una de sus sacudidas hiera los bordes de la misma. Las vibraciones de la lengüeta comunican á su vez un moviminto vibratorio á la columna de

aire contenida en el tubo sonoro. Tal es la disposicion del *tudel batiente*.

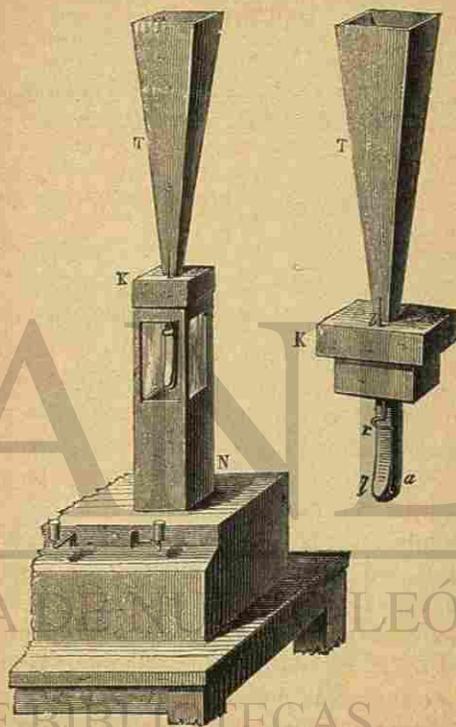


Fig. 39 y 40.

En el libre (fig. 40) la lengüeta vibra libremente en una abertura cuya forma tiene exacta-

mente y oscila de esta manera sucesivamente dentro y fuera de ella. Si se desea aumentar ó disminuir la parte vibrante de la lengüeta se saca ó se empuja la varita encorvada en su extremidad. Esta curvatura se llama *rasete* y sirve para templar el instrumento, modificando las vibraciones de la lengüeta y por consiguiente las del aire.



Fig. 41. Como casi todos los instrumentos, ha sufrido mil trasformaciones pasando de su forma primera rudimentaria é imperfecta.

Los principales instrumentos de *tudel* son el *obué*, *cornio inglés*, *fagot* y sus derivados, el *clarinete* y los suyos el *fozófono*, *acordeon* y *organillo expresivo*. El órgano lo estudiaremos separadamente porque contiene tubos de diversas embocaduras.

En el *obué* (fig. 41) el *tudel* se compone de dos láminas de caña aplicadas una contra otra por la parte cóncava. El cuerpo del instrumento puede fabricarse de cedro, ébano ó granadilla.

El *obué* se deriva de la palabra francesa *hautbois* que quiere decir flauta de madera de sonido alto, fué llamado así porque su *partitura* se escribía más alta que la del violin, ó porque servía para reforzar las notas agudas. Tiene ya varios siglos de existencia, pues se encuentran huellas de su uso en el siglo XV.

Su sonido es sencillo y campestre, pero sin embargo tiene algo de penetrante y conmovedor y algunos grandes compositores han sabido sacar de él mucho partido.

Descendiendo en la escala de los sonidos se encuentran varios instrumentos que tienen estrecho parentesco con el *obué*, tales son el *cornio inglés*, *fagot* y el *figle*.

El *cornio inglés* es la *quinta baja* del *obué*, con respecto al sonido. Tiene el tubo más largo y grueso y un poco encorvado. Su pabellon se termina en forma de bola. El tubo está dividido con proporcion matemática.

Los sonidos del *cornio inglés* expresan principalmente ternura y melancolía.

El *fagot* se compone de tres piezas de madera que pueden desmontarse. Las notas se producen por medio de claves que cierran los agujeros. El aire entra por un *tudel* adaptado á un canal de cobre encorvado llamado *bocal*.

Este instrumento desempeña gran papel en la orquesta por los numerosos recursos que ofrece.

El *fagot-quinta* es un diminutiyo del fagot, cuyo diapason está una *quinta* más elevado que el suyo.

En las músicas militares de Alemania se emplea un *contrabajon*, cuyo manejo es fatigoso y cuyas notas se articulan lentamente. La invencion del fagot se remonta al siglo XV. La zampoña ó gaita designada por los romanos con el

nombre de *tibia utricularis* puede relacionarse con la familia del obué. Tiene un timbre más chillon y un carácter más campestre que el *obué*.

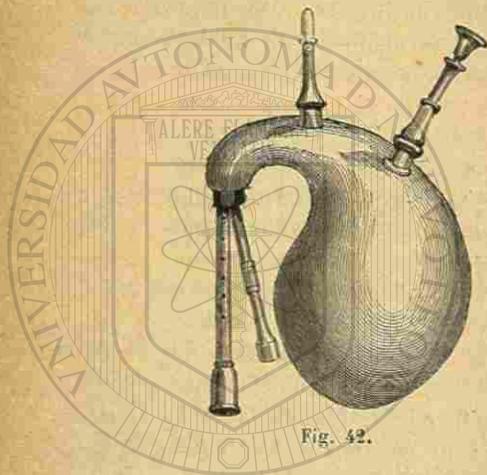


Fig. 42.

El aire que produce el sonido en lugar de proceder directamente de la boca del ejecutante, se halla depositado en una piel que se hincha soplando por el *porta-viento*. Interiormente hay una válvula que se abre de dentro afuera, dando paso únicamente al aire exterior.

Dicho instrumento presenta, como puede verse en la figura 42, tres especies de *obués* que llevan en su extremidad inferior *tudeles* de caña. Dos de ellos se llaman el grande y pequeño bordon y

sus dos sonidos están á una octava de distancia. El tubo mayor de los vueltos hácia abajo es la zampoña en la que se ven los agujeros que producen las notas con el axilio de los dedos. Cuando la piel está llena de aire el tocador la oprime con el brazo obligando el aire á salir por los *tudeles* y á producir un sonido. La gaita se encuentra mucho en España y en la Italia meridional.

La *dulzaina* es otro instrumento muy parecido á la gaita pero de construcción más esmerada y timbre más dulce. Uno de los instrumentos más conocidos de esta especie es el *clarinete* (fig. 43.) Su embocadura está formada por una lengüeta de caña ajustada á un pico de boj, ébano, ó marfil, la cual se hace vibrar soplando en el interior de la estrecha abertura que los separa. Los labios del tocador hacen el papel de *rasele* y modifican la rapidez de las vibraciones. Las notas se producen abriendo y cerrando las llaves que tapan los agujeros. Este instrumento fué inventado en 1690 por Juan Cristóbal Denner, de Leipzig. En su principio el clarinete tenía sólo dos llaves y en 1841 Ivan Müller célebre tocador de clarinete elevó á 13 el número de estas.

M. Sax ha introducido en él algunas reformas



Fig. 43.

de detalle y su hijo ensaya en la actualidad la fabricacion de un clarinete de 24 llaves. (1) Esta si bien es ventajoso para obtener más exactitud y fijeza en los sonidos tiene el inconveniente de disminuir la sonoridad.

Hay *clarinetes* de diversos tonos que varían de longitud y diámetro; pero el dedeo es el mismo, lo cual permite producir gamas diferentes. Los sonidos del *clarinete* despiertan en el alma sentimientos de ternura, de altivez y heroicidad. Beethoven, Gluck y Mozart han hecho producir á este instrumento efectos maravillosos.

Entre las diversas especies de *clarinetes* citaremos el *clarinete alto* que está una *quinta* inferior á los *clarinetes* en *do* y *si* ♩ y el *clarinete bajo* que está una octava más bajo que el en *si* ♩ .

El *saxófono* que debe su nombre á su inventor Sax es un instrumento de cobre cuyas notas se producen por medio del movimiento de las claves. Tiene también embocadura de *tudel*, como el *clarinete bajo*. Hay seis clases de *saxófonos*: *saxófono bajo*, *baritono*, *tenor*, *alto*, *soprano*, y *sobre-agudo*.

El *saxófono* se ha colocado desde luego en primera línea llegando en poco tiempo al mayor grado de perfección.

Entre los instrumentos de *tudel libre* uno de

(1) Véase Colomb.

los más útiles y conocidos es el *órgano expresivo*. En los antiguos órganos de iglesia había un juego de *tudeles* sin tubos, cuyos sonidos gustaban tanto que á dicho juego se daba el nombre de *juego real*. Este es el origen del pequeño órgano llamado *expresivo*, porque se le puede dar más ó menos *expresion* aumentando el sonido por medio de un sistema de fuelles movidos por los piés del que toca. Modificando las dimensiones de las *lengüetas* ó *tudeles* se producen los efectos del *clarinete*, *flauta*, *fagot*, *obué* etc. Estos diferentes sonidos se ponen en juego por medio de registros.

Este instrumento ha sido objeto de grandes reformas y modificaciones recibiendo los diferentes nombres de *fisarménica*, *olodium*, *concertina*, *organino*, *armonium* etc., etc.

En el mismo principio de *lengüetas* libres se funda el *acordeon*. Este instrumento, de origen alemán, hizo furor en un principio, pero hoy casi ha caído en el olvido, á causa de que sus sonidos son dulzones, gangosos y monótonos.

CAPITULO V.

Instrumentos de viento (continuación). — Instrumentos de embocadura de boca. — Trompa : Sonidos abiertos y cerrados. — Trompa de caza. — Trompeta. — Clarín. — Clarines cromáticos de M. Sak. — Trombon. — Oficleide. — Fagot ruso. — Serpentin. — Sistema de pistones. — Principales instrumentos de esta clase.

La embocadura de esta clase de instrumentos, consiste en un pequeño receptáculo cónico ó hemisférico que se aplica á los labios, cuyo movimiento vibratorio se comunica á la columna de aire contenida en los tubos (fig. 44). Las vibraciones dependen de la presión de la boca.

El tipo de esta clase de instrumentos es la trompa (fig. 45) que se compone de un tubo cónico en forma de espiral y terminado por una parte ancha que se llama *pabellon*.

Este instrumento puede producir además del sonido fundamental las *armónicas* naturales del mismo. Para completar la gama se tapa más ó ménos con la mano el *pabellon*, y se obtienen las otras notas, que toman el nombre de sonidos *cer-*



Fig. 44.

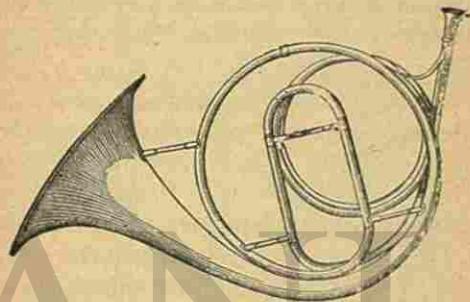


Fig. 45.

rados, para distinguirlos de lo que produce la boca, sin tapar el *pabellon*, los cuales se llaman *abiertos*. Los primeros fueron descubiertos á mediados del siglo XVII.

A pesar de las dificultades que su manejo ofrece, presta la trompa grandes servicios á la orquesta, como lo demuestran los grandes trabajos de Mehul, Weber, Bethoven, etc.

El *cuerno* ó *trompa de caza* es demasiado conocido para que nos detengamos en su explicación. Es como el primero, pero sin piezas de cambio. Tiene una gran sonoridad y sus dimensiones son muy varias. La *trompeta* (fig. 46) se compone de un tubo de cobre replegado sobre sí mismo, con embocadura de *bocal* y *pabellon*.

Dicho tubo produce los mismos sonidos que la *trompa*, pero sólo los sonidos abiertos, y ca-

rece de agujeros y llaves. Sus sonidos están una octava más altos que los de aquella, y despiertan ideas marciales. Su empleo en la música armónica surte admirables efectos, como puede observarse en la introducción de *Ifigenia en Tauris* de Gluck.

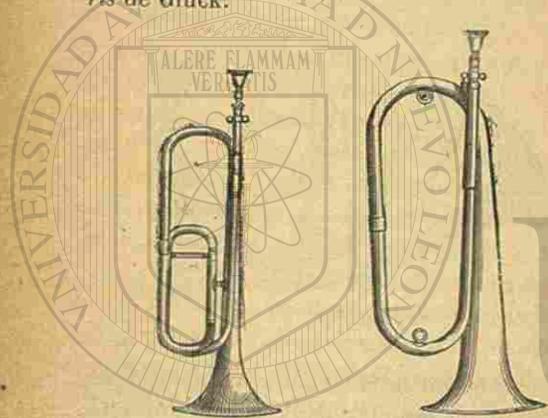


Fig. 46.

En las óperas antiguas se encuentran partituras para trompeta llena de dificultades, pero la crítica ha puesto en claro que las trompetas con que se ejecutaban dichas partituras no se parecían a las modernas, pues tenían agujeros.

Los antiguos poseían gran variedad de trompetas. Los romanos por ejemplo usaban la *tuba*, trompeta recta, y el *lituus* trompeta encorvada. Además se encuentran en los autores latinos los

nombres *claro*, *clarasius*, *clario*, *taurea*, *cornix*, *salpinx*, *buccina*, *argia*, *agiptiaca*, *classica*, *licinia*, *hadubba*, *tubesta*, para designar dicho instrumento. Las trompetas en todas las épocas se han empleado en las guerras y maniobras militares, fiestas religiosas y en las ceremonias civiles. En la Edad Media se fabricaron trompetas tan grandes que no las podía sostener un hombre.

El *clarín* es una especie de trompeta exclusivamente militar; su sonido agudo y penetrante se oye aún en medio de los mayores tumultos. Hace algunos años el ya citado M. Sax, merced a la invención de unos aparatos cilíndricos que pueden sustituirse al bocal del instrumento formó una especie de clarines cromáticos.

En el instrumento llamado *trombon* (fig. 47) la columna de aire es modificada por una especie de corredera que el ejecutante alarga ó acorta a voluntad. Las notas son todos sonidos abiertos y se suceden por semitonos. Hay varios trombones pero los más usados son los de *tenor*, *triple* y *bajo*. El trombon según Berlioz, por su sonoridad y energicas vibraciones es el principal de los instrumentos épicos. Las obras maestras de la música contienen magnificas partituras de *trombon*. El *tuba mirum spargens sonum* de la célebre *misa de requiem* de Mozart es interpretado por tres trombones. Este instrumento es muy antiguo y originario de Alemania. En general las palabras *trompa*, *trompeta* y *trombon* se derivan de la palabra

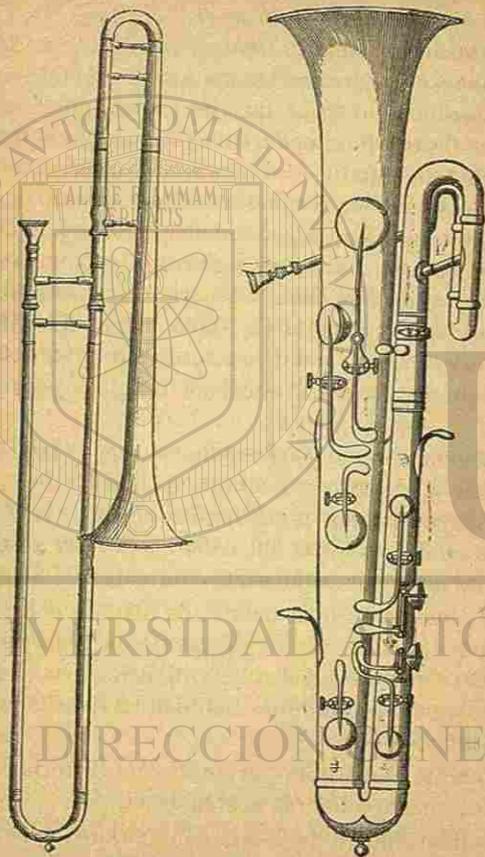


Fig. 47.

Fig. 48.

italiana *tromba* apelativo de toda clase de trompeta. (4)

Lo mismo que en la *flauta* y *clarinete*, pueden modificarse en los instrumentos de metal con embocadura de *bocal*, las vibraciones de la columna de aire por medio de agujeros convenientemente dispuestos que se abren y cierran con auxilio de llaves, dispuestas cómodamente para que puedan manejarlas los dedos. Como ejemplos y tipo de esta clase de aparatos ó instrumentos puede servir el *oficleide* ó *serpiente* con llaves del griego *ophis* serpiente y *kleis* llave (fig. 48). Es muy moderno y de origen alemán y ha sustituido al *serponton* en la música religiosa y guerrera.

Tenemos hoy el *oficleide tenor*, *oficleide-tiple*, y *oficleide bajo*. En este último se han sustituido las llaves con un sistema de pistones de más fácil manejo. El principal oficio del *oficleide* es sostener las masas instrumentales de cobre.

El *fagot ruso*, instrumento de madera con pabellón de cobre tiene seis agujeros abiertos y cuatro cerrados con llaves, y tienen cierta relación con el anterior pues también ha sustituido al *serponton*.

Aunque este último pertenece á la historia, diremos cuatro palabras acerca de él.

Es instrumento de *bocal*, con agujeros que se

(1) Colomb, *La Musique*.

tapan y destapan con los dedos. Fué inventado á fines del siglo XVI por el canónigo Guillaume para sostener la voz de los cantores, y siempre fué instrumento rudimentario é imperfecto.

En nuestro tiempo se ha desarrollado un procedimiento moderno del que hace poco hemos hecho mención, y es la fabricacion de instrumentos de *piston*.

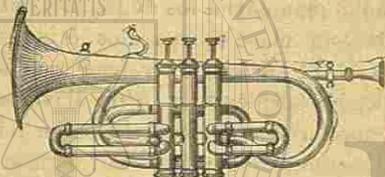


Fig. 49.

Entiéndese por *pistones* unos tubos pequeños, que se introducen y deslizan dentro de otros fijos los cuales comunican con el tubo del instrumento. En dichos pistones hay agujeros laterales que corresponden á los apéndices destinados á aumentar la longitud de la columna vibrante. En la parte superior del *piston* hay una barrita coronada por un boton sobre el que se apoya cómodamente el dedo, el cual oprimiendo el boton, comunica la presion á un resorte colocado en la parte interior y que cede con facilidad. Fácilmente se comprende que al bajar los tubos móviles se establece la comunicacion entre los agujeros laterales de los mismos y los de los

apéndices, de modo que si se abre ó cierra la comunicacion con uno, dos ó tres pistones se modifica sensiblemente la columna de aire y se producen nuevas notas.

El sistema de los pistones se ha aplicado con gran éxito á todos los instrumentos de cobre, pero aunque este mecanismo da gran igualdad á los sonidos y facilita el aprender á tocarlos, en algunos casos desnaturaliza el timbre del instrumento primitivo. Otra de las grandes ventajas de este sistema es que aprendido un instrumento se saben tocar los de la misma especie, sin excepcion. Como el número de los instrumentos de pistones es inmenso, diremos únicamente que pertenecen á él el *cornetin de piston*, (fig. 49) el *bombardino* y los numerosos inventados por M. Sax, como el *saxhorn*, *saxotromba*, y *saxtuba*.

CAPITULO VI.

Instrumentos de viento (continuación) Organo. — Su mecanismo: tubos de boca y de *tudel*, abiertos y cerrados. — Juegos de fondo y mutacion. — Idem de *tudeles* ó lengüetas libres. — *Fuelles*. — *Secretos*. — *Registros*. — *Teclados*. — *Palanca neumática de Barker*. — Apuntes históricos sobre el órgano. — *Órgano hidráulico*. — El órgano consagrado al servicio de la Iglesia. — Progresos de la construcción de los órganos. — *Pirófono*. — *Organo de Berberia*.

Entre todos los instrumentos modernos ninguno iguala al *órgano* ya por la grandiosidad de sus efectos musicales ya por sus grandes recursos ya por lo curioso de su mecanismo; puede considerarse como un conjunto de instrumentos de viento y como una orquesta completa por la variedad de timbres y extension de las escalas. En él, tal como se fabrica hoy se halla reunido todo lo más elevado de la ciencia de los sonidos con el gusto y sensibilidad propios del verdadero arte. (1)

Consta de dos partes principales:

1a. La *resonante* ó *musical* ó sean los *tubos* productores del sonido y

2a. La parte puramente mecánica, susceptible por lo tanto de mil variadas modificaciones.

(1) Véase Colomb, pág. 151.

Esta última comprende elementos, que si bien son idénticos en principio, pueden disponerse de diversos modos; tales son los *fuelles*, *secretos*, *registros* y *teclados*.

Tubos ó cañones. Por su forma y colocacion se dividen en *exteriores* que son susceptibles de una disposicion arquitectural, é *interiores* que se ocultan á primera vista por estar colocados dentro del edificio, por decirlo así, del *órgano*. Por su estructura armónica se dividen en tubos de *boca* y de *tudel*.

En los primeros el sonido es producido por la vibracion de la columna de aire dentro del tubo, y en los segundos por las oscilaciones de la lengüeta.

Los tubos de *boca* pueden ser de madera, de estaño sólo ó de una aleacion del mismo metal; pero en todos ellos el principio acústico es el mismo. En el capítulo I hemos dado modelos de tubos; ahora sólo añadiremos que la boca biselada de los mismos se llama tambien *embocadura de flauta* por producirse el sonido de un modo análogo en dicho instrumento. Fácil es de comprender que hay necesidad de modificar el timbre de los tubos para variar lo sonidos, lo cual se consigue terminando los tubos con un pabellon acampanado ó con más frecuencia cilindrico. Los tubos de madera son generalmente cuadrados y el referido remate está formado por una pirámide de base cuadrada.

A veces tienen libre la extremidad superior y se llaman *tubos abiertos*. Su sonido es lleno y firme mientras que en los *tubos cerrados* herméticamente, es más sordo y está una octava más bajo que en los abiertos. Los de madera se cierran con un tarugo ó taco de madera y los de metal con una tapadera de lo mismo.

Los tubos llamados *de chimenea* tienen la tapadera atravesada por otro más estrecho y su sonido es un término medio entre los abiertos y los cerrados.

Los de *tudel* pueden ser de *tudel libre ó batiente*; anteriormente hemos explicado su teoría.

Con todos estos diversos tubos se forman series ó *juegos* que difieren en el *timbre*, la *intensidad* y á veces la *tonalidad*.

No hace á nuestro objeto explicar la variadísima *terminología* de los factores ó compositores de órganos; pero hay ciertas palabras de cuya explicación no podemos prescindir.

Los juegos de tubos de *boca* se dividen en juegos de *fondo* y de *mutacion*. Los primeros que también se llaman de 8ª. están templados ó afinados los unos á la 8ª. de los otros y los de *mutacion* forman con los primeros intervalos de 3ª. 5ª. etc.

Los de *mutacion* son *simples ó compuestos*: *simples* cuando al pulsar una *tecla* suena una sola nota y *compuestos* cuando á cada *tecla* corresponden varios acordados en 8ª. 3ª. ó 5ª. pero

produciendo todos juntos una sola nota. Los *juegos* tienen varias denominaciones pero la más sencilla es la que se funda en la longitud del tubo mayor; así se dice *juego de 32 piés*, de 16 *piés*, etc.

El conjunto de los juegos, de *boca* de 32, 16, 8 y 4 piés, se llama *fondos del órgano*.

Los *bordones* ó *juegos cerrados* de igual entonación, aunque asociados á los abiertos no desempeñan doble empleo, á causa de la diferencia de timbre. Los *juegos de fondos* tienen una sonoridad propia é inimitable que da al órgano su carácter religioso.

Los principales juegos de fondo y mutación, ya simples ya compuestos son el *flautado*, *dobleta*, *tercera gruesa*, *tercera*, *gangoso sesquialtero*, *provision*, *platillo*, y *corneta*.

Los *juegos de lengüeta* son los más sonoros, y los principales son: la *bombarda*, *contra bombardarda*, *trompeta*, *clarín obué*, *fagot*, *clarinete*, *cromorne* y *voz humana* que á veces imita la voz natural.

Entre los juegos de *tudel libre* ocupan el primer lugar el *eufono* (buen sonido) y la *trompa inglesa*.

La anterior nomenclatura, aunque incompleta, da una idea de la riqueza de timbres del órgano.

El número de tubos es extraordinario; el de Harlem tiene 5.000 y el de San Sulpicio de París

7.000. Los juegos exteriores que forman la fachada del órgano se llaman *juegos de muestra*.

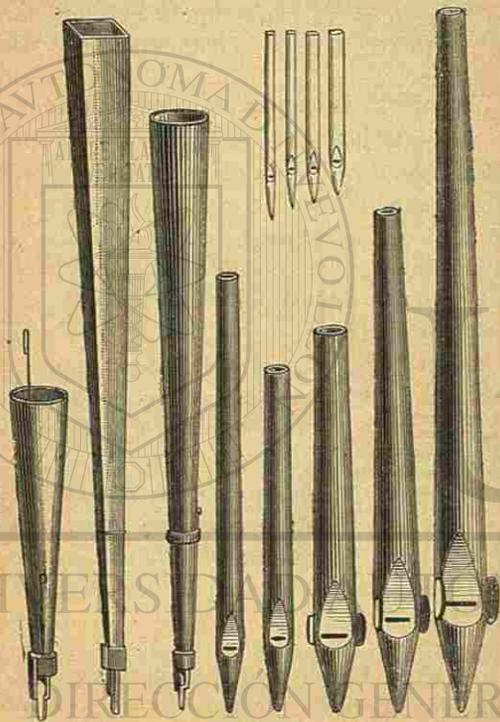


Fig. 50.

En la fig. 50 verán nuestros lectores algunos ejemplos de los juegos citados anteriormente.

FUELLES. El aire es suministrado á los tubos por los fuelles. Merced á los esfuerzos de los modernos fabricantes esta parte del mecanismo del órgano se ha perfeccionado extraordinariamente. El aire debe ser suministrado con viveza y sin intermitencias, lo que se ha conseguido merced á un sistema de pesas y á una combinación de válvulas que conducen el aire á los tubos por un conducto especial llamado *porta-viento*.

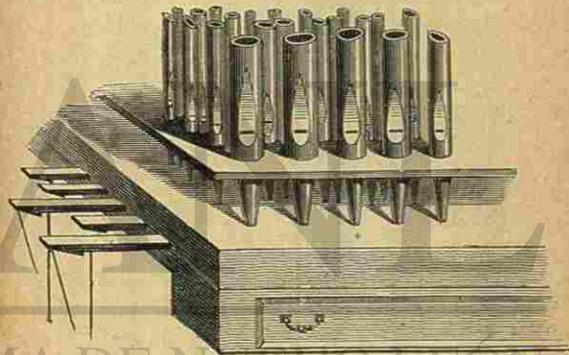


Fig. 51.

SECRETO. Llámase así una gran caja (fig. 51) dividida interiormente por barras de madera en canales prolongados.

En la parte inferior de dicha caja se encuentra un compartimiento (fig. 52) llamado *loja* que sirve de comunicación con el *porta-viento*. Dicho

compartimiento contiene varias válvulas, una de ellas, que se aplican á los canales, mediante

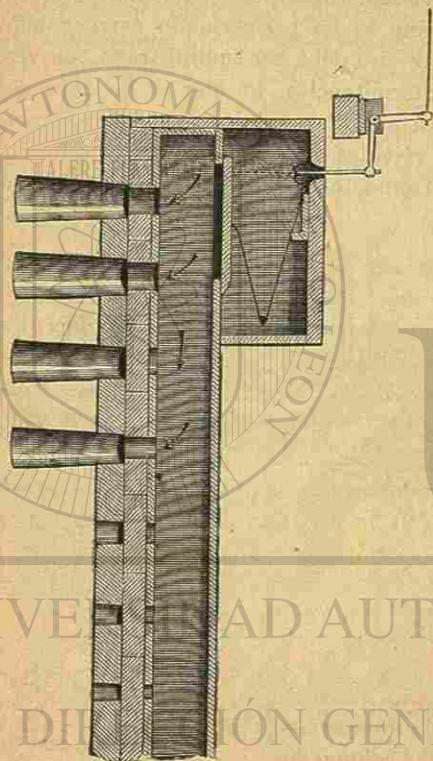


fig. 52.

fuertes resortes, para cerrarlos. Cuando están abiertas dan paso al viento comprimido. Los canales están cubiertos por un tablero que se

llama *mesa del secreto*. En este tablero están implantados los tubos. Entre los dos tableros y paralelos á las filas de los agujeros hay solidamente fijados unos listones de madera muy lisos y con bastante espacio entre sí para dar paso á las *correderas rectangulares*. En estas correderas se mueven unas reglas, (fig. 53) que se llaman *registros*, y contienen agujeros que se corresponden con los del referido tablero. El organista puede á voluntad abrir ó cerrar los *registros* segun lo necesite. Bástale tirar de los botones que tiene á su alcance junto al teclado, y que pueden verse en la figura colocados en cinco filas á derecha é izquierda de los teclados.

El *teclado* del órgano tiene la misma disposición que el del piano. Generalmente el órgano tiene varios teclados.

Cuando el organista pulsa una tecla, esta forma palanca tirando de una varita que á su vez transmite el movimiento á una pequeña palanca implantada en un rodillo, que gira merced á esta impulsión. Este rodillo pone en movimiento otra pequeña palanca que á su vez tira de otra varita la cual abre una de las válvulas correspondientes á los agujeros del registro. Por dicha válvula pasa el aire comprimido de la *laya* al canal correspondiente y se produce el sonido.

Hay tambien teclados para los piés, compuestos de gruesas teclas de madera, que corresponden á los sonidos más graves.

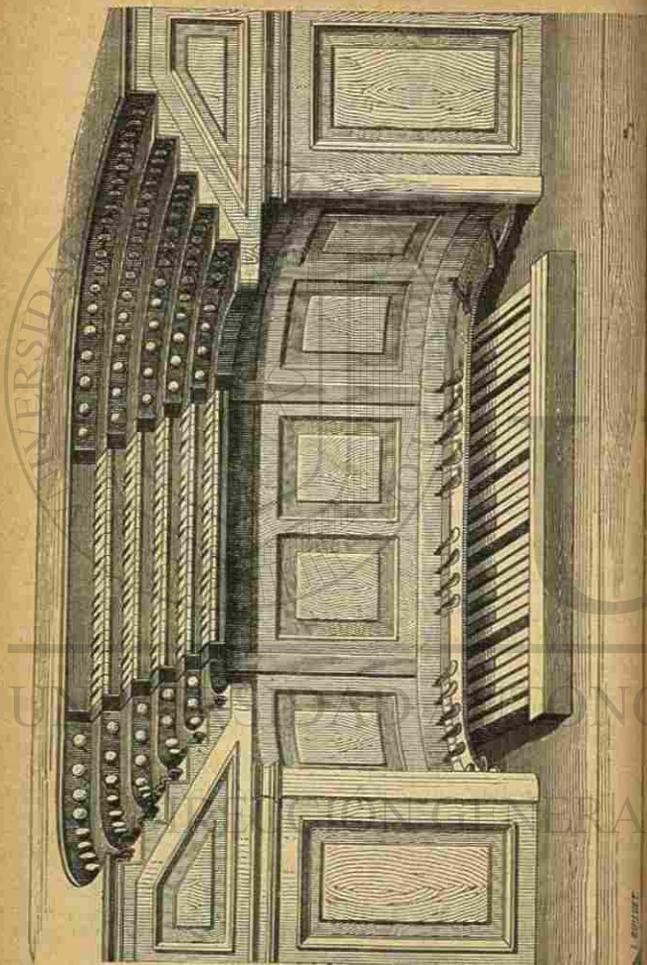


Fig. 53.

Una de las reformas más importantes y útiles introducidas en el órgano es la *palanca neumática* de Barker que tiene por objeto vencer la resistencia á veces muy fuerte de las válvulas ya citadas gracias á la aplicación del principio físico de la *fuerza expansiva de los gases*. M. Barker fundó su aparato en la fuerza expansiva del aire comprimido. Merced á este aparato que obra sobre las válvulas de los *grandes secretos*, desaparece la resistencia indicada y basta una ligera presión para producir el sonido. El mismo sistema ha sido aplicado al juego de los registros.

Tal es en resumen el mecanismo del órgano moderno.

Respecto al origen é historia de tan importante instrumento podrian llenarse volúmenes con los datos, tradiciones, disquisiciones y teorías más ó ménos atrevidas que se han emitido y consignado por los historiógrafos y aficionados, pero nosotros nos contentaremos con trazar á grandes rasgos un ligerísimo bosquejo del asunto. (1)

Su origen es por demás incierto y algunos lo hacen remontarse hasta el *syrix* ó flauta de Pan, compuesta de varias cañas desiguales por la analogía que hay entre el sistema tubular del órgano y dicho instrumento. No hay duda que tan sencillo mecanismo debió servir de punto de partida

(1) Véase sobre este particular el magnífico capítulo que le consagra M. Colomb.

y de base de mil tentativas y ensayos más ó menos afortunados, como lo prueban las medallas y restos de monumentos en que se ven diferentes modelos de órganos primitivos y rudimentarios. La gran dificultad con que debieron tropezar siempre los constructores era la producción del aire. En un principio se aplicaron á los fuelles pellejos llenos de aire ó otros aparatos análogos. Andando el tiempo se introdujo una gran innovación con la invención del órgano hidráulico, atribuida á Píndaro Ctesibio, barbero de Alejandría que llegó á ser hábil mecánico y floreció en el segundo siglo antes de J. C. Su discípulo Heron y más tarde Vitruvio han dejado confusas é incompletas descripciones de dicho invento. Tanto es así que á pesar de los trabajos de los eruditos para comprender el pasaje de Vitruvio, todo ha sido inútil. El mismo Vitruvio no debía estar muy seguro de su explicación, cuando advertía que para comprenderla era preciso ver el instrumento.

Mucho se ha indagado acerca del papel que desempeñaba el agua en dicho órgano pero los textos de Cornelio Severo (siglo de Augusto) de Ateneo en el siglo III de nuestra Era, de Claudiano en el IV y V y de Porfirio, panegirista de Constantino no son más claros que el de Vitruvio. Lo cierto es que dicho órgano se extendió considerablemente, sin suplantarlo por completo al neumático, y que desempeñaba un gran papel en palacios, iglesias, circos, teatros y hasta casas particulares.

Entre todas las opiniones emitidas acerca del órgano hidráulico hay una ciertamente curiosa y que presenta visos de verosimilitud. Es la opinión mantenida por Julio Pollux retórico del siglo II de nuestra Era y por el benedictino Sommerset de fines del siglo XI.

Según dicha opinión el vapor de agua era el agente del sonido. En la parte inferior del órgano había un depósito lleno de agua colocado bajo los tubos. Dicha agua entraba en ebullición y cada vez que se pulsaba una tecla, se levantaba la válvula que cerraba el tubo correspondiente y el vapor escapándose por dicho tubo producía el sonido. A partir del siglo XIII desaparece el órgano *hidráulico* y recobra por completo su preponderancia el *neumático*. La invasión de los bárbaros cegando en parte las fuentes de la historia del arte nos priva de datos ciertos acerca de este período.

A partir del siglo IX el órgano se desarrolla y adquiere gran preponderancia; constrúyense en diversas ciudades y en el siglo X el monje Gilberto, que fué después Papa con el nombre de Silvestre II, es citado como uno de los más hábiles constructores de órganos hidráulicos. Hay que advertir que desde el siglo VII una decretal del Papa Vitaliano ordenó el uso del órgano en los templos y que desde entonces se deben á la iglesia casi todos los progresos de este instrumento, símbolo de la música religiosa.

Por los dibujos y figuras así como por las des-

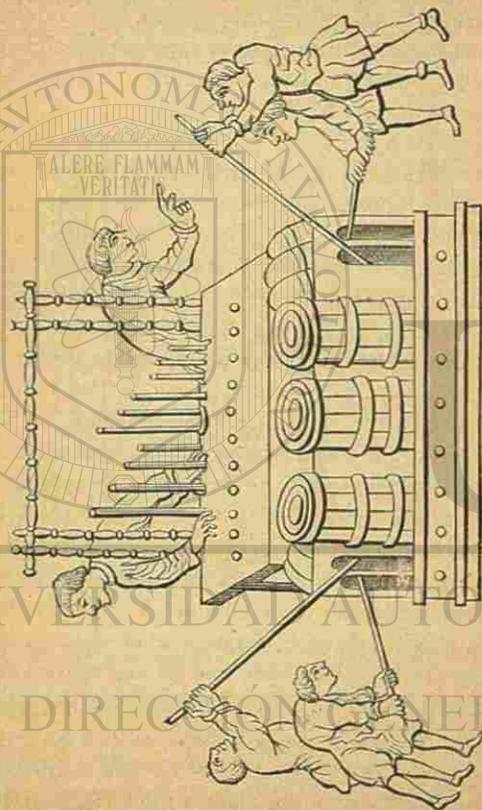


Fig. 54.

cripciones que se conservan se deduce que los órganos eran muy imperfectos en cuanto al te-

clado y fuelles. Muchas veces las teclas eran más grandes que la mano y por otra parte se necesitaban en algunos casos hasta 70 hombres robustos para el juego de los fuelles, como ocurrió con el



Fig. 55.

órgano de Winchester fabricado por Wolstan en el siglo X. ®

En los siglos posteriores se introdujeron grandes reformas en el órgano como lo prueban las figuras 54 y 55.

Por esta época, á juzgar por los manuscritos y pinturas se extendió mucho el uso del órgano portátil que se tocaba con la mano derecha

miéntras se daba el fuelle con la izquierda. *Le Roman de la Rose* habla de los órganos portátiles con grandes elogios.

A partir del siglo XV se enriqueció grandemente el órgano con la distincion de los registros y la invencion de los teclados de pedales y desde ese punto la mecánica siguiendo los progresos de la física ha ido perfeccionándolo cada vez hasta el grado de perfeccion que hoy tiene y que estamos seguros no será la última palabra en esta materia.

En estos últimos tiempos M. Kastner que se ha dedicado al estudio de las llamas cantantes ha construido un curiosísimo instrumento llamado *pirófono*. El artista no tiene más que pulsar las teclas y bajar el pedal para obtener sonidos desconocidos hasta el día que imitan la voz humana y tienen un timbre maravilloso. Dicho instrumento funciona mediante la combustion del hidrógeno pero se trata de sustituir este gas. Respecto del principio en que se funda dicho instrumento ya hemos dicho algo en la primera parte de este *Manual*.

Para terminar diremos cuatro palabras acerca del *organillo de Berberia* que se relaciona en parte con el órgano. Consta de un sistema de tubos, de un fuelle y de un cilindro. El fuelle y el cilindro son puestos en movimiento por un manubrio. En dicho cilindro (fig. 56) hay implantadas unas puas que levantan al pasar pequeñas

palancas, y hacen sonar los tubos, cuyas válvulas están combinadas con dichas palancas.



Fig. 56.

Algunos pretenden que han recibido por burla el nombre de órganos de Berberia, porque la intemperie á que constantemente están expuestos los destempla y hace insoportables, pero la opinion más sensata es que recibieron este nombre de su inventor un italiano llamado *Barberi* (1).

(1) La palabra *órgano de Berberia* es traduccion del frances *organe de Barberie*, lo cual explica el fundamento de la citada opinion.

CAPITULO VII.

INSTRUMENTOS DE CUERDA. — Su clasificación en tres familias. — 1ª familia de *cuerdas punteadas*. — Instrumentos antiguos: *nebel, kinnor, hazur, arpa egipcia, lira*. — *Plectro*. — El *rabulum* y sus derivados. — Psalterio. — *Clavicordio*. — *Guitarra, laud, tiorba, bandurria, bandolín*. — Mecanismo del arpa moderna. — Dificultades que ofrece este instrumento.

Del mismo modo que el modo de poner en vibración la columna de aire en los tubos sonoros nos ha suministrado el medio de clasificar los instrumentos de viento, la manera de entrar en vibración las cuerdas nos suministra el medio fácil de clasificar los instrumentos de esta clase. Ahora bien, las cuerdas pueden entrar en vibración de tres modos: ó punteándolas, como en el *arpa*, ó por el frote como en el *violin* ó pulsándolas como en el *piano*. Estos tres instrumentos representan pues las tres familias en que se dividen naturalmente los de cuerda. (1)

Los de cuerdas punteadas son conocidos desde la más remota antigüedad, tanto en Occidente

(1) Hemos adoptado en este libro la clasificación de instrumentos de M. Colomb, por creerla la más racional de las ideadas.

como en Oriente. No hemos de extendernos en divagaciones inútiles acerca de la forma y número de cuerdas de los instrumentos primitivos, concretándonos únicamente á exponer el principio acústico á que obedecía su construcción. En todos ellos hay una caja sonora de forma variable destinada á reforzar los sonidos y cuerdas tendidas en mayor ó menor número (fig. 57) Las

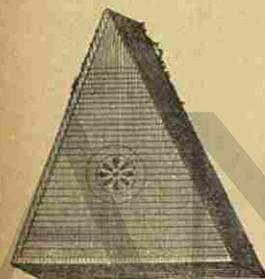


Fig. 57.

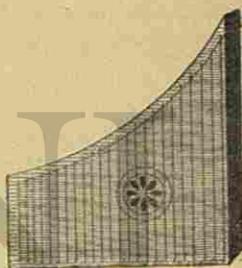


Fig. 58.

cuerdas eran punteadas con los dedos ó con un instrumento llamado *plectro*. Las figuras de instrumentos que damos aquí están dibujadas con arreglo á los textos ménos oscuros. Las arpas que se encuentran con frecuencia en los monumentos egipcios (fig. 58) se parecen mucho á las usadas hoy.

La lira á que tan aficionados fueron griegos y romanos también pertenece á esta familia. Su forma varia para cada pueblo y época, pero

las partes esenciales son siempre las mismas. Hay ante todo en ella una caja de forma y materia variables, á la que se sujetaban las cuerdas, por un extremo, y dos brazos unidos por un travesaño provisto de clavijos ó llaves en las que se arrollaba el otro extremo de las cuerdas, y

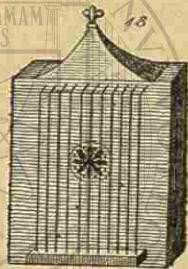


Fig. 59.

merced á los cuales podia darse á estas más ó ménos tension. En un principio la caja resonante debió ser una concha de tortuga, pues los griegos la llamaban *chelys* y los latinos *testudo*, nombres de dicho animal en ambas lenguas. Tambien se llamaba la lira *barbitos*, *citara* y *phorinina*, sin que sepamos el fundamento de estas denominaciones. La misma incertidumbre reina acerca del número de sus cuerdas. Todo lo que se sabe, y esto como tradicion y no como hecho histórico, es que Terpandro fué desterrado de Esparta por haber aumentado las cuerdas de dicho

instrumento. Si puede asegurarse que en un principio tuvo muy pocas cuerdas, pues esto se desprende de la pobreza de la gama. A medida



Fig. 60.

que esta aumentó, aumentaron los recursos musicales de la lira gracias á Terpandro, Simonsdes, Teofrasto, Timoteo y otros. Tambien se sabe que las cuerdas eran de tripa y á veces de metal, y se tocaba como hemos dicho con los dedos ó el *plectro*. Empleábase este instrumento en las fiestas, el teatro y los festines. Usábanla los poetas para acompañar el canto de sus versos, de

donde procede el nombre de *poesía lírica* que ha subsistido despues, cuando ya no cantaban los poetas.

En la Edad Media se emplearon, más ó ménos modificados, muchos instrumentos antiguos de esta familia, como la *tira*, el *arpa* y el *nabulum* que recuerda al *Nebel* hebreo. Entre todos predominó

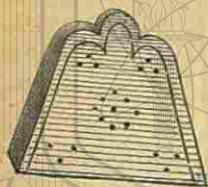


Fig. 61.



Fig. 62.

el arpa en manos de bardos y trovadores. Las había *grandes* que se apoyaban en el suelo, *portátiles* que se colgaban al cuello y *medianas* que se colocaban sobre las rodillas.

El *nabulum* es también muy importante, por ser el tipo de una serie de instrumentos que pueden designarse con el nombre común de *psalterios*. Dicho instrumento (fig. 64) consta de una caja sonora, ya en forma de semicírculo ya de triángulo truncado, ya, sobre todo, de trapecio, cuya tabla superior tenía una por-

ción de agujeritos, para dar mayor fuerza al sonido, y de un número considerable de cuerdas tendidas sobre dicha caja. Tocábase con los dedos, con un *plectro*, una *pluma*, ó una *púa* y se colocaba sobre las rodillas. Pero lo más interesante de este instrumento es que dió origen al *clavicordio* que no es más que un *psalterio* con teclado. La *guitarra*, nombre derivado de la palabra griega *Kitahra* es otro de los instrumentos más antiguos. Originaria de Oriente créese que fué importada por los moros á España donde se modificó mucho sufriendo notables reformas, y llegando á ser un instrumento popular y nacional. En las regiones del Mediodía rara era la familia, hace algún tiempo, en que no hubiera uno ó más tocadores de guitarra, y esto en todas las clases sociales.

El piano ha venido á usurpar una parte de su dominio. Un español más notable aún por sus talentos literarios y poéticos, que por sus no vulgares conocimientos musicales inventó la quinta cuerda de la guitarra. Fué este el célebre Vicente Espinal, que en su bello libro vertido en todas las lenguas europeas, « *Vida del escudero Marcos de Obregon*, » da curiosas noticias de la música española y varios notables tocadores de guitarra. Siempre han abundado en España y aún hoy día los hay que sacan maravillosos efectos de este instrumento. (fig. 63) Al mismo orden pertenecen el *laud*, la *tiorba* la *bandurria*

y el *bandolín* que son variedades de la guitarra con mayor número de cuerdas y templadas de modo distinto. Todos tenían el mástil dividido en porciones por medio de pequeñas laminitas incrustadas en la madera y llamadas vulgarmente *trastes*. El *laud* y la *tiorba* eran muy difíciles de templar. El primero estuvo largo tiempo en moda y en los siglos XVI y XVII hubo excelentes tocadores. Desde mediados del pasado siglo comenzó á decaer y hoy día apenas es conocido.

La *bandurria* es más pequeña que la *guitarra* y tiene mayor número de cuerdas. Es también muy usada en España, donde hay en la actualidad notables orquestas de *guitarras* y *bandurrias* solas, que llaman mucho la atención, por los bellos efectos que produce la unión de ambos instrumentos.

El *bandolín*, (fig. 64) variedad de la *bandurria*, es pequeño y sólo tiene cuatro cuerdas, pero dobles como lo son también las de la *bandurria*. Como esta se toca con una *púa* ó *pluma*.

De todos los de cuerdas punteadas que nos quedan el más bello y completo, y el único que figura en la orquesta es el arpa (fig. 65). El arpa tal como hoy se emplea en Europa consta de una *caja* ó cuerpo sonoro, de una *consola* y de la *columna*. El cuerpo sonoro está cubierto por una tabla de armonía, en la que hay una porción de *oidos* ó *agujeritos*. Sobre dicha tabla



Fig. 63.

Fig. 64.

hay fijadas unos botones á los que se sujeta un extremo de las cuerdas, mientras el otro extremo se arrolla en unas clavijas fijas en la *consola* que sirven para aflojar ó tender las cuerdas.



Fig. 65.

El cuerpo sonoro y la columna están unidos en su base por la *cupeta*. La *columna* y la *consola* contienen un sistema de *tirantes*, *palancas* y *resortes* que están en comunicacion con los pedales. Cuando el ejecutante quiere cambiar

de tono no tiene más que oprimir un pedal con el pié. Hay siete pedales y cada uno obra sobre todas las notas del mismo nombre. Con lo dicho y con los detalles de la fig. 65 creemos hay suficiente para comprender el mecanismo de dicho instrumento.

El arpa presenta tales dificultades de ejecucion que son muy pocos los que llegan á vencerlas, así es que para un buen arpista hay veinte y cinco pianistas notables. En la orquesta ocupa este instrumento un lugar muy distinguido.

CAPITULO VIII.

Instrumentos de cuerdas. — 2º grupo : de cuerdas frotadas.
 — Su origen reciente. — Opiniones sobre el *arco* y el *plectro*. — Origen del *arco*. — Reformas del mismo. — Instrumentos de cuerdas frotadas en la Edad Media.
 — *Rabel*, *viola*, *giga*, etc. — Variedades de *viola*. — *Violín*. — Detalles del mismo. — Sus recursos y efectos.

Esta clase de instrumentos de cuerda que son precisamente los más importantes, que ocupan hoy el puesto más notable en las orquestas y dan al canto humano mayor realce, extension y variedad, ha sido sin embargo la última que se ha descubierto. En efecto el *violín*, alma de la orquesta moderna, y sobre todo el *arco* mismo que en su complemento datan relativamente de fecha reciente. Los que violentando el sentido de algunos textos antiguos pretenden que el *arco* fué conocido de los griegos y romanos están en un error y no hay dato alguno cierto que autorice tal opinion, ántes al contrario pues el sentido de la palabra *plectro* en griego y en latin no puede ser más preciso.

La opinion más general y autorizada es la de que el *arco* data de la Edad Media. Hasta el siglo XVIII en que los célebres Tartins y Viotti

lo alargaron dándole la forma que hoy tiene tan perfecta y de tan excelentes resultados, el *arco* afectaba verdaderamente la figura de tal, como lo demuestran los manuscritos y monumentos de aquellas épocas. El célebre y hábil obrero frances Francisco Tourte elevó á la categoria de arte la fabricacion de los *arcos* de violin, llegando á adquirir algunos de estos un precio considerable. (1)

Todo hace creer que los instrumentos de arco no son anteriores al siglo V y se atribuye su introduccion en Europa á los normandos. Su construccion en un principio fué grosera, pero hallado el punto de partida no fué difícil llegar en el siglo XV á una gran perfeccion.

Entre los varios instrumentos de esta familia usados en la Edad Media merecen citarse el *rabel*, la *giga*, la *gurla* y la *viola*. En todos ellos se encuentran los principios constitutivos del violin y pueden verse á continuacion (*fig. 66*) las formas de algunos de dichos instrumentos.

La *viola* antigua es, entre todos los de aquella época el que tiene más estrecho parentesco con el *violín*, tanto por su forma como por su nombre, y se conocian y usaban varias especies de ellas que correspondian á diversos grados de la escala musical.

El bajo de *viola* llamado por los italianos *viola*

(1) Colomb. pág. 209.

la gamba, fué reemplazado por el violoncello, que dispone de más recursos musicales. El antiguo

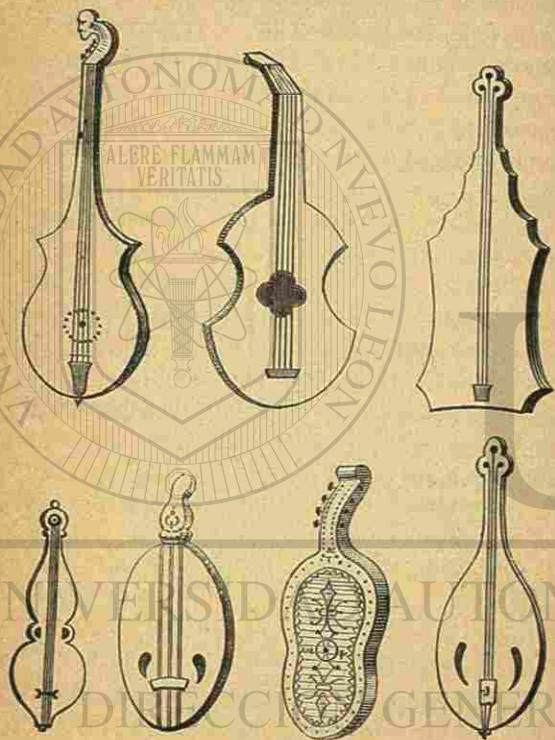


Fig. 66.

violon, cuya forma puede verse en el cuadro las bodas de Canía del Veronés, tenía ménos

cuerdas que la *viola* y fué modificando su construcción hasta convertirse en el *contrabajo* de la orquesta moderna. A pesar de tantas modificaciones se han conservado otras dos variedades de la *viola* la *quinta* ó *alto* y la *viola de amor*.

El violin más antiguo que se conserva fué construido en 1449 por un tal Juan Kerlin. Sin embargo la construcción de los violines no llegó á ser un arte verdadero sujeto á reglas y preceptos exactos hasta la época de los célebres Amati de Cremona, los Magini, los Stradivarius, Guasneri, Stainer, etc., en los siglos XVII y XVIII. Vamos ahora á examinar brevemente la estructura del violon. La caja sonora del mismo está formada por dos *tablas* (fig. 67) que tienen igual contorno y casi las mismas curvas de superficie. A ambos lados tienen dos escotaduras llamadas *rejuelas* que facilitan el juego del arco. La tabla inferior lo mismo que los costados son generalmente de arce ó de haya. La superior es de madera ligera, como pino ó cedro y está reforzada en el centro, por dentro de la caja, con un listón de madera. Algunos *stradivarius* tienen el fondo de álamo.

La tabla superior tiene en la parte más estrecha, dos aberturas llamadas *oidos*. Entre estos se coloca el caballete, que sirve para alejar las cuerdas y mantenerlas de dos en dos en planos diferentes. Las cuerdas están sujetas por un extremo á la pieza de ébano llamada

cola, y por el otro á unas *clavijas* que sirven para aflojarlas ó atirantarlas. Antes de llegar las cuerdas al extremo del *mástil* pasan sobre la



Fig. 67.

cejuela g, que las separa un poco de la pieza de ébano pegada sobre el *mástil*. En la *cejuela* hay pequeñas hendiduras simétricas con las del *caballete*, que impiden á las cuerdas variar de posición. Por último entre las tablas superior é inferior, casi debajo del pié derecho del *caballete*

se coloca derecha una pieza de madera cilíndrica llamada *alma*, que regulariza las vibraciones de ambas tablas.

Las cuerdas son de tripa, en número de cuatro y de grueso diferente. La más gruesa está rodeada completamente por una espiral de alambre finísimo de cobre plateado que da á los sonidos un timbre metálico. La más pequeña se llama *prima* y todas ellas se colocan por orden de espesor. La cuerda atacada por el arco comunica sus vibraciones á la tabla superior, esta al *alma*, á los costados y á la inferior y por último todas estas piezas la comunican á su vez al aire contenido en la caja. A veces se aplica sobre el *mástil* una pieza de ébano ó metal, con tres dientes, llamada *sordina* que comunica á los sonidos cierto aire de melancolía y vaguedad.

Respecto á la manera de colocar el instrumento, de manejar el arco y de situar los dedos etc. puede consultarse un *método* cualquiera de violin.

Aunque parezca paradoja, algunos inteligentes han observado que el violin es susceptible de educación por decirlo así, es decir que un artista hábil llega á desarrollar ciertas condiciones acústicas en el instrumento. Lo cierto es que ciertos violines de constructores notables, que cuentan á veces siglo y medio de existencia son muy buscados con verdadera pasión, á causa de la cualidad de sus sonidos.

El ilustre acústico Savart ha intentado variar la forma del violín haciéndolo trapezoidal (fig. 68) pero su reforma no ha prosperado. Las

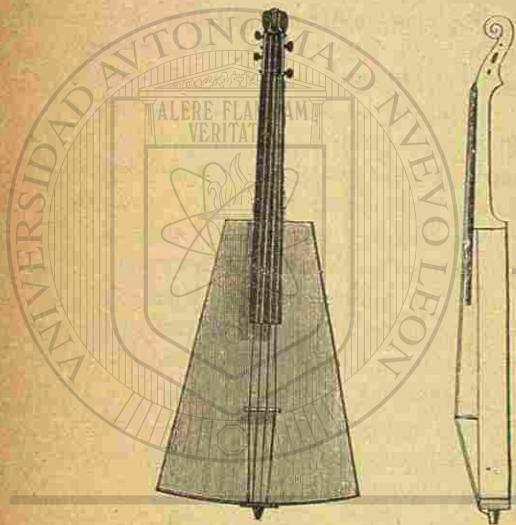


Fig. 68.

cuerdas del violín se templan por quintas, *sol, re, la, mi*, subiendo del grave al agudo. Sin embargo algunos notables *virtuosos* como Paganini, cambiaban una ó más cuerdas. Este las subía un semitono, *la[♯], mi[♯], si[♯], fa*. El violín es hoy uno de los instrumentos más ricos en recursos musicales. Una de las cosas más esenciales en él es el ma-

nejo del arco, que ha llegado á ser en nuestros días objeto de profundísimo estudio.

Repetimos que en los métodos de violín pueden encontrarse multitud de detalles acerca de los variadísimos y maravillosos efectos de este instrumento.

CAPITULO IX.

INSTRUMENTOS DE CUERDAS FROTADAS Ó DE ARCO. — (continuación). — *Alto-violá*. — Su importancia. — *Viola de amor*: sus sonidos armónicos. — *Violoncello*: su origen y modificaciones. — Su papel en la orquesta. — *Contrabajo*. — Grandes artistas que se han distinguido en su manejo. *Quatuor*. — *Quatuor* de salón y orquesta. — *Quatuor* ó cuarteto vocal. — *Trompeta marina*, *gaita zamorana* y *orfeón*.

El *alto-violá* ó *quinta*, que ya hemos mencionado en el capítulo anterior, es un instrumento de la antigua especie de las violas, algo mayor que el violín. Bajo el punto de vista de la orquesta ocupa un término medio entre el violín y el *violoncello*. Tiene cuatro cuerdas como el primero, pero una *quinta* más baja. Por lo demás tiene casi los mismos recursos que el violín é idéntica forma. Por algún tiempo estuvo, por decirlo así, relegado al desprecio y al olvido. Sin embargo desde hace cierto tiempo algunos grandes compositores como Haydn, Mozart y Beethoven le han devuelto su perdido prestigio. En las escenas de carácter religioso y antiguo produce efectos maravillosos.

En nuestros días ha sido estudiado con gran esmero y gran número de notables compositores

han seguido, con respecto á él, las huellas de los grandes maestros ántes citados.

Otro instrumento de que también hemos hecho mención es la *viola de amor*. En otro tiempo tenía cuatro cuerdas de tripa montadas sobre un caballete como en el violín y cuatro de metal colocadas debajo y acordadas ó templadas al unísono con las anteriores. Actualmente se construye casi del mismo modo. Es un instrumento algo mayor que el *alto viola* con siete cuerdas de tripa, de las que las tres más gruesas están cubiertas de hilo de plata. Por debajo del mástil y pasando bajo el caballete, hay otras siete cuerdas metálicas al unísono con las primeras y que vibran con ellas *simpáticamente*, lo cual produce una segunda resonancia llena de dulzura. Los sonidos armónicos de la *viola de amor* causan un efecto admirable. El timbre de este instrumento es débil y dulce y en ocasiones puede dar maravillosos resultados en la orquesta. Sin embargo de esto puede decirse que casi ha caído en desuso.

El *violoncello* llamado también *bajo*, porque lo es del *violín* descendiendo en línea recta de la gran familia de las violas, es la *viola da gamba* de los italianos. Se desconoce la fecha de su invención, ó mejor dicho de su transformación, y no se sabe á punto fijo quién fué su inventor. Lo que sí puede asegurarse es que no se remonta más allá de fines del siglo XVII. Sin embargo á pesar de su fecha reciente, no tardó mucho en conquis-

tar en la orquesta un puesto distinguido, siendo muchos los artistas que le han debido su celebridad.

En su principio tuvo cinco cuerdas pero hoy sólo tiene cuatro y están en la octava baja del *alto-violin*. Aunque no tantos como el *violin*, tiene recursos abundantes y rica sonoridad. Numerosas son las obras maestras que se han escrito para este instrumento que tiene un puesto igualmente brillante en la sinfonia, en la música religiosa, en la dramática, en el concierto y en la música de salón. *Prometeo*, la obertura de *Oberon* y la de *Ruy Blas* de Mendelssohn pueden servir de brillantes ejemplos respecto de lo dicho anteriormente.

El *contrabajo*, transformación del antiguo *violon* es el instrumento más grande de la familia de los violines, y tiene por objeto producir en la orquesta los sonidos graves; está en la octava bajo del *violoncello*, y se asocia perfectamente con los instrumentos de viento y con el órgano en particular. Produce bellos efectos dramáticos y se puede sacar de él gran partido en la orquesta. Entre los artistas que más se han distinguido en su manejo figuran Kœmpfer, Dragonetti, Viotti y Bottesini.

Los grandes maestros de la composición han empleado este instrumento en la música dramática y en la sinfónica.

En nuestros días es objeto de gran estudio, y



Fig. 69.

sin embargo no se han llegado á conocer aún todos sus recursos musicales. Antiguamente era poco usado en la orquesta, pero hoy día forma

con el violoncello el fundamento de la misma.

En otro tiempo habia conciertos de *violas* y de flautas, pero al ser sustituida la *viola* por los instrumentos de arco que acabamos de mencionar se creó un nuevo género musical, cuyas composiciones son casi exclusivamente ejecutadas por instrumentos de arco. Dichas composiciones son conocidas, con el nombre de *quatuors* y su número es considerable. Haydn puede considerarse como el creador de este género.

Los *quatuors* de salon para instrumentos de cuerda, que son los más numerosos están escritos generalmente para dos *violines*, un *alto-viola* y un *violoncello* y constan de un *allegro*, un *andante*, un *adagio*, un *scherzo*, y un *finale*. El *quatuor* de orquesta es desempeñado ó ejecutado por *violines*, *altos-violas*, *violoncellos* y *contrabajos*.

Tambien se da el nombre genérico de *quatuor* á una composicion musical escrita para cuatro voces.

El *quatuor* ó *cuarteto* vocal se encuentra en las óperas desde fines del último siglo.

Antes de terminar con los instrumentos de *arcos* debemos hacer mención de otros tres que más ó ménos se relacionan con ellos.

El primero es la *trompeta marina* llamada así porque produce sonidos semejantes á los de los caracoles marinos. Consistia en una larga caja triangular de madera sobre la que habia tendida una gruesa cuerda sostenida por un caballete.

Para tocarla se oprimia la cuerda con el pulgar de la mano izquierda y con la derecha se hacia vibrar por medio de un arco (fig. 70).



Fig. 70. — Trompeta marina.

El segundo de los instrumentos en cuestion es una especie de *viola* llamada comunmente *gaita zamorana*, muy extendida en la edad media bajo el nombre de *organistrum*. Era una especie de guitarra con dos *oidos* y tres cuerdas montadas sobre un caballete. Estas entraban en vibracion por medio de un manubrio y á lo largo del mástil habia ocho teclas movibles, que podian apoyarse más ó ménos sobre las primeras y servian de teclado. El instrumento era tocado por dos personas. Hoy sólo se encuentra en algunos países en manos de los mendigos ambulantes.

El tercero y último es un instrumento del siglo XVIII, que se llamaba *orfeon* y cuyo mecanismo era análogo al del anterior. En el museo del Conservatorio de música de Paris hay un interesante ejemplar, que tiene la forma de un piano pequeño. Tiene cuatro cuerdas que vibran por medio de una cadena y una rueda, que hace veces de arco, y está encerrado en una caja en forma de libro ricamente encuadernado.

CAPITULO X.

Instrumentos de cuerdas de teclado. — Origen del piano : clavicordio; su mecanismo. — Perfeccionamiento del piano. — Su importancia y recursos. — Diferentes clases de pianos. — Elementos esenciales de los mismos. — Caja sonora : tabla de armonía, teclado, martinetes, apagadores, pedales. — Piano de teclado de pedales.

El tipo de esta familia de instrumentos es el *piano*, instrumento moderno pero cuyo origen, como hemos indicado en uno de los anteriores capítulos, data de la *Edad Media*. En efecto, hemos visto que el *clavicordio* modificación del *psalterio* era el padre por decirlo así del piano, y como entónces sólo mencionamos el *clavicordio*, como de pasada, vamos ahora á explicar brevemente su mecanismo, que fué en gérmen el mecanismo del piano.

Componíase de un gran *psalterio* colocado horizontalmente sobre una mesa, al que se agregó un sistema de teclas que ponían en movimiento una serie de palancas guarnecidas de una pequeña pluma que *punteaba ó rascaba* las cuerdas, y como las teclas estaban unidas en fila horizontal el ejecutante podía hacer oír con rapidez várias

notas á un tiempo. El clavicordio empezó en el siglo XV pero se ignora el nombre y la patria de su inventor.

Habia *clavicordios* de diversos tamaños y más ó ménos complicados pues muchas veces á cada palanquita correspondían dos cuerdas acordadas en octava. Estuvo muy en moda, pero las exigencias del gusto fueron introduciendo en él nuevas modificaciones hasta convertirse en el moderno piano.

La principal innovacion fué la sustitucion de las palanquitas por una especie de *mazos ó martinetes* y la adición de los pedales que aumentaban ó disminuían á voluntad el volúmen de los sonidos. Esto último hizo que se le diese el nombre de *piano-forte*, ó sea instrumento que puede tocar fuerte ó suavemente.

Sin embargo los primeros ensayos del nuevo instrumento no tuvieron gran éxito hasta que los hermanos Erard de Strasbourg y otros lograron á fuerza de estudio, dar al piano cualidades serías que han ido en aumento cada dia. A principios de este siglo logró adquirir una preponderancia que ha ido creciendo de dia en dia. Por el número de sus notas y sus grandes recursos presta grandes servicios al compositor. Se adapta á todas las voces, suministra bellos acordes y desarrolla el gusto musical. Aunque abundan extraordinariamente las piezas malas de música para el piano, en cambio sería casi imposible enumerar las

grandes obras escritas para este instrumento por los primeros maestros.

Hay pianos de diferentes formas y sistemas como *piano horizontal*, *piano vertical* y *piano de cola*. Este último está apoyado sobre tres piés y produce sonidos más poderosos.

El *piano vertical* es el más cómodo para las salas y gabinetes porque ocupa poco sitio y presta grandes servicios. Esto explica su gran boga.

En el piano hay que considerar tres partes: la *caja sonora*, las *cuerdas* y el mecanismo de las *teclas* y *martinetes*.

Las cajas aunque tengan diferentes formas se fundan todas en el mismo principio.

En general la *caja sonora* está provista de una *tabla de armonía* y tiene por objeto contener una gran masa de aire que recibe las vibraciones de las fibras de dicha *tabla*, puestas á su vez en conmocion por las vibraciones sonoras de las cuerdas. La tabla en cuestion que es de pino y muy delgada desempeña en el piano el mismo papel que la tapa superior del *violin*. Paralelas á la *tabla de armonía* están tendidas las cuerdas (fig. 74) en un cuadro de hierro sólido que mantiene la tension. Dichas cuerdas son de acero y de grueso proporcional entre sí. Hay varias cuerdas por nota: dos generalmente para las octavas graves y tres para las medias y agudas. Las cuerdas graves están cubiertas de alambre

de cobre plateado. Sin embargo, la cuerda que forma el núcleo es de metal en lugar de ser de tripa como en el *sol* del violin.

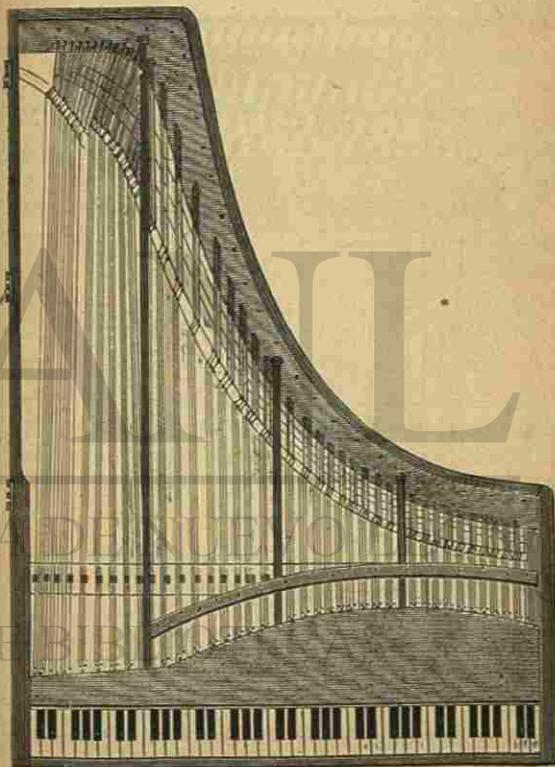


Fig. 74. — Piano: tabla de armonía, cuerdas, teclado.

El teclado es la larga fila de *teclas* de marfil y de ébano sobre la que se mueven los dedos del pianista (fig. 72). Estas teclas están dispuestas en



Fig. 72. — Teclas y martinetes.

forma de palanca y cuando el dedo se apoya en ellas, el otro extremo forma báscula, levantándose, y obra sobre una especie de escape que mueve el mango del *martinete*, el cual hiera la cuerda y entonces se produce la nota. Las cuerdas

seguirían vibrando á no estar provistas de unas piececitas de fieltro llamadas *apagadores*, los cuales están levantados mientras el dedo se apoya sobre la *tecla*; pero en el momento en que la *tecla* recobra su posición de equilibrio, vuelve el apagador sobre la *cuerda* y extingue la vibración.

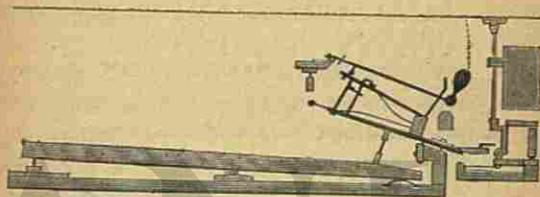


Fig. 73. — Piano : mecanismo de los martinetes y teclas.

Los *pedales* sirven, como ya hemos indicado para aumentar ó disminuir la fuerza del sonido. Uno de ellos comunica por medio de palancas con todo el sistema de *apagadores*; basta pues apoyar el pié en él para que todos ellos se levanten y entonces no sólo se prolonga cada nota, sino que comunica sus vibraciones á sus armónicas y el sonido adquiere gran intensidad. El segundo *pedal* influye sobre el sistema de los *martinetes* haciendo que cada uno hiera sólo una ó dos cuerdas lo más á la vez y disminuyendo por consiguiente la intensidad del sonido.

La fabricación de pianos ha llegado á ser en

nuestros días una de las industrias más importantes y productivas.

Antes de terminar diremos algo acerca de los pianos de *teclado de pedales*. Dicho instrumento se compone de cierto número de cuerdas graves que suenan en virtud de un mecanismo idéntico al del piano; sólo que las teclas en lugar de ser movidas por los dedos, lo son por los pies, como en el órgano.

Hay pianos de esta clase cuyas cuerdas graves están encerradas en una caja independiente del piano, que se coloca detrás del asiento del pianista, de modo que los pedales estén exactamente debajo de los pies de este último. El referido instrumento no está aún muy generalizado.

PARTE III.

HISTORIA DE LA MÚSICA.

CAPITULO I.

Introduccion. — Música de los hebreos. — El *Kánor* y el *ugalc*. — La música en tiempo de Salomon.

Al empezar á trazar el cuadro de la historia de la Música desde los tiempos primitivos hasta nuestros días, poniendo de relieve las mil vicisitudes y sistemas á través de los cuales se ha ido formando, hasta llegar á la perfeccion de hoy día, este divino arte, teníamos por decirlo así, marcado y jalonado el camino que debíamos seguir, partiendo de las antiguas civilizaciones del oriente, origen y fundamento de la civilización moderna, y siguiendo paso á paso el desarrollo histórico de los diversos pueblos, porque

nuestros días una de las industrias más importantes y productivas.

Antes de terminar diremos algo acerca de los pianos de *teclado de pedales*. Dicho instrumento se compone de cierto número de cuerdas graves que suenan en virtud de un mecanismo idéntico al del piano; sólo que las teclas en lugar de ser movidas por los dedos, lo son por los pies, como en el órgano.

Hay pianos de esta clase cuyas cuerdas graves están encerradas en una caja independiente del piano, que se coloca detras del asiento del pianista, de modo que los pedales estén exactamente debajo de los pies de este último. El referido instrumento no está aún muy generalizado.

PARTE III.

HISTORIA DE LA MÚSICA.

CAPITULO I.

Introduccion. — Música de los hebreos. — El *Kánor* y el *ugalc*. — La música en tiempo de Salomon.

Al empezar á trazar el cuadro de la historia de la Música desde los tiempos primitivos hasta nuestros días, poniendo de relieve las mil vicisitudes y sistemas á traves de los cuales se ha ido formando, hasta llegar á la perfeccion de hoy día, este divino arte, teníamos por decirlo así, marcado y jalonado el camino que debíamos seguir, partiendo de las antiguas civilizaciones del oriente, origen y fundamento de la civilización moderna, y siguiendo paso á paso el desarrollo histórico de los diversos pueblos, porque

la música, como todas las demas bellas artes, marcha á compas con los otros progresos del espíritu humano en todos los tiempos.

La historia del pueblo hebreo tiene dos faces representadas por dos de sus más grandes legisladores, dos épocas enteramente distintas, reasumidas en dos nombres eternos: Moises y Salomon. La primera es una época de lucha, de privaciones, de dolores. En ella se destaca la figura del gran libertador del pueblo de Dios, su voz se escucha todavía inspirada y potente. En el periodo de su vida carece de importancia la historia de la música.

Sólo sabemos de este tiempo que Jubal fué considerado como el padre de los tañedores del *kinnor* y del *ugale*. Estos dos instrumentos han dado mucho que pensar á los historiadores de la edad media, y al querernos demostrar su calidad, no han podido jamas ponerse de acuerdo. Unos han dicho que el primero fué el arpa de los Hebreos, y el segundo una especie de órgano; otros han convenido en que sólo fueron la primitiva forma de la guitarra y el laud.

Desde el tiempo en que vivieron Laban y Jacob, hasta que los israelitas pasaron el mar Rojo huyendo de las huestes de Faraon, trascurrieron doscientos cuarenta y ocho años. La *Biblia*, que es la historia completa de este periodo, no refiere ningun suceso importante en relacion con el arte musical. Solamente nos dice que en aquellos mo-

mentos en que la voluntad de Dios hizo renacer la esperanza de su pueblo escogido abriéndoles el paso de la mar y guiándolos por Moises, sintieron uno y otro la necesidad de manifestar á su Criador la gratitud y el amor que le profesaban, y cantaron un himno en su alabanza. Marianne la profetisa, hermana de Aaron, tañó el tamboril, y las demas mujeres la imitaron.

Despues de la muerte de Moises y de Josué, durante el tiempo de los jueces, sólo nos habla de un cántico ejecutado por Débora y Baruch.

Hemos dicho que la segunda fase del pueblo hebreo está representada en la figura de Salomon.

Antes de que este rey subiera al trono, David, el sublime cantor de los Salmos, logró hacer que la música floreciese entre los Hebreos.

Este monarca, acompañado con su arpa, inició la música religiosa, que más tarde ha llegado á ser una de las más solemnes manifestaciones del culto consagrado al Sér Supremo.

Pero cuando llegó la música á su mayor grado de esplendor, fué en tiempo de Salomon. Este rey, llamado con justicia *el sabio*, este poeta, que nos dejó su alma en el sublime *Cántico de los Cánticos*, contribuyó de una manera digna al desarrollo de la música, y por su orden se construyeron innumerables instrumentos, con cuyos acordados sonidos se solemnizó la inauguracion del magnifico templo que mandó construir en Babilonia en los primeros dias de su reinado.

Josefo, el célebre historiador, cuenta que en la solemne ceremonia mezclaron sus dulcísimas armonías cuarenta mil arpas, otros tantos sistros de oro, doscientas mil trompetas de plata é igual número de cantores, formando entre todos los músicos la fabulosa cifra de ochenta mil.

¿Qué son al lado de esta profusion, de esta riqueza de voces é instrumentos, los grandiosos corales de Alemania y de Francia que maravillan á nuestras generaciones?

El reinado de Salomon, preciso es confesarlo, es una de las páginas más brillantes que ocupan las artes en la historia del mundo.

Después de la muerte de este príncipe, sólo tristeza y llanto se encuentra en el pueblo hebreo. Condenado á la cautividad desde Nabucodonosor hasta la destrucción de Babilonia en el festín de Baltasar, no pudo hacer más que gemir, y en las *Lamentaciones* que entona el cristianismo en sus funciones religiosas se descubre lo que fueron en todo el tiempo en que sólo contaron derrotas al luchar sucesivamente con los Egipcios, Persas y Romanos.

Puede decirse que el esplendor de la música hebrea se extinguió con la muerte de Salomon, para renacer más tarde y saludar el nacimiento del Mesías, para ser el himno eterno dirigido por el hombre á su Dios.

CAPITULO II.

Música de los egipcios. — Dionisius Sambes. — Orfeo y Pitágoras.

Antes que los Hebreos, aparecen en la historia sagrada los Egipcios; pero no hemos querido darles la preferencia, como tampoco á los Fenicios, porque habiendo partido de estos dos pueblos la civilización que más tarde llegó á su completo desarrollo en el imperio romano después de haber florecido en Grecia, nos ha parecido más conveniente registrar los anales del pueblo hebreo antes de entrar en el estudio histórico de la música, para seguirla paso á paso hasta nuestros días.

Algunos escritores muy notables aseguran que los Egipcios se sirvieron del sistema musical inventado por los Fenicios. Nosotros, que juzgamos acertada esta opinión, creemos que bastará á nuestros lectores conocer la situación del arte musical entre los primeros, para comprender cuál fué la obra de los segundos.

Todavía se conserva una tabla de Demetrio de Phaleré, de la que se deduce claramente que las siete vocales de su alfabeto servían á estos pue-

blos de caracteres musicales, y hasta de entonaciones para solfear.

Si este dato no fuera suficiente, lo serian las innumerables inscripciones que se han hallado en Fenicia y en Egipto, inscripciones que encierran invocaciones musicales dirigidas á los siete planetas. Estas invocaciones, que comprenden los siete modos diatónicos, son muy preciosas, dice un célebre crítico, porque prueban la existencia de estos modos y su aplicacion desde la más remota antigüedad.

El modo fenicio llamado *lyn* fué muy usado en Egipto con el nombre de *monet*, palabra que no era más que un nuevo epíteto dirigido á la Luna, tratando de significar los meses que este astro mide en su curso regular; y Atheneo cuenta que para acompañar los espitalamios se servian los músicos de un instrumento llamado *monaule*, palabra egipcia que equivale á decir flauta sobre el modo *monet* ó lunar.

Sabido es que los sacerdotes egipcios, por causas más ó ménos justificadas y que no es del caso calificar, centralizaron, monopolizaron, por decirlo así, los principios de las ciencias, temerosos de perder su preponderancia si el vulgo llegaba á apoderarse de los secretos que guardaban con tanto interes; y nadie ignora que se comunicaban con los profanos por medio de simbolos bastante ingeniosos para despertar su curiosidad, pero nunca lo suficiente claros é

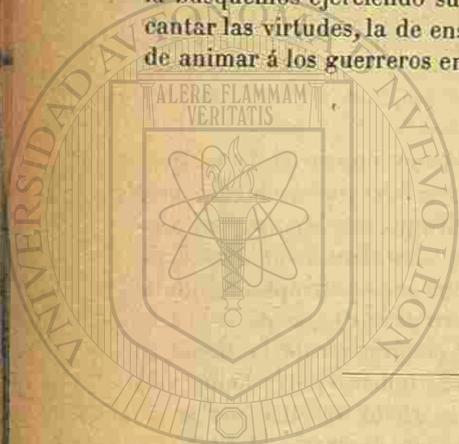
inteligibles para ser comprendidos ni áun despues de largas y continuas meditaciones. Así es que los principios de la música, considerada por ellos como ciencia y de gran influencia, quedaron reducidos como los demas á no salir de los santuarios. Sin embargo, en aquella misma clausura fueron recogidos por Orfeo y trasmitidos por este á Pitágoras, uno de los sabios de la antigüedad que más papel representa en la historia de la música primitiva.

Un escritor frances, M. Burette, da noticias muy curiosas de algunos fragmentos de música, que en su juicio debieron ser obra de los Egipcios. Uno de ellos, especialmente notable por la belleza de su melodía, se atribuye al poeta Dionisius Jambes, que fué casi contemporáneo de Aristóteles.

Muy pocos datos más podríamos añadir á los citados. Con recordar que la música es una de las más imperiosas necesidades del alma, porque siendo su lenguaje más íntimo, necesita hablarle y escucharle en los momentos solemnes de la vida, no necesitamos indicar que el pueblo egipcio, como los demas de la tierra, buscó en la música una manifestacion la más completa de sus sentimientos, y que por tanto tomó en sus alegrías y en sus dolores una parte muy principal.

Durante el primer imperio del mundo, ó lo que es lo mismo, en los tiempos florecientes de los

Asirios, Babilonios y Medos, la música no dió un solo paso, y las luchas religiosas y políticas que ocuparon esta época se hallan demasiado en relieve para que veamos á la música, á no ser que la busquemos ejerciendo su noble mision, la de cantar las virtudes, la de ensalzar á los dioses, la de animar á los guerreros en el combate.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

CAPITULO III.

Música de los persas. — La música en tiempo de Alejandro.
— Sistema musical de los árabes. — El *tambur* y otros instrumentos.

Los antiguos Persas no cultivaron la música, porque siempre la consideraron como un arte peligroso. Sólo de tiempo en tiempo y en ocasiones muy contadas adoraban á sus dioses con himnos que entonaban en sus templos, y adulaban á sus reyes dentro de sus palacios.

Persia heredó la civilización de la Media al componer el segundo imperio del mundo, y la civilización le dió ese gusto artístico, ese sentimiento de lo bello tan necesario al alma. Los Medos fueron vencidos por los Persas cuando estos no habían pasado de ser rudos pastores, y al abrirles las puertas de sus ciudades ofrecieron á sus ojos el espectáculo de un pueblo laborioso, ilustrado, que cultivaba todas las artes, que había inventado el lujo; y les comunicaron todos sus conocimientos, todos sus adelantos, dotándolos de leyes, de costumbres y hasta de idioma.

Los vencedores supieron aprovecharse de estos tesoros inesperados, y entónces fué cuando empezaron á comprender el error en que habían

vivido al mirar como peligrosos los efectos de la música.

Desde luego la introdujeron en sus grandes banquetes, y hasta los mismos monarcas se consagraron á cultivar el arte musical, que tan grato les parecía, porque daba vida y animacion á sus festines y era un poderoso elemento para el baile por el que profesaban una ardiente pasion.

Por este tiempo se ejecutaban ya *intermedios*, *fantasías* y *preludios* que con el canto lograban interesar al auditorio, y que producian maravillosos efectos por las raras combinaciones de los innumerables instrumentos que poseian.

La introduccion de la música de los Griegos en Persia, en tiempo de Alejandro y de sus sucesores, dice M. Escudier, hubiera podido ejercer una saludable influencia, si hubieran procurado los Persas ajustar sus cantos nacionales á las reglas que aquellos les ofrecian; pero en vez de fijar en este punto su atencion, extraviados y confundidos con las controversias escolásticas de los armonistas griegos, prefirieron el estudio de la acústica al de la modulacion, y consideraron la música como una ciencia especulativa.

No se sabe de una manera cierta si el sistema musical de los Indios pudo ser conocido por los Persas en la época de que vamos hablando, ó si lo conocieron posteriormente: lo único que puede conjeturarse en vista de los curiosos estudios practicados no hace muchos años por la sociedad

literaria de Calcuta, es que ambos pueblos tuvieron relaciones desde épocas muy remotas.

Los Arabes inauguraron una nueva era para la música en la patria de los Persas.

Cuando el califa Omar los destruyó haciendo ondear la bandera del islamismo sobre las ruinas de su reino, las llanuras pérsicas presenciaron sangrientas luchas que aún horrorizan cuando la historia las recuerda.

Los primeros años que sucedieron á esta revolucion, sólo registran en sus anales asesinatos y toda clase de horrores, pero á pesar de esto los Persas consiguieron grandes ventajas de aquella situacion que parecia serles funesta.

Sus vencedores estaban dotados de una organizacion más delicada que la suya, y confundiéndose sus caracteres, sus usos y costumbres, unos y otros lograron llegar á una perfeccion con extremo agradable, y que nosotros nos atreveríamos á calificar de providencial.

La lengua árabe modificó la pérsica, haciéndola más dulce y más sonora. La música y la poesía de los Persas, confundiendo sus elementos con los de los Islamitas, llegaron á ser la expresion fiel de los adelantos, de la cultura que habian adquirido los enemigos, cuando despues de la batalla lucia para ellos el iris de la paz.

Los Arabes cultivaban la poesia y la música con gran estimacion, desde los tiempos más antiguos, por más que fuesen sumamente sencillas

sus modulaciones y sus instrumentos. Sin un sistema meditado, sin haber dado nombre á los sonidos que producian, cantaban sus idilios y sus elegías. A esto sólo estaba reducida su música mientras que vivieron sin conocer la ambicion, el espíritu de conquista que armó su brazo y los puso delante de las legiones enemigas; pero cuando movidos por estos resortes abandonaron el desierto y se apoderaron de diversos países, su poesía y su música hallaron nuevos y dilatados horizontes, y al mismo tiempo que se enriquecian aumentaban sus bellezas y su importancia de una manera prodigiosa. Mezclaron con los suyos los modos menores y las modulaciones de los Medos, y de esta reunión nació un nuevo carácter muy ventajoso para el arte.

Puede decirse que el siglo de oro de la música árabe y persa comenzó con la dominacion de los califas sucesores de Omar.

El ejemplo que daban los soberanos, las recompensas que concedian á los artistas, despertaron en Persia de una manera digna la afición á las artes, ese entusiasmo que ha producido en todos tiempos las obras más sublimes. Los poetas persas contendieron con los árabes, y la mayor parte de ellos eran á la vez compositores de música y tañedores de instrumentos.

Creemos al llegar aquí, que nuestros lectores verán con gusto una ligera reseña de los elementos que constituyen el sistema musical de los

Árabes, que hallamos en la curiosa enciclopedia musical que con el modesto nombre de Diccionario han dado á luz hace algunos años los ilustrados hermanos Escudier.

La música árabe se halla dividida en dos partes: en la primera llamada *telif* (composicion) está considerada la música con relacion á la melodía; en la segunda, *ikâa* (cadencia), entran las reglas de la instrumentacion, la conclusion de los cantos.

Los modos principales son: 1º. el *rast* ó modo regular; 2º. el *irak* ó modo de los Caldeos; 3º. el *zirafkend*, y 4º. el *isfehan* ó modo persa. Cada uno de estos modos tiene una propiedad que los diferencia entre sí; de tal suerte, que el *irak*, por ejemplo, agita el alma, y el *zirafkend* inspira el sentimiento del amor, etc., etc.

Los derivados de estos modos son llamados *furoû* y se cuentan hasta ocho. Sus nombres están tomados de los de alguna ciudad, algun principe ó algun hombre notable.

Ademas de estos ocho modos, hay otros seis que se llaman *evazat*, ó lo que es igual, compuestos ó derivados; hay tambien otros siete modos conocidos con el nombre de *buhar* (mar), que son otras tantas frases musicales que empiezan cada una por uno de los siete intervalos que forma la escala de los Árabes.

A pesar del origen persa de su música, empleaban para indicar los intervalos las letras de su

alfabeto en vez de usar los signos convencionales de sus maestros. Estas letras son : *alif, be, gim, dal, he, waw, zain*, que corresponden á nuestras notas : *la, si, do, re, mi, fa, sol*.

Los Árabes definen la música, diciendo que es la ciencia de las cuerdas, porque colocan en un círculo el cuadro de sus modos. Este método es muy conveniente para una música tan sencilla y tan limitada como la suya.

Los Árabes y los orientales no pasan jamas de un intervalo á otro, lo mismo al subir que al descender, sin recorrer, dejándolos percibir, los intervalos intermediarios. Ellos cifran en este modo de emitir la voz el gusto de la música.

Desconocen la armonía, y en sus conciertos todas las partes cantan al unísono ó cuando más por octavas.

El número de los instrumentos que poseen es considerable : hé aqui los más conocidos.

El *rebale*, especie de pandereta de forma ovalada que tiene un mástil redondo y cuerdas de crin : los sonidos se producen en él con un arco parecido al de los violines.

El *tambur*, especie de mandolina con un largo mástil, que se toca con corteza de árbol ó con una pluma; los hay de dos clases : el gran *tambur*, que tiene dos cuerdas de latón trenzadas, acordadas en quinta, con... para formar los tonos; y el pequeño *tambur*, cuyas dos cuerdas constan de tres hilos de latón y no están trenzadas.

El *duf*, que se asemeja al tamboril de los Vascongados, es un círculo sobre el que hay extendida una piel rodeada de cascabeles de cobre.

El *sauj*, de forma triangular parecido al salterio; se tañe con los dedos.

El *kanun* semejante al anterior.

El *nai*, flauta con una pequeña embocadura de cuerno. Este es el instrumento con que se acompaña á los derviches en sus bailes. Dos ó tres tocadores de *nai* se colocan en una galería, el *iman* rodeado de sus derviches da la señal, dejan oír sus sonidos los *nai* y comienza la danza.

El *oud* ó *ohd*, verdadero laud, es el instrumento favorito de los Árabes. Atribuyen á cada una de sus cuatro cuerdas un efecto especial, y se cree con bastante fundamento que nuestro laud es una imitación perfeccionada del suyo.

Nos hemos detenido más de lo que pensábamos en el exámen de la música árabe, pero son tan curiosos los anteriores datos, que no nos pesa haberlos consignado, por más que hayamos interrumpido nuestra reseña histórica de la música en los primeros pueblos civilizados.

CAPITULO IV.

Música de los griegos. — La *lira*. — Lucha de dos escuelas. Autor matemático de los antiguos griegos. — Los Aristótenos.

La Grecia, ese país que llegó á ser un día el centro de la más perfecta civilización, recibió la música de manos de los Fenicios. Su sistema fué el de estos, y para comprenderle bien y seguirle paso á paso en su desenvolvimiento, conviene saber que la palabra *lira*, que despues se ha aplicado á un instrumento musical, no fué al principio más que un término genérico dado á toda la música, y trasportado al instrumento científico, por medio del cual se determinaban sus reglas. La palabra griega *lyra* era equivalente á la fenicia *sirah*, con la que se expresaba todo lo armonioso y acordado : así es que por *lira* de tres ó cuatro cuerdas no se comprendía más que el instrumento que constituía el acorde fundamental.

La *lira* de tres cuerdas, de que hace mención Diodoro de Sicilia, designaba el sistema de los tetracordios conjuntos, es decir el sistema más antiguo. La *lira* de cuatro cuerdas que cita Boecio, indicaba el sistema de los tetracordios disjuntos.

Las cuerdas del primero eran *si, mi, la*, las cuatro del segundo *mi, la, si, mi*, ó bien *la, re, mi, la*.

Nombrar la *lira*, era nombrar el sistema, era nombrarlo todo.

En los dos sistemas de tetracordios conjuntos y disjuntos, fluctuando el modo entre las tónicas *la* y *mi*, daba la preferencia á la primera.

La modulación en este tiempo se limitaba á hacer pasar las melodías de los tetracordios conjuntos á los disjuntos, alternativamente.

Esta limitación no podía continuar así, y aunque permaneció mucho tiempo sirviendo de norma á la música, sin embargo llegó un día en el que innumerables sistemas hijos del primitivo se disputaron la preferencia, y entre ellos fueron los principales los que hoy conocemos con los nombres de lidio, frigio y dórico.

Los escritores que han estudiado á fondo estas cuestiones, no han logrado describir clara y precisamente las cualidades de estos diversos sistemas, y la historia del arte ofrece una laguna que sólo puede llenarse con las apreciaciones, contradictorias casi siempre, de cuantos han tratado de buscar el origen y desarrollo de la música en este período de la antigüedad.

Para que nuestros lectores puedan formar una idea exacta de los trámites por que pasó el arte hasta llegar á refugiarse en los templos cristianos, para salir de ellos despues y extenderse con la

civilización en los pueblos modernos; para que puedan comprender las acaloradas discusiones sostenidas en Grecia por hombres más sabios, que, como ya hemos dicho, daban gran importancia á la música; para que al mismo tiempo puedan comprender las razones que hemos tenido para considerarla como arte y ciencia á la vez, vamos á reproducir una interesante nota que se halla en el proemio de la ilustrada Gramática musical publicada en Madrid no hace mucho por el Sr. D. Joaquin María Perez Gonzalez, el primero que ha tratado en España, y resuelto con inteligencia y acierto, las más difíciles y complicadas cuestiones enlazadas con la teoría y la historia de la música.

Como decimos, en sus curiosas investigaciones para probar que la música es á un mismo tiempo ciencia y arte, traza el cuadro que ofrece en esa época y en esa nación, que tanto bien reportaron á las artes.

« Dos escuelas tan antiguas como pertinaces, dice, lucharon encarnizadamente para imponer al mundo músico sus opuestos sistemas, aunque sin haber logrado su objeto despues de promover con sus discordias y falta de respeto mutuo tal indisciplina musical, que sin el privilegio otorgado á la inteligencia de algunos músicos, iluminados providencialmente para alcanzar el triunfo de la verdad destruyendo el error y las preocupaciones, las ideas y preceptos musicales sufrirían

hoy el yugo de la anarquía que los ha dominado por espacio de algunos siglos. »

Oriunda la primera del griego Pitágoras, á quien sin haber practicado la armonía, se le atribuye con razon ó sin ella la ciencia de los números armónicos, enseña que la música es verdadera ciencia del cálculo, fundada en razones de proporcion matemáticas, y que sus teorías no sólo son aplicables, sino esenciales á su práctica, y capaces asimismo de satisfacer el objeto principal de su origen.

Esta opinion, aceptada por los Chinos y otros pueblos de la antigüedad más remota, defendida por Platon, Aristóteles y otros filósofos griegos que al modificarla admitieron sin embargo la medida ó razon numérica como raíz de la armonía; sustentada por los más célebres escritores de canto llano y música religiosa ántes y despues del siglo xi, fundamento de la enseñanza musical especulativa, organizada en el siglo xiii por el sabio rey D. Alonso en la universidad de Salamanca, practicada en el siglo xv por Teobaldo de Navarra y el insigne español Ramos (D. Bartolomé), que propuso la investigación armónica por medio del temperamento igual, en su Tratado de Música impreso en Bolonia el año 1482; reconocida posteriormente como inconcusa por Galileo, Euler, Tartini y otros apreciables escritores, ha sido señaladamente sostenida por el ilustrado frances M. Rameau, que en 1722

aclaró el pensamiento de su antecesor Ramos con novedad y variedad de razones, haciendo desaparecer la dificultad y confusión en que anteriormente se hallaba la escuela general de la composición, y por su eminente comentador D'Alembert: siendo muy de notar la exposición que en apoyo de la misma hizo recientemente el apreciable D. José Alvarez y Perez, contestando al caballero y magistrado Sr. de Pallezo, autor de un *Método de solfeo*, en unos artículos escritos con singular erudición y notable lucidez, é insertos el mes de setiembre de 1853 en el periódico titulado *Gaceta Musical*.

Empero si, como hemos manifestado, son tantos los maestros que en voluminosos tratados copiosamente enriquecidos de combinaciones aritméticas, cálculos matemáticos, proporciones geométricas y razones algebraicas, han procurado consignar como cierta la opinión expresada, no son ménos, á la verdad, los mantenedores de aquella que iniciada por el preclaro Aristóximo, y admitida por sus numerosos discípulos, afirma lo contrario, diciendo que semejante ciencia es una ficción tan ridícula como extravagante, y un embrollado artificio innecesario para bien combinar los sonidos, y perjudicial al desarrollo de la armonía y de la melodía: debiendo ser considerada como supuesta, arbitraria é impropia la relación que gratuitamente se aplica á la matemática y la música.

Esta, dicen, es sólo un placer material del oído, y su único objeto producir sensaciones nerviosas y físicamente agradables, como las que ocasionan en los sentidos otras impresiones.

Estas proposiciones los conducen á no reconocer en la música el carácter de ciencia, concediéndola únicamente el de arte práctico dedicado á dulcificar el fastidio de la vida por medio de los sonidos, y cuyos preceptos deben ser variados é indeterminados, dependientes del gusto, del oído, de la civilidad de los pueblos, del juicio artístico de estos, y de la progresiva cultura del lenguaje común, del que la música es precisa derivación preparada por la naturaleza.

Esta escuela propagadora de proposiciones tan opuestas á las anteriores ha sido posteriormente sancionada por diversos autores, cuyo conocimiento dispensa la circunstancia de que cuantos argumentos y pruebas han presentado en su defensa, se hallan recopilados, y superabundantemente amplificados en la obra magna compuesta por el abate Eximeno, publicada en Roma en el año 1724, y traducida al español en 1796 por el maestro de capilla de la R. I. monasterio de señoras de la Encarnación de Madrid, D. Francisco Antonio Rodríguez.

Tan inapreciable tesoro de doctrina antimatemática, ingeniosa producción de su más esforzado campeón, provisto arsenal de pertrechos filosóficos para combatir el baluarte músico

Pitagórico — Aristotélico — Rameau, es suficiente texto, y preferible á los demas, para adquirir en la materia la instruccion conveniente, y conocer á fondo el juicio de un maestro tan esclarecido, no sólo por la vastísima erudicion que ostenta en su emision, sino por la lógica irresistible de los argumentos con que destruye los sofismas de sus contrarios.

Principios tan heterogéneos, aunque valerosamente defendidos por varones llenos de conocimientos músico filosóficos, no han alcanzado, como hemos ya indicado, ni alcanzarán jamas el dominio que pretenden en la opinión pública musical, á pesar de la tenacidad con que sus modernos y contumaces proselitistas intentan perpetuarlos; porque fundados unos en el error de desentenderse del origen de la música, prescindiendo de sus naturales consecuencias, y todos, en la absoluta ignorancia de su verdadero, principal y más interesante objeto, carecen del prestigio y autoridad necesarios para constituirse; gracia que sólo obtienen los que se establecen con un perfecto conocimiento de la filosofía del arte, ciencia ó facultad á que se refieren.

Es una verdad reconocida, que no pudiendo el hombre expresar viva y energicamente sus afectos con los recursos propios de la voz parlante, la modificó aumentando y disminuyendo su cantidad, y levantando ó bajando su entonacion, siendo esta determinacion el origen de la música,

como hemos dicho en su anterior definicion: pero acometidos los antiguos filósofos griegos de un furor matemático no ménos absurdo que ridiculo, desestimaron tan importante axioma; y encontrando en los sonidos una disposicion favorable y análoga para la aplicacion práctica y explicacion teórica de sus extravagantes inclinaciones numéricas, hicieron de la música una ciencia material, compuesta de cuatro elementos ó proporciones fundamentales, á saber, la tónica, la cuarta, la quinta y la octava de la escala; y acomodándola influencias generales, la concedieron un interes tan exagerado, que afirmaban que el mundo, las estrellas y el hombre eran música; que el alma estaba afinada al unisono con las cuatro cuerdas fundamentales y á cuyo movimiento experimentaba ciertas sensaciones; llegando á asegurar en su desvario que de la Tierra á la Luna habia un tono de distancia, de la Luna á Mercurio un semitono, y de Venus al Sol un tono; y afirmando con la más simple candidez que de la Tierra al Sol habia una quinta justa, y de la Luna al Sol una cuarta.

Ocupada su acalorada fantasia en la investigacion de semejantes despropósitos, perdieron el rumbo que conducirlos debiera al conocimiento del fin altamente estético de la música; y en su entusiasmo matemático, la dotaron de bases numéricas y teorías geométricas, que siendo impropias de su raiz y motivo, se destruian práctica-

mente por sí mismas, ocasionando un flujo y reflujo de reglas contradictorias é inconsecuentes, cuya servil observancia producía una música modestísima en su organización armónica, poco agradable en sus melodías, insignificante en su modulación, y absolutamente indiferente al alma.

Así es que teniendo los principios pitagóricos por fundamento el olvido casual ó voluntario del origen de la música, y la ignorancia fatal de su verdadero objeto, un lamentable arrebatamiento numérico, y un abuso de la disposición accidental de la misma para ser explicada matemáticamente; siendo al mismo tiempo sus precisos resultados, música defectuosa é impotente; con facilidad se concibe que como tan opuestos á la verdad musical, no hayan adquirido otra consideración que la propia de una singular aberración del entendimiento de sus autores; y aún cuando después de la época infantil de la música, la ilustración sucesiva de los pueblos librase á los músicos de incurrir en los errores de sus antepasados, nunca la teoría matemática musical alcanzó otras consecuencias que obras más ó menos agradables al oído por el conjunto material y bien regulado de los sonidos, pero sin acción alguna formal sobre el espíritu, ni determinar ninguno de sus afectos; semejándose á aquellos discursos oratorios, correctos y elegantes, pero que carecen de la graciosa cualidad de conmover y persuadir: y no

pudieran ser otros los frutos de una doctrina, informe engendro creado en la mente de unos hombres que osaron arreglar por números la virtud, el poder y perfección de la primera causa (Dios), la fuerza de obrar el alma, la naturaleza, y hasta los movimientos de los planetas; y cuya aceptación y enseñanza sólo se explican en presencia de esa fatal facilidad y propensión de la humanidad á admitir con benevolencia, y hasta con frenesí, cuantos errores y disparates pueden abortar la imaginación y las pasiones.

La circunstancia de que la música, considerada como ciencia matemática, se ha bastado para producir resultados prácticos, satisfactorios, y emociones agradables, autoriza, en verdad, el principio pitagórico que enseña ser aplicable la teoría matemática á la práctica de la música; pero no prueba que esta aplicación haya sido ni sea esencial á la misma.

El sublime interés que inspiran *Guillermo Tell*, *Norma*, *Lucía* y el cuarteto de *Rigoletto*, no procede ciertamente de la erudición matemática de sus inmortales autores: ni la armonía, ni la modulación, ni la melodía, ni el metro, ni el ritmo, ni el acento musicales, necesitan hoy para ser explicados, entendidos y practicados, de la ciencia de la cantidad. Esa facilidad con que la música puede medirse y arreglarse por números, la infinidad de cálculos, razones, proposiciones y temperamentos de que son susceptibles los acordes

é intervalos de los sonidos; esa analogía que alguna vez parece encontrarse entre la razón armónica y la numérica y la exposición que matemáticamente puede hacerse de varias partes musicales, sólo deben estimarse como cualidades independientes del ser y naturaleza de la música; simples accidentes de la misma.

No habiendo los Pitagóricos comprendido por las causas referidas el fin más apreciable de la música, claramente se infiere la falsedad de la tesis con que concluyen diciendo, que la música, considerada como ciencia del cálculo matemático, es capaz de satisfacer el objeto principal de su origen. Es cierto que como tal, ha cumplido las exigencias, y saciado el gusto de muchas generaciones; pero esta particularidad se ha verificado en relación del estado de los conocimientos humanos en la materia. La música, como todas las ciencias y las artes, ha obedecido á esa ley providencial que continuamente obliga al hombre á reconocer la pequeñez de su entendimiento, y la grandeza de sus errores y contradicciones. Así es que se ha utilizado de las matemáticas para hacerse comprender y desarrollarse, como la física de los elementos aristotélicos, la astronomía del sistema de Ptolomeo, y las artes, el comercio y la industria de aquellos agentes sustituidos hoy por el vapor y la electricidad. El mundo músico puede decirse que ha vivido con su sistema matemático, como el mundo religioso sin la ley de

gracia, el físico sin el conocimiento de la gravedad de los cuerpos, el mercantil sin el nuevo mundo, el guerrero sin el agente productor de la catástrofe de la celda de Swatz, y el literario sin la invención de Guttemberg debida al descubrimiento casual de su amigo el sacristán enamorado; y sería temeridad insigne suponer que la música, á pesar de la ilustración de que disfruta en el siglo XIX, hubiese alcanzado el término de su posible perfeccionamiento.

Dícese que las matemáticas, dotadas de la preciosa cualidad de poner principios y consecuencias establecidos, no por el hombre á su placer, sino que son la expresión de esa inmensa relación puesta por Dios entre todos los objetos y seres de la naturaleza, ciencia-verdad no creada por el hombre, porque este con el compás en la mano no inventa sino verifica, han facilitado el estudio de la composición y contribuido eficazmente á la resolución de los problemas que han impulsado el engrandecimiento de nuestra música actual, habiendo sido la sola senda que condujo y aclaró el entendimiento de todo músico que quiso dar algún paso firme y seguro en pos del progreso sucesivo de los conocimientos del arte.

Es cierto que dando orden las matemáticas á los confusos y desordenados esfuerzos de la naturaleza por constituir la música, llenaron un deber, formaron una ciencia que con sus reglas favoreció su desarrollo é impulsó sus adelantos y per-

feccionamiento; pero de una manera incompleta, como ajena de sus naturales cualidades, y con el carácter de interinidad, hasta que el tiempo destructor de las mejores verdades humanas proporcionase otros medios más ilustrados y análogos con el fin estético de la música.

También es lícito asegurar que la antorcha que iluminó en su carrera á los músicos estudiosos y reflexivos, que iniciaron pensamientos positivamente útiles y favorables al descubrimiento de la verdad musical, no fueron las matemáticas sino al contrario, un inspirado apartamiento de las teorías impuestas por la rutina de sus obcecados antecesores y un destello de luz sobrenatural, para distinguir en el caos musical el principio salvador de la ciencia logrando comprender, aunque de una manera imperfecta, y relativamente posible en el estado de su cultura, el objeto verdadero de la música, y la consiguiente necesidad de establecer los medios idóneos para armonizarlo con su origen.

Tales fueron, y no otras, las causas que impulsaron la excelencia gradual de la música hasta el lisonjero estado en que hoy se encuentra; debiendo tenerse entendido, que el interés de la misma creció siempre en proporción que lograba emanciparse en su aplicación y práctica de la forma y razón matemática; siendo además de notar, que en la actualidad ningún músico nece-

sita ocuparse, ni se ocupa para llegar á serlo y con perfección, de semejante ciencia.

Al reconocer los Aristoxénicos que la música era una emanación directa del humano lenguaje, nada más lógico que la hubieran considerado como tal en sus medios y en el fin; pero oscurecida su razón, ó naturalmente ó por el deseo de desprestigiar las opiniones de sus antagonistas los Pitagóricos, rebajando la importancia que estos tributaban á su ciencia favorita, incurrieron en la inconsecuencia de adoptar los menos conformes, y de atribuirle un objeto diametralmente opuesto al que era de esperar del reconocimiento y declaración que espontáneamente hacían de su origen. Así es que, como los Pitagóricos, han experimentado el disgusto de observar la general desaprobación en que sus doctrinas han incurrido.

No es posible, en efecto, simpatizar con los principios de una escuela que proclamando verdades apreciables respecto del origen de la música, y de la necesidad de subordinar sus reglas á las prescripciones de la cultura progresiva del gusto público, incurre, sin embargo, en la anómala contradicción de determinar sus efectos, no al objeto moral que de ellas debiera deducirse, sino al mezquino y material de ocasionar sensaciones físicas agradables á los sentidos, y parecidas á las que en ellos producen estas impresiones.

Sin conocer la verdadera representación de la música, y considerándola únicamente como

medio de deleitar al oído, dulcificando el fastidio de la vida, se creyeron dispensados de constituir una ciencia para desarrollar su práctica; y con el objeto de conseguir el material resultado de sus raquíticas aspiraciones, formaron un arte libre, sin reglas fijas ni determinadas, que no hallándose ajustado á razón de ninguna especie, y careciendo del orden, que es el primer elemento de las ciencias y de las artes, los condujo á los mayores extravíos en sus composiciones, produciendo una música informe, desproporcionada y repugnante hasta al mismo sentido que tanto deseaban complacer.

Preocupados asimismo con la idea de simplificar el mecanismo musical, ya por convencimiento, ó por la necia y pueril vanidad de oponerse á la excelencia que los Pitagóricos concedían á la música ciencia matemática, inaugurando el empirismo musical, tan grato á los ignorantes y holgazanes de todos tiempos, como funesto á los intereses de los legítimos é ilustrados profesores.

No dejaron, sin embargo, de ser importantes los servicios que prestaron al descubrimiento de la verdadera ciencia, al consignar como base de la organización armónica la satisfacción auricular en los efectos musicales, y la concesión del derecho de iniciativa en los medios de consolidar el sistema musical otorgada al genio, al instinto y al gusto ó juicio comun.

Nadie puede negar que el oído convenientemente ilustrado, el genio científicamente conducido, y el gusto público emanado de la cultura social, son los principales agentes de la civilización musical; y aunque haya sido infructuoso á los Aristoxénicos el conocimiento de esta verdad, por haberlos erradamente comprendido como capaces de obrar con independencia absoluta y exclusiva, y se hayan asimismo esterilizado ante la imprudente opresión ejercida sobre ellos por las reglas de la falsa ciencia de los Pitagóricos, lograron, por fin, que otros hombres menos excépticos, y más estudiosos y reflexivos, los entendiesen con tan precisas condiciones; y armonizando el fin con el origen de la música, proclamasen que esta era, no una ciencia matemática para resolver problemas armónicos, ni medir distancias, ni averiguar consonancias, que por cierto no se verifican en los sonidos más armónicos; no un arte fútil, libre é insubordinado con aplicación al físico placer humano, sino el idioma del corazón, representación viva y enérgica de sus afectos, y causa eficaz de sus grandes emociones morales: discurriendo al mismo tiempo una ciencia peculiar y privativa del lenguaje de los sonidos, fundada en la razón estética, y capaz de identificarse con el carácter, el genio y tradición de los pueblos, y hasta con el porvenir que pueda estarles reservado: ciencia demostrable, dotada de principios fijos, y pro-

ductora natural de las reglas que constituyen el arte práctico de la palabra musical, y de la seguridad con que puede decirse que la música es ciencia y arte á la vez.

Después de conocida esta interesante reseña, que nos hemos apresurado á reproducir, no sólo por los preciosos datos históricos que contiene sino por las juiciosas apreciaciones que en ella hace su autor acerca del modo con que debe ser considerada la música, concluiremos este capítulo dedicado al arte griego, reseñando cuál ha sido su estado en los tiempos modernos.

Los griegos modernos no emplean para su música ni las notas que nosotros usamos, ni las letras de su alfabeto, como hacian sus antepasados: se sirven únicamente de lo que ellos llaman *acentos*. Semejante notacion se halla plagada de imperfecciones, porque no indica más que lo grave y agudo de los sonidos, sin fijar su duracion.

Sus principales signos son: 1º. el *ison*, que designa el tono fundamental de su escala diatónica. El *ison* es el principio, el medio y el fin, ó mejor dicho el sistema de todos los tonos ó signos de su música, porque sin él no pueden producir ningun sonido; 2º. el *aligon*, que representa por regla todo sonido agudo, y 3º. el *apóstrofe*, que denota todo sonido grave.

La música de los griegos modernos es inculta. El *fiñe* chillador, el tambor monótono y lo mismo

el inarmónico *manucordio* slavo, son los únicos instrumentos que producen los mayores efectos en su alma. Con ellos es con los que festejan á sus más distinguidos huéspedes, durante todo un día, lo mismo en el campo que en las habitaciones de la ciudad. Verdad es que hoy Grecia apenas deja ver la sombra de su pasado.

¡Triste condicion de los pueblos que sobreviven á sus brillantes épocas de esplendor!

CAPITULO V.

Música de los romanos. — Progresos de la música bajo el reinado de Augusto. — Neron. — Destierro y degradacion de los músicos.

Desde los primeros tiempos de Roma, comprendieron los moradores de aquella gran ciudad, llamada á ser reina del mundo, la poderosa influencia de la música.

Con ella rendian culto á su dios favorito, á Marte.

Numa ordenó que los sacerdotes de este dios cantasen al recorrer las vias llevando en procesion *la ancila*, el escudo sagrado que habian recibido del cielo para que sirviese de égida á la ciudad eterna.

Posteriormente se ve al napolitano Andrónico componer un himno para aplacar la ira de los dioses irritados contra los romanos, himno que fué cantado con gran solemnidad por un coro de jóvenes vírgenes, cuya belleza, segun dice un historiador, aumentaba el encanto de la poesía y de la música.

Sabido es que los romanos imitaron de los griegos los espectáculos escénicos. Su principio,

su origen fué el mismo en ambos pueblos: la religion.

El pueblo romano, asolado en tiempo de los cónsules Sulpicio Petico y Licinio Stolon por una terrible epidemia, buscó los medios de aplacar á sus dioses, de implorar su clemencia, haciendo continuas plegarias, innumerables sacrificios; y careciendo de cantores para estas ceremonias, los hizo venir de Etruria, y con ellos dió principio á sus fúnebres fiestas.

La historia no nos dice si los romanos lograron sus designios despues de realizados sus proyectos; pero lo que refiere es, que la juventud se aficionó muchísimo á aquella clase de funciones escénicas, y que aún despues de pasada la peste continuaron ejecutándolas. Esta es la historia del teatro romano y por consiguiente la de la música, compañera inseparable entónces de todo género de representaciones escénicas. A los versos acompañaban siempre los sonidos de las flautas y de las liras.

Algunos años despues, bajo el consulado de uno de los descendientes de Publio Emilio, adquirió la música grandes proporciones en su aplicacion. Con ella se celebraron los nacimientos y las nupcias, con ella se ensalzaron las virtudes de los muertos; con ella se aumentó la alegría de los festines, se dió más esplendor á los triunfos; con ella, en fin, se hicieron más solemnes, más grandiosos los funerales de los héroes.

Llegó el reinado de Augusto, de aquel monarca á quien tanto brillo debieron las artes, y con él comenzó para la música una era brillantísima.

No debemos sin embargo olvidarnos de un gran acontecimiento ocurrido ántes de la subida de Augusto al trono de los Césares.

¿Quién no recuerda aquellos días de luto que sucedieron en Roma al asesinato de Julio César?

¿Quién no recuerda aquel dolor de un pueblo, tan perfectamente expresado en los rostros mustios y entristecidos de los romanos, en la elocuencia de Antonio? ¿Quién no recuerda aquel sublime instante en que los numerosos músicos que habian asistido á sus funerales arrojaron al fuego sus instrumentos como queriendo decir:

— Después de haber celebrado el genio y las virtudes del más grande de los dictadores, debeis enmudecer para siempre? ¿Quién será digno después de él de la honra que vosotros prestais?

La historia romana tiene momentos grandiosos, y este es uno de ellos, y no el ménos glorioso para la música.

Pero continuemos nuestra narracion.

En el reinado de Augusto, se dispuso que el poema que habia escrito Horacio en honor de Diana fuese cantado por dos coros formados de jóvenes de ambos sexos, hijos todos de los patricios; y los preciosos versos del heredero de Pindaro resonaron en la gran ciudad embellecidos con la música.

En tiempo de Tiberio, en aquella desgraciada época, sufrió el arte la misma triste suerte que los romanos. Pero más tarde se despertó de su vergonzoso sueño. Calígula, aquel hombre sanguinario, profesó un inmenso amor á la música y á este favor debió de nuevo su apogeo.

Neron la cultivó con entusiasmo y consagró gran parte de su vida al ejercicio de su arte favorito. Todos los días se encerraba algunas horas con Terpanum, el tañedor de flauta y de cítara más notable de su tiempo, y tomaba lecciones de canto con una afición y un gusto extraordinarios. A pesar de la mala calidad de su voz, hizo tantos progresos que al tercer año de su reinado se decidió á cantar en público presentándose en el teatro de Nápoles, donde adquirió tanta reputacion que de todas partes acudieron innumerables músicos á admirar su talento.

El emperador conservó cerca de cinco mil á su servicio, les dió un traje uniforme y les enseñó á aplaudirle como más deseaba.

Un día le rogó el pueblo romano que cantase en una de las vias de Roma, por la que á la sazón pasaba, y aquel hombre terrible que dejó en el mundo indelebles manchas de sangre, accedió á sus deseos y cantó. Los ardientes y prolongados aplausos con que el pueblo premió esta condescendencia, le inclinaron á figurar al lado de los comediantes de su época. Desde entónces no sólo continuó cantando en público, sino que aceptó el

precio que le correspondía por la parte que tomaba en las representaciones escénicas.

No contento todavía, quiso alcanzar nuevos lauros como compositor, y presentó á sus asombrados vasallos la *toma de Troya*. Hay un historiador que atribuye á Neron la orden de incendiar á Roma en los momentos de la primera representación, para que produjese más efecto su obra, siendo verdaderas las atronadoras voces y los desgarradores ayes de las víctimas.

Refiere además que sus satélites obligaban al pueblo á asistir á las funciones en que él cantaba; y ¡ay de los que manifestaban disgusto, indiferencia ó sueño! Bien pronto el látigo se encargaba de despertarlos.

Indignado el pueblo romano con semejantes abusos, y considerando á la música como cómplice del emperador en tan irritantes torturas; á su muerte manifestó el odio mal reprimido que le profesaba y la ahuyentó de Roma, desterrando á los músicos, y declarándolos por la ley hombres viles y degradados.

Así es que el arte proscrito y en la desgracia, se refugió en la nueva Iglesia que el cristianismo empezaba á construir, y de allí salió purificado y más grandioso todavía por su sencillez, para volver á extenderse por el mundo y desempeñar en todas partes su grata y noble misión.

Como se ve, la música como todas las artes, después de sus brillantes épocas á la sombra del

paganismo, se sometieron á la oscuridad, al silencio; pero grandes, sublimes, verdadero lenguaje de la divinidad, siguieron en sus desgracias y vicisitudes á los mártires de la nueva idea religiosa, á los que con su sangre amasaron los primeros templos del catolicismo, y renació purísima y encantadora con los primeros albores del esplendor cristiano, sirviendo de expresión á los hombres para adorar á Dios, representando en el mundo todos los sentimientos del alma.

Dejando á un lado las épocas que sucedieron á la decadencia del imperio romano, épocas de luchas continuas, de sangrientas revoluciones; para observar la vida del arte desde que se refugió en la Iglesia, preciso es buscarle en el canto llano, y antes de registrar los datos que nos ofrecen las naciones modernas de Europa, y algunos pueblos de las demás partes del mundo, vamos ligeramente á reseñar el desarrollo que sucesivamente adquirió la música religiosa, origen de la que todavía se conserva en el templo y de la que, abandonándole, conquistó inmarcesibles lauros en todas las fiestas, en los teatros y en las poblaciones modernas. ®

CAPITULO VI.

Música religiosa. — Canto reformado de San Gregorio. — El canto llano. — *Guido Areto*. — *Juan Tinctor*. — Influencia de la música religiosa. — Palestrina, Porpora y Stradella.

Los verdaderos fundadores de la música religiosa fueron san Ambrosio y san Gregorio. En el siglo que sucedió al de este sabio pontífice introdujo su sucesor Viteliano el canto que se llama *consonancia ó de muchas voces*, y él fué quien ordenó que el órgano, apénas conocido por entonces en Italia, acompañase á los cantores.

Todas las iglesias católicas adoptaron el canto reformado y enseñado en la escuela que fundó en Roma san Gregorio. Carlomagno suplicó al papa san Estéban en 754 que le enviase discípulos de la misma escuela para que enseñaran en Francia la música religiosa; y más tarde el mismo rey pidió á Adriano que dejase salir de Roma á los dos cantores más célebres de su tiempo, Benito y Teodoro, y consiguió este deseo, encargó al primero la fundacion de una escuela de música en Metz, y otra al segundo en Soissons.

Anteriormente habia enviado san Gregorio á san Agustín á Inglaterra, y á san Bonifacio á Alemania, con el mismo objeto; y más tarde el

papa Aguedo imitó su ejemplo, pero sus esfuerzos, sin ser infructuosos, no alcanzaron el resultado que los de Adriano, cuyos comisionados propagaron con suma rapidez por toda Francia los principios de la música religiosa.

En el siglo IX se inventaron los signos trazados debajo de las letras musicales para indicar el modo de dirigir la voz, y estos signos, llamados *notas*, impulsaron al arte de una manera prodigiosa.

En el siguiente siglo se hicieron grandes tentativas para apresurar el progreso de la música religiosa. Remi en Milan, san Roberto, obispo de Chartres en Francia, y Dunstan, obispo de Cantorbery en Inglaterra, no fueron los que ménos contribuyeron al desarrollo del arte.

La historia de este tiempo refiere que Teodolfo, obispo de Orleans, fué condenado á prision perpetua. Amante de la música compuso en su calabozo un *Gloria, laus et honor tibi, Christe Redemptor*, y le cantó un domingo de Ramos á tiempo que el principe que le habia condenado pasaba procesionalmente por delante de su prision. Aquel canto inesperado, al que servia de intérprete una voz dulcísima, conmovió el corazón del monarca y le perdonó. No es este el único triunfo de esta clase que ha conseguido en el mundo el divino arte músico.

Sin embargo, todas las tentativas que se hicieron para mejorar el canto llano, no pudieron

desterrar de él la aridez, la monotonía, la falta de melodía y armonía de sus primitivas épocas. Puede decirse que hasta la aparición del monje benedictino Guido Areto, no alcanzó un verdadero período de esplendor.

Este célebre músico introdujo importantes modificaciones en el canto religioso, facilitando á la música los medios de llegar á ser lo que más tarde ha sido. Por eso su nombre será siempre venerado, y brillará entre las tinieblas que precedieron á su aparición, como un rayo de luz fecundo, vivificador.

El siglo xii fué muy triste para la música religiosa. Se apoderó de ella un mal gusto insufrible, el canto gregoriano perdió su pureza, su sencillez, y la armonía fué débil y descolorida durante mucho tiempo.

Con todo en el siglo xiii volvió á ganar el terreno perdido. Una multitud de escritores didácticos la trazaron un camino ventajoso, Walter Bington escribió en Inglaterra su obra *Speculationes musicae*, y Marchetti dió á luz en Padua su *Lucidarium de arte musicali*; más tarde apareció Juan de Murris, y con sus ingeniosos descubrimientos la armonía hizo dar á la música un paso de gigante.

No debemos olvidar que uno de los que más contribuyeron al progreso del arte musical, en esta época, fué Juan Tinctor, autor de varias

obras didácticas que sirvieron de mucho á sus sucesores.

Sabido es que en el siglo xvi alcanzaron las bellas artes una era de prosperidad grandiosa, á favor de la cual se hallan hoy en el brillantísimo estado en que por fortuna las vemos. La música necesitó entónces un genio que abarcando de una sola mirada todo su pasado, pudiera imprimirla su verdadero sello, regenerarla, impulsarla, conducirla, en una palabra, hácia su más lato progreso: este genio nació, y la gloria de Palestrina será eterna porque él fué el elegido para desempeñar aquella noble y elevada misión.

Gran armonista y melodista, no sólo creó la música religiosa moderna, sino que abrió al arte nuevos y brillantes horizontes.

Han pasado dos siglos, y todavía se oyen sus obras con entusiasmo en los templos de Italia.

Este sólo dato expresa mucho más que lo que nosotros pudiéramos decir.

Antes de comenzar nuestra reseña histórica de la música en las naciones de Europa, no queremos privar á nuestros lectores del interesante cuadro trazado por el mismo autor de la *Gramática musical* á quien ántes hemos citado, cuadro donde aparecen clara y sucesivamente las épocas de la música desde que se refugió en el catolicismo hasta que apareció en los teatros con las formas dramáticas.

Con él completaremos nuestra anterior reseña.

« Llega el siglo xvii, dice, y en él se establecen colegios de enseñanza para el canto. Se buscan con esmerada diligencia los hombres dotados de buenas voces; se los instruye, se premian sus adelantos y se remuneran sus servicios con dotaciones vitalicias y hasta con dignidades eclesiásticas.

Mas todas estas consideraciones pertenecen exclusivamente á los profesores del canto religioso.

El canto secular ó profano carece necesariamente de importancia en una sociedad que se regenera al impulso del sentimiento religioso.

La idea civilizadora del cristianismo lo absorbe todo.

Las letras y las artes desaparecen de la esfera civil, en la que sólo brillan el hierro y la desolación, para refugiarse en los templos y sus claustros.

No es posible que los pueblos canten la impotente destrucción del mundo gentilico romano, llevada á cabo por los llamados Bárbaros setentrionales.

Sólo los Bardos se encargan de ensalzar públicamente con sus sencillos y rústicos cantos las más altas ferocidades de los héroes del terror.

Pero en el santuario, al amparo de la inviolabilidad que providencialmente le ha sido otorgada, florece el canto.

Roma con la Italia, Inglaterra, Francia y Es-

paña, consagran en obsequio de sus adelantos los mayores esfuerzos; y aun se establece entre estas naciones una rivalidad de escuela ó forma de canto favorable á su desarrollo, y que desaparece, no sin resistencia de alguna de ellas, ante la grandiosa reforma musical del monje Areto en el siglo xi.

El canto religioso continúa atravesando triunfante la edad media, aunque sin advertir el próximo término de su exclusivismo.

Los juglares, cantores más cultos que los antiguos Bardos, no sólo cantan los hechos guerreros gloriosos de los señores feudales, sino sus amores.

Cantan asimismo los episodios más notables de la vida social y religiosa, adquiriendo por consiguiente su canto una forma peculiar y determinada, más en analogía con los locales, provinciales ó nacionales.

Acompañase la acción á sus cantos, iniciando con ella los elementos de la música teatral, aunque de una manera acaso ridícula.

El pueblo los escucha entusiasmado, los acaricia y regala; y el canto profano se desarrolla, aunque lentamente, protegido por el gusto público.

Los trovadores reemplazan á los juglares.

Más ilustrados que sus antecesores, cantan en el siglo xiv y xv sus inspiraciones poéticas, con una acción más decorosa, con expresión más culta y agradable, y con un éxito más lisonjero pa-

ra su gloria artística é intereses personales.

En estas circunstancias se inaugura la gran lucha entre el elemento musical religioso, y profano. Este procura secularizarse, y lo consigue en el siglo xvi.

El insigne español Juan de Tapia establece en Nápoles el primer conservatorio de música.

La forma del canto pretende distinguirse en su carácter religioso y profano.

Los compositores quieren singularizar sus obras, y los cantantes desean imprimir á la modulación de su voz un sello característico.

En vano los maestros de capilla, monopolizadores antiguos del arte, gritan y se descomponen diciendo que la música y el canto se desnaturalizan, aquella con la intrusión de reglas perturbadoras de su gravedad, y este con saltos y adornos que lo hacen extravagante.

Tal es á la sazón la influencia del canto dramático ó profano en Europa, que no sólo se cantan en el templo canciones en la lengua vulgar, sino que se introduce en los cuartetos en latin un canto escrito en aquella, el cual ejecuta una de las voces, mientras las otras continúan cantando la palabra latina.

Abuso inconcebible, pero positivo, y ocasionado por la tenacidad de los partidarios del *statu quo* musical, en impedir una reforma que la cultura social progresiva habia declarado necesaria.

No es posible sin embargo obtener un cambio

radical é instantáneo en la manera de ser del canto secular y sus profesores.

Tal es la influencia de la música religiosa, que insensiblemente se infiltra por algun tiempo no sólo en la forma, sino en el espíritu de las composiciones lírico-profanas, y en el modo de ejecutarlas vocalmente.

Dificil es á la verdad señalar como notables muchos nombres entre los infinitos que en aquella época se dedicaron á cantar pública ó privadamente las baladas, romances, sonetos, tonadillas, melodramas, sainetes, zarzuelas, óperas ú operetas, madrigales, canciones, romanzas, arias y demas composiciones de variados títulos usadas en ella: pues la historia apenas hace mención de algunos cantantes de oficio que por cierto eran conocidos, particularmente en España, con apodos y motes relativos á sus gracias ó defectos personales; y de otras personas de distincion, que arrastradas por la corriente filarmónica común, imitaban con gusto la profesion del cantante, si bien se hubieran desdenado de ejercerla en realidad.

Eran los artistas ciertamente estimados y obsequiados por su habilidad natural y artificial; pero el ejercicio del canto en el teatro ó sitio público, era considerado generalmente como poco honroso, y hasta irregularizaba para el ministerio sagrado.

Al desprestigio de la profesion del canto secu-

lar contribuye, no sólo la ruda y apasionada oposición que los cantores y maestros de la música de capilla levantaron contra ella, sino la letra poco decente, *picante* y casi obscena, que en general se aplicaba á las obras profanas, y cuya representación era realmente ofensiva á la dignidad de los actores.

Mas aparecen Palestrina, Porpora y Stradella, al que sus compatriotas regalan un lindo palacio en Rialto, y el gusto músico y el canto se ennoblecen y civilizan facilitando el perfeccionamiento relativo que alcanzara en el siglo xvii.

Purificada en él la música secular, exenta de los vicios que en su origen é infancia adquiriera, aplicada á la expresion de afectos y objetos más nobles y decorosos, é impregnada del gusto propio de la nación italiana, que á pesar del sentimiento profundo y marcado disgusto de franceses, belgas y alemanes, camina siempre al frente de la belleza musical, alcanzó la independencia necesaria para constituir una forma propia y característica, y el canto pudo metodizarse y embellecerse, y sus profesores lograron por último una absoluta emancipacion del elemento musical de capilla, y la honrosa consideracion debida al talento y educacion especial que las nacientes escuelas de canto dramático exigian de los que á él se dedicaban.

CAPITULO VII.

La música en Italia. — Diferentes trasformaciones que sufre. Principales compositores italianos. — Obras musicales más notables.

Villani, historiador del siglo xiv, refiere que el cardenal Riario hizo representar en Roma la *conversion de san Pablo*, cuya música fué interpretada por Francisco Baverini.

Este es el primer dato que encontramos en la historia de Italia relativo á la música profana. De la religiosa ya hemos hablado lo bastante, para que hayan podido apreciarla nuestros lectores en todos sus progresos.

Hasta el año 1480 no comenzaron á representarse con el lenguaje musical asuntos profanos, pero desde dos siglos ántes, se pusieron en escena piezas de carácter religioso.

Desde el año que hemos citado, el clero y la nobleza contribuyeron con el mismo interes á sembrar las semillas que más tarde habian de producir la música dramática.

En 1475 escribió en latin Ango Palitien su drama *Orfeo*: en 1480 se representó en Roma una tragedia musical; y nueve años despues se immortalizó Bergoncio Bolta de Tortona por la bri-

llante fiesta que dió en su palacio de Milan con motivo del casamiento de Juan Galias Visconti, soberano de este ducado, con Isabel de Aragon, hija del duque de Calabria.

En 1555 puso en música Alfonso Viola el *Sacrificio*, drama pastoral del poeta Agostino Beccari, que se representó en la córte de Ferrara; pero, segundicen los bibliógrafos musicales, todas estas obras se resentian del carácter religioso que imitaban sus autores de las obras que se cantaban en los templos. Todavía no se habia definido el carácter dramático, y no se manifestó hasta que se introdujo en las partituras el *recitado*. Su aplicacion fué un acontecimiento de los más notables que componen la historia del poema lírico.

En el siglo xvi, tres caballeros florentinos, amantes de las artes, y sobre todo del teatro, deseando sacarle de su efimera existencia, encargaron una obra al mejor poeta y al músico más hábil de su tiempo. Los encargados de realizar su deseo fueron Octavio Binnuccini y Jacobo Peri. El primero escribió el libretto de la *Dafne*, y el segundo aplicó á los versos una especie de declamacion notada, que sin tener la medida, el ritmo de la música, no carecia de tonalidad. Esta obra se representó en 1597.

Mientras que Florencia dejaba entrever el origen de la gran ópera, Roma no descansaba, y hacia ejecutar á instruidos cantantes una ópera en

forma de oratorio titulada *El Alma y el Cuerpo*, escrita por Emilio del Cavalliere.

Desde el siglo xvi en adelante comenzó la música italiana á caminar por la senda del progreso, de su regeneracion. Roma, Nápoles, Florencia, Milan, Turin, Venecia, todas las ciudades de Italia se asociaron para consagrarse al cultivo de la armonía, y algunas de ellas llevaron el drama lírico á su más alto grado de perfeccion.

La escuela napolitana es la que más pronto aparece ofreciendo sazonados frutos.

En el siglo xvii Alejandro Scarlati, tan fecundo como original, lo mismo en la música religiosa que en la dramática, abrió el camino que debian seguir los que más tarde habian de dar tanto esplendor al arte.

Compuso más de doscientas misas y muchas óperas, de las cuales quedaron como las mejores las tituladas *Mitridates*, *Ciro*, *Régulo* y *la Princesa fiel*.

En el siglo xviii produjo tambien la misma escuela muchos y muy notables compositores. El primero de todos en el órden cronológico es Nicolás Porpora, uno de los más aventajados discípulos de Scarlati. Sus principales obras son: *Adriano* y *Teseo*, *Semiramis*, *Tamerlan*, y *el triunfo de Camilo*.

Este compositor es tambien célebre como maestro. Jorge Sand ha renovado su memoria en su preciosa novela *Consuelo*, y de él se cuenta como

un hecho notable, que para enseñar á su discípulo Caffarelli, reasumió en una sola hoja de papel todas las dificultades del arte, en cuyo estudio le entretuvo cinco años, al cabo de los cuales le dijo: — Ya nada puedo enseñarte; véte, hijo mío, eres el primer cantante del mundo.

Pero de todos los compositores napolitanos del siglo XVIII, el que más influyó en el progreso del arte musical, fué Pergolese, cuyas melodías puras, suaves, celestes, no pueden recordarse sin emoción.

En la segunda mitad del mismo siglo aparecieron y lograron distinguirse Edigio Duni, Lattila, Iomelli, Fiorello y sobre todo Piccini, cuyo genio poderoso y fecundo ha ejercido tan grande influencia, no sólo en el adelanto de la música italiana, sino en el de la francesa. Ya nos ocuparemos de las célebres luchas que sostuvieron en París sus partidarios con los del célebre Glück.

Después de este gran músico, no faltaron compositores que enriquecieron el tesoro de la música dramática napolitana. Gaspar Sacchini, Paisiello, Cimarosa, Spontini, el ilustre autor de la *Vestal* y de *Hernán Cortés*, Caraffa, Della Maria y Fiovaranti, que ha dejado á la escena francesa una preciosa ópera titulada *los Virtuosi ambulantes*, son los que han logrado inmortalizar sus nombres. Las obras de algunos de ellos, entre las que debemos citar el *Matrimonio secreto* de Cimarosa y la *Vuelta de Columella*, del último, se repre-

sentan todavía con aplauso en los teatros de Europa.

No debemos continuar sin dar ántes noticias detalladas acerca de uno de los más célebres compositores que acabamos de citar, al ocuparnos de la escuela napolitana. Aludimos á Spontini.

Spontini nació el año de 1775 en Micolatti, aldea situada á poca distancia de la villa donde exhaló el último suspiro á principios del año de 1851. De cuantas óperas escribió en Italia, ninguna revelaba al compositor que más tarde debía llamar tanto la atención del mundo músico, y ocupar un puesto tan elevado en el arte.

Recibió Spontini la educación musical en el conservatorio *la Pietà* de Nápoles, donde entró ántes de cumplir los catorce años, y no había llegado á los veinte cuando ya se cantó en uno de los teatros secundarios de la capital su primera ópera, intitulada *I Puntigli delle donne*, que pasó poco ménos que desatendida y apenas figura en el catálogo de las obras del autor.

En 1796 se trasladó á Roma, donde escribió *Gli Amaní incimento*, y es de suponer que esta ópera, si no produjo grande efecto, llamó por lo ménos la atención del público, cuando su autor recibió proposiciones, que aceptó, para componer otra nueva para los Venecianos: *L'Amore secreto*.

L'Isola disabitata, estrenada en Parma; *L'Eroismo ridicolo*, en Nápoles; *Teseo riconosciuto*, en Florencia; la *Finta filosofa* y la *Fuga in mas-*

chera, en Nápoles, no figuran en el repertorio italiano como obras de primer orden.

Iquadri parlanti, Il tinto Pittore, Gli Elisi delusi, óperas bufas las dos primeras, y sería la tercera, las escribió Spontini durante los años de 1800 y 1801 para la corte de Nápoles, que á la sazón se hallaba refugiada en Palermo. Posteriormente hizo representar en Roma *Il Geloso e l'Audace*, y en Venecia en 1802 *le Metamorfosi di Pasquale, Chi più guarda meno vede*, y la *Principessa d'Amarfi*, ópera compuesta por Spontini en Italia, ántes de trasladarse á Francia. No debe creerse que esas cuatro óperas diesen gran renombre á Spontini ni mejorasen tampoco su fortuna, cuando le vemos pasar los Alpes y resignarse á ocupar en París el modesto puesto de maestro de música, triste recurso para un compositor cuya ambición se dirigia á coronarse la frente con los laureles de la escena lírica.

A los cuatro años de hallarse en la corte de Napoleón (1804) consiguió Spontini que se cantase en el teatro italiano su *Finta filosofa*, que, como hemos visto, se había estrenado en Nápoles en 1800.

El público de París aplaudió la música del nuevo autor que se inauguraba en las orillas del Sena, y el compositor cobró ánimo para seguir escribiendo. Debíó conocer, sin embargo, que el estilo de la ópera francesa le proporcionaría mayores glorias que el género italiano, y en tan-

to que se le presentaba la ocasión de penetrar en la grande ópera llamó á las puertas del teatro Feydeau, donde se cantó su *Julie*, que no agradó á los franceses. La misma producción reapareció más tarde, revisada, corregida por su autor, y engalanada con el nuevo título de *le Pot de fleurs*. Gracias á los protectores que supo adquirir en el teatro de la Ópera cómica, se le confió el libro titulado *la Petite Maison*, cuya primera y única representación (que no llegó á terminarse) motivó uno de esos tumultos teatrales que sólo pueden comprender aquellos que han estudiado de cerca al público. El tenor Ellevion, protector del compositor italiano, tuvo la imprudencia, estando en escena, de decir algunas expresiones que, al mismo tiempo que favorecían al autor de la obra, eran insultantes para el público, el cual altamente resentido, invadió la orquesta, tomó por asalto el escenario, rompiendo ántes las banquetas, arañas y hasta los instrumentos de los pobres músicos, y causando tal tumulto y confusión que hubo necesidad de la intervención de la fuerza armada para que los sublevados evacuasen el teatro.

Milton, opereta compuesta y ejecutada á fines del año de 1804, fué mejor recibida; pero ni esa producción, ni *l'Eccelsa Gara*, cantada en el teatro Louvois, como tampoco el *Oratorio*, que se tocó en el mismo teatro, aumentaron la reputación ni la fortuna del compositor.

Milton, cuyo libro habia sido escrito por M. de Jouy, le puso en relaciones con el célebre escritor, y le valió, por de pronto, la plaza de director de la música de la emperatriz Josefina, y más tarde el libro de la *Vestale*.

El poema de esa grande ópera lo habia puesto M. de Jouy sucesivamente en manos de Mehul y de Cherubini, que lo habian devuelto sin darle la menor importancia. Entonces fué cuando el poeta se decidió á confiárselo á Spontini, quien inmediatamente escribió la música. Una órden de la corte imperial allanó todas las dificultades que oponía la administracion de la grande ópera para dar principio á los ensayos; pero era tal la prevencion con que los artistas todos del teatro miraban la obra de Spontini, que le obligaron á retocar, reformar y escribir de nuevo muchas de las hojas de la partitura. El compositor, que se veía sostenido por altas influencias, se vengó haciéndoles ensayar y repetir la ópera una y cien veces, hasta el punto de entretenerlos y cansarlos durante un año con la misma faena. Con tanto escribir, tachar, copiar y volver á copiar, los copistas fueron los que hicieron su agosto: baste saber que la cuenta de las copias ascendió nada ménos que á diez mil francos.

Al fin llegó el gran día, y en la noche del 15 de diciembre de 1807 se estrenó la *Vestale*, y su éxito fué colosal.

Un poema interesantísimo que reunia todas

as condiciones que exigía el gusto de la época, realizado con toda la pompa de una música tan dramática como expresiva, formaban un conjunto tal, que desde la muerte de Gluck no se habia conocido cosa igual en el mismo teatro. *Hernán Cortés* siguió (1809) á la *Vestale*, y aunque no se consideró como obra tan completa, agradó muchísimo, y en union con la primera hizo, como ya hemos dicho, la fortuna del teatro durante cerca de treinta años.

Desde entonces el nombre de Spontini adquirió grande importancia en Francia. En 1810 se le confió la direccion del teatro italiano, que tuvo que abandonar á los dos años por causa de las discusiones que se suscitaron entre él y los demas accionistas con quienes se habia asociado.

En 1820 aceptó Spontini las proposiciones que le hizo el rey de Prusia, y se trasladó á la corte de Berlin, donde ocupó la plaza de maestro de la real capilla y director de la música del teatro de la ópera, con treinta y seis mil francos de sueldo, sin contar otros varios gajes.

Antes de abandonar la Francia escribió Spontini, desde el año de 1814 á 1820, algunas obras que acrecentaron su reputacion. Tambien en Prusia escribió algunas *partituras* y piezas sueltas que fueron bien recibidas. Pero el favor que gozaba con el monarca y la oposicion que manifestaba contra toda música que no fuese la suya, le suscitaron mil enemistades que únicamente

pudo salvar contando con la proteccion de Federico Guillermo III. A la muerte de este se vió citado ante los tribunales para responder á los cargos que se le hicieron por el contenido de una carta que publicó, y en la que aparecieron algunas expresiones injuriosas para el nuevo monarca. Se le condenó á ser encerrado en una fortaleza; pero la bondad del rey le libró no solamente de su condena sino que obtuvo la jubilacion que le correspondia por sus servicios, con amplia libertad para poder residir donde más le conviniera.

Spontini abandonó la Prusia y volvió nuevamente á Paris.

El autor de la *Vestale* era miembro del Instituto de Francia, caballero de la Legion de honor y del Aguila Roja de Prusia.

Su Santidad Gregorio XVI le concedió el título de conde *San Andrea*. Segun noticias, olvidándose Spontini de las glorias musicales que tanta celebridad habian dado á su apellido, preferia oírse llamar *signor conte* que aparecer como autor de la *Vestale*.

Después de Nápoles, Venecia fué una de las ciudades que más contribuyó á la regeneracion de la música italiana. Francisco Cavalli introdujo en ella en el siglo XVII la aficion á la ópera, y Stradella, el célebre músico que debió su vida á su talento artístico, le secundó con gran ardor en su plausible empeño.

Es tan interesante la figura de este compositor, que no dudamos en insertar algunos datos de su vida que hemos hallado en una coleccion biográfica. Stradella, famoso profesor que se hallaba en Venecia á sueldo de la república, con el encargo de escribir música para las óperas que en número tan crecido se ejecutan durante la época de carnaval, causaba la admiracion de todos por su privilegiada voz y el mérito de sus composiciones. Un noble veneciano, llamado Pig... que tenia una dama que cantaba bastante regularmente (*assez proprement*), quiso que esta se perfeccionase en el canto, y dispuso que Stradella, contra los usos de los Venecianos, que son celosos en demasia, la diese lecciones, concurriendo á casa de aquella ponderada belleza. Pasados algunos meses, resultó que la discípula y el maestro llegaron á profesarse tanta simpatía, que de comun acuerdo resolvieron aprovechar la primera ocasion y marchar á Roma. El proyecto no tardó en realizarse, desgraciadamente para ellos, que salieron una noche huyendo de Venecia. Aquella escapatoria causó la desesperacion del noble veneciano, que resolvió á toda costa vengar semejante ultraje con la muerte de ambos. Buscó dos de los más célebres asesinos que se conocian entonces en Venecia y convino con ellos en darles trescientos doblones en pago del asesinato de Stradella y de su amada, ofreciéndoles además reembolsarles los gastos de viaje. Les entregó, como ade-

lanto, la mitad de la suma convenida, dándoles además una instrucción por escrito para mayor acierto en el crimen. Partieron de Venecia dirigiéndose á Nápoles, donde supieron que Stradella se hallaba en Roma en compañía de la dama, que pasaba por su esposa. Dieron aviso al noble veneciano, asegurándole que no errarian el golpe si Stradella permanecia en la capital del orbe cristiano. Para resguardo propio le pidieron tambien cartas de recomendacion para el embajador de Venecia en Roma, á fin de hallar refugio en su palacio. Cuando hubieron llegado al punto deseado tomaron lenguas, y supieron que en el dia inmediato, y hora de las cinco de la tarde, haria Stradella ejecutar en la iglesia de San Juan de Letran una ópera espiritual, que los Italianos llaman *oratorio*. No faltaron los asesinos en acudir al templo con la esperanza de verificar su intento al tiempo de retirarse Stradella con su amada.

Pero la unánime aprobacion que los fieles reunidos hicieron de la obra de aquel gran músico, y la sensacion que les causó la singular belleza de la composicion musical, hicieron un milagro que cambió su saña en compasion, conviniendo que seria gran lástima privar de la vida á un hombre cuyo privilegiado genio era la admiracion de la Italia toda. Impresionados todos tres de la misma manera, resolvieron salvarle la vida, y esperando á Stradella á la salida de la iglesia

le dieron el parabien por la composicion del *oratorio*, confesándole al mismo tiempo la mision que llevaban de asesinar á él y á su querida para vengar al noble veneciano Pig... de la ofensa que este habia recibido con el raptó. Añadieron que enternecidos con la música habian cambiado de resolucion, y terminaron aconsejándole que al dia siguiente se pusiera en camino para trasladarse á un punto más seguro, quedando ellos en avisar á Pig... (para salvar su responsabilidad) participándole que Stradella habia salido de Roma el dia ántes de llegar ellos. Stradella no se hizo repetir el aviso y se fué con su dama á Turin, donde se hallaba la princesa real hoy dia, regente entónces. Los venecianos regresaron á Venecia é hicieron creer al noble patricio que no habian encontrado á Stradella en Roma por haberse marchado á Turin, donde era mucho más difícil cometer un asesinato de importancia (*meurtre d'importance*) que en otras ciudades de Italia, por causa de la guarnición y de la severidad de la justicia, que no respeta tanto los asilos donde buscan refugio los criminales, á no ser que cuenten con la proteccion del cuerpo diplomático. No se vió libre Stradella por eso, pues el noble veneciano buscó los medios de realizar su venganza en Turin. Para conseguir mejor sus fines ganó la voluntad del padre de su antigua dama, haciéndole partir acompañado de otros dos asesinos con objeto de matar á su propia hija

y á Stradella. Llevó cartas de recomendacion del abate d'Estrade, embajador de Francia en Venecia, para el marqués de Villars, embajador tambien de Francia en Turin. El abate d'Estrade reclamaba proteccion para tres mercaderes que debian detenerse unos dias en Turin, y eran los asesinos que no faltaron en hacer diariamente la corte al embajador, mientras llegaba la ocasion de poder realizar sus planes con toda seguridad; pero sabiendo la princesa el motivo de la evasion de Stradella, y conocedora del carácter vengativo de los venecianos, hizo que la dama de este entrase en un convento y colocó á Stradella en su cámara de música. Paseándose en cierta ocasion Stradella á las seis de la tarde por las fortificaciones de Turin, se vió atacado por los tres asesinos, que le dieron otras tantas puñaladas en el pecho y buscaron su salvacion en la Embajada francesa, que consideraban asilo muy seguro para ellos. Muchas personas que se paseaban por aquel sitio presenciaron el atentado, y el hecho causó tal alarma en la poblacion que llegó el caso de cerrar las puertas de la ciudad. Enterada del caso la princesa dió orden para buscar á los asesinos, y habiendo llegado á su noticia dónde estaban, reclamó del embajador la entrega; pero S. E. se excusó de no poder hacerlo sin orden especial de la corte, en atencion al privilegio de asilo que tenian las residencias de los embajadores. Cundió por toda Italia la noticia del crimen, y hasta el

marqués de Villars quiso informarse de los motivos que habian promovido aquel atentado. Los mismos asesinos le enteraron de todo, y entónces escribió al abate d'Estrade haciéndole saber que Fig... habia sorprendido su buena fe; pero como Stradella sanó de sus heridas, M. de Villars hizo evadir á los asesinos, capitaneados por el mismo padre de la que habiendo sido dama del noble veneciano, hubiera perecido por mano del autor de sus dias si este hubiese hallado ocasion propicia.

Como los venecianos son insaciables en su venganza cuando se trata de ofensas de amor, Stradella no pudo librarse de las asechanzas de su enemigo, que mantuvo constantemente espías en Turin con objeto de seguir todos sus pasos; de manera que un año despues, habiendo deseado el compositor hacer una excursion á Génova en compañía de su querida, que se llamaba Hortensia, y con quien se habia desposado durante su convalecencia, por haberlo deseado así la princesa, resultó que al dia inmediato de su llegada fueron ambos cosidos á puñaladas dentro de su propia habitacion, huyendo los asesinos en una lancha que los esperaba en el puerto de Génova, sin que se volviese á saber más de ellos. De esta manera pereció el más excelente músico de toda Italia, hácia el año 1670.

Sólo nos resta añadir que los señores Escudier de Paris han sido los editores de las melodias que

los mismos han hallado, según parece, en la biblioteca de San Marcos de Venecia y que publicaron con la autorizacion de los respetables y sabios bibliotecarios Valentinelli y Velludo.

El compositor Halevy ha escrito expresamente el acompañamiento para piano, que no existe en el original.

Su célebre aria de *Eloisa*, que se ha cantado en los conciertos sacros que se han dado en los teatros líricos de Madrid, ha sido instrumentada por el maestro Alvarez, y creemos que por alguno otro.

En el mismo siglo de Stradella hizo representar Benedicto Marcello su primera ópera *Dorinda*, y también alcanzaron en la escena entusiastas aplausos sus contemporáneos Caldara, Vivaldi, Pietro, Porfiri y sobre todos Tartini por su descubrimiento del tercer sonido.

Tonelli, Bacranello, Angelo, Via, y Salieri completan la brillante pléyada de compositores venecianos.

La escuela florentina tiene el indisputable honor de haber producido á Guido Areto. Además, como ya hemos dicho, cuenta entre sus nombres gloriosos el de Peri y el de Corsi, contemporáneo suyo.

En el siglo xviii se presentaron sucesivamente Antonio Pistorini, que se distinguió por la gracia de sus intermedios y sus óperas bufas; Bernardo Mengorri, que dotó á la escena francesa con algu-

nas composiciones de mérito, entre las que se cuenta la *Dama tapada* y *Una falta por amor*; y por último el ilustre Cherubini, cuyas obras son todas modelos, donde se hallan reunidos el profundo conocimiento de la ciencia con el más exquisito gusto.

A propósito de Cherubini vamos á referir una anécdota que los belgas recuerdan con particular agrado, y en la que un célebre compositor representa el principal papel.

Cherubini, el admirador de Haydn, viendo triunfar no sólo las glorias del imperio francés, sino el estilo de las obras de Spontini y las actitudes teatrales representadas en los lienzos por la escuela del pintor David, cobró una pasión de ánimo que lo retrajo de la sociedad, resuelto á permanecer aislado y á no componer cosa alguna.

El príncipe de Chimay, vivamente interesado por la suerte del modesto y eminente compositor, resolvió sacarlo de la melancólica enajenación en que se hallaba, y al efecto le invitó á que hiciese un viaje á Bélgica. Fijado el día de la partida, Cherubini, acompañado de su discípulo Auber, emprendió su viaje y fué á parar á una de las posesiones del príncipe. La noche de su llegada varios campesinos entonaron bajo las ventanas de su habitación una serenata.

— Excelentes voces hay en estos contornos, dijo á su discípulo. Escuchemos. Me interesa.

Al día siguiente, que era domingo, fué Cheru-

bini á la iglesia y oyó una misa cantada por los mismos aldeanos que, esta vez tambien, se distinguieron como la víspera.

Tal fué la impresion que esto causó en el ánimo del compositor que, dando un golpecito en el hombro de Auber, exclamó: ¡ Qué lástima que la obra sea tan mala! Estoy pensando..... sí, voy á escribir alguna cosita.

El discípulo se sonrió por segunda vez y le observó que habia jurado no ocuparse más en la composicion.

— En Paris, en Paris, amigo mio; pero aquí, ántes de abandonar estos sitios, quiero escribir una misa. Algunas páginas de escasa importancia.

Al ver tan repentina exaltacion se calló Auber. Cuando Cherubini se vió un instante libre corrió á encerrarse en su cuarto y compuso la famosa misa á tres voces, la más bella obra de su música sagrada.

Esta maravillosa composicion fué cantada por primera vez en la iglesia de aquella comarca, y Cherubini quedó altamente satisfecho de los cantores.

El príncipe de Chimay concibió el más vivo júbilo viendo logrado su objeto. — En cuanto á los supuestos aldeanos, fueron abandonando sucesivamente la morada del príncipe, volvieron á Paris é ingresaron en el cuerpo de coros del teatro de la Gran Ópera, de donde habian salido,

Los primeros compositores de la escuela romana, y con ellos Palestrina se consagraron exclusivamente á la música religiosa; sin embargo en el siglo xvi floreció en Roma como compositor dramático Della Viola, y en el siguiente consiguieron hacer célebres sus nombres Carmina, Allegri, Benevoli y Nicoletti.

En el siglo xviii brilló Sarti por sus dulces y fáciles melodías y á su lado Antonio Buroi, que como el anterior compuso muchas óperas y se distinguió por haber reunido á la solidez y profundidad de su escuela el buen gusto, la facilidad y la gracia de la napolitana. Además Bernardo Porta, tambien romano, escribió para la escena francesa *los Horacios*, *el Condestable de Borbón*, que obtuvieron buen éxito en la Academia Real de Música y el *Diablo á cuatro*, que alcanzó los mismos aplausos en el teatro de la Ópera cómica.

Para completar la lista de los compositores más notables que ha producido Italia, citemos, ya que en la historia de su música no hemos podido detenernos, citemos los nombres de Paër, de Mercadante, de Pacini, Donizetti, de Bellini, de Rossini y de Verdi.

Todos ellos, que reasumen en sus nombres el colosal desarrollo que en nuestro siglo ha tomado la música, que aparecen, especialmente Rossini, al frente de las revoluciones que se han sucedido en la esfera del arte, son demasiado conocidos,

para que nos detengamos á indicar la parte que cada uno ha tomado en la gran obra.

Sus obras se oyen todos los dias con entusiasmo, con veneracion, y parece que no es posible la creacion de bellezas más perfectas, más sublimes que las que han producido.

Si tanto han hecho por el arte, tambien ha sido grande el premio que han conseguido. Muy pocos hay en las naciones civilizadas que no lleven grabados sus nombres en su corazon. Este es el mayor premio que puede ofrecer el mundo á los artistas.

Como instrumentistas no debemos olvidar á Paganini; pero si fuéramos á citar aquellos nombres de todos los músicos y sobre todo de los cantantes que en el presente siglo han honrado á la Italia, llenaríamos un solo libro con ellos y no podríamos hacer más que citarlos.

Por fortuna sus nombres, unidos á los de los ilustres compositores de que ya hemos hablado, vivirán eternamente en las gloriosas páginas de la historia del arte. Al ocuparnos de la música en Francia, ampliaremos nuestras apreciaciones acerca de estos ilustres maestros.

CAPITULO VIII.

La música en Francia. — Sus progresos. — Principales compositores franceses. — Anécdotas interesantes.

En el reinado de Francisco I, el restaurador de las artes en Francia, la escuela musical de este país daba algunas señales de vida; pero las continuas guerras religiosas de aquel tiempo y la profanacion de los templos, en donde, como ya hemos dicho, se habia refugiado la música, detuvieron su vuelo, y hasta que subió al trono Luis XIV, cuyo feliz reinado fué el más glorioso para las letras y las artes francesas, no comenzó á entrar en su época de progreso. Sin embargo en aquel siglo en que tantos y tan notables poetas dejaron inmortales obras maestras á Francia, en el que tantos pintores y artistas célebres immortalizaron sus nombres, apenas salió de su infancia el arte musical, circunstancia que debe apreciarse para estudiar la organizacion musical de nuestros convecinos y los medios de que se han valido para llegar á la altura á que han legado en el presente siglo.

En vista de los lentos pasos que daba el arte, Luis XIV, aquel ilustre monarca que poseía en

para que nos detengamos á indicar la parte que cada uno ha tomado en la gran obra.

Sus obras se oyen todos los dias con entusiasmo, con veneracion, y parece que no es posible la creacion de bellezas más perfectas, más sublimes que las que han producido.

Si tanto han hecho por el arte, tambien ha sido grande el premio que han conseguido. Muy pocos hay en las naciones civilizadas que no lleven grabados sus nombres en su corazon. Este es el mayor premio que puede ofrecer el mundo á los artistas.

Como instrumentistas no debemos olvidar á Paganini; pero si fuéramos á citar aquellos nombres de todos los músicos y sobre todo de los cantantes que en el presente siglo han honrado á la Italia, llenaríamos un solo libro con ellos y no podríamos hacer más que citarlos.

Por fortuna sus nombres, unidos á los de los ilustres compositores de que ya hemos hablado, vivirán eternamente en las gloriosas páginas de la historia del arte. Al ocuparnos de la música en Francia, ampliaremos nuestras apreciaciones acerca de estos ilustres maestros.

CAPITULO VIII.

La música en Francia. — Sus progresos. — Principales compositores franceses. — Anécdotas interesantes.

En el reinado de Francisco I, el restaurador de las artes en Francia, la escuela musical de este país daba algunas señales de vida; pero las continuas guerras religiosas de aquel tiempo y la profanacion de los templos, en donde, como ya hemos dicho, se habia refugiado la música, detuvieron su vuelo, y hasta que subió al trono Luis XIV, cuyo feliz reinado fué el más glorioso para las letras y las artes francesas, no comenzó á entrar en su época de progreso. Sin embargo en aquel siglo en que tantos y tan notables poetas dejaron inmortales obras maestras á Francia, en el que tantos pintores y artistas célebres immortalizaron sus nombres, apenas salió de su infancia el arte musical, circunstancia que debe apreciarse para estudiar la organizacion musical de nuestros convecinos y los medios de que se han valido para llegar á la altura á que han legado en el presente siglo.

En vista de los lentos pasos que daba el arte, Luis XIV, aquel ilustre monarca que poseía en

alto grado el sentimiento de lo bello, comprendió que por sí sola nunca saldría Francia de aquel *statu quo* musical, y comprendiendo que la escuela italiana se enriquecía con notables maestros, llamó á Lully; y este célebre florentino, introduciendo la música italiana en la corte de Luis XIV. despertó la afición y reanimó la escuela francesa de tal manera, que desde entónces no cesó de caminar de adelante en adelante hasta su perfeccion.

Su armonía reapareció en los templos, en los conciertos y en los teatros; y este precioso dato es una prueba más de que, como anteriormente á la Grecia, en el siglo xvii Europa debió á Italia sus progresos lo mismo en música que en las demas bellas artes.

Lully confundió con la música francesa la melodía italiana pura y sencilla, y de este afortunado enlace nació el gérmen del buen gusto que más tarde ha distinguido la música de allende el Pirineo; pero sus sucesores Destouches, Campra, Monteclair y Mouret en vez de perfeccionar su obra, en vez de adelantar por la senda que les había trazado, se hicieron afectados, y en vez de progresar el arte, se amaneró estacionándose.

A estos compositores sucedió Rameau; su retrato está grabado en la medalla de oro con que premia á los laureados el Instituto de Francia; inventó el bajo fundamental, y adquirió justa fama con su célebre ópera *Cástor y Pólux*,

Rameau nació en Dijon, en 1683; á Paris no llegó hasta el año 1717.

Marchand, el célebre organista de aquella época, fué su mayor enemigo, y gracias á esto, lo que no deja de ser extraño, comenzó á hacerse célebre nuestro jóven compositor.

Piron le aconsejó que escribiese música para baile, y algunos aires para que los cantasen los artistas de la Ópera cómica. Estos fueron los primeros pasos que dió en la escena lírica.

Compuso muchas óperas, operetas y bailes y tres obras didácticas muy estimables.

Adolfo Adan ha dicho de él, que fué un talento innovador, pero sólo con relacion al arte frances. No puede comparársele sin desventaja con los compositores célebres alemanes é italianos de su época, pero en cambio tiene el mérito de la originalidad, y se encuentra en sus obras estilo dramático, combinaciones muy notables de armonía y modulacion, ritmos melódicos é instrumentacion que difieren en todo de los de sus predecesores.

En el siglo xviii aparecieron en la esfera del arte innumerables compositores, entre los que podemos citar á Dauvergne, Laborde, Hoquet, Philidor y Juan Jacobo Rousseau, que dotó á la música de un precioso Diccionario.

En la segunda mitad del mismo siglo, se hicieron célebres, por sus composiciones de diverso género y por las encarnizadas luchas de sus

partidarios, los dos célebres músicos Glück y Piccinni. El primero se distinguía por la originalidad de la armonía alemana que aplicaba á sus obras, y el segundo porque empleaba en ellas toda la gracia, todas las seducciones de la melodía italiana. El primero, organizado para la interpretación del arte musical, con los más vastos conocimientos de la composición, con las impresiones de sus viajes por Italia, con las lecciones del Padre Martini, el músico más sabio de su tiempo, logró hacer interesantes sus creaciones, imprimiendo á todas un sello de grandeza desconocido hasta entónces.

El segundo tenía á su favor á todos los amantes de la tradición, á todos los que encontraban en la sencillez la mayor de las bellezas; pero por fin triunfó el primero, que representaba el progreso, y nuestros lectores pueden hallar datos muy curiosos acerca de las encarnizadas luchas que sostuvieron los admiradores de una y otra escuela en las célebres *Cartas de un habitante de Vaugirard*, atribuidas á Diderot, y en las diez y ocho *cartas* que publicó en la misma época y sobre el mismo asunto el ilustre Pascal.

Al mismo tiempo que los dos compositores de que hablamos, brillaban en la escena lírica francesa, Pedro de Monsigny, que se distinguió siempre por la inspiración, gracia, sensibilidad y pureza de estilo de sus composiciones, y Gretry, cuyas obras tienen todavía para el pú-

blico todo el interés, todos los atractivos de la novedad.

Hemos debido insertar la historia de la Imperial Academia de Música establecida en París en 1771, porque con ella está enlazada la del arte musical francés; pero ya que la brevedad con que trazamos estos datos no nos permite detenernos, diremos sin embargo que en la citada Academia se representó en 1645 la pastoral en cinco actos de Julio Strozzi *Achille á Scyros*, que en ella dió á conocer sus bailes Benserade, y sus óperas y bailes Perrini, Combert, Lully, Destouches, Campra, Labarre, Rameau, Mondonville, Glück, Piccinni, Sarti, Anfossi, Paisiello, Sacchieri, Salieri, Mozart, Haydn, Lesueur, Spontini y Persuis.

En 1827 M. Hubert inmoló la escuela francesa á la italiana.

Por este tiempo fué cuando el inmortal Rossini comenzó la famosa revolución musical que había de hacer del siglo XIX el siglo de oro de la música. Antes de ocuparnos con toda la extensión debida de este ilustre maestro, creemos oportuno trazar el cuadro de la música durante la época de la primitiva República francesa.

La República de 1848, dice un conocido escritor, no se mostró tan generosa con el arte músico como su predecesora la del 93. Esta, además de crear y organizar el Conservatorio de música, tuvo durante cierto tiempo á sus inmediatas

órdenes varias orquestas y coros que tocaban y cantaban hasta en las sesiones de la Asamblea. Según se lee en el *Monitor* de aquella época, las sesiones eran algunas veces interrumpidas para que los músicos de la República tocasen himnos patrióticos, y cuando se había cantado bastante se volvía á tratar y discutir los asuntos. Si como en el caso presente se abusaba del arte músico, también se sabía hacer un uso más acertado. En todas las solemnidades, ya tristes ó alegres, vemos aparecer la música siempre. Así escribió Mehul su *Chant du départ*, cuando la creación de los catorce ejércitos; el *Chant du retour* después de la victoria, y Cherubini su magnífica música fúnebre para los funerales del general Hoche.

Cuando la abolición del culto católico, se compuso un gran himno para el *reconocimiento* del Sér supremo. Esta gran fiesta que debía repetirse una vez al año no podía reemplazar á todas las fiestas suprimidas, con cuyo motivo se instituyeron otras varias que proporcionaron á los compositores la ocasión de escribir himnos, cantatas, etc. El restablecimiento del culto católico no dió lugar á que se publicase la colección de todas esas piezas de música y apenas si existe en el día algun ejemplar.

Entre los oficiales que se hallaban de guarnición en Estrasburgo á fines de abril de 1792, se encontraba el capitán de Ingenieros Rouget de l'Isle.

La guerra acababa de ser declarada á los reyes

de Bohemia y de Hungría. Estrasburgo estaba lleno de tropas que á las órdenes del general Luckner se disponían á invadir los Estados austríacos, y M. Dietrich quiso obsequiar ántes de su partida á los oficiales reuniéndolos en un banquete que se celebró en su propia casa, donde además de los jefes y oficiales fueron convidadas también las familias más principales. Se habló naturalmente de los resultados de la revolución, de las amenazas de la Europa entera, y de la heroica resistencia que Francia estaba resuelta á oponer. El entusiasmo se aumentó á los postres, y cuando los más decididos trataron de entonar un cántico de independencia y guerra, se encontraron que Francia no tenía un himno nacional.

Inspirado Rouget de l'Isle, corrió á su casa, cogió el violín, y á las pocas horas termina la letra y música de una marcha guerrera que titula *Canto del ejército del Rhin*. Vuelve presuroso y agitado á casa de M. Dietrich, donde los convidados se hallaban aún reunidos y entretenidos con el baile y el juego; presenta su composición, y todos se ponen á estudiarla. La hija del alcalde acompaña con el piano á los que cantan; todas las voces repiten con el mayor entusiasmo *Aux armes citoyens*, y el triunfo del autor es completo. Había sabido interpretar por medio de la poesía y de la música las ideas revolucionarias y guerreras que agitaban á todas las clases de la sociedad.

En la parada del día siguiente se ejecutó y

cantó el himno. Un diario de Estrasburgo lo dió muy pronto á conocer á toda la Francia, y al momento se hizo popular, sobre todo en Marsella. Los confederados de esta ciudad entraron en Paris en julio de 1792 cantándolo en coro, y probablemente desde entónces la composicion de Rouget de l'Isle recibió el nombre de *Canto de los marseleses* para quedar finalmente con el de la *Marsellesa*.

Este himno patriótico llegó á ser el canto nacional de los republicanos, y los soldados lo entonaban siempre ántes de acometer al enemigo. Al son de la *Marsellesa* ganaron los reclutas franceses la batalla de Valmy atacando á la bayoneta á las tropas prusianas, y entusiasmados con ese canto, vencieron los batallones que mandaba Dumouriez en la batalla de Jemmapes, que salvó á la revolucion.

La *Marsellesa*, en fin, llegó á su apogeo cuando se cantó en Paris en el teatro de la grande ópera en la noche del 14 de octubre de 1792. Hablando de la ejecucion de la *Marsellesa* introducida en la ópera, dice el *Convencional* Barrere en sus memorias:

« Si algo puede recordarnos los cantos de Tirteo en Lacedemonia, es el *canto de los combates* de Rouget de l'Isle. Este himno, llamado la *Marsellesa*, facilitó la formacion de nuestros ejércitos, acompañó á todas partes á nuestros batallones, y los condujo á la victoria... Nunca podre-

mos olvidar el efecto mágico producido por esa invocacion religiosa, cuando arrodillándose el corifeo y los coros cantaron conmovidos, todos la primera estrofa...

....En el patio, en los palcos y en todas las localidades se arrodillaron tambien los espectadores; todos lloraban, y al escuchar aquel canto un sólo pensamiento dominaba en la multitud reunida, el amor á la patria... »

Exceptuando la letra y música de la *Marsellesa*, las demas obras de Rouget de l'Isle son de muy escasa importancia. Pero aquella composicion sola bastó para inmortalizar su nombre, eminentemente popular desde entónces, que recordará siempre á la Francia las glórias de su primera revolucion.

Rouget de l'Isle tuvo la desgracia de enemistarse con el ministro de la Guerra Carnot, que en las circunstancias más difíciles y criticas supo crear cuatro cuerpos de ejército, y separado de las filas no pudo ascender como otros muchos. Tampoco estuvo en buenas relaciones con los miembros del Directorio.

Antes de pasar adelante, debemos indicar que Paris posee uno de los primeros conservatorios de Europa.

El fundador de este establecimiento fué M. Sarrette, que murió el 10 de abril 1857 á los pocos dias de haber resuelto el ministro del emperador

que se colocase su busto en una de las salas del Conservatorio.

Capitan de estado mayor de la guardia nacional de Paris en 1789, reunió Sarrette en aquella época los cuarenta y cinco músicos procedentes del depósito del cuerpo de guardias francesas, y formó con ellos el núcleo de las bandas de música de la guardia nacional que, en mayo de 1790, la municipalidad de Paris tomó á su cargo, satisfaciendo las pagas del personal; pero más tarde, en enero de 1798, los apuros pecuniarios obligaron á la municipalidad á suprimir este gasto. Trató, sin embargo, Sarrette de conservar lo existente, y en junio del mismo año pudo conseguir de la misma municipalidad el establecimiento de una escuela gratuita, en la que dichos profesores de música fueron colocados. De esta escuela salieron todos los músicos para los catorce ejércitos que organizó la República, y este servicio de Sarrette en favor de la *cosa pública* no pudo menos de llamar la atención del gobierno, que resolvió convertir aquella escuela en un instituto nacional con el nombre de Conservatorio, que quedó instalado por una ley publicada el día 13 de *thermidor* del año III de la República (setiembre de 1795).

Habiendo conseguido el resultado que se había propuesto, cual era conservar para Francia y lograr que no tuvieran que abandonar su patria los profesores de música más notables, trató de

reunirse Sarrette con el regimiento número 103 de línea, para el que había sido nombrado capitán. Una junta compuesta de cinco miembros debía quedar al frente del Conservatorio; pero apenas empezó á funcionar cuando quedó demostrado que dicha junta tropezaba con dificultades que no podía ni sabia vencer. Una orden del Directorio puso entónces al frente del Conservatorio á Sarrette, que tomó posesion de su cargo el año IV de la República, empezando por llamarse comisario del gobierno, título que al año siguiente cambió por el de director.

Mucha actividad y gran tino en la direccion aseguraron la existencia del Conservatorio. Gracias á Sarrette, se adoptaron buenos métodos para la enseñanza; él fué tambien el que obtuvo la creacion de la escuela de declamacion y las pensiones para los cantantes de ambos sexos. Fundó la biblioteca hoy dia tan selecta y rica, fué el que organizó los conciertos que tanta fama han dado, posteriormente, al Conservatorio, y se ocupaba en crear sucursales en las principales capitales de Francia, cuando el cambio de gobierno produjo la restauracion de los Borbones. Se adivina que en 1814 perdiera Sarrette el puesto en que tantos servicios había hecho á su patria, pues no es solamente en España, como algunos pretenden, donde se cometen arbitrariedades y se confunden lastimosamente los destinos políticos con aquellos que requieren conocimientos espe-

ciales, reconocida aptitud, y que nada tienen que ver con las opiniones políticas. La estimación que había sabido conquistarse Sarrette la conservó al retirarse á la vida privada, y cuando después de la revolución de 1830 le ofreció el nuevo gobierno su antiguo puesto de director del Conservatorio, no quiso aceptar por consideración á Cherubini, que lo ocupaba y á quien profesaba verdadera amistad.

Sarrette había nacido en Burdeos el 27 de noviembre de 1765, y había llegado á la edad de 92 años sin perder sus facultades intelectuales.

Los funerales que se celebraron por su honra fueron dignos del hombre á quien la numerosa familia musical de Francia profesaba la más respetuosa veneración. La orquesta de la grande ópera, dirigida por M. Girard, ejecutó durante el servicio fúnebre la marcha de la comunión de Cherubini, el andante de la sinfonia en *la* y la marcha fúnebre de Beethoven, y de *Pie Jesu* de Panzeron. Las cintas del carro mortuario fueron llevadas por los compositores Auber y Halevy, el celebre flautista Tulou y el reputado actor Samson, todos cuatro del Conservatorio de música y declamación.

M. Monnais, delegado del gobierno, pronunció un sentido discurso sobre la tumba de Sarrette, y M. Samson tomó también la palabra para recordar lo que la enseñanza del arte dramático en Francia debía al fundador del Conservatorio, que fué

acompañado á su última morada por todas las personas más distinguidas de Paris que por su profesion ó simple inclinación tienen que ver con la música, las bellas artes, el teatro y las letras.

El Conservatorio de Paris tiene sucursales en Lille, Tolosa, Marsella, Metz, Dijon y Nantes.

Además hay un Curso Normal de canto fundado por el Ayuntamiento de Paris y del cual es director M. Gounod.

Harto conocidos son los orfeones de Francia para que tengamos necesidad de dar cuenta de su brillante estado.

En este particular nada tiene que envidiar la patria de Racine y Moliere á las más ilustradas ciudades de Alemania.

Prometimos al ocuparnos de la historia de la música en Italia decir algo de Rossini, Bellini y Donizetti, que en el presente siglo han inmortalizado sus nombres.

Donde más han brillado ha sido en Paris; por eso queremos consignar nuestra opinión acerca de su mérito al reseñar la historia de la música francesa.

Siempre es ocasión de rendir homenaje á los hombres que dejan en el mundo huellas imperecederas de su talento.

El desenvolvimiento que ha alcanzado el arte escénico en lo que va de siglo ha favorecido en gran manera al desarrollo de la inteligencia creadora, y el drama y la comedia, la ópera có-

mica y la grande ópera, al mismo tiempo que la pintura escenográfica, han roto sus cadenas, y marchando por diversos caminos, en todos han dejado huellas grandiosas de su progreso.

Las épocas de nuestra historia contemporánea están trazadas en las de nuestro teatro, y la música, que es el idioma universal, ha recogido y dado forma á todos los pensamientos que son el patrimonio de nuestro siglo.

No sin razon han comparado muchos críticos á Rossini con Voltaire. La filosofía de este escritor ha engendrado las diversas escuelas que han aparecido en lo que va de siglo. Rossini, al inaugurar con su ingenio una nueva era para el arte musical, abrió ancho campo á la imaginacion, y los que no salian del trillado camino de los preceptistas, encontraron veneros que explotar, y aunque todos no llegaron á la perfeccion, hubo algunos que, como Bellini, oscurecieron al maestro; otros que, como Donizetti, llegaron á colocarse á su altura, y otros que, como Mercadante y Auber, supieron alcanzar los aplausos del mismo público á quien arrebataban las concepciones del inmortal autor de *Moises*.

A pesar del buen nombre que supo conquistarse Donizetti, ninguno como él fué blanco de la crítica. Ni su pasmosa fecundidad, ni su mérito verdadero, ni sus cualidades especiales como compositor, bastaron para que el mundo parisiense, el tribunal de apelacion del arte moderno,

le concediera el aprecio á que se hacia acreedor. Puede decirse que hasta la muerte de Bellini y la retirada de Rossini, no comenzó nuestro héroe á brillar, y hasta entónces su vida fué mísera y precaria. Un editor italiano le contrató para que hiciera por espacio de algun tiempo cuatro óperas al año, retribuyéndole con escasez. Si hubieran considerado este dato sus detractores, no le hubieran acusado, como lo han hecho, de repetirse y de ofrecer con desaliño sus partituras. De cualquier modo, nos ha dejado obras de primer orden, revelando en ellas su inspiracion, su profundo estudio del corazon humano, sus conocimientos científicos y, lo que nadie ha podido disputarle, su maestría en el mecanismo de la composicion de las piezas de canto, en las que todos los artistas encuentran hermanadas la belleza de la frase con la comodidad, si así puede decirse, de la dicción.

Nadie como él ha expresado la lucha de las pasiones: nadie como él ha ofrecido los caracteres de la locura, y el rondó de *Lucia* y el aria de la *Linda* bastarian para haberle inmortalizado. Dramático hasta en los detalles, como instrumentista, tiene combinaciones maravillosas. Ha escrito mucho, y con justicia se dice que ha imitado la escuela de Rossini en su primera época, pero en cambio sus óperas escogidas son muy originales y contienen fragmentos de una expresion inimitable. El final de los *Mártires*, casi todas las pie-

zas concertantes, la balada de Pierroto en la *Linda*, y otras muchas composiciones, son una prueba de lo que decimos.

Al mismo tiempo que el inmortal Rossini era el blanco de la crítica y el objeto de las mayores alabanzas, por la revolución que con su genio verificaba en el arte músico; cuando en París se saludaba al cisne de Pésaro con las más entusiastas aclamaciones, electrizado el público por la grandiosa instrumentación con que presentaba los motivos más delicados, los cantos más espirituales; cuando se comparaban sus recientes óperas con el *Fidelio* de Beethoven, poema musical el más sencillo y más poético que ha producido la concienzuda Alemania; con el *D. Juan* de Mozart, spartito inspirado, cuadro bellissimo en su conjunto y precioso en sus más mínimos detalles; cuando, por decirlo así, el creador de *Guillermo Tell* y *Moisés* absorbía la atención de la Europa maravillada con sus innovaciones, un modesto compositor llegó á París, teatro de los triunfos de Rossini, y presentó á la compañía italiana una ópera que en Venecia y en Milan había conmovido á los espectadores y despertado su admiración, porque apartándose en ella de las rancias preocupaciones de escuela, sin olvidarse de la naturaleza, había reunido á los cantos más tiernos y apasionados la sencillez poética de los detalles en un poema bellissimo por su acción, por sus personajes y hasta por los lugares en donde trascurrea.

Este compositor, aplaudido en Italia, era Vicente Bellini; la ópera con que iba á darse á conocer en la capital del mundo civilizado, y á medir sus fuerzas con el coloso de la música, era la *Somnábula*.

El público parisiense asistió á la primera representación de esta ópera á principios de octubre de 1831.

El triunfo fué grandioso.

El público, que se complace en erigir estatuas á sus ídolos para derribarlas más tarde de sus pedestales y colocar en ellos á sus nuevos favoritos, llegó á olvidarse por un momento con la aparición de Bellini de las obras maestras del autor de *Semíramis*, de los *crescendo* y *modulaciones* que tanto le habían fanatizado, y como el espíritu de aquella época estaba impregnado de un sentimentalismo que, llevado posteriormente á la exageración, debía producir la debilidad de la fe, se echó en brazos del nuevo virtuoso que acertaba á herir sus fibras más delicadas, y á la *Somnábula* sucedió el *Pirata*, y al *Pirata* la *Extranjera*, y durante algunos años el cisne de Catania llegó á oscurecer la fama de su antecesor y á ser el ídolo de una sociedad que encontraba en sus cantos la expresión más completa de todos los sentimientos, desde la más candorosa alegría hasta el dolor más reconcentrado.

¡Vicente Bellini!

No es posible recordar este nombre sin experi-

mentar un vago sentimiento de entusiasmo y pesar. Su vida, perpetuada en sus obras, es la vida del genio que lucha, alcanza la victoria por un instante y sucumbe. Si su temprana muerte no le hubiera arrebatado al arte, ¿quién sabe hasta dónde hubiera podido llegar el que en sus escasas composiciones había dejado obras maestras para los artistas, sublimes para el público, eternas para su fama, el que joven todavía pudo comprender y expresar todas las pasiones y todos los sentimientos?

Norma, Beatrice di Tenda, la Etrangiera, el Pirata, Montesqui e Capuleti, I Puritani y la *Somnábula*, son óperas que viven y vivirán eternamente, porque son el lenguaje del alma comprensible á todas las generaciones.

Rossini fait l'amour, Bellini aime, ha dicho un crítico francés; y esta frase, que caracteriza completamente á los dos grandes compositores, viene en apoyo de nuestra precedente apreciación.

Bellini ha escrito para todos los que sienten; sus cantos se escuchan con recogimiento; se graban en la memoria, y al oírlos de nuevo experimenta el alma inefables dulzuras, acompañadas de recuerdos tristísimos.

Rossini ha escrito para la imaginación: ha recogido las flores más delicadas y más bellas del arte, y ha formado con ellas un ramo que deslumbra. Desde la sinfonía de *Guillermo Tell* hasta las melodías del *Barbero de Sevilla*, todo es gran-

dioso en él; pero á través de la obra se ve la mano del maestro.

Por eso, de las infinitas óperas que ha presentado al público Rossini, sólo se ponen hoy en escena algunas escogidas, mientras que todas las de Bellini se cantan en Europa, y siempre parecen nuevas, siempre despiertan las mismas emociones.

Al mismo tiempo que estos compositores, se abrieron camino Auber con su *Mutta di Portici*, Blache y Damberhal con sus bailes; y sucesivamente aparecieron en la escena francesa Meyerbeer, Halevy, Adam, Herold, Ambrosio Thomas y otros muchos que han fijado el carácter de la música francesa.

Después de haber hablado de Rossini, Bellini y Donizetti, debemos decir algo de Meyerbeer, cuyo genio ha sabido imprimir tanta grandiosidad á sus obras, que todas ellas son en la actualidad la admiración de Europa.

Meyerbeer ha escrito muchas óperas, entre las que se distinguen, el *Profeta*, *Roberto*, *la Estrella del Norte*, *el Perdón de Ploermel*, *Hugonotes* y *Africana*.

He aquí el artículo que en una de nuestras Revistas Musicales publicadas el año 1859 en el *Consejador*, consagramos á esta ópera; lo que de ella decimos puede aplicarse á sus demás composiciones.

« Si para comprender á un hombre es preciso

estudiarle en sus obras, el autor de la ópera *Los Hugonotes* nos parece uno de los talentos más superiores que han dejado en el mundo sus destellos.

Memoria eterna y unánimes elogios merecen los que desde que descubrieron en su alma el sentimiento de la música, se consagraron con entusiasmo á formar ese mundo de bellezas, ese arte sublime, en el que unos pocos sonidos, sirviendo á la inteligencia, reproducen todas las escenas de la vida, expresan todas las emociones del alma.

Pero Meyerbeer, que ha reunido en sí la obra de todos, que ha presentado en un solo cuadro las bellezas diseminadas en los demas que han trazado sus antecesores, que ha ofrecido en grandioso conjunto todos los resortes, todos los medios de que dispone el arte para producir sus efectos, merece mayores lauros, admiracion más entusiasta.

No somos nosotros los primeros que confiesan el indisputable mérito del célebre maestro, ni seremos los últimos que le rindamos el debido homenaje. En donde quiera que se reproduzcan sus magnificas óperas, hallará nuevos lauros, nuevas y entusiastas ovaciones. Y estas muestras de admiracion se repetirán aún en los mismos países que hayan tenido la fortuna de escucharlas muchas veces. Como resúmen en sí todo el mecanismo, si así puede decirse, del arte músico; como contienen todas las bellezas musicales,

combinadas con una maestría, gusto y genio admirables; como son al mismo tiempo la obra del maestro y la del poeta, siempre se encuentra en ellas algo nuevo, al abarcarlas y al examinarlas en sus detalles.

La ópera recientemente cantada en el regio coliseo, *Los Hugonotes*, la partitura más completa de Meyerbeer, nos ha venido á convencer de la exactitud de nuestro anterior juicio.

Hace dos años que la escuchamos por la primera vez. Bastaba el sentimiento de lo bello para comprender que se asistia al espectáculo más grandioso que ha ofrecido el arte musical; pero no era posible admirar en una ni en dos representaciones el mérito del spartitto.

La instrumentacion por sí sola requiere una atencion esmerada. Jamas se han unido en un solo cuadro efectos tan maravillosos como los que á primera vista presenta. Jamas los instrumentos han tenido un intérprete más hábil. Su rica fantasia, dominando el arte, ofrece á la imaginacion efectos desconocidos, mágicos, sublimes. Todos los instrumentos desempeñan una parte principal, á veces traspasan sus limites y aparecen más poderosos de lo que son. No es posible describir la impresion que dejan en el ánimo las maravillosas combinaciones que se presentan á cada paso, los acordes que se invierten, las disonancias y sus resoluciones, los acordes quebrados, las apoyaturas, los pedales; en una pala-

bra, no se pueden enumerar todas las bellezas que se descubren en la instrumentacion, porque seria preciso para esto examinar detenidamente la partitura y escribir un libro de toda ella.

Con respecto á la parte que desempeñan las voces no se puede dar más originalidad y buen gusto.

Todas las melodias son correctas, expresivas. Hay mucho de fantástico en ellas y en cuanto á la manera que ha tenido de modular, sólo podemos decir que ha revelado, al mismo tiempo que su profundo conocimiento de la ciencia musical, la posibilidad de producir efectos que muchos profesores creerian imposibles, á no sentirlos.

No nos detendremos á señalar las piezas más notables de la obra. Todas forman un conjunto admirable, todas forman un estilo grandioso todas son la obra más perfecta del hombre.

En esta ópera se destaca el genio de Meyerbeer mejor que en las demas que ha escrito.

Es la depuracion de las tres escuelas que más se han distinguido en el anterior y en el presente siglo, la alemana, la italiana y la francesa. En *Los Hugonotes* se descubren las tres, pero modificadas, sintetizadas, hasta nós atrevemos á decir que mejoradas.

La música de esta ópera tiene la originalidad, la ligereza de la francesa; la sobriedad, la profundidad, la filosofía de la alemana; la dulzura,

el sentimentalismo de la italiana. Y aunque tiene estas cualidades, no se puede ménos de confesar que no se parece á nada, que es original, que es de Meyerbeer. Sólo en los recitados se deja conocer que ha estudiado con atencion los de las óperas de Haydn; pero el acompañamiento de los mismos recitados ofusca la imaginacion seduciéndola con su novedad y riqueza, y logra de este modo hacer olvidar aquella reminiscencia.

Una de las cosas que más llaman la atencion en el spartitto de que nos ocupamos, es el método, el plan grandioso que le sirve de base. Esto sólo merece un detenido estudio y es una prueba más de lo que ántes de ahora hemos expuesto. Lo mismo que se exige á una obra dramática debe pedirse á una composicion musical. Un pensamiento desarrollado con esa verdad artística que logra convencer encantando, episodios en relacion con el pensamiento capital, detalles, adornos que lo embellezcan, pero dentro de las mismas condiciones. Esto se encuentra en *Los Hugonotes*, y está tan caracterizada la música, que sin el libro se comprenderia la acción que empieza, prosigue y se desenlaza en esta obra.

No terminariamos estas ligeras apreciaciones si dejásemos interpretar libremente á la pluma el efecto que produce en nosotros la música del autor del *Profeta*.

Para concluir, añadiremos que nada hay más grandioso para nosotros que el cuarto acto de

Los Hugonotes. La bendición de los puñales es una escena que, presentada con toda su terrible solemnidad, espanta y fascina á la vez. Mientras se escucha, el alma está sobrecogida de un temor indescribible y al mismo tiempo goza con las bellezas de la música.

El dúo con que termina el acto, es la página musical más sentida, más expresiva, más insinuante que se ha escrito. Jamás ha podido expresarse el amor con todos sus matices, con todos los latidos del corazón amante, como lo ha expresado Meyerbeer en esta pieza. Aquella es la verdad idealizada. Raoul y Valentina se aman y se lo confiesan en un momento crítico, en el momento del peligro. Por un instante se olvidan del riesgo que los amenaza para entregarse al éxtasis de su pasión; pero la reacción viene en seguida, todos los sentimientos están en lucha. ¡ Oh! aquella escena es bastante para inmortalizar á un músico. El pedal del adagio llegó hasta lo más íntimo del alma, cae sobre ella como un bálsamo consolador; los dos amantes sueñan por un instante en su felicidad; pero de pronto hay una transición violenta, verificada por medio de disonancias que hacen estremecer á los espectadores. Raoul se acuerda de que sus hermanos perecen y corre á salvarlos ó á morir con ellos. Valentina cae sin sentido. Este momento es uno de los mayores triunfos del arte y de la inspiración.

La historia de esta sublime página de la música moderna no debe ser ignorada y vamos á transcribir la del libro que á Meyerbeer ha dedicado Mirecourt.

Un día antes del primer ensayo general de los *Hugonotes* no existía, ni aún en la mente del ilustre virtuoso.

Después de haber asistido á uno de los ensayos, volvió Meyerbeer á su casa triste y desesperado como nunca.

— ¿Qué tienes? le preguntó su íntimo amigo Gouin, al ver su palidez.

El maestro se dejó caer en un sillón, y exclamó:

— Voy á hacer un gran fiasco. Todo me sale mal. Nourrit me ha asegurado que no podrá cantar el aria que le he escrito para el final del cuarto acto, y todos sus amigos piensan lo mismo que él.

— Bah...

— Lo que oyes.

— ¿Y por qué no le haces otra música?

— Es imposible. Scribe no quiere ya alterar el libreto.

— Es natural: como él no puede improvisar, pero... ¿cuántos versos necesitarías?

— Pocos, muy pocos, los precisos para motivar un andante.

— Pues bien, aguarda diez minutos: yo tengo el hombre que necesitas.

Eran las once de la noche, y el amigo del ilustre

maestro corrió al café donde se hallaba casi siempre Emilio Deschamps, le habló de sus deseos, y el célebre poeta sin moverse de la mesa en que estaba, y en un abrir y cerrar de ojos, escribió algunos versos, los que bastaban á Meyerbeer para llenar su objeto.

Gouin corrió á su encuentro, y el autor del *Profeta*, lanzándose al piano, escribió su gran dúo en ménos de tres horas.

Aquello fué un esfuerzo de su genio, una fiebre de inspiracion. La musa de la armonia, dice un biógrafo frances, se volvió al cielo, dejando aquí en el mundo una nueva obra maestra, un modelo de expresion, de sensibilidad y de amor.

Al dia siguiente Meyerbeer, poco despues de haber amanecido, corrió á casa de Nourrit y le enseñó su nuevo dúo.

— Bravo, maestro, exclamó el célebre tenor; bravo, esta obra es una ovacion segura.

Al dia siguiente se ensayó por la orquesta y los cantantes.

Los mismos músicos, despues de haber oido el dúo, prorumpieron en frenéticas aclamaciones, en entusiastas aplausos, y Habeneck el director de la orquesta, Nourrit y M^{llo}. Falcon y otros que habia en el teatro se agruparon en torno del maestro y fué llevado en triunfo por todo el escenario. Raoul batia las palmas, Valentina lloraba. Jamas ha alcanzado Meyerbeer una ovacion

más justa y espontánea que laque acabamos de describir.

Cuando le oigais, acordaos del primer triunfo que obtuvo con él el célebre maestro.

Verdi es otro de los compositores que más universal fama han alcanzado en el presente siglo.

Como todos los hombres que, no contentándose con perpetuar la tradicion de una escuela, se proponen crear, ha sido objeto de universales criticas y de universales aplausos.

Detractores y panegiristas han convenido, sin embargo, en concederle genio; y si unos y otros no se hubieran puesto de acuerdo para hacerle esta concesion, la popularidad que con sus obras ha sabido alcanzarse en toda Europa, bastaria para que fuese digno de fijar la atencion.

Verdi tiene genio, esto es innegable; y esta facultad creadora, aunque no esté cultivada con un profundo estudio, aplicada á las artes produce siempre, á vuelta de algunas aberraciones, obras maestras que viven siempre y que marcan, como las grandes convulsiones politicas, las épocas de la historia, las épocas del arte.

Cuando Verdi apareció ante el público, los inspirados compositores que le habian precedido se habian levantado á una altura tan considerable, que era difícil llegar por su camino al puesto que ocupaban, y Verdi queria distinguirse. Comprendió que Bellini habia llegado á ser el primer melodista del mundo, y que difícilmente podria

ser su rival, y empleando su imaginacion en combinar grandes efectos, y aprovechándose al mismo tiempo de la exageracion de su época, pudo llegar, aunque con gran trabajo, á formarse una fisonomía particular, y á que los que con entusiasmo había saludado sucesivamente á los autores de *Semíramis*, *Somnábula* y *Lucia*, oyeran sus óperas deslumbrados y sorprendidos con sus grandiosos *tutti*, con sus sorprendentes efectos de armonía.

Las primeras obras de Verdi se distinguieron por su sobriedad melódica, al mismo tiempo que por su estrépito y la introduccion en la orquesta de instrumentos que hasta entonces no habian podido tener cabida en ella; pero no todos los que se suponen, si hemos de creer á Berlioz, quien asegura que Glück fué el primero que hizo uso del bombo en un coro al unisonus en su *Efgenia*, añadiendo que Spontini reunió á este instrumento de percusion los platillos, para el baile de los gladiadores de su *Vestal*. Por consiguiente, no hay que creer á los que juzgan á Verdi como el iniciador del ruido en la orquesta, y basta para convencerse con registrar algunas óperas de Rossini, el *Súio de Corinto* ó el *Moises*, en las que desde luego el inmortal compositor hizo representar un papel de importancia, no sólo á los instrumentos citados, sino tambien al triángulo, á los trombones y á los bombardones. Sus imitadores añadieron á este tren de batir, que así

puede llamarse, un tambor, y no faltó quien emplease las trompetas y los cornetines de piston. Hé aquí por lo que muchos de los defensores de Verdi dicen que él no creó ni deseó crear la escuela de que vulgarmente se le señala como autor, sino que así la halló á su advenimiento, y tuvo que aceptarla. De cualquier modo, no se nos puede negar que se halló en el caso de elegir entre esta escuela y la delicada y poética de Bellini; pero, como hemos dicho ántes, Verdi no fué en sus principios buen melodista, y si optó por el estilo en que ofreció sus primeros trabajos, fué porque le era imposible cultivar con felices resultados el primero, y trataba de distinguirse á toda costa.

Con más suerte que el desgraciado autor de *Norma* y que el tan combatido autor de *Lucrezia*, Verdi ha logrado su deseo. Su nombre se conoce en todas partes, y todos los teatros han puesto en escena sus particiones, todos los artistas las han interpretado. Esta inmensa y universal acogida se explica solamente porque ha comprendido el gusto de nuestra generacion y ha sabido complacerle. El ha sacado las voces de quicio, ha logrado galvanizar al público con sus estrepitosas á la par que inesperadas combinaciones, ha explotado todos los géneros y ha buscado recursos en todas partes; pero en cambio ha dejado en sus últimos spartitos fragmentos preciosísimos, ha imitado la palabra como pecos; y ha conseguido mantener vivo el interés de los

espectadores en Italia, en donde, como todos sabemos, el público asiste á escuchar algunas piezas de la ópera, distrayéndose y separando su atención del resto.

Después de lo que ha hecho Verdi, se presenta un problema que resolver. Si ha sido el complemento de todos los compositores que le han precedido, ¿cuál será el porvenir de la música, cuando se extinga el genio que hoy absorbe la atención y llena el mundo musical? Algunos no ven nada más allá de su horizonte: nosotros descubrimos la primitiva sencillez, y nos damos el parabien. Esta cuestión merece, sin embargo, más detenimiento, y algún día nos consagraremos á tratarla con toda la extensión que exige.

Antes que los compositores que acabamos de citar, produjeron notables partituras Berton, Dalayrac, Catel, Mehul, Boieldieu, Gaveaux, Kreutzer, Plantade y Solié.

La música instrumental ha tenido también en Francia intérpretes muy distinguidos; Adam padre, Zimmerman, Bertini, Kalkbreuner, Herz, Goria, Prudent en el piano, Baillot, Habeneck, Allard, Darcia, Beriot en el violín, Labarre en el arpa, Tulon en la flauta y algunos otros no menos notables son los más célebres.

Entre los compositores de romanzas, los más conocidos son Romagnesi, Panseron, Berat y M^{te} Puget.

Al llegar aquí nos parece conveniente referir

una anécdota relativa al origen de una pieza de música titulada *La lettre au bon Dieu*, que ha gozado por algún tiempo en Francia de gran popularidad.

Su origen es muy curioso.

En un pueblecillo de los alrededores de París vivían una pobre mujer y su hija reducidas á la mayor miseria, llegando al triste extremo de ver agotados todos sus recursos. La madre participó su triste posición á la hija, muy niña todavía, y esta respondió con toda sencillez: — « ¡No os apureis, madre! Dios es bueno y le escribiré para que nos socorra! » La madre no pudo menos de sonreírse. La hija, sin embargo, escribió con la mayor formalidad una carta que dirigió á « M^{te} Dios, en el cielo, París. »

La muchacha se fué con la carta á la iglesia para echarla en la caja destinada á recibir las limosnas para los pobres, creyendo que sería el conducto más seguro para llegar á su destino. En el momento de poner su mano sobre la caja salió el párroco, quien, creyendo que el objeto de la muchacha era cometer un robo, se apoderó de ella. « ¡Señor! exclamó la niña, no soy ninguna ladrona! Mi madre es anciana y pobre, y he escrito una carta á Dios pidiéndole que nos socorra! »

Al oír esto el párroco leyó la carta y viendo que lo manifestado por la muchacha era verdad, le habló cariñosamente. Habiendo averiguado

que la niña había dejado traslucir alguna disposición para la música, el párroco escribió á un amigo suyo llamado de Coucy que residía en París, remitiéndole al mismo tiempo aquella extraña carta. Esta ocurrencia interesó tan vivamente á este caballero que dió conocimiento de ella á M. Auber, director del Conservatorio de música. M. Auber mandó que llevasen á la niña á París, viendo que manifestaba efectivamente algun talento para la música la hizo entrar de discípula en el Conservatorio. Instruida allí regularmente en el arte musical, la jóven ha llegado á ser una de las artistas más eminentes de nuestros días. Tanto sorprendió á M. Coucy la extraña aventura de la muchacha que escribió acerca de ella una composición poética, que algun tiempo despues fué puesta en música por el compositor Potier.

Más tarde un caballero llamado Cabaret-Dupaty escribió algunos versos sobre el mismo asunto, que fueron á su vez, puestos en música por Gerald. M. Brandus y compañía editores de composiciones de música publicaron despues los versos y la música de Cabaret-Dupaty y de Gerald bajo el título de « La lettre au bon Dieu. » Alguno meses despues, los señores Escudier pasieron en venta los versos y música de Coucy y Potier con el mismo título.

Continuando nuestra reseña, añadiremos que entre los primeros cantantes modernos de Fran-

cia, figuran Duprez, Nourrit, Barobilet, Levasseur, Chollet, Ponchard, Masset, Roger, Gueymard, M^{mes} Dorus-Gran, Stolz, Mequillet, Ugalde, Miolan Carbahalo Lasalle, Faure y Cabel.

Hemos citado entre los nombres de los compositores franceses que más fama han alcanzado en el presente siglo los de Herold y Adam. Los dos han muerto, y nos parece justo rendirles un nuevo tributo de admiracion ocupándonos con más despacio que hasta aqui lo hemos hecho de su historia y especialmente su mérito.

Un poeta, amigo nuestro de la infancia, Gustavo Adolfo Becquer, ha dedicado al primero el siguiente artículo, que nos complacemos en reproducir.

« Esto sucedió en París y en el año de 1830, ha dicho nuestro amigo :

El último rayo de sol, replegándose de altura en altura y enrojeciendo las dentelladas crestas de los edificios de la gran ciudad, acababa de perderse tremolando su enseña de fuego sobre las torres de Nuestra Señora, cuando la tenue luz del crepúsculo, penetrando á través de los vidrios y las blancas colgaduras de sus balcones, bañó en una claridad azulada y triste el gabinete de estudio de un artista.

Este repasaba en aquel momento la delicada y ligera sinfonia de una de sus obras. *L'illusion* hé aquí el título de la partitura puesta sobre el atril del piano.

A medida que la luz de la tarde se perdía gra-

dualmente, tal vez por un capricho del músico, que modificaba en aquel instante su inspiración, las notas del instrumento se fueron haciendo más vagas, más débiles, casi imperceptibles: ya no se oía más que un rumor, tan confuso como ese último, no de una música militar que aún creemos percibir en los suspiros de la brisa después que se ha desvanecido, borrada por la distancia, cuando de repente su mano se detuvo, y cayendo con la pesadez del abandono sobre las teclas, estas exhalaban un quejido sordo y lastimero. La luz acababa de desaparecer. Sin embargo, la dilatada pupila del músico permanecía fija en la partitura de su obra. Entre los pliegues de la oscuridad sus miradas buscaban el título de ella: *La ilusión*. Poco á poco las letras de esta palabra comenzaron á destacarse y á brillar entre las sombras, como esas manchas de colores, guarnecidas de fuego, que flotan en el vacío delante de los ojos, después que se cierran deslumbrados por el sol.

La palabra hirió al sentimiento; á su conmoción se levantó una idea, y aquella idea, despertando á sus hermanas, que dormían en el fondo de la memoria, comenzó á desarrollarse y á tomar formas perceptibles á la mente. Las muertas ilusiones de su juventud comenzaron entonces á incorporarse y á cruzar por su imaginación, semejantes á esas legiones de fantasmas que rompiendo el mármol de sus tumbas, y envueltas

en sus blancos sudarios, hienden silenciosas las tinieblas de la noche evocadas por un conjuro.

¿Quién podría reproducir con las palabras, impotentes para expresar ciertas ideas, las rápidas evoluciones de la imaginación que, franqueando el abismo que las divide, salta de uno en otro pensamiento, y atando los recuerdos más incoherentes con un hilo de luz sólo á ella visible, desarrolla esos gigantes panoramas del pasado, poemas de extraña forma en que se sintetiza la vida?

Para que nuestros lectores puedan formarse una idea, aunque pálida, de su ardiente visión, les diremos el nombre de aquel músico y apuntaremos de pasada algunas fechas, las principales de su historia.

Se llamaba *Herold*, y había, nacido en París el año de 1794. La ola de la revolución francesa, que arrulló el primer sueño de tantos otros genios, meció su cuna al nacer. Huérfano desde muy joven, se dedicó al estudio de la música. Sus primeros pasos en la carrera del arte fueron rápidos. Adivinaba en lugar de aprender.

En 1812 marchó pensionado á Italia. Roma imprimió en su alma el sello de grandeza de sus ruinas.

En Nápoles bajó por primera vez al palenque escénico. *La Gioventu di Eurico Quinto*, ópera suya ejecutada en 1814 en el teatro lírico de esta ciudad, obtuvo un éxito tan lisonjero como ines-

perado. Cuando el público italiano miraba con marcada prevención todo lo que provenía de la escuela francesa, arrancarle una hoja de laurel para la corona de sus intérpretes, era de un verdadero triunfo.

Vuelto ya á su patria, uno de los más célebres compositores lo asoció á sus tareas. La ópera cómica titulada *Charles de France* fué escrita en su colaboración por *Boiellieu*.

Rosieres: hé aquí el primer trabajo importante con que se dió á conocer al público de París. La parte literaria de esta ópera cómica vale muy poco: su colorido carece de vigor, sus ideas son triviales, su argumento vulgar. No obstante, se escuchó con agrado y fué aplaudida en algunos pasajes, gracias á la música, pero muy pronto cayó en el olvido.

La Clochette, le Premier-Venu, Les Troqueurs y algunas otras de más escaso interés, fueron las obras que en el intervalo de dos ó tres años siguieron á *Rosieres*. Aunque concienzudamente escritas y sembradas de algunos toques felices, fueron acogidas con frialdad ó disgusto. Herold se encontraba estrecho en el reducido círculo de acción de aquellos libros, esencialmente cómicos en sus tendencias, y las más veces absurdos y disparatados en su trama.

Las empresas comenzaron á dudar de su talento; los escritores le hacían responsable del mal éxito de sus obras, y Herold, reducido á la deses-

peración y á la impotencia, no pudiéndose revelar, falto de un poeta que lo comprendía, se encerró en el más absoluto silencio por espacio de algunos años.

Durante este tiempo obtuvo la plaza de maestro de coros en el teatro de la ópera italiana.

El astro de la gloria de Rossini brillaba entonces en todo su majestuoso esplendor.

Deslumbrado por él resolvió lanzarse de nuevo á la palestra. El poco ó ningún éxito de *Marie*, opereta escrita completamente á imitación del estilo italiano, le convenció, por último, de que tampoco era aquel su terreno.

Tres años se pasaron ántes que viniese á su poder un nuevo libro cuya idea despertase un eco en su alma de artista. La lectura de *L'illusion* le hizo concebir el deseo de tornar nuevamente al rudo combate que había emprendido con la indiferencia del público.

En efecto, la partitura de *L'illusion*, obra ligera, pero de formas originales y delicadas, obtuvo un éxito brillante. Mas este triunfo, aunque lisonjero, no satisfacía á su conciencia musical. Herold no ignoraba que su genio estaba llamado á desenvolverse en un campo más elevado, más digno. ¿Pero cuándo? Hé aquí lo que se preguntaba en el instante en que lo hemos dado á conocer á nuestros lectores; hé aquí lo que llenaba su alma de tristeza y melancolía; porque, como á todos los que perecen arrebatados por una muere-

te prematura, un presentimiento vago é instintivo le decia incesantemente que su hora suprema no estaba léjos. ¡ Y morir desconocido ! ¡ Morir sin gloria !... Esto era horrible.

De repente el eco de una voz amiga sacó al músico de su doloroso éxtasis. La noche habia cerrado oscura y nebulosa. — ¿ Quién va ?... preguntó sobresaltado, oyendo el áspero chirrido de la puerta de su gabinete, que gemia al abrirse. Soy yo, respondió el interpelado, no quien va, sino quien viene á hablarte de un asunto formal, superlativamente formal, formalísimo. Herold, con su habitual sonrisa, suave expresion de bondad y tristeza, le señaló un asiento al nuevo personaje, el cual, despues que un criado hubo traído luces, comenzó de este modo:

— Yo he escrito una ópera: he formado un cuerpo inanimado aún, pero capaz de contener un alma grande. Falta que el genio de la armonia le infunda la vida con su soplo misterioso. ¿Cuál es el carácter de este libro? ¿ qué género de música le conviene? preguntas son estas á que yo no puedo responder sino con una imágen.

Figúrate que al borde de un camino hallas una piedra vestida de verdura y esmaltada de azules campanillas, en derredor de cuyos cálices zumba una nube de bulliciosos y transparentes insectos con alas de oro y de luz: figúrate que los ojos de la mujer que adoras y que camina dulcemente apoyada en tu brazo, se fijan en una de aquellas

flores que tú te apresuras á coger, pero al separar las verdes hojas con tus manos, hallas debajo del riente velo de esmeraldas la losa de un sepulcro. Esto es mi obra. ¿ Sabrás tú comprenderla? ¿ Tú que has vivido en Italia, tú que has visto á Nápoles, donde su accion se desenvuelve palpitante, encendida como la atmósfera de fuego de aquel país?

¡ Italia! ¡ Nápoles! al oir estas dos palabras, la mirada del músico se iluminó con un suave reflejo de felicidad, la inspiracion resplandecia á traves de sus facciones, como la luz en una lámpara de alabastro.

¡ Que si la comprenderé! escucha... respondió animándose á medida que hablaba: de esto hace bastante tiempo, pero el recuerdo de aquella tarde es la fuente de mis inspiraciones aún no reveladas y existirá cuanto yo exista, presente en mi memoria. Vivía en Nápoles, contaba apenas veinte y un años, cuando comenzó á anunciarse por las sencillas gentes de los pueblos vecinos al Vesubio, que se preparaba una espantosa erupcion del terrible volcan.

— ¿ En qué conoces, le pregunté á una aldeana, que el fuego hierva oculto en el seno de la tierra, próximo á estallar en raudales de lava y humo?

— Miradlo, respondió; en que los lirios de mi jardin se mecensin que suspire la brisa del golfo.

Has comprendido mi pensamiento, exclamó *Melesville*, pues no era otro el entusiasta amigo

de Herold; ese es mi sueño: fundir en una sola concepcion la esperanza y la duda, la alegría y el llanto, la luz y las tinieblas, la chispeante copa de oro del festin y el helado féretro de plomo del funeral; idea gigante, á que sólo Shakspeare pudo encontrar la fórmula en sus terribles creaciones. Toma, lee, estudia tú mi libro, pues sólo tú sabrás darle la verdadera interpretacion; y diciendo esto el poeta, arrojó sobre el piano el manuscrito, original de *Zampa*. La *ilusion* del músico acababa de realizarse por completo.

Un año despues de esta célebre noche se puso en escena la obra. Cuál fué su éxito, todo el mundo lo sabe.

Herold pudo al fin ceñir el laurel á su frente, abrasada por la calentura; pero el terrible sentimiento de morir sin ser comprendido, clavado en su alma como una saeta, dejó en ella al desprenderse una ancha herida, y tres años más tarde, cuando acababa de obtener un nuevo triunfo con la brillante partitura de *Le Pré-aux-Clercs*, bajó al sepulcro devorado por la tisis.

Hemos prometido la biografía de Adolfo Adam y nos apresuramos á publicarla.

Adolfo Adam nació en París el 24 de julio de 1804. El catálogo de sus obras es numerosísimo, y la mayor parte de sus zarzuelas han alcanzado brillante éxito. El pueblo frances ha confirmado tan legitimo resultado, adoptando los cantos de sus obras que se han hecho populares.

Tomamos de M. Gustavo Chadeuil algunas anécdotas que creemos interesarán al lector.

Su padre, Luis Adam, músico tambien y autor de un antiguo método de piano muy conocido, lo puso en un colegio para hacerle adquirir una brillante educacion; pero el hijo, poco aficionado á las lenguas muertas, tomó amistad con Eugenio Sue, y los dos, en lugar de estudiar el latin y el griego, se aficionaron á hacer *novillos*, acudiendo lo ménos posible al llamamiento de la lista que se leía todas las mañanas en la clase.

En presencia de esta naturaleza rebelde, más ávida de las distracciones de su edad que sensible á las bellezas de Virgilio y Homero, fué necesario pensar seriamente en buscarle ocupaciones análogas á sus gustos.

Empezaba á tomar aficion por la música, cuando la casualidad decidió de su porvenir, pues habiendo hecho conocimiento con un entonador de órganos, el jóven Adam le propuso, con aire deliberado, lo siguiente:

— Yo he tomado algunas lecciones de música, y sé tocar el órgano. ¿ Quereis que reemplace al titular?

El entonador se encogió de hombros. Adam corrió sin desconcertarse á casa del organista.

— Caballero, le dijo, sois esclavo de vuestra profesion. Todos los domingos teneis que permanecer dos horas en la iglesia, y esto es monótono.

— Bien lo sé, murmuró el organista con tristeza.

— ¿No os convendría, añadió Adam, que yo os reemplazase alguna vez?

El organista imitó al entonador, sólo que como su educación era más esmerada, lo arregló de manera que su acción de desprecio fué disimulada por una sonrisa de benevolencia.

— Es que sé tocar el órgano, dijo entonces con arrogancia el jóven.

Sometióse á una prueba, y su juez quedó maravillado de su disposición.

Desde aquel día no tuvo inconveniente en ausentarse de la iglesia durante el oficio, dejando á Adam en su lugar.

Más tarde se hizo aceptar como sustituto de otro profesor llamado Baron.

Sejan y Benoit, reputados organistas de Paris, le proporcionaron entrada en la capilla del rey; y por aquella época, que fué en la que regresó Herold de Italia, comenzó este ilustre maestro á protegerle y lo colocó en la clase de composición de Boieldieu. Esto aconteció en el año 1822.

Obligado Adam á tener que presentar los primeros frutos de su estudio, escribió clandestinamente una *cantata*, y cuando la creyó digna de ser presentada fué á casa de su profesor con el manuscrito debajo del brazo. — Ved, le dijo con orgullo, el trabajo que he hecho para llenar mis veladas.

Boieldieu leyó aquellas páginas con el mayor interés mientras que su discípulo le seguía con la vista; despues reunió las hojas y de ellas hizo un rollo. — « Esto es bueno para el fuego, dijo con frialdad. Para castigarte por semejante despropósito, me traerás mañana una simple vocalización en el tono de *do*, de treinta compases solamente; y para que el castigo sea proporcionado á tan grave falta, seguirás haciendo lo mismo durante dos años. »

Despues de estos tropiezos, Adam concurrió á los certámenes del Instituto, donde su perseverancia no obtuvo más que un segundo premio. Se consoló de este contratiempo diciendo que el viaje á Roma no era el objeto de su ambición, y que prefería vivir en Paris para seguir la carrera del teatro, hácia el cual le llevaba irresistiblemente su vocación.

Afin de realizar más fácilmente su sueño entró, sin asignación, en el teatro del Gimnasio, como timbalero, confiado en que alguna feliz circunstancia vendría á sacarle de tan triste posición. Ese momento tan deseado no tardó en suceder. Los señores Langlé, Leuven y Dupenty acababan de hacer recibir el vaudeville de *Pedro y Maria*, y les faltaban las coplas que debía cantar el actor Bernardo Leon.

« Confíadmelas, dijo el timbalero de la orquesta, y os respondo de su resultado. »

Estos primeros compases obtuvieron tal éxito,

que el joven compositor apenas podia atender á los numerosos pedidos que le hacian de todas partes.

No carece de interes el advertir que el argumento de *Pedro y Maria*, que sirvió tan perfectamente las inclinaciones y los intereses de Adolfo Adam, es precisamente el mismo que doce años despues volvió á aparecer con el título del *Chalet*.

A la cabeza de un modesto capital, adquirido á fuerza de perseverancia, partió para Suiza y allí encontró á M. Scribe por la primera vez.

M. Scribe que, metido en una barquilla pasaba el tiempo admirando los sitios pintorescos y el horizonte variado, sin inquietarse de las corrientes del lago de Ginebra, no tardó en conocer á un compatriota tambien artista, buscando los mismos placeres, y engolfado en las mismas contemplaciones. Entablóse entre ellos la siguiente conversacion :

« He venido á este país, dijo M. Scribe, para buscar buenamente una inspiracion, y mi intencion es escribir un vaudeville pintando las costumbres helvéticas. »

Adam se ofreció para la música.

La casualidad le sirvió bien.

Un mes despues se representaba en el Gimnasio *La Batelera de Briens*.

Si hemos de creer á M. de Ortigue, al cual dejamos la responsabilidad del hecho, Adolfo Adam habia tomado ántes parte en la colabora-

cion de la *Dame Blanche*. M. Boieldieu, autor de la citada obra, no tenia costumbre de improvisar, habia terminado la particion ménos la sinfonia, los ensayos seguian con la mayor actividad, los carteles anunciaban ya la primera representacion, y sin embargo, no habia escrito la introduccion que dejaba siempre para el dia siguiente.

El director, impacientado de esa tardanza que amenazaba llegar á ser peligrosa para su teatro, suplicó á Boieldieu que concluyera, puesto que habia fijado el estreno para el dia inmediato.

Boieldieu entró en su casa, todo afectado del término demasiado corto que le daban. Cuanto más esfuerzos hacia para estimular su pensamiento, con tanta más lentitud funcionaba su cerebro.

Estaba poco ménos que desesperado, cuando dos golpecitos en la puerta vinieron á interrumpir sus meditaciones.

« Entrad, dijo sin moverse, con la cabeza apoyada en las manos. »

Era Adam que venia á visitar á su profesor.

Boieldieu le confió su apuro.

« ¿ No es más que eso ? dijo el discípulo, voy á buscar á Labarre y partiremos con ella tarea. »

Labarre accedió á la invitacion : Adam encomendó á Boieldieu el andante, y á Labarre el allegro.

« En cuanto á mi, dijo, me reservo la *cabaletta*. »

La noche bastó para semejante trabajo. Sólo que al día siguiente, cuando se quiso ensayar la sinfonia, las muchas y repetidas disonancias vinieron á probar la falta en una obra hecha por tres: Adam sobre todo habia escrito las partes de trompa *al lado del tono*.

« ¡ Ah! exclamó Boieldieu (para excusarle de esta equivocación, y para hacer creer al mismo tiempo que él era el solo y único autor), no es culpa suya, escribia adormecido cuando yo diaba. »

« Al contrario, replicó Adam, el que tiene la culpa de todo es M. Boieldieu. »

En fin, despues de algunos retoques la sinfonia obtuvo unánimes aplausos que no han sido desmentidos despues.

El autor del *Chalet*, de *El cervecero de Preston*, de *El Postillon de Lonjumeau*, de *la Joya perdida*, y de tantas zarzuelas cantadas en los teatros liricos de Francia y Alemania, murió el 6 de mayo de 1856, á la edad de 50 años. Era miembro del Instituto, oficial de la Legion de honor, y profesor del Conservatorio de música.

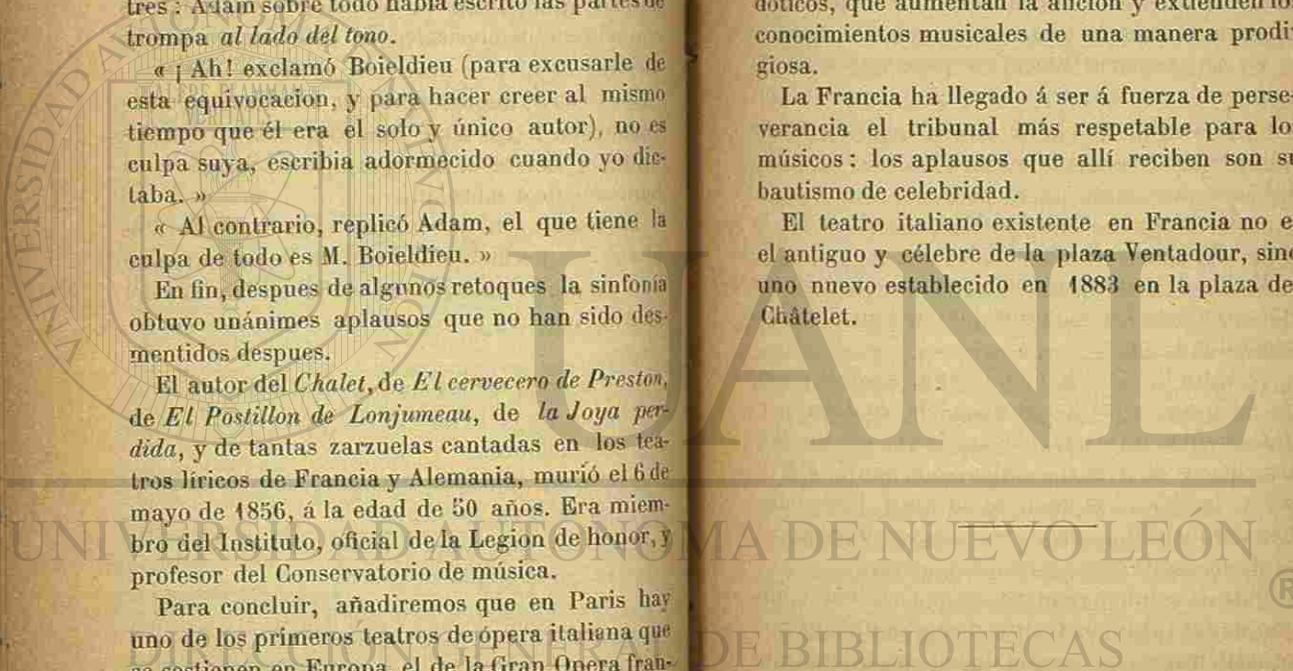
Para concluir, añadiremos que en Paris hay uno de los primeros teatros de ópera italiana que se sostienen en Europa, el de la Gran Ópera francesa, el de la Ópera cómica, y el de los Bufos parisienses, creado y dirigido por Offenbach, y que ha alcanzado gran boga en los últimos tiempos.

Todos los días hay grandes conciertos, los

bailes tienen mucho atractivo por la música, infinitos editores publican sin interrupcion romanzas, valeses, polkas, etc., estudios, métodos y libros didácticos, históricos, biográficos ó anecdóticos, que aumentan la afición y extienden los conocimientos musicales de una manera prodigiosa.

La Francia ha llegado á ser á fuerza de perseverancia el tribunal más respetable para los músicos: los aplausos que allí reciben son su bautismo de celebridad.

El teatro italiano existente en Francia no es el antiguo y célebre de la plaza Ventadour, sino uno nuevo establecido en 1883 en la plaza del Châtelet.



CAPITULO IX.

La música en Alemania. — Su origen y progresos. — Datos biográficos de los principales compositores alemanes.

La música de Alemania estuvo reducida hasta los últimos años del siglo XVII á los cantos populares de su mimesaenger, pero por este tiempo entró de pronto en una época brillante.

En ella aparecieron en la esfera del arte muchas obras maestras que rivalizaron con las de los más célebres compositores italianos, pero conservando siempre un carácter individual y llevando impreso el sello de grandeza, de fantasía que distingue á la música alemana. Carlos Enrique Grauss es en el orden cronológico uno de los primeros maestros que ilustraron este país, no sólo como cantante sino como compositor. El encanto de sus melodías y la profundidad de sus combinaciones armónicas le han colocado con justicia en el número de los clásicos.

A su lado brilló Felipe Manuel Bach Sebastian, su hijo; tuvo á su padre por maestro y á sus hermanos por rivales.

Sebastian Bach, célebre por sus *fugas*, nació en Weimar en 1714, terminó sus estudios en Leipsick, fundó en Francfort sur l'Oder una academia de

música y más tarde fué nombrado músico de cámara del Gran Federico, á quien acompañó en un solo de flauta en el día de su ascension al trono de Prusia. Sus obras musicales, tanto las religiosas como las dramáticas, caracterizan el poderoso ingenio de su autor, y han sido y son estudiadas siempre con provecho por los que han consagrado su tiempo al estudio profundo de la ciencia musical.

Después de Bach, aparece Haydn, llamado el *cisne de Alemania*. A los diez años compuso con buen éxito algunas piezas.

A los quince hizo su primer cuarteto y á los diez y ocho produjo, destinándolo á un canónigo de Cádiz, sus *Siete palabras*, que todavía se oyen con admiracion en nuestros templos. Poco después se retiró á vivir en una casita de los arrabales de Viena, y allí compuso sus oratorios *La Creacion y las Estaciones*. Compuso además óperas, y en todas sus composiciones se ven unidas las perfecciones de la armonia á un estilo grandioso y expresivo.

Hé aquí una anécdota de este ilustre compositor.

En 1770 la reputacion de Haydn habiase ya difundido por toda Europa, y la modesta habitacion que el distinguido compositor ocupaba en los arrabales de Viena, era el punto de reunion de todas las celebridades de la época; allí concurrían tambien todos los magnates que aspiraban

á ser tenidos por otros tantos apasionados y protectores de las bellas artes.

Una sola cosa faltaba, sin embargo, á Haydn para ser perfectamente dichoso en la modesta posición que supo adquirirse, merced á su trabajo y privilegiado talento : la paz á su corazón; la dulce paz que es el fruto de un matrimonio feliz y acertado. Habíase casado siendo todavía muy joven con una mujer cuya belleza excedía á las cualidades del corazón; circunstancia que pesó de una manera lastimosa sobre la vida del eminente compositor por espacio de treinta años, resolviendo últimamente hacerse superior á ella, entregándose con más ardor que nunca á sus divinas inspiraciones.

De regreso á Viena, de uno de sus viajes á Inglaterra, tuvo el doble desconsuelo de hallar á su esposa más coqueta, avara y exigente que antes, á pesar del bienestar que por entonces disfrutaban. Privado de la dicha que le era dado gozar al pobre artista, lamentábase en cierta ocasión del día borrascoso que el carácter intratable de su esposa le había hecho pasar, cuando entró un criado en el aposento anunciando la visita de cierto sugeto que deseaba hablarle cuanto antes.

— Que pase adelante, respondió Haydn dirigiéndose maquinalmente hácia la puerta.

— Perdonad, si pude con mi llegada distraer vuestra atención, dijo avanzando hácia el músico

un hombre con traje de aldeano, que llevaba en la mano una bolsa repleta de florines. Teneis fama en toda el Austria, añadió, de ser uno de los primeros compositores de minués; y como pasado mañana es el día prefijado para celebrar el enlace de mi única hija, vengo á suplicaros que me escribais un minué para solemnizar los festejos de la boda.

— Perdonad, os digo yo á mi vez, amigo mío, repuso el músico con amabilidad; siento mucho no poder complaceros, pues nunca compuse minués del género que deseais; la música que yo escribo no puede servir para motivos de una danza cualquiera, porque es algo más clásica que la suponeis, y es asimismo destinada para las grandes orquestas.

— Esa, esa ha sido justamente la causa porque he determinado dirigirme á vos con mi demanda; porque habeis de saber que mi futuro yerno es un gran tocador de clarinete, al paso que mi hija pulsa á las mil maravillas la clave : con que ya veis, señor Haydn, que por sublimes que sean vuestras notas, nunca serán escritas para los oídos de un sordo... y además, debo deciroslo... desde el día en que oyera la misa escrita por vos para celebrar la coronación de José II, dije para mí : « Este será el compositor que escriba el minué que ha de ejecutarse en las bodas de mi hija, ó yo no he de llamarme Hermann de Rohrau. »

¡De Rohrau! exclamó Haydn con sorpresa. ¿Sois por ventura de aquella aldeilla húngara?

— Sin duda; pero ¿por qué esa pregunta?

— ¿Por qué? Porque también yo nací bajo la luz de aquel hermoso cielo que há más de cuarenta años que no he visto: ¡abrazadme, amigo, querido compatriota! Y las lágrimas corrieron por las mejillas del músico abrazando á Hermann. Figurábasele estar estrechando contra su seno á aquellos á quienes más había amado en su infancia, cuando pobre y desgraciado tuvo que cantar en el coro de la iglesia de su pueblo para proporcionarse con su bonita voz algún recursillo con que poder ayudar á su pobre familia.

— ¡De Rohrau! repetía el eminente artista con placer, sintiendo aliviársele el corazón al pronunciar estas palabras; y después de suplicar al mercader que se sentase:

— Hablemos, dijo, de nuestro bello país. ¡Ah!... pocas son las venturas que yo debo á mi patria, porque mucho he padecido en ella, pero sin embargo, siento tanto consuelo hablando de ella!...

Hermann estaba énternecido, y apenas acertaba á explicarse el motivo; más poco á poco se fué recobrando, y después de haber hablado largo rato del suelo que les viera nacer y de todo aquello que estaba más en armonía con sus corazones, se separó del artista para volver á

verle al día siguiente, llevando la promesa de tener el *spartito* del deseado minué.

Dotado Haydn de una sensibilidad casi infantil, habíase conmovido bastante con la visita que acababa de tener, y se disponía á escribir la consabida música, aproximándose á la clave, único confidente de sus secretas penas y delicadas inspiraciones, cuando halló sobre dicho instrumento la bolsa que Hermann llevaba en la mano al entrar en el gabinete, y las siguientes palabras escritas con lápiz sobre un pedazo de papel: « *Hermann, mercader de bueyes, al primer compositor de Alemania.* »

Haydn quedó penetrado de la más viva gratitud por semejante demostración; llamó luego al criado previniéndole que estuviese pronto para ir de allí á una hora á casa de su paisano á entregarle de su parte un rollo de música y la bolsa en cuestión: después, cuando quedó solo, se puso á escribir el famoso minué tan apetecido por el honrado y generoso Hermann.

Aun escribiendo para su soberano, no había estado Haydn nunca tan inspirado como en aquella ocasión en que trazaba en el papel las notas destinadas para festejar las bodas de la hija de un traficante de ganado. El placer que experimentara abrazando á un compatriota, daba á la inspiración que brotaba de su cerebro un fuego, un colorido nacional sencillo y delicioso; en suma, hallábase Haydn en el dulce éxtasis que

experimenta el artista satisfecho de su obra. La presencia de su esposa, aparecida en aquel instante en el gabinete, con aire amenazador e indignado, dejó petrificado al artista. Apenas Haydn la vió, cuando sintió apagarse la inspiración, substituyendo de repente la más desacorde armonía á la melodía apacible que poco ántes resonaba en el alma del célebre compositor.

— ¿ Es verdad, preguntóle iracunda, cuanto acaba de decirme el criado? ¿ Quereis devolver, sin más que porque se os ha antojado, esa suma que os es tan legítimamente merecida por vuestro trabajo?

— Sí, querida, nada más justo: ¿ un miserable minué os parece por ventura que vale la suma que contiene ese bolso? Jamas, si yo no la devolviera creeria siempre haberla usurpado.

— ¡ Siempre el mismo! siempre obstinado en querer quedarse sin camisa por su ridícula esplendidez; generosidad absurda que ha de acabar por conducirnos á...

— ¿ Al templo de la inmortalidad? repuso Haydn sonriendo.

— Decid más bien á un hospital para morir entre la miseria, contestó indignada la hija del peluquero Koller.

— Bueno, mujer, hablaremos sobre eso; ahora dejadme tranquilo. Estoy dando el último repaso á esta composición que ofrecí tener concluida,

como sabeis, para dentro de una hora, y yo nunca falto á mi palabra.

— Madama Haydn acabó por rogar á su esposo se quedase con el dinero que contenía la bolsa, empero todo fué inútil: el compositor continuó escribiendo sin hacerla caso, y ella furiosa por verse de aquel modo desairada, salió del aposento resuelta á vengarse.

Haydn, como acontece á muchos escritores, gustaba poco del orden en su gabinete de trabajo, y así veía con placer esparcidos por el suelo todos sus manuscritos. Esta circunstancia era regularmente para su esposa un eterno motivo de querella, restableciendo el orden en su santuario musical á la menor rencilla que tuviera con el maestro. Satisfecha pues, en aquel día, por este medio con que contaba para poder vengarse de su marido, comenzó á barrer el aposento; y la nube de polvo que naturalmente levantara con esta operación, incomodó de una manera furiosa al compositor, quien tuvo al fin que refugiarse en otro aposento medio asfixiado. No esperaba Madama Haydn otra cosa para poner en práctica sus dañadas intenciones, y aprovechándose de aquel momento entregó á las llamas entre otra porción de papeles de suma importancia el minué de que hablamos.

Vuelto Haydn al gabinete, y despues de haber buscado inútilmente su manuscrito, adivinó con

terror el fin que le habia cabido, al ver la chimenea encendida.

Un vértigo fatal se apoderó de su espíritu, y soltando un grito de desesperacion cayó en su silla desmayado.

Era muy tarde para comenzar otro minué; habia anohecido, y por otra parte su quebrantada salud no permitía al compositor estar velando hasta una hora avanzada. Hondamente afectado por el destino que le perseguía al lado de una mujer de tan mala índole, llamó al criado y ordenóle que inmediatamente fuese á casa de su editor, y que en su nombre pidiera el último cuarteto que hacia pocos días le habia entregado, y desde allí lo llevara sin pérdida de tiempo á casa de Hermann, juntamente con el fatal bolso. El criado obedeció prontamente, y Haydn se retiró á descansar algo más tranquilizado por esta última resolución.

El minué remitido al honrado mercader á pesar de no reunir el mérito que Haydn reconocia en su última y malograda composición, era sin embargo elegante, gracioso, de un estilo elevado como generalmente lo son todas las obras que se conocen de este célebre artista.

Cuando Hermann recibió el manuscrito lo estrechó contra su pecho con la propia ternura que pudiera haber abrazado á su hija é inmediatamente lo entregó á un copista.

El yerno del mercader, que era todo un filar-

mónico, y nada ménos entusiasta por este género de composiciones, reunió algunos músicos de los más afamados que habia en la capital, y en la noche del inmediato día, que era la de la boda, ejecutóse la referida pieza de música, la cual fué unánimemente aplaudida por los numerosos convidados que asistieron al festin.

Entusiasmado Hermann con la espontánea celebracion que hacian los concurrentes de su compatriota, corria de un lado al otro del salon apurando sendos brindis é interrumpiendo la orquesta á cada instante con los gritos de: Es de Haydn, de Haydn es este maravilloso minué!

Viva; Haydn! decian por todos lados, viva el eminente artista.

Finalmente, despues que Hermann hubo referido á sus convidados la singular entrevista que tuviera con el músico, y la prueba que recibió de su liberalidad al rehusar la cantidad que le dejó en su casa, deliberóse entre todos por hallar el medio de demostrar al compositor la gratitud del bueyeró; y resuelto que fué el dictámen por la mayoría, aprobóse que el mercader escogiera el buey más gigante y hermoso que tuviera en sus ganados y lo ofreciese á Haydn en nombre de la desposada como una simple fineza, debiendo ser ataviadas las astas de tan magnífica bestia con cintas de todos los colores y acompañada por todos en procesion. Hizose en efecto como se habia dispuesto, y media hora

después dirigiase el cortejo á casa de Haydn con el mayor silencio; cuando llegó allí entraron en el patio, y los músicos ejecutaron por segunda vez el minué del maestro.

Era la medianoche: Haydn estaba entregado al reposo al lado de su mujer, porque ella yacía en aquel momento sumergida en un profundo sueño. El estrépito que repentinamente se hizo en el patio despertó al compositor, el cual creyó en un principio que su esposa estaba continuando la escena del día anterior, mas aplicando el oído, pudo distinguir no sin asombro las armonías de su minué, interrumpido de cuando en cuando por una parte de *bajo* que era absolutamente desconocida, ejecutada por el cuadrúpedo con su mugido. Vistióse Haydn, y encendiendo una luz se asomó á la ventana, desde donde fué acogido por la multitud que se agitaba á sus piés, con la aclamación más recíproca. Mucho agradó al artista semejante oportunidad, que aplaudió con usura, manifestando su reconocimiento; mas cuando Hermann le ofreció aquel soberbio hecho, como una simple prueba de su amistad, no le fué fácil contener su risa y soltó una carcajada. Aceptando en seguida la oferta por delicadeza, bajó al patio en medio de una lluvia de flores; y después de dar un beso á la desposada se despidió de todos, retirándose altamente conmovido por el original comportamiento de su compatriota.

Este acontecimiento dió que hablar por mucho

tiempo á los habitantes de Viena, que todos quisieron poseer el famoso minué, cuya venta fué un tesoro para el editor. Conocida desde entónces esta memorable composición con el nombre de *Minué del Buey*, es una obra de las más selectas que figuran en la brillante colección del inmortal sinfonista. En cuanto al buey, vivo testimonio de la gratitud de Hermann, fué regalado por Haydn al hospital de la ciudad á pesar de la fuerte oposición de su *cara* esposa, que murió, según se dice, de disgusto.

Casi al lado de Haydn aparece Mozart, ese genio sublime que vive y vivirá eternamente en sus obras tan brillantes como conmovedoras. Juan Crisóstomo Wolfgang Amadeo Mozart, el muy célebre compositor alemán, nació en Salzburgo el día 27 de enero de 1756. Apenas habia cumplido los cinco años de edad, cuando ya compuso una pieza para *forte-piano*, sujetándose bien estrictamente á todas las reglas del arte; pero resultó de tan difícil ejecución, que sólo á los artistas muy prácticos les fué dado tocarla. A los seis años habia el joven Mozart progresado tanto, que su padre se resolvió á emprender con él y su hermana María Ana, que era también un genio musical privilegiado, un viaje artístico á Munich y á Viena.

En 1763, es decir, á los siete años de edad, hizo con su familia el primer viaje por el extranjero y llegó en el mes de noviembre á Paris, en cuya

capital permaneció medio año siendo objeto de admiracion y entusiasmo. Allí publicó el jóven artista sus primeras sonatas.

En 1764 dirigióse la familia á Inglaterra, y se dejó oír en el real palacio de Lóndres, en donde el hijo tocó en la capilla real el órgano, dejando su maestría asombrados á cuantos le oyeron. En un concierto público se ejecutaron solamente sinfonías compuestas por él.

En 1768 se trasladó la familia Mozart desde Salzburgo por segunda vez á Viena. Encargó el emperador José II al jóven Mozart la composicion de la ópera cómica: *La finta semplice*, composicion que había sido extraordinariamente bien recibida por los inteligentes, pero no fué por fin puesta en escena. En aquel mismo año ejecutóse en la iglesia del establecimiento de huérfanos de Viena, bajo su direccion, una misa que él había compuesto.

Nombrado en 1769 director de orquesta en Salzburgo, emprendió de allí á poco, en compañía de su padre, un viaje á Italia, en donde permaneció hasta el año de 1774.

En este espacio de tiempo recogió nuevos laureles en las principales capitales de Italia, tanto como compositor como distinguido profesor de forte-piano. En 1770 compuso en Milan su primera ópera seria titulada *Mitridates*, la que fué ejecutada por vez primera el 26 de diciembre, y repetida despues hasta veinte veces consecutivas.

En 1772 compuso la serenata *Il sogno di Scipione*.

En 1773 la ópera *Lucio Silla*, que fué ejecutada veintiseis veces de seguida.

Despues que en 1773 había compuesto en París, á donde fué llamado por segunda vez, la ópera cómica *La finta giardiniera*, dos misas á grande orquesta, una serenata, *Il re pastore*, una grande sinfonia para el *Concert spirituel*, marchó en 1780, á la edad de 24 años, á Viena, en donde entró al servicio del emperador.

Allí llenó las esperanzas que de su admirable genio se tenían, de una manera completamente satisfactoria. Tal como este raro talento ya en tiernos años se había hecho hombre en cuanto á su desarrollo artístico, quedó en todas las demas relaciones de la vida constantemente niño. Jamas pudo él gobernarse á si mismo: de aquí que no tuviese idea alguna de lo que era el orden doméstico, el uso cabal de sus recursos pecuniarios, y una eleccion discreta en los goces. Mas justamente este hombre distraído, este hombre siempre ensimismado parecía un sér de todo punto distinto más sublime, tan pronto como se sentaba al forte-piano. Entónces su espíritu, su atencion se concretaba exclusivamente con lo que era su vida, su todo, á saber, la armonía de los tonos. Le gustaba con preferencia tocar de noche hasta la madrugada, si no se le alejaba por fuerza del piano. Ordinariamente se consagraba á la com-

posición desde las seis ó las siete de la mañana hasta las diez, y casi siempre en la cama, para luego no volverse á ocupar de este trabajo en todo el día, á ménos que ocurriera algo de apremiante. Excepto la música, no tuvo, segun parece, otra pasión, á no ser el juego del billar. Su configuración física no era muy gentil, pues á su pequeña estatura reunía una palidez y mengua de carnes extraordinaria; en fin, una figura raquíca, una fisonomía que nada anunciaba de particular.

De las obras suyas que han tenido y tienen aún grande aceptación en los teatros de Alemania y otros países de Europa, mencionaremos las siguientes: *Idomeneo* (1780); *Apto en el sér* (1782); *Don Juan*; *Las bodas de Figaro*, (1787); *Così fan tutte* (1790); *La flauta encantada*; *La clemencia de Tito* y la célebre misa de *Requiem* que fué para el canto del Cisne. Al componer esta admirable obra se persuadió de que trabajaba para sí mismo, y esta idea, fija siempre en su ánimo, se cree que aceleró su muerte.

Aun no tenía 36 años cuando en 5 de diciembre de 1791 terminó en Viena su existencia á consecuencia de habersele, segun el dictámen de los facultativos, acumulado agua en el cerebro. El siguiente día fué conducido á su última morada en el cementerio de San Márcos. Pasó mucho tiempo sin que se supiera en dónde descansaban sus cenizas: el monumento mejor que tenía y

tendrá para siempre son sus obras; sin embargo, últimamente hase erigido en su memoria un magnífico monumento en el pueblo de su naturaleza.

Habia contraído matrimonio con Constanza Weber; pero poco tiempo le fué dado vivir en compañía de su consorte por haberle sorprendido la despiadada muerte. Entre los honores más distinguidos que le habian cabido, mencionaremos el de haberle el Sumo Pontífice, cuando apenas habia aún rayado á los catorce años, nombrado caballero de la Orden de la Espuela de oro; la *Academia filarmónica*, en Bolonia, eligiéndole miembro de la misma, y la de Verona nombró en 5 de enero de 1774 al *Cavaliere filarmónico*, título que le daba el público de aquella ciudad despues de la ejecucion de la ópera *Mitridates*, maestro de capilla é individuo de aquella distinguida asociacion.

Mozart será en cuanto á composiciones instrumentales para todas las naciones y épocas un prototipo perfecto, sobre todo en lo que concierne á la música religiosa. El número total de sus obras asciende próximamente á 800. Ellas cautivan con poder irresistible, tanto al inteligente como al profano en el arte músico: son modelos brillantísimos de concepcion sublime, de estilo el más puro, de correccion admirable y de armonía profunda y consumada. Su *Don Juan* sobre todo reasume y agota cuanto el hombre

puede sentir en lo más recóndito de su alma, y lo propio sucede respecto á su *Requiem*, en el cual se glorifica el espíritu de Mozart.

Nacido en una época en que se asomaron ya los primeros albores de la aurora, que inauguraba el renacimiento nacional del pueblo alemán, y educado á la mitad de un siglo sobre el cual el espíritu del tiempo moderno fué depositando un raudal de luz cada vez más copioso, pertenece Mozart al número de aquellos hombres que abanzándose por la carrera del desarrollo intelectual, sirven de norte luminoso á la sociedad humana en general. ¡Efectivamente! Tal como Shakspeare, no es exclusivamente alemán, sino uno de los representantes de la civilización del género humano.

No queremos privar á nuestros lectores de la siguiente anécdota de su vida que refiere un biógrafo.

Hacia los últimos años de su vida, dice, comenzó Mozart á notar que su salud, habitualmente delicada, se destruía con rapidez espantosa. Atormentado entónces por la idea de que su vida iba á durar ya muy poco, se dedicó á las tareas de escritor de música con tal asiduidad, con tal prisa y concentración de facultades, que costaba trabajo hacerle fijar la atención en nada que no fuera su arte. Muchas veces, en medio de aquel entusiasmo caía desmayado en el suelo y había que llevarle al lecho, donde tardaba horas

en recobrar el sentido. Su esposa, sus tiernos hijos, sus amigos se esforzaban en distraerle de aquella especie de furor de trabajar: condescendía á veces Mozart en acompañarlos al paseo y á las visitas, pero únicamente con el cuerpo: su alma y su corazón quedaban clavados en aquellos borradores donde estampaba las concepciones maravillosas que le han conquistado el nombre de *Dios de la música* ó de *quel mostro d'ingegno*, como le llaman hoy los italianos.

Mozart se moría lentamente, devorado por la llama del genio; sumido de continuo en aquella melancolía habitual y taciturna, hablaba á cada paso del presentimiento de su próximo fin, cuando un incidente extraño vino á acelerar los efectos de esta funesta disposición del ánimo. Tan á menudo le tomaban los desmayos y desvanecimientos, que ya no le fué posible dirigir la orquesta en las representaciones de *La Flauta encantada*, ópera que acababa de escribir (agosto de 1771) y que el público recibió con grandes aplausos. En uno de estos accesos de profundo embobamiento, le anunciaron la visita de un desconocido. Entró este, que era un hombre de edad más que mediana, maneras nobles, mirada imponente y escrutadora.

— Vengo á visitaros de parte de un elevado personaje, dijo el desconocido.

— ¿Su nombre?

— No tengo orden de manifestarlo.

— Enhorabuena. Y ¿qué es lo que quiere?

— Que escribais una misa de *Requiem* para los funerales de una persona muy amada, á quien acaba de perder, y en obsequio de cuya memoria desea celebrar todos los años un oficio fúnebre.

Mozart, vivamente impresionado por aquel discurso, cuyo grave tono y aire misterioso parecían cosa de extraña aventura, contestó despues de una pausa:

— Escribiré ese *Requiem*.

— Os encargo, continuó el desconocido, que echeis el resto de vuestro genio y de vuestra ciencia, porque ese caballero que os encarga la obra es un gran inteligente en música.

— Tanto mejor.

— ¿Cuánto tiempo habeis menester?

— Cuatro semanas.

— Dentro de cuatro semanas me tendreis aqui. Y ¿cuánto es lo que habeis de cobrar por vuestro trabajo?

— Cien ducados.

El desconocido sacó un bolsillo, y de él la suma indicada por Mozart; puso el dinero sobre una mesa y desapareció.

Mozart se quedó absorto por algunos momentos; y luego con febril agitacion pidió recado de escribir y se puso á trabajar sin hacer el menor caso de las cariñosas reconvenciones de su esposa. Así continuó por algunos dias, escribiendo de dia y de noche con un ardor que iba creciendo con-

forme adelantaba el trabajo; pero su cuerpo, extenuado ya, no pudo resistir á esta nueva invasion del entusiasmo; una mañana cayó privado de sentido, y la crisis fué tan terrible que ya no le permitió continuar escribiendo. A los dos ó tres dias, viendo su esposa que no podia sacarle de aquel embelesamiento sombrío y aterrador, empezó á derramar abundantes lágrimas: — « No lo dudes, Constanca, dijo Mozart, no lo dudes, ese *Requiem* lo escribo para mi, es el que servirá para mi entierro. »

Nada pudo apartarle ya de esta idea. Las fuerzas iban acabándose, y las cuatro semanas pasaron sin que la obra estuviera concluida. El desconocido se presentó de nuevo. Mozart se excusó con él diciendo que la obra le habia inspirado mayor interes de lo que él creyera; que le habia sido necesario ampliar el plan primitivo, y que necesitaba otras cuatro semanas todavía para terminar su trabajo. — En tal caso, repuso el desconocido, hay que aumentar los honorarios; tomad otros cincuenta ducados. — Mozart no pudo tampoco esta vez conseguir que el misterioso personaje revelara su nombre, y aunque envió tras él á un criado que le siguiera la pista, el torpe doméstico volvió con la respuesta de que nada habia podido rastrear.

Acabó entónces el pobre Mozart de convencerse de que el desconocido no era un sér ordinario, sino un aparecido que venia del otro mundo á

anunciarle su próximo fin. No por esto dejó de trabajar con ardor en la terminación de su *Requiem*, que consideraba como el monumento de su genio más duradero. Los desmayos continuaron agravándole: pasaron las cuatro semanas y el desconocido volvió. Mozart había muerto.

Casi al mismo tiempo que Mozart, lograron llamar la atención Reinaldo Keinel, llamado vulgarmente *el padre de la melodía alemana*; Amadeo Nanmann, que enriqueció con sus bellas producciones dramáticas y religiosas la Italia, la Dinamarca y la Prusia; Joaquin Quantz, compositor notable y distinguido violinista, y Federico Haendel, cuyo genio profundo y vigoroso ejerció tan grande influencia en toda Europa empezando la importante revolución que debía concluir algunos años después el célebre Glück. Haendel pasó la mayor parte de su vida en Inglaterra, y los Ingleses recuerdan todos los años el aniversario de su muerte con una función fúnebre. He aquí su biografía que tomamos del célebre Diccionario de M. Fetis.

Jorg Federico Haendel nació el día 24 de febrero de 1684, siendo su padre cirujano de Halle, pequeña población de Sajonia. Este ilustre compositor pasó la mayor parte de su vida en Inglaterra, por cuya causa los ingleses lo consideran como hijo de la Gran Bretaña y se han apropiado la gloria de sus obras. Los biógrafos

alemanes escriben Haendel, pero la firma estampada al pie de sus composiciones musicales demuestra que debe decirse más bien Handel que que Haendel.

Desde su infancia manifestó una inclinación decidida por la música, y su padre, cuyo plan era dedicarlo á la jurisprudencia, tuvo que apartar de su lado los instrumentos, solfeo y demas obras elementales con que se entretenia y pasaba horas enteras su hijo. De nada sirvieron esas precauciones, puesto que el jóven Handel, poniendo de su parte á un criado de su confianza, pudo introducir en una habitación apartada de la casa un clavicordio que se dedicó á estudiar en las altas horas de la noche, mientras que la familia se entregaba al reposo, llegando á fuerza de perseverancia, y sin conocer una sola nota de música, á tocar más que medianamente.

No tenía todavía ocho años cuando en compañía de su padre se trasladó á la corte del duque de Sajonia Weissenfels, en donde tenía un hermanastro empleado en la servidumbre de aquel príncipe. La libertad que tenía para penetrar en las habitaciones del palacio ducal le facilitó también los medios de proseguir sus estudios, sirviéndose de los instrumentos que adornaban la morada del príncipe. Una mañana se puso á tocar el órgano, durante la misa, y aunque se dejaba ver que era mano inexperta la que recorría el teclado, se hacia también notar el organista por

cierta originalidad en la manera de tocar y un gusto exquisito en los acordes de la armonía. Quedó el duque tan sorprendido que quiso conocer al que había fijado su atención, y cuando supo que era Handel, se admiró todavía más. Hizo comparecer á su presencia al padre y al hijo, y consiguió que en lugar de exigir que este fuese legista lo dedicase á la música, para cuyo arte manifestaba tan privilegiadas disposiciones.

Habiendo regresado Handel á la casa paterna, se puso á estudiar bajo la dirección de Zachau, excelente organista muy digno de servir de guía á un joven tan distinguido. Después de haberle enseñado los elementos de la música, le dió á conocer Zachau las obras de los organistas más reputados de Alemania, y en ese tiempo, que duró dos años, se inició Handel en los secretos del contrapunto escribiendo fugas y practicando otros estudios clásicos.

También aprendió latín, y aunque sus estudios favoritos eran únicamente los que guardan relación con la música, llegó á poseer bastante bien aquella lengua muerta que no olvidó ni en los últimos días de su vida.

A los diez años componía ya motetes que se cantaron en la iglesia principal de Halle, y pudo reunir una colección numerosa puesto que cada semana escribía un motete.

Cuando hubo cumplido trece años, comprendió su padre que en el estrecho círculo de Halle no

adelantaría nada el joven Jorge, y siguiendo el consejo de varios amigos, resolvió enviarlo á Berlin.

En la capital de Prusia, á donde llegó en 1698, asistió por primera vez Handel á la ópera italiana que dirigian Boninci y Attilo Ariosto. El primero de estos dos, buen músico, pero hombre petulante y lleno de vanidad, recibió bastante groseramente al que dotado de un talento tan precoz se le presentó ansioso de aprender y de escuchar sus consejos; pero Ariosto obró de muy distinta manera, manifestándole muchísimo interés, y escuchándole muy atentamente tocar la clave. No tardó Handel en darse á conocer ventajosamente, y el mismo rey de Prusia lo llamó á palacio y quedó tan sorprendido que se ofreció á pagarle el viaje á Italia á fin de que se perfeccionara. Se ignoran los motivos que pudo tener Handel para no aceptar, sólo se sabe que al poco tiempo volvió á reunirse con su familia en Halle, donde murió su padre, quedando completamente libre el joven compositor para poder seguir sus propios instintos.

Se trasladó (en el verano de 1703) á Hamburgo, donde en aquella época había un buen teatro de ópera alemana. Pudo conseguir colocarse en la orquesta, como segundo violín, sin que nadie fijase la atención en su persona. Reinhard Keiser era entonces el que con sus óperas, que revelaban verdadero genio, alimentaba el teatro alemán,

gracias á su actividad y reconocido talento. Pero este reputado compositor habia tenido la desgracia de asociarse, para la explotación del teatro, con un inglés llamado *Drusike*, cuyos desordenados gastos produjeron la ruina de la empresa, teniéndose que ocultar Keiser para librarse de la persecucion de sus acreedores. Su desaparicion reclamaba una persona entendida que lo reemplazase en la direccion facultativa; aprovechó Handel la ocasion y se ofreció para la plaza de sustituto; sus proposiciones fueron aceptadas (no habia otro), y se sentó en la orquesta delante del clavicordio. Demostró una inteligencia poco comun, y fué declarado digno sucesor de Keiser por los mismos músicos que la víspera lo consideraban como un estúpido, incapaz de hacer cosa buena.

En aquella época, dice Mattheson (*Grundlage einer Ehrenpforte*, pág. 3), componía Handel para canto trozos de música muy largos é interminables, que no se distinguían por su estilo ni estaban exentos de graves errores de armonía; pero al poco tiempo las hermosas óperas de Keiser le hicieron variar de direccion (1).

Como organista pasaba ya Handel por uno de los más distinguidos, y el mismo Mattheson, que señala la falta de melodía en sus composi-

(1) Mattheson, compositor alemán que escribió algunas óperas, una colección de sonatas, fugas, etc., etc.; pero más conocido, y citado repetidamente por los historiadores, como autor de varias obras didácticas acerca de la música.

ciones, poco melódicas, conviene en que sus fugas eran admirables. La verdad es que en las obras posteriores brilla precisamente Handel por la riqueza melódica que sobresale hasta en los trozos de sus magníficas composiciones que más se distinguen por el rigorismo con que están escritas.

En el mes de agosto de 1703, fué invitado, en unión de Mattheson, á fin de que se trasladase á Lubeck y tomase parte en el concurso para la plaza de organista que dejaba vacante el célebre Buxtehude, que agobiado por los años deseaba jubilarse. Concurrió Handel y se le juzgó digno de reemplazar á tan respetable organista; pero este no cedia su puesto sino á condicion de que su sucesor habia de casarse con su hija, y tanto Handel como Mattheson se negaron á aceptar semejante cláusula y prefirieron volver á Hamburgo.

La amistad que se profesaban Handel y Mattheson no se perturbó hasta fines de 1704; pero el 5 de diciembre de este año, durante la representación de *Cleopatra*, ópera de Mattheson, este que representaba el papel de Antonio y no tenia que aparecer en escena durante el último acto, bajó á la orquesta y quiso colocarse en lugar de Handel, apoyando su pretension en los usos de Italia, donde el autor de la obra se sentaba (y todavia suele sentarse) delante de la clave ó piano de la orquesta. Handel se negó á ceder el puesto que ocupaba, considerando como una afrenta lo que

le proponía, ó más bien exigía, Mattheson. Furioso este último, aguardó el final de la representación, y entonces tuvo aquel que salir fuera del teatro donde ambos desenvainaron sus respectivos espadas y trabaron un reñidísimo combate, en presencia de varios artistas y muchos espectadores que se retiraban de la ópera. Uno de los botones de la casaca libró á Handel de una muerte inevitable, pues contra el metal de aquel botón se amortiguó la punta del arma que el brazo certero de Mattheson dirigía contra el pecho de su contrario, y la hoja quedó tronzada en tan terrible golpe. Una persona respetable de Hamburgo intervino en la contienda, y gracias á sus buenos oficios quedaron reconciliados los dos combatientes, sin que uno ni otro conservase el menor resentimiento ni recuerdo de tan desagradable lance.

El 30 de diciembre, dice Mattheson, tuve el honor de que Handel viniera á mi casa; por la noche asistimos juntos al ensayo de su ópera titulada *Almira*, y continuamos siendo mejores amigos que nunca.

A pesar de estar dedicado Handel á la enseñanza de los varios discípulos que tenía en Hamburgo, hallaba tiempo, no obstante, para escribir muchas composiciones instrumentales para la iglesia y para el teatro. El 8 de enero de 1705 se cantó por primera vez *Almira*, y el 23 de febrero *Neron*: ambas tuvieron el más lisonjero

éxito. Desde esta época hasta el estreno de *Florinda y Dafne*, que escribió también para la escena alemana, hay un intervalo durante el cual debió Handel emprender su primer viaje á Italia, puesto que el oratorio titulado *La Resurrección*, además de tener el texto italiano, está fechado en Roma en 11 de abril de 1708. Posteriormente fué cuando se estrenó la ópera alemana que hemos citado más arriba, y en 1709 salió de Hamburgo con dirección á Florencia, donde, instado por el príncipe de Toscana, hermano del gran duque Juan Gastón de Médicis, compuso su primera ópera italiana titulada *Rodrigo*, que se cantó en la corte, regalando al autor el príncipe un bolsillo con cien sequies y un servicio de porcelana.

La gran duquesa Vittoria desempeñó el principal papel de la ópera, y se cuenta que tuvo gran pasión por Handel, que felizmente se mostró indiferente, pues de lo contrario semejantes relaciones amorosas hubieran causado la perdición de ambos.

En el mismo año se trasladó Handel á Venecia para asistir á la primera representación de su *Agrippina*, que alcanzó un éxito brillantísimo, durante veintisiete noches seguidas; cosa no muy común en las costumbres teatrales de aquel tiempo. Desde Venecia marchó Handel á Roma, donde escribió la cantata *Il Trionfo del tempo*, que dió margen á una escena bastante desagra-

dable entre el autor y una notabilidad artística de la época. El célebre Corelli tocaba la parte de primer violín solista, y no debió hacerlo muy á satisfacción de Handel, cuando este, en uno de los trozos de la sinfonía arrancó con violencia el arco de las manos de aquel, reconviniéndole por su falta de expresion. Corelli, sin inmutarse, y con su dulzura acostumbrada le dijo : *Ma, caro Sassone, questa musica é nello stilo francese, di ch'io non m'intendo*; pero, querido Sajon, yo no entiendo una palabra de esta música de estilo frances.

En 1710 se marchó á Roma, y allí escribió para una cierta princesa española, designada por Mattheson con el nombre de *Donna Laura*, una pastoral cuyo título es : *Aci, Galatea e Polifemo*, composicion que difiere completamente de la que con el mismo título se ha ejecutado posteriormente en Inglaterra y se halla incluida en las obras de Handel, que permaneció poco tiempo en Nápoles y recorrió las principales poblaciones de Italia antes de regresar á Alemania; y como no sentia inclinacion por ningun punto, con preferencia á otro, resolvió fijarse en Hanover, donde ocupaba el puesto de maestro de capilla de la corte Steffani, que recibió con agrado al jóven compositor y lo presentó al príncipe, designándole como su sucesor. Esta época, dice Fetis, fué decisiva para Handel, que adoptó el estilo y elegante manera de Steffani, y consiguió her-

manar la buena doctrina de la armonía alemana con las dotes de su propio ingenio. De aqui procede, observa el mismo, la notable diferencia que se nota entre las producciones de Handel que datan de esa época y sus obras anteriores.

El elector de Hanover habia ofrecido á Handel mil quinientos escudos y el título de maestro de su capilla, que dudó aquel aceptar, porque proyectaba un viaje á Inglaterra. Sabedor el príncipe de los deseos de Handel, le concedió la licencia necesaria para ausentarse y la facultad de cobrar el sueldo como si permaneciera en la córte. Gustosísimo el compositor con semejante partido, marchó al momento á Halle, deseoso de abrazar á su madre, que se habia quedado ciega, y de volver á ver á su antiguo amigo Zachau. Necesitando aprovechar el tiempo que le concedia la licencia, no tardó en trasladarse á Lóndres, donde llegó en diciembre de 1710. Al momento fué invitado por el director del teatro de Hay-Market para que escribiera una ópera, como lo hizo efectivamente, componiendo en catorce dias la particion de *Rinaldo* que se puso en escena el 24 de febrero de 1711. Muy grande debió ser el éxito de esta ópera, cuando el editor Walsh ganó en poco tiempo, con la venta de su música, muy cerca de dos mil libras esterlinas, lo que hizo decir á Handel dirigiéndose al editor : *Mi querido señor Walsh, es preciso que todo sea igual entre nosotros; por lo tanto, espero que tendrá Vd. la*

condescendencia de componer la primera ópera que me encarguen, y yo corro con vender la música.

Habiendo trascurrido el tiempo de la licencia, fué necesario pensar en el regreso á Alemania, y al despedirse de la reina Ana le manifestó S. M. los más vivos deseos de volverle á ver : al mismo tiempo le entregó diferentes regalos de gran valor.

La primera obra que compuso Handel despues de su regreso á la córte del Elector fué una coleccion de doce duos, para concierto, que dedicó á la princesa Carlota, que más tarde llegó á ocupar el trono de Inglaterra. El deseo de hacer un nuevo viaje á la Gran Bretaña le hizo solicitar otra nueva licencia, que obtuvo del Elector, pero con la condicion de no detenerse mucho tiempo. Llegó á Lóndres en diciembre de 1712, en la época precisa de las negociaciones del tratado de Utrecht, y al firmarse la paz recibió especial encargo de la reina para componer un *Te Deum* y un *Jubilate*, que fueron ejecutados en 1714 en el templo de San Pablo, hallándose presente S. M. que murió al poco tiempo.

Al fallecimiento de la reina Ana hizo ocupar el solio de Inglaterra al Elector de Hanover, que subió al trono por acto del Parlamento y reinó con el nombre de Jorge I. Irritado este monarca al recordar la ingratitud de Handel, que habia faltado á sus anteriores compromisos, y resentido tambien de que hubiera compuesto el *Te Deum*

con motivo del tratado de Utrecht, considerado como desastroso para los príncipes de Alemania, no quiso verle y lo alejó de su persona. El afecto y amistad particular que el baron Kilmansegge, gentilhombre del rey, profesaba á Handel, no bastaron á vencer la repugnancia y resolucion del rey, por más esfuerzos que hizo el baron para que su protegido recobrase el favor perdido. Creyendo poder aprovechar una coyuntura favorable, se valió de la ocasion con motivo de una fiesta marítima que la córte celebraba, y á la que el monarca ofreció asistir. Encargó el baron á Handel que escribiera la música que en las obras del célebre compositor figuran con el título de *Water Music*. La orquesta colocada en una barca seguía detras de la góndola del rey, y el mismo Handel dirigía la orquesta. Al momento conoció el rey Jorge que la música habia sido compuesta por Handel, pero á pesar del placer con que parecia escucharla, sus labios no pronunciaron el nombre del compositor. No se desanimó por eso el baron, y aprovechó otra ocasion, al manifestar el rey vivos deseos de oír tocar al violinista Germiniani los nuevos *solos* que acababa de componer. A fin de que tan bellas piezas de música se oyesen de la manera más perfecta posible, propuso el baron que Handel tocase la clave, y el rey consintió en ello. Cuando Handel se vió en presencia del monarca, manifestó el más sincero arrepentimiento de su anterior proceder, y ofreció

consagrarse completamente al servicio de su augusto y antiguo protector. Obtuvo no sólo el olvido de lo pasado, sino un aumento de sueldo que fué doble, desde aquel día, al que le tenía señalado la difunta reina.

Agradecido Handel á tan noble proceder, resolvió fijarse para siempre en Inglaterra.

Decidido á permanecer en Lóndres, cedió Handel á las repetidas instancias de algunos altos personajes que deseaban tratarle íntimamente. El conde de Burlington, gran admirador de sus obras, le ofreció una habitación en su propia casa, y habiendo aceptado Handel pudo consagrarse con todo sosiego á sus inspiraciones musicales. Asistía con frecuencia á varias reuniones donde sus composiciones eran preferidas á todas las demas, y tambien en el templo de San Pablo, concluidos los oficios de la tarde, solía tocar el órgano, con gran deleite de los que concurrían á escucharle.

Después de haber permanecido en casa del conde tres años, durante cuya época escribió dos óperas alemanas, *Amadis y Thesusus*, y otra italiana, *Il Pastor fido* para el teatro de Hamburgo, recibió del duque de Chandos la invitación de encargarse de la dirección de la música de su capilla, que en otro tiempo había dirigido Pepusch, notabilidad musical de la escuela inglesa. El duque de Chandos sabía los dispendios y sacrificios pecuniarios que iba á desembolsar, pues se

trataba nada ménos que de poseer y tener á su lado al primer compositor de la Gran Bretaña, por no decir de Europa. Pero cuantas condiciones impuso Handel, fueron aceptadas por el duque, y el ilustre compositor quedó instalado en *Connors-Castle*. Allí compuso algunas de sus más bellas composiciones religiosas, entre ellas veinte antifonas para voces é instrumental.

Tambien escribió para el duque de Chandos su pastoral inglesa *Acis y Galatea*.

Durante los últimos años de su estancia en *Connors-Castle*, la alta aristocracia formó una asociación para hacer representar las óperas de Handel en Hay-Marquet, bajo la dirección del mismo compositor. Con este motivo se promovió una suscripción que produjo cinco mil libras esterlinas; y el rey, que se suscribió por mil libras, concedió además á la asociación el privilegio de llamar *Academia Real de Música* el espectáculo que iban á fundar. Comprendiendo Handel la importancia de poseer buenos cantantes, hizo expresamente un viaje á Dresde para contratar á Senesino y á Margarita Durantasi, dos notabilidades de la escuela italiana. La primera ópera que escribió para la Academia Real de Música fué *Radamiro*, que se estrenó durante el invierno de 1720, y fué recibida con entusiasmo. Esta ópera se representó durante muchas noches consecutivas y dió á los ingleses una alta idea del privilegiado genio del compositor. Sin embargo, en

aquella misma época tuvo origen la oposición que se formó contra su persona en el seno mismo de la junta gubernativa, que no quiso tolerar la altanería y carácter despótico de Handel. Los opositoristas lograron que Bonnoeini y Arosti, compositores italianos, fueran agregados á la Academia. Cada uno de los tres tenia sus partidarios, hasta en el seno mismo de la comision administrativa de la ópera, y despues de peliagudos debates se resolvió que todos reunidos compondrian una ópera en tres actos. Bonnocini eseribió el primero, Arosti el segundo, y Handel el tercero. Su talento, muy superior al de sus dos contrarios, le hizo salir vencedor, pero no quedó satisfecho, porque se consideró rebajado de que lo hubieran comparado con personas á quienes, con justa razon, tenia por muy inferiores.

Desde 1720 hasta 1726, compuso diez óperas. La última de estas, titulada *Alessandro*, motivó serios altercados que causaron más tarde la ruina del teatro. Los favores que diariamente dispensaba el público á Senesino, hicieron que este se mostrase exigente y orgulloso con el mismo Handel, que se desquitaba tratándole con dureza. Queriendo rebajar la vanidad del cantante, contrató Handel, expresamente para su *Alessandro*, á la famosa Faustina Bordoni, calculando que los triunfos de esta última mortificarían á Senesino, que perdería tambien parte del favor que tenia

con el público. Así sucedió efectivamente, pero no habia previsto el compositor los contratiempos y dificultades con que iba á tropezar.

Se trabó una terrible lucha entre los partidarios de la Faustina y los de la Cuzzoni, otra célebre cantatriz muy querida y apreciada desde ántes de la llegada de aquella. Los espectadores, los músicos, hasta los directores de la ópera formaron dos distintos bandos, y las promovedoras de semejante contienda, engreidas con la guerra que por ellas se habia suscitado, no consultaron más que su capricho y causaron amargos disgustos al pobre Handel quien imaginando que el mal ejemplo de Senesino era el que habia contagiado á las dos rivales, quiso deshacerse de él; pero los administradores de la Academia se opusieron tenazmente.

Entónces se negó tambien Handel á escribir una sola nota para el cantante á quien odiaba, y llegó el caso de no tener con él ninguna clase de relaciones. El resultado inevitable fué la ruina de un teatro que durante nueve años habia permanecido en el estado más próspero, pero que tuvo que cerrar sus puertas á fines de 1728.

Despues del desastroso fin que tuvo la *Academia Real de Música*, y cerrado aquel teatro, se vió Handel combatido por nuevos y terribles adversarios. Estos, entre los cuales continuaban figurando algunas personas de la alta aristocracia, renovaron su asociacion para establecer la ópera

en el teatro de *Lincoln's Inn Fields* y contrataron á Senesino. Por su parte Handel se asoció también con un antiguo empresario de espectáculos para explotar el teatro de Hay-Market. Hizo un viaje á Italia en busca de artistas, y aunque no llegó á formar una compañía de *primo cartello*, abrió el teatro en noviembre de 1729 con su nueva ópera titulada *Lotario*. Posteriormente compuso *Parténope*, *Porro*, *Sosarmes*, *Ezio* y *Orlando*, que rehizo completamente. Al terminar el tiempo de su asociacion (que fué bastante desgraciada) con Heideggar, resolvió Handel tomar el teatro por su cuenta, quedándose solo, y hacer un segundo viaje á Italia. Verificado este oyó á Farinelli y á Carestini, y no sabemos por qué fatalidad se decidió por el último: entonces fué cuando sus contrarios contrataron á Farinelli. Ambos eran cantantes de primer orden; pero Farinelli era más espontáneo y poseía ese instinto teatral que impone y arrastra al público.

Reunidos Farinelli y Senesino en el teatro de Hay-Market, que Handel se dejó arrebatar, y con un rival tan respetable como el compositor Porpora, puesto al frente de la direccion artistica, no podia luchar el compositor alemán, relegado en el pequeño teatrillo de *Lincoln's Inn Fields* y sin cantantes dignos de oponerse á los de la empresa rival. Fué una especulacion ruinosa, en la que Handel comprometió además su buen nombre de compositor, porque las óperas que escribió, re-

deado de cuidados y su espíritu agitado de continuo con nuevos é insuperables obstáculos, no valian lo que sus obras anteriores.

Decidido á abandonar la escena italiana, todavía le quedaba para luchar y defenderse con gloria el teatro de Covent-Garden, donde se cantaba la ópera inglesa. Escribió rápidamente la particion de una ópera titulada *Alceste*; pero á pesar de estar hechos los trajes, pintadas las decoraciones y haberse verificado los ensayos, semejante obra no llegó á representarse. Handel aprovechó posteriormente la música para la famosa y magnífica oda del poeta inglés Dryden, titulada *Alexander's feast*.

Los disgustos y el mucho trabajo habian comprometido su salud, y tuvo que hacer un viaje á Alemania para aliviar sus dolencias, agravadas con una parálisis del brazo derecho. Los aires del Rhin y el uso de baños minerales restablecieron completamente en poco tiempo su salud, y á su regreso á Inglaterra, hizo nuevos esfuerzos para recuperar antiguos triunfos escénicos. Covent-Garden fué por segunda vez elegido para su objeto, pero ninguna de las óperas que hizo representar obtuvo el éxito deseado. Las óperas de Handel habian perdido todo su antiguo prestigio, y en vano intentó despertar al público de su letargo, pues habiendo querido algunos admiradores de su talento publicar una edicion de sus obras, apenas bastó la suscripcion para sufragar

los gastos. El conde de Middlesex le hizo, sin embargo, el especial encargo de que escribiera dos óperas, *Faraon* y *Alejandro Severo*, haciéndole al mismo tiempo don de mil libras esterlinas.

Las últimas óperas de Handel son del año 1740, y con ellas termina su carrera teatral. Desde esta fecha se abre para el compositor una era de gloria y fortuna, que hacen olvidar anteriores decepciones y amargos disgustos.

Resuelto á no escribir más que oratorios, pieza de música religiosa é instrumental, comenzó sus tareas Handel bajo los mejores auspicios, aprovechando antiguos trabajos que tenia hechos en ese género, como eran los oratorios titulados *Débora*, *Esther*, *Israel en Egipto*, y dicen si algunos de los posteriormente escritos han logrado mayor fama.

Los grandes conciertos establecidos por Handel para sus oratorios dieron principio en el año de 1740 con la ejecucion de *Saul*, y al siguiente día á conocer aquel insigne compositor *El Mesias*, considerado desde entonces hasta nuestros días como la mejor de sus obras religiosas. Handel rayaba en los sesenta años, habia trabajado mucho, y sin embargo escribió esa admirable composicion en el corto espacio de veinte días, como consta en el manuscrito que forma parte de una preciosa coleccion que posee la reina de Inglaterra.

Al principio, la ejecucion del *Mesias* en Covent-

Garden no produjo grande efecto, porque el público inglés no estaba acostumbrado á un género de música escrita en estilo fugado, como sucede con los coros de aquel oratorio. Handel quiso probar fortuna en otras regiones, persuadido de que si lograba agradar á los irlandeses, mayor seria su éxito en Lóndres. Marchó con ese objeto á Dublin, donde á fines de 1741 dió á conocer su obra, que alcanzó el resultado más lisonjero y fué muy aplaudida. De regreso á las orillas del Támesis, se ocupó Handel en la composicion de un oratorio nuevo, inspirado en *El Sanson* de Milton. El éxito fué piramidal, y desde entonces fué artículo de fe para los ingleses reconocer la superioridad de Handel sobre todos los demas compositores. Sin embargo, la fraccion aristocrática que, sin olvidar antiguos resentimientos, persistia en su oposicion á Handel, quiso entorpecer sus triunfos, y bajo pretexto de que no era conveniente tolerar semejantes conciertos durante la cuaresma, influyó para que la autoridad superior prohibiera la ejecucion de los oratorios, y fué necesaria toda la energia de carácter de Handel para poder desbaratar semejante plan, tan contrario á sus intereses pecuniarios. Al fin intervino la opinion pública en favor de Handel; siguieron los oratorios, y *El Mesias*, en particular, produjo cada día mayor admiracion. Continuó trabajando Handel con la misma constancia, y en los ocho primeros años conse-

cutivos produjo su genio las páginas más bellas en el género sacro. También escribió su magnífico *Te Deum* (en re), varios conciertos para órgano y muchas otras piezas instrumentales.

Si hemos de creer lo que refieren los biógrafos ingleses, el principal objeto que se propuso Handel al abandonar el teatro y dedicarse á escribir oratorios fué ganar dinero, considerando como excelente negocio la ejecución de esa clase de música en una época del año durante la cual ningún otro espectáculo era permitido. Si á esto se agrega la circunstancia de no necesitar para la realización de su plan ningún gasto de trajes, decoraciones, ni la cooperación de celebridad artística alguna, pues principalmente buenos coros era lo que necesitaba para la ejecución vocal; todas esas atendibles circunstancias, decimos, debieron ciertamente inclinarlo á un negocio que bien dirigido podía rehacer su fortuna y reponerlo de antiguas pérdidas: pero séanos permitido creer, que no fué únicamente el interés, sino también su instinto artístico y el noble deseo de producir obras buenas, las causas que le indujeron á sacar partido y aprovechar sus ideas dando feliz aplicación á sus privilegiadas disposiciones para una clase de música que tan bien se aviene con el estilo fugado, en el que tanto brillaba Handel. Con igual motivo introdujo en los oratorios una innovación que debía producir (como efectivamente lo produjo) el mejor

efecto: nos referimos á los *solos* de órgano que ideó para realzar más los oratorios. Veinte años habían trascurrido desde la época en que Handel había fijado la atención de los inteligentes tocando el órgano de San Pablo, y desde entónces solamente en el estrecho círculo de amigos más íntimos se conservaba el más grato recuerdo de su habilidad en el órgano, comparable con la del inmortal Sebastian Bach, único quizá superior á Handel, en Europa, como organista. La novedad y el indisputable mérito contribuyeron ciertamente al éxito de sus oratorios, cuya música veneran todavía los ingleses, y admiran todas las naciones cultas.

A fines de 1750, empezó á resentirse Handel de los ojos, y aumentando cada vez más el mal, concluyó por perder completamente la vista al año siguiente. Los facultativos le indicaron la necesidad de operar para batirle las cataratas; dudó al principio Handel, pero se puso al fin en manos del doctor Sharp, que intentó en vano repetidas veces la operación, sin conseguir un resultado satisfactorio. Convencido el autor de *Judas Macabeo* de que el mal no tenía cura, se conformó con su estado, y se ocupó únicamente (para que los conciertos no sufrieran interrupción) en buscar quien le reemplazase en la dirección de los oratorios: la elección recayó en su discípulo Smith, hijo del copiante de su música.

Los últimos años de la vida de Handel trascur-

rieron sin que ningun incidente viniera á perturbar su tranquila existencia. Sus fuerzas disminuyeron gradualmente desde principios de 1758, y el venerable autor de tan bellas páginas de música comprendió que se acercaba el postrer día de su existencia, como efectivamente sucedió, exhalando el último suspiro el 14 de abril de 1759.

Después de haber citado el nombre de Gluck al reseñar la historia de la música francesa, debemos, para completar los nombres que representan la brillante escuela musical de Alemania, citar el de Carlos Weber. Este compositor contaba más de veinte años cuando sus compatriotas, que le aplaudían como pianista, recibían sin embargo sus óperas con una frialdad que afligía sobremano al autor. Su música instrumental tampoco se vendía, y los editores desdeñaban el publicar sus composiciones. El nombre de Weber parecía destinado á no salir de un estrecho círculo, cuando un grande acontecimiento nacional, la sublevación general de Alemania en 1813, contra la dominación de los franceses, proporcionó al autor de *Freyschütz* la ocasión de componer varios himnos y cantos patrióticos, sobre todo su gran *cantata* titulada: *Kampf und sieg* (combate y victoria). En Prusia, toda la juventud tomó las armas y se dirigió en busca de los ejércitos franceses, entonando en coro los cantos patrióticos de Weber. Aquellos cantos, que mere-

cen citarse entre las producciones más escogidas de este gran talento músico, produjeron en toda Alemania un entusiasmo que rayaba en delirio y fueron la primera manifestación de las glorias artísticas de un hombre que hasta entonces había sido casi despreciado. Sus himnos y cantos patrióticos eran los primeros destellos de un talento que posteriormente escribió tres grandes obras, que marcan una época de no escasa importancia en la historia de la música. La primera de esas tres obras fué *Freyschütz*, ópera que se estrenó en la noche del 18 de junio de 1821 en el teatro de Koenigstadt de Berlin; la segunda *Euryante*, cantada en Viena el 25 de octubre de 1823; y la tercera *Oberon*, que se ejecutó en Londres el 12 de abril de 1826.

También debemos citar el nombre de Beethoven, cuya imaginación activa y fecunda produjo en pocos años innumerables obras maestras, entre las que sobresalen su ópera *Fidelio*, y su oratorio *Cristo en el Jardín de los Olivos*, sus conciertos de violín, sus tríos, sus grandes sextetos, su sinfonía heroica; el de Schubert, simpático y querido, porque ha expresado con una pureza y una sencillez encantadoras los más delicados sentimientos del alma; el de Meyerbeer, á quien sólo basta citar, para que todo el mundo prorumpa en aclamaciones de entusiasmo; el de Mendelssohn, el de Wagner, que últimamente se ha dado á conocer en Francia, y

el de otros muchos que han logrado dar á la música alemana todo el brillo, todo el esplendor con que hoy se presenta á los ojos de la admirada Europa.

También ha producido este país excelentes instrumentistas. Beuda, Stamitz, Frauentzel, Leopoldo Mozart (padre) Cramer, y en nuestros días Listz, Thalberg y Doelher, han logrado adquirir una justísima reputación Europea.

Creemos que nuestros lectores verán con interés algunas biografías de compositores alemanes que hemos podido reunir, tomándolas de algunas publicaciones periódicas que han visto la luz en Madrid con muy buen éxito y de las colecciones biográficas que han aparecido últimamente en las librerías de París.

Con estos datos completaremos en lo posible la historia de la música en el privilegiado país de Alemania.

KREUTZER.

Alemania cuenta muchas familias en las que el talento músico ha pasado, como herencia, de una generación á otra. Empezando por la ilustre familia de los Bach, podemos también citar á la de Beuda, Keller, Klinknecht, Bobrer, Romberg y otras que no recordamos en este instante.

Varios son los artistas que llevan el nombre de Kreutzer, mas no todos pertenecen a la misma

familia. Rodolfo Kreutzer y su hermano Nicolás, célebres violonistas, particularmente el primero, nacido en Francia, y oriundos de Alemania, como lo demuestra el apellido, no tenían ninguna relación de parentesco con Kreutzer, autor de muchas óperas y composiciones sagradas, é instrumentista también distinguido. Este compositor, que ha gozado en toda Europa de grande reputación, emprendió la música al despedirse de sus compañeros de universidad. Baste saber que, como la mayor parte de los compositores, agotó la copa de la amargura antes de llegar á ocupar un puesto distinguido entre los elegidos. Contratiempos, rivalidades, rencillas artísticas, obras mal ejecutadas, estas y otras vicisitudes son por desgracia muy comunes en las biografías musicales, de donde se puede sacar un curiosísimo libro titulado *Calvario de los músicos*.

Las óperas escritas por Kreutzer, y cantadas en los principales teatros de Europa, son muchas. No consiguió sin embargo, en el teatro, ningún éxito ruidoso: compositor más científico que de genio, no llegó á ser popular. Fué muy hábil en el órgano, clarinete, obué y violín. ®

Conrado Kreutzer, que también gozó de un excelente concepto, ha muerto recientemente; en España es apenas conocido, y bien merece que dediquemos algunas líneas á su memoria.

Lo mismo que los primeros vástagos de la familia Bach, nació Kreutzer (Conrado) en un mo-

el de otros muchos que han logrado dar á la música alemana todo el brillo, todo el esplendor con que hoy se presenta á los ojos de la admirada Europa.

También ha producido este país excelentes instrumentistas. Beuda, Stamitz, Frauentzel, Leopoldo Mozart (padre) Cramer, y en nuestros días Listz, Thalberg y Doelher, han logrado adquirir una justísima reputación Europea.

Creemos que nuestros lectores verán con interés algunas biografías de compositores alemanes que hemos podido reunir, tomándolas de algunas publicaciones periódicas que han visto la luz en Madrid con muy buen éxito y de las colecciones biográficas que han aparecido últimamente en las librerías de París.

Con estos datos completaremos en lo posible la historia de la música en el privilegiado país de Alemania.

KREUTZER.

Alemania cuenta muchas familias en las que el talento músico ha pasado, como herencia, de una generación á otra. Empezando por la ilustre familia de los Bach, podemos también citar á la de Beuda, Keller, Klinknecht, Bobrer, Romberg y otras que no recordamos en este instante.

Varios son los artistas que llevan el nombre de Kreutzer, mas no todos pertenecen a la misma

familia. Rodolfo Kreutzer y su hermano Nicolás, célebres violonistas, particularmente el primero, nacido en Francia, y oriundos de Alemania, como lo demuestra el apellido, no tenían ninguna relación de parentesco con Kreutzer, autor de muchas óperas y composiciones sagradas, é instrumentista también distinguido. Este compositor, que ha gozado en toda Europa de grande reputación, emprendió la música al despedirse de sus compañeros de universidad. Baste saber que, como la mayor parte de los compositores, agotó la copa de la amargura antes de llegar á ocupar un puesto distinguido entre los elegidos. Contratiempos, rivalidades, rencillas artísticas, obras mal ejecutadas, estas y otras vicisitudes son por desgracia muy comunes en las biografías musicales, de donde se puede sacar un curiosísimo libro titulado *Calvario de los músicos*.

Las óperas escritas por Kreutzer, y cantadas en los principales teatros de Europa, son muchas. No consiguió sin embargo, en el teatro, ningún éxito ruidoso: compositor más científico que de genio, no llegó á ser popular. Fué muy hábil en el órgano, clarinete, obue y violín. ®

Conrado Kreutzer, que también gozó de un excelente concepto, ha muerto recientemente; en España es apenas conocido, y bien merece que dediquemos algunas líneas á su memoria.

Lo mismo que los primeros vástagos de la familia Bach, nació Kreutzer (Conrado) en un mo-

lino de las cercanías de Mœskirch, gran ducado de Baden. Nació el 22 de noviembre de 1782, día de Santa Cecilia, patrona de los músicos. Por una rara coincidencia, la fiesta de la santa fué para el compositor de gratos recuerdos, por haberse repetido en ese día algunos de los principales hechos que le acontecieron al dar los primeros pasos en la carrera artística.

A la edad de siete años lo encomendaron sus padres al cuidado de M. Kieger, organista y excelente profesor que le enseñó los primeros rudimentos de la música, el piano, violín y canto. Día de Santa Cecilia era cuando pisó por primera vez los umbrales de la casa de su maestro, hombre muy severo para con sus discípulos, pero á quien supo interesar el jóven Conrado, gracias á su aplicacion y disposiciones poco comunes para la música. Al terminar el año, ya se hallaba en disposición de hacerse oír en público, lo que tuvo lugar en un gran *solo* cantado en el Ofertorio de la misa de Santa Cecilia. Continuó otro año más bajo la direccion de Kieger, hasta que entró de tiple en el monasterio de Zwýfflen. Tenia entonces nueve años, y singular coincidencia! penetró en el mismo día de Santa Cecilia bajo las bóvedas del templo. Allí fué donde Kreutzer adquirió los vastos conocimientos de que dió tantas muestras en sus obras. Era director de la música del convento el Rdo. P. Weinrach, hombre de grave erudicion, genio musical, pero inocente de

lo que pasaba en el mundo: admitido en el monasterio siendo muy niño, no habia vuelto á salir nunca. Si hemos de creer á uno de sus biógrafos, era tan sencillo el buen Padre, que jamas llegó á comprender el uso de la moneda.

Con un maestro como Weinrach, preciso era que un discípulo tan aplicado como Kreutzer hiciera grandes progresos. Así es que no tardó en llegar á ser maestro en el contrapunto, armonía, y en el órgano. A los tres años murió el dignísimo religioso, y Kreutzer, que le profesaba un cariño entrañable, abandonó el convento de Zwýffaller y se trasladó al de Schusseuried, donde siguió cantando hasta que perdió la voz de tiple. Entonces ocupó la plaza de organista, y dirigió la enseñanza de cuarenta discípulos que la comunidad puso á su cuidado.

Mientras tanto su familia, que lo destinaba á la carrera de leyes, se afanaba porque abandonase la música. Así tuvo que hacerlo efectivamente, y cuando á la muerte de sus padres quedó encomendado á un tío, boticario de profesion, se vió precisado á estudiar la farmacopea en la universidad de Friburgo. No pudo sufrir por mucho tiempo el estudio de las drogas, y convencido el tío de que nunca llegaría á ser un mediano boticario, le autorizó para que volviera á sus estudios de predileccion. Aquí desaparece definitivamente el estudiante de leyes y el boticario, quedando tan sólo el compositor. Pero no entra en nuestro

ánimo seguirle en el escabroso camino que le alcanzó la reputacion de que hoy goza.

Su mejor ópera ha sido *Cordelia*, cantada por primera vez en 1819 en Alemania: tambien ha dejado infinitas piezas instrumentales del más puro clasicismo.

Cramer (Juan Bautista), célebre pianista é ilustre representante de la escuela antigua de piano, hijo primogénito de Guillermo, nació en Manheim en 1771. Siendo muy niño, acompañó á su padre á Inglaterra. Sus felices disposiciones para la música se manifestaron bien pronto, y fueron cultivadas con mucho esmero. Su padre le hizo aprender el violin, á cuyo instrumento le destinaba; pero la inclinacion del jóven Cramer le arrastró al estudio del piano. Aprovechaba con avidez todos los instantes que él tenia para divertirse; y mostró por este estudio tanta perseverancia, que su padre consintió en acceder á sus deseos y le dió un maestro llamado Benser. Despues de haber recibido lecciones de este profesor por espacio de tres años, Cramer pasó en 1782 bajo la direccion de Schroeles, y por último, en el otoño siguiente, se hizo discípulo del célebre Clemente; pero no pudo aprovecharse de sus consejos más que durante un año, pues este grande artista abandonó la Inglaterra en 1784 para viajar por el continente. Cramer empleó el año siguiente en familiarizarse con las obras de los grandes maestros, tales como Handel y Juan

Sebastian Bach. Apénas llegó á los trece años de edad, su reputacion de hábil pianista empieza á extenderse y fué invitado á tocar en muchos conciertos públicos, en donde admira á los oyentes por la pureza y brillantez de ejecucion. En 1785, estudió la teoria del arte bajo la direccion de Carlos Federico Abel. Con esto concluyeron sus estudios y empezó á viajar á la edad de diez y siete años, y se hizo oír en todas las grandes ciudades, excitando por todas partes sorpresa y admiracion. En 1791 volvió á Inglaterra y se dedicó á la enseñanza del piano, dándose tambien á conocer como compositor, publicando muchas obras. Algunos años despues hizo un nuevo viaje y volvió á Viena, en donde renovó su amistad con Haynd, que habia conocido en Lóndres: despues fué á Italia. A su regreso á Inglaterra se casó y continuó residiendo en Lóndres, salvo algunos viajes que hizo á Paris, y á los Paises Bajos. En 1834, dejó Lóndres y se trasladó á Paris; pero volviendo repetidas veces á Inglaterra, donde concluyó por fijarse.

La casa de comercio de música que él habia fundado, en compañía de MM. Adisson y Beale, ha estado mucho tiempo bajo su nombre, hasta que se separó despues de cobrar la parte que le correspondia. Cramer, considerado como el decano de los célebres pianistas, ha sido tambien uno de los más reputados por su habilidad y el gran mérito de las composiciones que ha dado á luz;

entre sus obras, los *Estudios* son notables por la elegancia de estilo y por la utilidad que de ellos se saca; todos son eminentemente clásicos. Las ediciones de estos *Estudios* se han multiplicado por toda Europa, y por espacio de más de cuarenta años han servido de texto para enseñanza de la mayor parte de los pianistas. La colección de obras de este distinguido artista se compone (sin contar la *Escuela de piano* y los susodichos *Estudios*) de ciento cincuenta sonatas de piano, divididas en 43 obras, seis conciertos con orquesta, tres duos á cuatro manos, dos duos para piano y arpa, un gran quinteto para piano, violin, viola, violon y contrabajo, un cuarteto para piano, violin, viola y bajo, dos nocturnos y una multitud de obras sueltas, como rondós, marchas, valeses, variaciones, fantasías y bagatelas. El distintivo de Cramer era la expresión, la elegancia y la gracia. Como ejecutante, se había hecho muy notable por la manera de interpretar el *adagio*, y por el arte de modificar la intensidad del sonido que sabía sacar del instrumento. Nada puede dar una idea de la pureza y delicadeza de su ejecución: su estilo no se parecía á ninguno de los demás grandes artistas que han brillado en su tiempo. Hacia muchos años que residía en Londres, donde falleció á la edad de 87 años.

NEUKOMM.

Segismundo Neukomm, digno sucesor de los Handel, Mozart y Bach. Amigo y discípulo de Haynd, Segismundo Neukomm obtuvo á la edad de quince años el ambicionado puesto de organista de la universidad de Salzburgo, su ciudad natal. A imitación de los músicos alemanes más profundos, continuó con el mayor empeño sus estudios y fué agregado dos años después al teatro de la ópera para dirigir en unión de otro maestro los ensayos de las obras. Más tarde pasó á Viena, y desde esta capital, donde permaneció al lado del inmortal Haydn, emprendió la serie de sus viajes. Después de haber visitado la Suecia y otros varios Estados del norte de Europa, se dirigió á la corte de San Petersburgo, donde á pesar de no contar más de veinte y siete años le confiaron el puesto de director de la ópera. En 1809 se presentó en París, donde el príncipe de Talleyrand lo escogió para reemplazar á Dussex, que había sido su pianista favorito. Siguió al príncipe, en 1815, cuando este pasó á ocupar su puesto en el congreso de Viena, y allí tuvo ocasión Neukomm de hacer oír, ante un auditorio de emperadores, reyes y príncipes, el *Requiem* que había compuesto en conmemoración del infortunado monarca Luis XVI. Esta obra le valió

diferentes diplomas de cruces, y otras distinciones honoríficas.

Posteriormente hizo un viaje á Rio Janeiro en compañía del embajador frances, y las muchas composiciones que escribió en el buque que lo trasladó al otro mundo, están fechadas segun las diferentes latitudes que atravesó durante la navegacion, porque incansable en el trabajo, no dejó un solo dia de escribir alguna página de música. El monarca del Brasil le nombró su maestro de capilla, asignándole un crecido sueldo, hasta que los acontecimientos políticos obligaron á don Pedro á dejar la América y venir á Europa. Entonces regresó Neukomm á Francia y volvió á ocupar su puesto al lado del principe de Talleyrand, pero no tardó en emprender nuevos viajes. Recorrió la Italia, Bélgica y Holanda, y posteriormente la Inglaterra, habiendo tenido ocasion de conocer en Escocia á Walter Scott, con quien contrajo amistad, lo mismo que con otros hombres distinguidos de la Gran Bretaña. Verdadero representante del movimiento continuo, verificó nuevos viajes á Francia, Italia, Alemania, y se dejó ver dos veces más en Lóndres, haciendo por último una excursion á las posesiones francesas de Africa, sin dejar de escribir y componiendo siempre.

Se ha dado á conocer en todos los géneros de música vocal é instrumental: el estilo religioso y las obras teatrales le eran familiares. Compuso

mucha música para idiomas distintos, porque hablaba con facilidad el latin, el aleman, el frances, el italiano, el inglés y el portugues. En el catálogo que el mismo Neukomm hizo de sus escritos en 1837, aparecen 743 obras: 524 de música vocal y 219 composiciones instrumentales. Durante veinte años más, ha seguido escribiendo lo mismo. Cuando ya no viajaba, y el trabajo empezaba á fatigar su espíritu, es cuando la muerte lo ha arrebatado al mundo.

Su rico y variado repertorio se compone de obras religiosas, óperas, cantatas, duos, cuartetos, quintetos, marchas, canciones, sonatas, caprichos, vales, ejercicios de solfeo y armonia, etc., etc.

Neukomm pasaba, además, por uno de los mejores organistas de su época.

DIABELLI.

Este compositor, que falleció en Viena el 8 de abril de 1838, nació en setiembre de 1781, en Mattsee, villa de Salzbourgo. A la edad de ocho años entró en los coros del monasterio de Michael-Beuben, y de allí pasó al Capellhaus de Salzbourgo. Sus estudios los hizo en el Gimnasio de Munich, dedicándose con notable predileccion á la música.

Cuando contaba diez y nueve años habia ya terminado sus estudios teológicos, y consagrado,

entró en el monasterio de Daiten-Hasslach. Allí comenzó á escribir composiciones de diversos géneros, teniendo por amigo y consejero á Miguel Haynd. Despues de la secularizacion de los monasterios y conventos en Baviera, tuvo necesidad de ir á fijar su residencia en Viena, y á poco de su llegada encontró numerosos discipulos á quienes dió lecciones de piano y guitarra.

En noviembre de 1818 se asoció con el editor de música Pedro Cappi, y seis años despues se quedó solo al frente del establecimiento que por su muerte ha heredado Mr. Karl Spina.

Gracias á su actividad y á sus afortunadas especulaciones, el catálogo de las obras de su establecimiento contenia en 1854 cerca de 9.000 artículos.

A pesar de sus ocupaciones como editor, Diabelli no olvidó su amor á la música, y á él se deben entre otras publicaciones, la del *Ecclesiasticon*, resúmen de trozos escogidos de música religiosa de Mozart, Cherubini, José y Miguel Haynd; y la de un *Tratado de Armonía* de Reicha, traducido al frances por Czerny. Ademas y á costa de grandes dispendios, adquirió una gran parte de las obras de Franz Schubert.

En la exposicion de Lóndres de 1855, alcanzó una medalla de bronce.

Como compositor, se ha distinguido Diabelli por su prodigiosa fecundidad. Entre sus obras más notables deben citarse las colecciones de

fragmentos de música religiosa, que publicó bajo el título de *Messes pour les églises de campagne*. Estas colecciones, escritas con un estilo fácil, están acondicionadas en su ejecucion á los pocos medios con que cuentan las parroquias rurales.

Roberto Schumann, nacido en 8 de junio de 1810 en Zwickau, ciudad del reino de Sajonia, dió á conocer ya desde su tierna infancia, como todos los ingenios extraordinarios, las disposiciones privilegiadas con que el Cielo habia querido dotarle, prevaleciendo en él desde luego una inclinacion predilecta á la música. Apenas habia aún cumplido los diez años, cuando ya tocaba con toda perfeccion el forte-piano, á veces en público, y estimulado por las producciones de un Haynd, de un Mozart y otros maestros, compuso á su vez várias cosas, como por ejemplo el salmo 150 con acompañamiento de orquesta, fragmentos para una ópera, piezas para forte-piano, etc. Quedó pues Schumann en su pueblo asistiendo á la escuela polimática hasta que cumplió los 18 años, en cuya edad se matriculó en la universidad de Leipsick para dedicarse á la carrera de jurisprudencia. Como empero en aquella ciudad se presentasen al jóven Schumann tantas ocasiones para oír las más escogidas producciones musicales, los más distinguidos artistas, fomentóse en él su inextinguible inclinacion de consagrarse por completo al arte músico, y así se dedicó con preferencia al estudio respectivo,

y áun compuso entónces entre otras cosas un cuarteto para piano-forte, violines y violoncello de un mérito especial, ocho polonesas para forte-piano á cuatro manos, un gran número de canciones de Byron, etc. En 1829 pasó Schumann á Heidelberg, encontrando allí en el teatro con Thibaut un pasto abundante para el fomento de su imperturbable pasión. Desde aquí emprendió un viaje á Suiza y á Italia, en donde oyó al célebre Paganini, cuya admirable interpretación de la música clásica produjo en Schumann la definitiva é irrevocable resolución de dedicarse por completo á la profesión musical. Luego que volvió á Leipsick en 1831 entregóse á un estudio sumamente asiduo en el forte-piano, alentado con especialidad por el distinguido profesor de dicho instrumento Federico Wick, cuya hija Clara era también ya una estrella refulgente en el firmamento musical. Los progresos con extraordinaria aplicación no pudieron fallar; así es que en poco tiempo alcanzó una maestría asombrosa, y áun habria inaugurado su carrera como consumado profesor, si su mano derecha no se hubiese desgraciadamente resentido de una debilidad, que tomando incremento, tuvo por fin que suspender sus estudios en el piano. De aquí que Schumann tuvo que consagrarse exclusivamente á su profesión propiamente dicha, á saber, á la de compositor. Su maestro fué entónces Enrique Dorn, director de música en Leipsick.

A la sazón publicó Chopin sus primeras composiciones, y como el espíritu original de las mismas produjera en Schumann honda impresión, no pudo ménos de llamar particularmente la atención del mundo musical sobre el mérito distinguido de las composiciones de Chopin, insertando al afecto un artículo en la *Gaceta musical de Leipsick*. De aquí data el conocimiento de Schumann entre el gran público, y su nombradía fué robusteciéndose á medida que fué dando á luz las más escogidas composiciones propias suyas. No fueron empero estas en un principio comprendidas por la mayor parte de sus compañeros en el arte, y así se redujo la aceptación merecida á un estrecho círculo. Su naturaleza, basada en un terreno nuevo, es poco conocida aún. En aquel limitado número contábase, además de J. Wieck y otros, á Julio Knorr, que de un tiempo á esta parte se habia hecho muy célebre como excelente profesor de forte-piano, como también al muy aventajado joven artista Luis Schnuke (muerto desgraciadamente ya en 1834). En unión de estos parciales suyos, fundó Schumann en el mes de abril de 1834 un periódico musical que áun subsiste, y que constituido en órgano de la nueva dirección, de la nueva índole, que tiene su punto de partida en las obras de Beethoven y de Francisco Schubert, merece un lugar muy distinguido en el periodismo musical. En este campo desplegó pues Schumann una actividad que no

conocía límites. Sus esfuerzos los vió bien pronto premiados, pues sus trabajos, tanto en lo que concierne á la redaccion del periódico mismo, como en cuanto á las composiciones, merecieron ya un aplauso casi general.

El invierno de 1838 lo pasó Schumann en Viena, y aún concibió entonces el proyecto de trasladar la publicacion de su periódico á aquella capital, pero hubo de desistir luego que se impuso bien de ciertas circunstancias y extremos. Allí tuvo ocasion de conocer y estudiar las obras póstumas de Francisco Schubert, y así volvió muy satisfecho á Leipsick.

En setiembre de 1840 contrajo matrimonio con Clara Wieck, la muy celebrada profesora de fortepiano; el 31 de marzo del siguiente año se ejecutó en Leipsick por primera vez su composicion á plena orquesta (la sinfonia de B.); y el 4 de diciembre de 1843 tuvo lugar la primera ejecucion de su composicion titulada : *El Paraíso y la Per* (6p. 50).

En este mismo año se ocupó con extraordinario empeño en la organizacion del conservatorio de música de Leipsick; en 1844 emprendió con su esposa un viaje artistico á Rusia, y á fines del mismo año se separó de la redaccion del arriba indicado periódico musical y se trasladó á Dresde, en donde se asoció con Fernando Hiller y Julio Becker para dar conciertos por abonos. El año 1846 lo pasó Schumann luchando casi

constantemente con su quebrantada salud, cuyo restablecimiento logró en fin con los baños de mar, que tomó en Norderney, tanto que á fines del mismo pudo emprender un segundo viaje artistico con su esposa, dirigiéndose esta vez á Viena; en 1847 ejecutó su *Peri* en Berlin, y en 1848 organizó en Dresde una sociedad de cantores por coros. En 1850 fué llamado á Dusseldorf para conferirle el distinguido cargo de maestro de capilla, el cual desempeñó empero muy poco tiempo. Tambien desde aquí hizo con su consorte varias expediciones artisticas, visitó otras grandes ciudades en marzo de 1852 en Leipsick, en donde dió *El peregrinaje de la rosa*. Impulsado de su espíritu continuó con imperturbable afán trabajando, no sin grave detrimento de su salud fisica y moral. A fines de 1853 tomó este estado un carácter bastante alarmante, hasta que á fines de febrero de 1854 ocurrió la deplorable catástrofe que el muy apreciado y por otra parte tambien desconocido maestro, arrebatado de un vértigo de extravío mental, se precipitara al Rhin, de cuyas olas fué felizmente extraido en vida, pero no para poderse dedicar de nuevo á su distinguida profesion. Fué conducido al establecimiento de Eendenich cerca de Bona, en el cual permaneció hasta que en 29 de julio de 1856, á las cuatro de la tarde y en edad de 46 años y algunas semanas, se despidió de su vida. Sus restos mortales fueron devueltos á la

madre tierra en el cementerio de Bona, patria del inmortal Beethoven.

Ahora que el grande artista ha terminado su carrera, y el legado hecho á la sociedad en una serie de obras suyas pasó ya á ser patrimonio de la misma, parece más que justa la pregunta de si Schumann ha llenado su mision ó no. Como todos los grandes ingenios creadores é independientes, tuvo Schumann que luchar con una oposicion abierta. El decidido y enérgico artista, allá en los primeros periodos de su carrera, admitió con un gusto especial semejantes luchas y aún las provocó él mismo, todo en beneficio del arte, valiéndose ora de la palabra, ora de los tonos. En efecto, varias de sus primeras composiciones son coincidentes hasta cierto punto con tamaños retos (por ejemplo, su *Carnaval*, op. 9, *Marcha de los partidarios de David contra Filisteos*), prevaleciendo en ellas la fantasia más viva y sin sujetarla á los limites observados hasta entónces. Empero tambien composiciones de naturaleza sencillamente amena las ha producido el talento de Schumann (v. gr. sus *Escenas infantiles*). Merecen todavia especial mencion su ópera *Genoveva* (óp. 81), su tercera *Sinfonia* (óp. 96), su música para *Manfredo* (óp. 143), y su música, inédita aún, para el *Fausto de Goethe*. Hasta en sus más postreras obras describióse aquella huella que autoriza á creer que todavia se podian esperar frutos más ópimos aún de su privilegiado y sublime ta-

lento. Bajo este concepto y otros muchos es la prematura muerte de Schumann un acontecimiento muy deplorable para el mundo musical.

Poco afortunada Alemania en cantantes de verdadero mérito, ha sido como otros muchos países tributaria de Italia. Sin embargo en su suelo nació la célebre cantante Enriqueta Sontag, que tanta gloria ha alcanzado en Paris durante la primera mitad del presente siglo, y no queremos privar á nuestros lectores de una biografía de esta ilustre celebridad moderna.

Hija de padres que dependian del teatro, Enriqueta Sontag nació en 1805 en Coblenza, ciudad del arzobispado y electorado de Tréveris, en Alemania. Su familia la destinó desde sus primeros años al teatro, y á los seis desempeñó ya el papel de *Salomé* en la ópera titulada *Donau Weibchen* (la mujercita del Danubio), que se cantó en el teatro de la corte de Darmstadt. A pesar de su tierna edad llamó la atencion del público, tanto por sus gracias infantiles como por su afinadita y simpática voz. Despues de haber perdido á su padre la llevó su madre á Praga, en cuyo teatro tuvo ocasion de representar varios papeles adecuados á su edad: tenia entónces nueve años. Hacía dos que residia en la capital de la Bohemia excitando el más vivo interes, cuando se trató de que entrara en el Conservatorio de música; pero el reglamento del establecimiento se oponia á que ingresase ningun disci-

pulo que no tuviese por lo ménos doce años. Sin embargo, despues de vencer mil obstáculos, y en atencion á su privilegiada organizacion musical, obtuvo como un favor especial la gracia de asistir á las clases de enseñanza cuando cumpliero los once años : estudió con empeño durante cuatro el solfeo y el canto, haciendo cada dia nuevos progresos, debidos no tanto á la aplicacion como á su instinto poco comun.

Tendria unos quince años, cuando, con motivo de la repentina enfermedad de la primera cantante del teatro de la ópera, tuvo que cantar repentinamente el papel de la princesa de Navarra en la ópera titulada *Juan de Paris*. La emocion que sintió al presentarse á desempeñar un papel tan importante, que no habia tenido tiempo de poder estudiar, no impidió el que lograrse un éxito brillante. Salió entónces del Conservatorio, en donde habia aprendido las principales reglas de la música con el maestro de capilla Tribensée, el piano bajo la direccion de Pixis, y la vocalizacion y el canto con Bayer y madama Crezka, y se dirigió á Viena. Cantó sucesivamente durante cuatro años en el teatro italiano y en la ópera alemana sin producir grande efecto en la corte del emperador; pero no por eso perdió el tiempo, pues tuvo ocasion de perfeccionarse en el canto italiano oyendo á la célebre Fodor.

En 1824 fué ajustada la Sontag para el teatro

de Leipsick, y causó tal sensacion en las óperas alemanas de Weber, *Freyschütz* y *Euriante*, que no tardó en recibir proposiciones ventajosas para cantar en Berlin. Firmó su escritura con el director del teatro de *Königstædt*, y se trasladó á Berlin, deseosa de cantar el repertorio de Rossini que habia estudiado con mucho interes mientras permaneció en Viena. La música italiana no gozaba de gran favor entre los prusianos; asi es que, solamente en las óperas alemanas y en algunas traducidas del frances tuvo ocasion de hacerse oír; pero cantaba unas y otras con tanta maestría y gracia, era su voz tan simpática y tan extraordinaria su facilidad para vencer las dificultades mayores del canto, que no sólo adquirió una gran reputacion que se extendió por toda Alemania, sino que hizo la fortuna del empresario que la habia escriturado.

Se aprovechó de la licencia temporal que le fué concedida, y marchó á Paris, en donde se presentó á cantar por primera vez en mayo de 1826. Su éxito en *Il Barbiere di Siviglia* fué inmenso: en la leccion de canto del segundo acto ejecutó las famosas variaciones de Rode, de una manera tal, que dejó muy atras á la célebre Catalani, que las habia cantado en el mismo teatro pocos años ántes. El entusiasmo del público parisiense rayó en delirio, y los aficionados no sabian qué admirar más, si el canto de la *prima donna* ó las gracias naturales de su hermosura.

Permaneció la Sontag en las orillas del Sena más tiempo del que se había propuesto, y después de haber brillado en la *Donna di Lago é Italiana in Algieri*, en cuyas principales piezas fueron trasportado para su voz de *soprano*, partió para Berlín, á donde la llamaban los compromisos que tenía contraídos con su antiguo empresario. Los triunfos obtenidos en París contribuyeron á que fuese á su vuelta todavía más apreciada la Sontag en Prusia, en donde se hizo tan inmenso partido, que cuando anunció su despedida, con motivo de tener que trasladarse á París, la manifestó el público repetidas veces el gran sentimiento con que se la veía partir.

En el mes de enero de 1828 hizo su segunda aparición en el teatro italiano de París, cantando la parte de *Desdemona* en el *Otello* de Rossini. Los inteligentes admiraron los nuevos progresos que había hecho en el arte del canto; pero encontraron que para desempeñar papeles trágicos le faltaba expresión y sentimiento dramático. También la *prima donna* pareció comprenderlo así, y desde entonces se dedicó afanosamente á adquirir las dotes de que carecía para brillar en ese género; y posteriormente, cuando cantó *Semiramis* y la parte de *Donna Anna*, en el *Don Giovanni* de Mozart, demostró que si no tenía rivales en el género *di fioriture*, sabía también inspirarse en el estilo dramático. En el mes de abril del mismo año pasó á Londres, y como

prueba del entusiasmo que despertó en Inglaterra, basta saber que su beneficio le valió la enorme suma de cinco mil duros. Volvió al poco tiempo á París, cuyo teatro italiano permanecía en aquella época abierto en verano como en invierno, y entonces principió la rivalidad entre ella y la Malibran García; rivalidad que concluyó por ser demasiado irritante, gracias á los admiradores de una y otra, que como acontece siempre en casos semejantes, fomentaron y sostuvieron la guerra de bastidores. Esa rivalidad tomó cada día mayores proporciones, hasta el punto de que, hallándose nuevamente reunidas en el teatro italiano de Londres, resultaron escenas que vituperaron con razón todas las personas sensatas. M. Fetis, que se hallaba en la corte de Inglaterra en aquella ocasión, trató de promover una reconciliación entre las dos ilustres rivales, y la casualidad hizo que consiguiese lo que se había propuesto.

Hé aquí cómo el distinguido director del Conservatorio de Bruselas refiere el suceso:

« Una circunstancia imprevista vino casualmente á favorecer mis intenciones. Las dos se habían comprometido á cantar separadamente en un concierto que debía verificarse en el palacio de lord Saulton á beneficio de un pobre músico llamado Ella. Yo, que era el que debía acompañarlas al piano, les propuse que cantasen juntas el magnífico *duo* de la *Semiramis* y

fui tan feliz en mi demanda que logré mi objeto. Era la primera vez que cantaban reunidas, y como que una y otra se esforzaron en sobresalir, resultó un conjunto perfecto: ninguna de las dos se habia elevado hasta entónces á tan grande altura. De aquí nació la idea de hacerlas cantar juntas tambien en el teatro, y no solamente lo hicieron en *Semiramis*, sino en el *Tancredo*. De la reunion de estos dos grandes talentos resultó un modelo de perfeccion que no volverá probablemente á verse jamas. »

Hacia ya más de un año que un matrimonio secreto unia á la Sontag y al conde de Rossi, á quien la célebre cantatriz habia conocido en Berlin de secretario de embajada, cuando su primera aparicion en el teatro de aquella capital. Motivos de familia habian impedido hasta entónces el que se publicara ese matrimonio, cuando resolvieron de comun acuerdo que ella dejaría el teatro. Así es que no renovó su escritura en Paris, y el 18 de enero 1830 cantó por última vez en la *Semiramis* y el *Tancredo*. « Esta representación, dice el ya citado Fetis, le proporcionó un triunfo que un artista no puede olvidar nunca, por más que su posición en la sociedad sufra una completa trasformación con el tiempo. »

Antes de despedirse para siempre del público, quiso la Sontag hacer un gran viaje en el que se proponia solamente cantar en los conciertos; pero cuando llegó á Berlin tuvo que acceder á los

ruegos de sus amigos y admiradores, y se presentó algunas noches en el teatro: el 19 de mayo de 1830 se presentó por última vez en las tablas, y aquí termina su carrera teatral. Posteriormente visitó la Rusia; dió varios conciertos en San Petersburgo y Moscow, y recorrió la Holanda ántes de pasar á Bruselas, en donde cesó de presentarse á cantar en público. Entónces se hizo manifiesto su matrimonio con el conde de Rossi, y marchó á la Haya, en donde su esposo ocupaba á la sazón el puesto de embajador. Siguió posteriormente á su marido á Francfort y á San Petersburgo, y hacia ya algun tiempo que ambos se hallaban en Berlin, cuando de resultas de los acontecimientos de 1848, y de las pérdidas que experimentó el conde en su fortuna, volvió á aparecer nuevamente en el antiguo teatro de sus glorias la rival de la malograda Malibran Garcia.

Apénas supo M. Lumeley la resolución que habian tomado los condes, cuando le faltó tiempo para trasladarse á Berlin y hacer sus proposiciones. Aceptadas y firmadas estas por el marido de la *prima donna*, se trató de escoger la ópera en que haria su primera salida. El empresario propuso *Il Barbiere di Siviglia*, pero la condesa se negó á ello diciendo: « No quiero que se diga que no sé sino cantar siempre una misma cosa. Haré mi primera salida en una ópera más moderna: escojo la *Linda di Chamounix*. »

A su llegada á Lóndres toda la aristocracia se

apresuró á visitar á la condesa, á quien sus infortunios obligaban nuevamente á empezar la carrera teatral.

Posteriormente tuvo el mismo recibimiento en París y otras capitales, pero no bastándole sus triunfos europeos, resolvió atravesar el Océano y visitar las principales ciudades de América. En los Estados Unidos excitó el mayor entusiasmo, y en México no causaba menor sensación, cuando se vió de pronto atacada del cólera que la arrebató á sus admiradores.

Sus restos mortales fueron traídos á Europa, y depositados en un sencillo y elegante monumento que le ha dedicado su triste esposo el conde Rossi. El nombre de la Sontag va unido al de la Malibran, con quien compartió los laureles artísticos.

Para concluir, manifestaremos que Alemania se distingue por sus numerosas escuelas elementales, por sus brillantes orfeones, y porque entre sus infinitas obras didácticas cuenta las célebres de Juchs, de Mathisson, de Marpurg y de Kock, llenas de efectos nuevos y profundos.

Sus canciones populares son preciosísimas y generalmente acompañan á la letra de sus más célebres poetas, tales como Schiller, Goethe, Heine, Kerner, etc. La expresion, la novedad, la armonía imitativa son los principales rasgos que las diferencian de las de otros países.

En todos se descubre un fondo de melancolia

que sólo puede comprenderse despues de haber pasado una tarde al borde del Rhin, y de haber contemplado aquel cielo siempre triste, siempre brumoso.

CAPITULO X.

La música en Hungría. — Matias Corvin. — La música en Bohemia. — Notables músicos bohemios. — La música en Polonia. — Turpinski, Chopin y Orlovski.

Hasta la época de Matias Corvin no tuvo importancia la música en Hungría. En el año 1483 eran sin embargo notables los cantores religiosos que había en aquel país.

Como los demas pueblos, el húngaro no tuvo al principio más que un canto sin medida y sin modo determinado. Únicamente se diferenció de los otros en su gusto especial por los sonidos medios y los movimientos pausados.

El canto regular fué importado en Hungría más tarde con el catolicismo.

Hoy la principal pasión de los húngaros es el baile, así es que su música nacional es más que nada una música de baile; generalmente es melancólica, pero abundan en ella los cantos vigorosos que excitan á la guerra.

Los húngaros emplean con predilección los modos menores.

Lo mismo la clase media que la aristocrática, cultivan el arte musical con el mismo celo, con

el mismo interes que los habitantes de las principales ciudades de Alemania, Italia y Francia.

La Bohemia ha producido un crecido número de compositores y ejecutantes de gran mérito.

En los siglos xv y xvi se formaron en casi todas las villas congregaciones, con el fin de aumentar por medio del canto el esplendor del culto divino; y Rodolfo II, cuyo reinado fué la más brillante época que disfrutaron en Bohemia las letras y las artes, creó á sus expensas una magnífica capilla compuesta de artistas italianos y bohemios. Pero el período de más brillo que tuvo la música en este país, comienza con la expulsión de los protestantes en los reinados de Fernando II y Fernando III.

Entre los músicos más célebres de Bohemia pueden citarse á Gossmann, Glück, los dos Beuda, Stamitz y Weber.

Excusamos decir que uno de los mejores conservatorios de nuestros tiempos es el de Praga, capital de la Bohemia.

Esta nación fué un tiempo la Atenas del Norte. Hoy sólo quedan ruinas de su gloria.

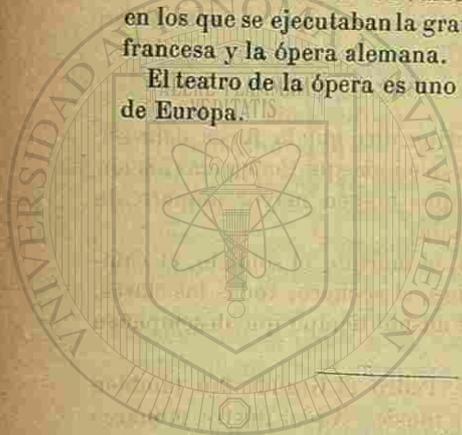
Varsovia tuvo uno de los mejores conservatorios, dirigido por Soliva, italiano, y entre los profesores, todos distinguidos, se hallaba el célebre compositor José Elsner.

Este último dió al mundo musical muchos y muy notables discípulos: Turpinski, Chopin, Orlovski y Uzjeocki recibieron sus lecciones.

Antes de la última revolución, alimentaban la escena lírica con sus obras muchos de los compositores que hemos citado : hoy no se representan más que traducciones.

Antes de 1830 había en Varsovia cuatro teatros, en los que se ejecutaban la gran ópera, la comedia francesa y la ópera alemana.

El teatro de la ópera es uno de los más grandes de Europa.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE TOLUCA

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

CAPITULO XI.

La música en Rusia. — Protección que la dispensa Pedro el Grande. — Iden la emperatriz Ana. — Glinka. — Sus principales obras.

Un notable escritor dice que la Rusia debe ser colocada entre las naciones que tienen más afición á la música, y que poseen mayor número de canciones nacionales.

Allí, el obrero, el marino, el soldado, el campesino, el postillon, el cochero, todas las clases, en fin, cantan al mismo tiempo que desempeñan sus trabajos.

El reinado de Pedro el Grande fué tambien ventajoso para la música. Aquel ilustre monarca envió á buscar á Alemania todos los instrumentos conocidos y en uso, creó una compañía de jóvenes, á quienes mandó enseñar la música y protegió con una generosidad sin límites á cuantos sobresalieron en su estudio, y especialmente á los que consiguieron distinguirse en la interpretación de la música militar.

La emperatriz Ana contribuyó tambien muchísimo á los adelantos del arte. En los primeros años de su reinado, el de 1737, se representó ante su córte la primera ópera italiana que se oyó

en Rusia. Esta ópera, titulada *Abijazare*, y otra que se ejecutó un año despues con el título de *Semiramis*, fueron puestas en música por el compositor italiano Araja.

Catalina II contribuyó á dar nuevo esplendor al arte musical durante su permanencia en el trono. En su tiempo se representó la *Olimpiada*, ópera de Manfredini, y alternando con algunos intermedios italianos y comedias rusas, se ejecutaron varias óperas.

El célebre Sarti fué maestro de la capilla real desde 1785 hasta 1801, y durante este tiempo la emperatriz le colmó de honores y de riquezas, y le nombró director de un nuevo conservatorio de música que se creó por entonces

En 1843 el emperador fundó un teatro de ópera italiana en San Petersburgo, y el primer año compusieron la compañía artistas como la García-Viardot, Tamburini y Rubini, que fueron acogidos por los rusos con ardiente entusiasmo. Desde entonces todos los años cantan en aquel teatro los mejores artistas de Europa, y el diletantisimo ruso es uno de los más ilustrados y respetados por los cantantes.

Tambien tienen ópera nacional, aunque á decir verdad la música del país sólo puede estudiarse en las canciones populares.

Rusia ha producido pocos *virtuosi* notables; pero casi siempre han vivido y se han connaturalizado, por decirlo así, con el país muchos artistas

extranjeros que han logrado hacerse célebres. Entre estos últimos debemos citar á Clemente Field, Rode, Baillot, Klengel, Hummel, Boieldieu, Adolfo Adam, Listz, Sivori, Artot y Haumau.

Como cantantes, la Bosio, muerta hace poco en San Petersburgo, ha sido mucho tiempo el ídolo de los rusos. Entre los pianistas á Rubinstein.

Entre los compositores rusos del presente siglo debemos citar á Miguel Glinka, fallecido en el año 1857.

Nacido de una familia noble y rica, no se dirigieron desde luego sus miras á la carrera musical. Hizo sus estudios en la universidad de San Petersburgo; pero á pesar del éxito que obtuvo en los diversos ramos de la enseñanza, en las ciencias, en las lenguas antiguas y modernas, no por eso dejó de dedicarse á su estudio predilecto del arte musical. Nunca fué su cálculo tributar á la música un culto interesado, tanto por su brillante posicion social, cuanto porque sus inclinaciones estaban en un todo exentas del menor espíritu especulativo. Se hallaba pues el jóven músico poseedor de las condiciones más favorables para desarrollar cuidadosamente, y por todos los medios posibles, las felices facultades con las que la naturaleza le dotó. No descuidó Glinka en medio de sus trabajos de composicion la práctica de los instrumentos, así es que en pocos años llegó á tocar el piano con suma maestria, y se hizo familiar el violin, gracias á las buenas lecciones de Carlos Mayer y

de Boehm, artistas de San Petersburgo, de un mérito singular. Pronto se vió obligado por los usos de Rusia á entrar en el servicio administrativo, pero no se olvidó ni un momento de su verdadera vocacion, y no obstante su juventud, su nombre se popularizó rápidamente por sus composiciones llenas de gracia y de sencilla originalidad. Pero cuando quiso explayarse en un género más serio y elevado, sintió la necesidad de viajar y dar á su talento, por una encadenacion de nuevas impresiones, la fuerza y amplitud de que aún carecía: dejó el servicio y marchó para Italia en compañía del tenor Ivanoff. En esa época, ya habitando Milan ó las orillas del lago de Como, ya recorriendo el resto de la Italia, Glinka escribía sobre todo para su instrumento favorito, el piano; y los catálogos de Riccordi, su editor en Milan, prueban bien á las claras la actividad y variedad de ideas del jóven maestro ruso. No obstante, el objeto principal que le movió á viajar fué el estudio de la teoría del canto y de los misterios de la voz humana, estudio del que sacó más tarde gran partido.

Después de haber permanecido tres años en Italia, se fué á Alemania. En Berlin principalmente, bajo la direccion del sabio teórico, y entónces ya bibliotecario de la seccion música de la real biblioteca, fué donde Glinka profundizó el estudio de la armonía y del contrapunto. Dueño al fin, por los estudios severos y concienzudos

que adquirió en su viaje, de todos los recursos de su arte, volvió á Rusia con la idea fija de escribir una ópera nacional basada en el estilo de los cantos nacionales, idea que hacia largo tiempo abrigaba en su imaginacion. Se puso á trabajar con ardor en una partitura cuyo libreto compuesto bajo su inspiracion, era propio para hacer resaltar los rasgos característicos de las sensaciones músicas de sus compatriotas. Esta partitura se titula la *Vida para el Czar*. El asunto de la pieza está sacado de la historia de las guerras de la independencia al principio del siglo xvii. Es obra verdaderamente nacional que obtuvo un gran éxito; pero prescindiendo de toda parcialidad patriótica, su mérito es evidente. La *Vida para el Czar* tuvo el mismo resultado en Moscow que en San Petersburgo. Entónces para sancionar este doble éxito con un favor al que un músico de la edad de Glinka no podia aspirar, el emperador lo nombró maestro de capilla de los cantores de la corte.

La capilla vocal del emperador de Rusia es cosa portentosa, y de la que, segun el dicho de todos los artistas de diferentes naciones que la han oido, no podemos formarnos sino una idea muy imperfecta. Se compone de cien voces de hombres y de niños cantado sin acompañamiento. Esos cantantes se reclutan principalmente en las provincias del mediodía del imperio; sus voces son de una claridad exquisita, y de una extension

en los puntos bajos casi increíble. Glinka recorrió la Ukrania, buscando para la capilla esas voces de niños, esas voces de serafines que aquellas tierras medio salvajes parecen solas poseer en el mundo.

Al cabo de tres ó cuatro años, viendo el mal estado de su salud, se decidió á abandonar la direccion de los cantores de la corte, y á dejar de nuevo la Rusia.

Antes de su partida, M. Glinka dió á la escena rusa una segunda ópera (*Russlane y Ludmila*), cuyo argumento está sacado de un poema de Pyuchkine. Esta obra de un carácter fantástico y semioriental, por decirlo así, doblemente inspirada por Hoffmann y los cuentos de las *Mil y una noches*, difiere tanto de la *Vida para el Czar*, que parece haber sido escrita por otro compositor. El talento del autor aparece más sentado y poderoso. *Russlane* es sin dificultad un gran adelanto, una nueva fase en el desarrollo músico de Glinka.

En su primera ópera, en medio de sus melodías marcadas con un colorido nacional fresco y verdadero, se descubría sobre todo la influencia de la Italia; en la segunda, en la importancia del papel que tiene la orquesta, en la belleza de la trama armónica, en la ciencia de la instrumentación, se nota por el contrario la influencia de la Alemania. Las numerosas representaciones de *Russlane* atestiguan que gustó mucho, aun des-

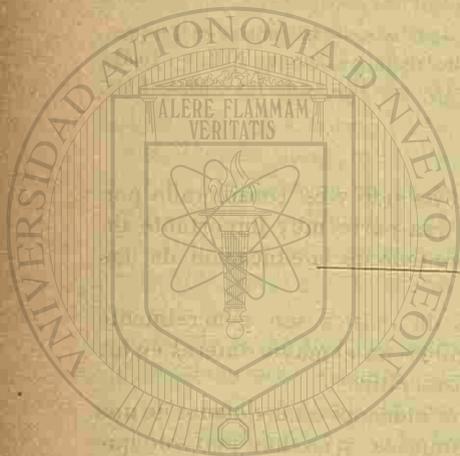
pues del éxito enteramente popular de la *Vida para el Czar*. El talento de Glinka es esencialmente flexible y variado; tiene un mérito eminente por el estilo, que tiene el raro privilegio de adaptarse á la voluntad del compositor, segun las exigencias y el carácter del asunto de que se trata. Puede ser sencillo y natural, pero nunca echa mano de ningun rasgo vulgar. Sus melodías tienen imprevistos acentos, periodos de una originalidad encantadora; es un gran armonista, y escribe los instrumentos con un cuidado y un conocimiento de los más recónditos recursos, que hacen de su orquestacion una de las instrumentaciones modernas más nuevas y más correctas que se puedan oír.

Su *scherzo* en forma de vals es arrebatador, lleno de coqueterías rítmicas extremadamente graciosas y superiormente desarrollada.

En el año de 1845, fué Glinka á España, con objeto de recoger datos y reunir materiales para su historia de los cantos populares y nacionales de Europa. Estuvo en Madrid y visitó las principales capitales de provincia, donde pudo reunir un variado repertorio de cantares y bailes españoles.

En Madrid se ha ejecutado alguna vez, aunque pocas, el *scherzo* instrumental que hemos mencionado más arriba, y el profesor de piano, primer organista de la capilla real, don Juan Guelvenza, que trató con bastante intimidad al

malogrado Glinka, posee varios manuscritos suyos, que le ofreció el mismo autor. Si no estamos equivocados, también tiene el señor Guelvenzu la particion de la *Vida para el Czar*.



CAPITULO XII.

La música en Suecia. — El *mir*. — La música en Turquía. — La música en Inglaterra. — Enrique VIII. — Tomás Talis. — Bird y Morley. — Afición de los ingleses á la música. — Irlanda.

El arte musical ha sido y es considerado por los suecos como una parte muy importante de la educación, sobre todo de la educación de las mujeres.

Los profesores de música son generalmente estimados y acogidos con el mayor interés en los palacios más aristocráticos.

Hasta los pobres aldeanos están dotados de una gran afición á la música, y no hay uno solo que no sepa tocar su instrumento favorito, completamente campestre, que se llama *mir*.

Pero á pesar del gusto y la afición que tienen á la música, los suecos no han podido producir obras notables. Les ha faltado el genio creador que tanta gloria ha alcanzado en Italia y Alemania, pero no el de la ejecución. Dificilmente podrá olvidarse la Europa de nuestros tiempos de la famosa Jenny Lind, ni de las canciones suecas que tantos triunfos alcanzaron.

En Stockholmo hay un teatro muy lindo, en

el que sólo se representan óperas italianas y francesas.

No debemos dejar sin consignar que en esta capital fundó Gustavo III, en 1772, una academia de música, que hasta ahora no ha cesado de producir buenos instrumentistas, y algunos, aunque pocos cantantes.

Los turcos, sin dar su verdadero valor á la música, se consagran á ella con entusiasmo. Hoy es de muy buen tono entre ellos profesarla afición, y cuando ménos saber tocar algun instrumento.

El pueblo canta mucho: las personas acomodadas reservan esta habilidad para manifestarla en lo más íntimo de sus harenes.

Algunos escritores han dicho que los turcos carecen de teorías musicales, y que todo lo aprenden á favor de su privilegiado oído. No es cierto. Poseen signos regulares para expresar los sonidos y no falta ritmo á sus melodías. Para notar sus signos emplean nombres, como lo hicieron sus antepasados.

La música turca carece de importancia con relacion al arte en general: como expresion del carácter y de los usos de los habitantes del país, es como únicamente pueda considerársela, y aun así el interes que inspira es muy limitado.

La guerra y el amor son siempre su musa, y para expresar los sentimientos que ambos despiertan en su alma, se valen de los primeros rudimentos del arte.

Su armonía no sale nunca del acorde de la dominante, ó de su relativo en modo menor.

Enrique VIII ofreció á los ingleses el mismo espectáculo que Neron á los romanos; cultivó la música, y puede decirse que este príncipe fué el primerô que la impulsó por la senda que debia conducirla á su desarrollo.

La reina Isabel tambien protegió sus adelantos; pero el principio de su ópera nacional data desde Shakespeare, cuyos versos fueron los primeros que se cantaron en el teatro inglés.

Durante el siglo xvi Tomás Talis, célebre compositor de música religiosa y dramática, fué, segun dice Burney, el más notable músico, no sólo de Inglaterra sino de Europa. Sus discipulos, Guillermo Bird y Tomás Morley, dejaron tambien obras muy importantes, entre las que todavia se conservan con estimacion várias canciones, madrigales y cantatas.

La música religiosa aparece en este país muy superior á la secular, y en su composicion se distinguieron, además de los que ya hemos citado, Witame, Wibil, Wilkes, el padre de Milton, Fomkins, Bevia, Gibbons, Clerke, Holder, Orrigton, Fucker y Boyce.

Cuando se llevó á cabo la restauracion inglesa con la vuelta de Carlos II y la paz tornó la animacion á Lóndres, y con ella el progreso de la música, Smith y Harris, el primero aleman y el segundo frances, contribuyeron por entónces á su

esplendor, y continuaron su obra Blow, Wise, Tudway y Purchel; este último es uno de los músicos de más genio que ha producido Inglaterra, y á él debió la música dramática la perfeccion que alcanzó en su época y en lo sucesivo.

A fines del siglo xvii la música instrumental logró hacerse notable; por este tiempo brillaron como violinistas Matheis, Lestronge y Corelli.

Hoy la música italiana y la francesa han adquirido carta de naturaleza en Lóndres, y aunque también se canta la ópera inglesa, no son muchos los compositores notables que la alimentan. En cambio hay en toda Inglaterra innumerables escuelas de música; este sublime arte es uno de los más importantes ramos de la educacion que se da á los ingleses; los conciertos se suceden todos los días; y hay dos teatros consagrados casi siempre á la ópera italiana.

Entre los cantantes que ha producido, podemos citar á Elena Keuneth, que es sin disputa una de las primeras que hoy existen en Europa.

Raynal ha dicho que nada hay más parecido que el idioma y la música de los irlandeses á los Orientales.

La Irlanda es un país que se presenta á los ojos del poeta y del artista con toda la belleza de la desgracia; pero á pesar de los terribles sufrimientos que han padecido sus hijos, siempre han conservado sus himnos de guerra, sus canciones populares, con las que han formado un precioso

poema que se ha trasmitido de unos á otros. Nada más expresivo, nada más casto, nada más puro ni más bello, que los cantos con que los irlandeses han manifestado su alma á los demas países de la Europa.

Cuando querais oír esas sentidas canciones que describen las flores de los campos, la frescura de las arboledas, el azul de los lagos, la gracia y la belleza de las mujeres, no las busqueis en las bibliotecas ni en los archivos, id á Goldway, á Majo, á Connaugh, y allí las escuchareis como las escucharon los que vivian hace más de seis siglos.

CAPITULO XIII.

La música en Bélgica. — Andrés Gretry. — El conservatorio de Bruselas. — Los alumnos pensionados. — La música en Portugal.

A fines del siglo xvi ya poseía Bélgica un crecido número de compositores, distinguiéndose entre los de aquella época Mathieu Thalman, músico de la catedral de Amberes y autor de varias misas impresas; J. Maghiels, renombrado por sus canciones, y Brouck, que se distinguió tanto en el género religioso como en el profano.

La música dramática había ya adquirido un gran desarrollo, debido á las composiciones de los artistas que ya se habían formado, y al gusto que se tenía por las tragedias y las llamadas *farsas*, especies de comedias flamencas que se ejecutaban en los *kermesses*, en barracas ó teatros improvisados al aire libre.

En 1695 fué construido por orden del elector de Baviera el teatro llamado de la *Monnaie*, que es hoy uno de los primeros de Europa.

Lieja y Amberes han sido las que más músicos han producido, siendo los más notables Hamal, Juan Noel su hijo, Vanderhaegen, y de una época anterior á la de estos, Gossee y Gretry, que

son los dos nombres que más brillan en los anales del arte belga.

La Bélgica ha producido en todos tiempos músicos distinguidos; pero á causa de la organización del pueblo flamenco, más á propósito para los trabajos que requieren paciencia y precisión, que para los que exigen una imaginación viva y excitada, los músicos belgas, con excepción de Gretry, no han logrado hacerse notables en la composición dramática.

Andrés Ernesto Modesto Gretry nació en Lieja el 11 de febrero 1741. Su padre, pobre músico, era violinista en la colegiata de aquella ciudad.

Apénas tenía siete años cuando el autor de sus días quiso hacerle niño de coro, y al efecto le confió á un maestro de músico de la colegiata.

« No puedo recordar sin dolor, dice el mismo Gretry en sus Memorias, lo que sufrí durante aquel tiempo.

» Seis viajes tenía que hacer cada día, próximamente de una milla, para ir á los tres oficios divinos; y desde luego hubiera andado aquel trayecto con alegría, si no hubiese visto castigar rigurosamente hasta el menor descuido involuntario. El temor de sufrir igual tratamiento me hacía insoportables mis deberes: por fin, lo que temía sucedió. Un día que el reloj de mi padre se había atrasado, llegué tarde á los maitines, que se cantaban entre cinco y seis de la mañana, y fuí castigado por primera vez, haciéndome es-

tar dos horas de rodillas en medio de la clase. ¡Cuántas malas noches pasé á consecuencia de este castigo! Cien veces el sueño cerraba mis ojos, y otras tantas el miedo me despertaba.

» Por fin tomé mi partido, y sin consultar ni la hora ni el tiempo, frecuentemente me ponía en camino á las tres de la madrugada, atravesando las nieves y los hielos; y cuando llegaba á la puerta de la iglesia me sentaba, colocando sobre mis rodillas la linternita, con cuyo resplandor me calentaba los dedos. Entónces me dormía más tranquilo en la confianza de que no se podría abrir la puerta sin despertarme.»

De esta manera pasó Gretry cuatro ó cinco años. Despues de este tiempo llegó á Lieja una compañía de cantantes italianos, los cuales se establecieron allí para presentar las óperas de Pergolesi, de Baranello, etc. Su padre rogó al director, llamado Nesta, diese entrada á su hijo en la orquesta. Gretry asistió por espacio de un año á todas las representaciones como á casi todos los ensayos, y allí fué precisamente donde adquirió el gusto apasionado por la música.

Fueron tan rápidos los progresos que hizo, que toda la ciudad deseaba oírle, hasta que por fin fué fijado el día para satisfacer la curiosidad pública.

Era un domingo: el motete que cantó era un aire italiano traducido al latin sobre aquellas pa-

labras de la Virgen: *Non semper super prata casta florescit rosa*. Apénas habia cantado cuatro compases, la orquesta empezó á tocar muy moderadamente hasta hacerlo pianísimo, de miedo de no oírle; y el éxito notuvo igual. Así que fué concluido el motete todos se apresuraron á felicitar al padre del jóven artista, y tan alto se hablaba en el coro que fué interrumpido el oficio. Gretry en aquel momento vió á su madre en la iglesia que se enjugaba las lágrimas, y no pudo contener las suyas.

Aquel pequeño triunfo decidió de su porvenir. Solicitó de su padre que le pusiese con un maestro de clavicordio, y la eleccion recayó en M. Renekin, célebre organista de San Pedro en Lieja. Este profesor era precisamente todo lo contrario al primer maestro que tuvo, y con él estudió la armonía con grande aplicacion. Recibió posteriormente algunas lecciones de composicion de otro maestro, hasta que por último decidió trasladarse á Roma.

Á los diez y ocho años tomó el camino de Italia. Llegado á Roma, escogió por director de contrapunto á Casali, quien, con Orucchio, el abate Luitrini y Joanini eran los maestros de capilla más en boga. Cuatro ó cinco años estudió bajo la direccion de este nuevo profesor.

Su manera de escribir la armonía para las obras destinadas al teatro, y su lenguaje oscuro, cuando habla de esta ciencia en sus Ensayos so-

bre la música, prueban que empleó bastante mal el tiempo en este estudio. No era para ser armónista para lo que había nacido; su genio le arastraba á la música dramática. Gretry sobresa- lia en la interpretación de los sentimientos del alma; pero la fibra delicada de su organización no le permitía sostenerse por largo tiempo en un objeto tan elevado.

Así que se oyeron en Roma algunas escenas italianas y algunas sinfonías suyas, el director del teatro de Aliberti le encargó pusiese en música dos intermedios titulados *las Venlimiadoras*, que se representaron con éxito en el carnaval de 1765, y merecieron los aplausos del célebre Piccini, porque el jóven compositor no seguía el camino trillado.

Hacia mucho tiempo que sus padres le instan- ban para que volviese á Lieja. Casualmente acaba- ba de quedar vacante una plaza de maestro de capilla en aquella ciudad; Gretry envió entonces un trozo de música para el caso, y obtuvo la plaza, pero no pudo decidirse á salir de Roma.

Precisamente sucedió que en aquella época una persona agregada á la embajada de Francia le prestó la particion de Rose y Colas; encantado con aquella música tan sencilla como graciosa de Monsigny, sintió casi de repente su vocacion, y la ópera cómica francesa fué desde entonces su pasion favorita, prefiriendo escribir zarzuelas á todo lo demas.

Viendo que únicamente Paris podia ser el tea- tro de su reputacion, salió de Roma el 4° de enero de 1767, despues de nueve años de estancia en aquella ciudad. Llegó á Ginebra con felices pre- sentimentos, y se detuvo allí con la intencion de ver á Voltaire y de obtener de este algun libro para zarzuelas. Le escribió y tuvo la felicidad de ser bien acogido, pues aunque estaba enfermo, le contestó que le veria lo más pronto que le fue- ra posible. Gretry se presentó y quiso excusar la libertad que se había tomado de escribirle. — ¿Cómo? caballero, dijo Voltaire, dándole un apretón de manos, al contrario, he recibido con mucho placer vuestra carta; ya se me había ha- blado de vos varias veces, y por lo mismo de- seaba veros. Sois músico y teneis talento. — Luego añadió: Soy viejo, y sin embargo no conozeo la ópera cómica que está hoy dia tan en moda en Paris, y por la cual se abandona á *Zaira* y *Mahomet*. Gretry no obtuvo más que una vaga promesa para un tiempo lejano. Habia entonces momentáneamente en Ginebra ópera cómica francesa: Gretry quiso ensayar su talento en este género, y puso en música la zarzuela *Isa- belle et Gertrude* de Favart. La obra fué repre- sentada con éxito y dió seis representaciones, lo que es mucho para una ciudad como Ginebra.

La necesidad de proveer á su existencia le obligó á dar lecciones; las señoras más ricas de la ciudad le buscaron para que fuese su maestro,

de manera que llegó á gozar cierta preferencia entre los demas profesores. Mientras tanto habia trascurrido cerca de un año sin ningun resultado para su gloria, y ya tenia veinte y ocho. Voltaire le aconsejó que fuese directamente á su fin; y para ello era necesario que marchara á Paris, único punto, decia el filósofo, para llegar pronto á la inmortalidad.

Siguió este consejo, y bien pronto llegó á la gran ciudad, lleno de esperanza y de ilusiones, que no tardaron en ser disipadas.

Lo que hay más difícil para el compositor que se dedica al teatro, y que no ha adquirido nombradía, es llegar á inspirar suficiente confianza para que un poeta se arriesgue á entregarle un libreto. Gretry, que no era conocido, perdió cerca de dos años en infructuosas solicitudes.

Ya principiaba á apoderarse de él el desaliento, cuando en 1769 Marmontel le confió la pieza titulada *El Huron*, la cual puso en música en muy poco tiempo. De tal manera agradó al excelente actor Gailllean, que hizo todos los esfuerzos y dió todos los pasos para su recepcion. La obra tuvo un éxito completo, y el compositor, hasta entónces menospreciado de los libretitas, fué colmado de solicitudes para poner en música multitud de piezas.

La melodía del *Huron* es agradable y fácil, y se descubre en ella el talento natural del autor, por la expresion de las palabras; pero la poca ele-

gancia de las formas musicales hiere allí tanto más, cuanto que este autor llegaba de Italia, donde habia pasado nueve años, en la época en que Piccini, Jomelli, Majo y Galuppi producian modelos de perfeccion en este género.

Algunos meses despues del *Huron* (5 de enero de 1769), apareció *Lucila*, donde se encuentra ya el cuarteto tan conocido: « OÙ peut-on être mieux qu'au sein de sa famille, etc. ? »

Vino en seguida el *Tableau parlant* (20 de setiembre de 1769), que ha sobrevivido á todas las revoluciones que ha sufrido la música desde entónces, y que dió á Gretry el primer puesto entre los compositores franceses.

Nada más gracioso que el cantábile de Colombina y de Pierrot: este trozo seria una obra maestra, si la modificacion fuese más variada. Otras tres zarzuelas, como *Sylvain*, *les Deux Avars* y *L'Amitié à l'épreuve*, fueron compuestas por Gretry aquel mismo año. La primera sobre todo fué muy alabada por el duo *Dans le sein d'un frère*. Sin embargo, aunque se encuentra en dicha pieza una magnífica frase, este duo carece de plan y no está bien escrito para el alcance natural de las voces. *Sylvain* se ha hecho una produccion anticuada; la titulada *Les Deux Avars* no se representa ya, porque el género no es del gusto de la época; pero con todo se encuentra en ella el duo de muchísimo efecto *Prendre ainsi cet or, ces bijoux*.

L'Amitié à l'épreuve no tuvo buen éxito, á pesar de que la música, muy buena, es una de las mejor escritas por el autor. *Zémire et Azor* fué representada en noviembre de 1774 con el mayor éxito; el talento de Gretry apareció allí en toda su frescura; jamas habia desplegado tanta riqueza de cantos ni aquella multitud de melodías graciosas. Nada más lindo y elegante que el motivo *Les esprits dont on nous fait peur*; nada más suave que el rondó *Du moment qu'on aime*. A pesar de los caprichos de la moda, semejantes producciones no pueden ménos de gustar siempre.

L'Ami de la maison encierra tambien una multitud de frases encantadoras. En el *Magnifique* estuvo ménos feliz.

La *Rosière de Salency* fué representada en 1777; es obra elegante y dramática, que está salpicada de rasgos felices.

La *Fausse Magie* es una malísima pieza que Marmontel escribió para Gretry, y que únicamente el mérito de la música pudo salvar. Algunos motivos graciosos, como el duo *Quoi! c'est vous qu'elle préfère*, son los que han hecho disimular las malas condicionees del libreto.

La reputacion de Gretry aumentaba en cada una de sus producciones. *Le jugement de Midas* (1778); *l'Amant jaloux* (el mismo año); *les Evénements imprévus* (1779); *Aucassin et Nicolette* (el mismo año) y sobre todo *Richard-Cœur-de-Lion*

pusieron el sello á su gloria. Desde entónces no tuvo rivales en Francia para la ópera cómica ó zarzuela.

La caravane du Caire, *Panurge*, y *Anacréon chez Polyrate* son producciones de medio carácter, y tienen escenas que pertenecen al género verdaderamente bufo. Gretry era muy apto para las obras de esta clase, cuyo estilo manejaba mejor que el dramático: este último no le proporcionó jamas grandes triunfos.

En aquella época fué cuando Mehut y Cherubini dieron mayor impulso á la música: un nuevo género se introducía en la escena de la ópera cómica, y sus composiciones más nutridas de armonía fueron preferidas del público é hicieron olvidar por espacio de algunos años le *Tableau parlant*, la *Fausse magie* y *l'Amant jaloux*.

Gretry sintió mucho este contratiempo, el cual no esperaba.

No le gustaba la nueva música, pero al mismo tiempo no se sentía con fuerza para poder luchar con sus nuevos adversarios.

Sin embargo, como el amor propio no nos deja nunca juzgar con imparcialidad, no se dió por vencido y quiso volver á entrar en liza, imitando, tanto como le fuese posible, aquel género que detestaba. Grandes fueron los esfuerzos que empleó en *Pierre-le-Grand*, *Lisbeth*, *Guillaume Tell* y *Elsca*; pero estas producciones no revelan su antiguo estilo, y en ellas se descubre que el autor

se esfuerza en aparecer distinto de lo que la naturaleza le había hecho.

Se nota que falta á sus melodías la facilidad y fantasía que sobresalen en sus primitivas obras; en una palabra, en lugar de ser compositor creador como en otro tiempo, se convierte en torpe imitador.

La música de Gretry estuvo poco ménos que olvidada cuando el famoso cantante Ellevion emprendió la tarea de volverla á poner en moda, sustituyéndola á las grandes concepciones armónicas entonces tan en boga, pero no las más á propósito para hacer brillar sus facultades físicas. El talento de que dió pruebas en el *Richard*, *l'Ami de la maison*, *le Tableau* y *Zemire et Azor* fué tal, que no se quiso oír más que esta clase de obras. Desde entonces la música de Gretry no ha cesado de gustar al público frances hasta la nueva revolucion efectuada en la música dramática por Rossini, Meyerbeer y sus émulos.

El resultado de estos cambios ha sido el de hacer al espectador más instruido en lo que concierne á la armonía y efectos de la orquesta, y también más exigente. Precisamente ambas cosas son la parte débil del compositor belga.

Gretry se distinguió por el desden que tenía á toda la música que no fuese la suya, desden que ni siquiera se tomó el trabajo de disimular. Uno de sus amigos entró una vez en su casa tarareando un canto. ¿Qué es eso? le preguntó. — Es, le

respondió su amigo, un rondó de aquella zarzuela que oimos el otro día desde vuestro palco. ¡Ah! sí, ya recuerdo; aquel día en que llegamos demasiado temprano al teatro, ántes de empezar la representacion de *Richard*. Gretry gustaba que le adulasen, y sus triunfos escénicos no le dejaban el libre albedrío para poder rendir homenaje al mérito de los demas compositores. Pasaba ratos de muy mal humor, que le hacian ser impaciente y duro.

Un día que tenía reunion en su casa, estaba Gretry, como de costumbre, sentado en un sillón cerca de la chimenea, ocupándose muy poco de las personas que le rodeaban. Anunciaron á la señora condesa de M..., esposa del embajador de una córte extranjera. Dió orden de que entrara, y casi sin moverse de su sitio preguntó á la señora condesa lo que deseaba. Admirada de esta recepcion, le dijo que iba á solicitar su sufragio para un protegido, hombre de algun mérito, por quien tenía el mayor interes, y que debía dentro de pocos dias ser presentado en el Instituto. — No le conozco más que muy poco, respondió secamente; pero protegido por Vd., señora, y sin duda por la córte, puede pasar sin mérito; hay tantos como él en el Instituto, que mi sufragio le sería inútil; sin embargo, señora, veré y obraré segun mi conciencia: hé ahí todo lo que puedo prometer á Vd.

La condesa salió, y uno de los testigos de esta

escena creyó de su deber acompañar á aquella señora hasta su coche. No tiene nada de político ni de galante con las damas M. Gretry, dijo la señora bajando la escalera.

El amigo de Gretry trató de excusar al compositor lo mejor que pudo; la condesa entró en su coche y partió. — ¿De dónde vienes? le dijo Gretry; ¿de acompañar sin duda á la condesa? eso no te importaba, ya sabe el camino de mi habitación, porque esta es la tercera vez que viene; y si no la he recibido mejor, tengo razones para ello. No me agrada esa señora. Últimamente estaba yo en el teatro Feydeau; se representó allí *Lucile*, y ni una sola vez aplaudió.

Gretry fué muy compasivo, y en sus paseos diarios se detenía con gusto para socorrer con limosnas á los pobres. Su habitación era modesta y estaba amueblada á la antigua: el único instrumento que poseía era una epinette ó clavicordio que, así como su mesa de escritorio, habían pertenecido á Juan Jacobo Rousseau. « Si Juan Jacobo, decía Gretry señalando la clave, ideó aquí su *Devin du village*, yo he compuesto varias producciones, y llegará un día en que se haga caso de este mal instrumento. » (Se vendió muy caro despues de su muerte.) Tenía un especial cariño á la música de *Sylvain*, del *Tableau parlant* y de la *Fausse Magie*, no pudiendo soportar que se cambiara ninguna de las frases de sus cantos, ó

que se imprimiese alguno de los trozos de sus obras.

Cuando Martin cantó en l'*Epreuve villageoise* el papel de *la France*, añadiendo las *floritures* de moda, decía Gretry: Vamos á oír l'*Epreuve villageoise*, música de M. Martin.

Gretry hizo la adquisicion de la casita de campo de Juan Jacobo Rousseau, en Montmorency, donde pasó los últimos años de su vida y murió el 24 de setiembre de 1813.

Todo Paris recuerda la magnífica ceremonia que tuvo lugar el día de sus funerales. El numerosísimo acompañamiento se detuvo delante de los dos teatros líricos, y tambien se paró al llegar á las puertas del Teatro Frances. Se pronunciaron discursos, y la misma noche se ejecutó en el teatro de la ópera cómica una especie de apoteosis musical.

La música es hoy uno de los elementos más difundidos entre en el pueblo flamenco. Todas las clases de la sociedad la cultivan, y no deja de llamar la atención la afición con que á este sublime arte se dedican aún las más ínfimas. Pero lo que más prueba esta observacion es el crecido número de academias y de sociedades filarmónicas que existen en todo el reino. Bruselas es el centro donde más se propaga y se cultiva el arte musical. Además del gran número de escuelas públicas establecidas en esta capital, existen numerosas asociaciones musicales, cuyo

principal objeto es la formacion de conciertos que casi siempre son de un mérito incontestable.

El Conservatorio de Bruselas, elevado por la acertada y celosa direccion de M. Fetis al puesto de los primeros de Europa, ha producido muchos artistas dignos de mención, y sobre todo de instrumentistas que no han tenido ni tienen rivales en el mundo.

El Conservatorio de Bruselas tiene una historia muy brillante, y si hoy no da los mismos resultados que en épocas anteriores, no es por efecto de su organizacion, no es porque el gobierno no le mire con cariñoso interes. Esto consiste en que no todas las generaciones producen en los mismos países hombres privilegiados.

No es nuestro propósito publicar una reseña histórica de la música belga; hemos apuntado estos datos para hacer ver que si hoy es esmerada la educacion musical que se da en aquel Conservatorio, que si los medios con que esta escuela cuenta para hacer fructuosos sus trabajos, son muchos y oportunamente combinados, no los ha conseguido en un solo día, no los ha debido á un solo gobierno celoso de la prosperidad del arte. Muchos años, muchos hombres, muchos gobiernos han realizado esta obra: no deben, por tanto, desanimarse los que despues de un juicio comparativo entre el Conservatorio belga y el nuestro, encuentren al segundo inferior al primero. El Conservatorio de Madrid está al principio de una

de esas épocas brillantes que tienen las escuelas de su clase en todos los países; la afición á la música, que tan gran desarrollo ha tomado en España, le animará á seguir por una senda donde sin falta se encuentra el galardón, y dentro de poco no tendrá que envidiar á los mejores de Europa. Pero para llegar á esta envidiable altura, necesita realizar mejoras importantes, y nosotros vamos á iniciar una refiriéndonos á la cuestion que, como hemos indicado más arriba, se ha debatido entre el gobierno belga y la seccion de la Academia de Bellas Artes de aquel país, que ha compuesto el jurado en los últimos concursos que se han celebrado.

Una de las disposiciones del reglamento del Conservatorio belga previene que á los que obtengan el primer premio en las clases de composicion, se les conceda una pension para que viajen cuatro años por el extranjero con el fin de completar su educacion; pero habiendo creído el gobierno que sin necesidad de traspasar las fronteras de Bélgica pueden los laureados conseguir los mismos resultados, haciéndolos más beneficiosos para su país, porque muchos de los que salen se establecen en Italia ó en Francia, ha juzgado que la indicada disposicion debia abolirse, ó al ménos reducir á dos los años de la peregrinacion artística, y entregarles el resto de la suma consignada para los cuatro, como un estímulo para que no abandonasen á su patria, que los ha

educado y que no sin razon reclama el fruto de su talento.

El Conservatorio ha presentado al ministro del ramo un informe, fundándose en razones muy atendibles para pedirle que continúen concediéndose las pensiones por el tiempo y con el objeto que marca el reglamento. Los discípulos honran siempre á sus maestros donde quiera que estén, y si los compositores belgas alcanzan gloria en otros países, sus triunfos lo son tambien para el Conservatorio que los ha educado.

Nosotros juzgamos muy acertada la opinion que se ha opuesto á la del ministerio, y desearíamos que en España se estableciese este sistema de completar la educacion de los maestros compositores. ¡ Cuántas inteligencias superiores, que hubieran podido derramar su luz vivificante en el mundo de las artes, han sucumbido en la ignorancia y en el olvido, porque la suerte no les ha proporcionado los medios de salir de la aldea en donde nacieron y recorrer las naciones civilizadas, cuya sola vista despierta el genio y anima la diestra del pintor ó inspira la mente del músico y el poeta!

El más aventajado alumno del Conservatorio puede ser, cuando más, un buen crítico. Si no hay en su alma ese fuego sagrado, esa inspiracion que produce el artista, nunca creará este, nunca podrá dejar en el mundo esos destellos de su exis-

tencia, que han dejado Mozart y Belini, Murillo y Rafael.

Pero haced que un alma privilegiada reciba las impresiones que los viajes despiertan en un espíritu observador, que asista á los grandes triunfos de los hombres eminentes de todas las naciones, que contemple los grandiosos monumentos que el entusiasmo público ha erigido al talento y á la virtud, que admire esos pintorescos cuadros que en todas partes desarrolla la naturaleza, que asista á esas mil escenas de la vida donde se agitan todos los sentimientos y todas las pasiones, donde aparecen todos los caracteres y todas las debilidades humanas. Estas impresiones son un caudal de inspiracion para el artista, y de ellas toma sus cuadros, sus escenas, siempre con la mision de corregir deleitando, que es la más noble, la más grata de todas las misiones que ha confiado al hombre la Providencia.

Por esta razon esos viajes ilustrados son una necesidad imperiosa en cuantos se dedican al cultivo de las artes; y del mismo modo que se conceden pensiones al pintor y al arquitecto para que viajen estudiando, debieran otorgarse al músico y al poeta, especialmente al músico, que es el que más provecho puede sacar, el que puede justificar mejor las cantidades que el gobierno emplease en facilitarle los medios de viajar.

Desearíamos que se tomase en consideracion esta idea, y seria para nosotros una esperanza

legítima de un porvenir brillante el verla realizada.

La música de los portugueses tiene el mismo origen que la española.

Este pueblo posee muchos y variados cantos, antiguos pero sumamente agradables. Sus aires nacionales son los *Tadunes* y los *Madinhas*, que no se parecen en nada á los de las demas naciones. Su modulacion es con extremo original.

Las melodías portuguesas son generalmente sencillas, nobles y expresivas. Entre los compositores de este país que más se han distinguido, podemos citar á Corta, Fronchis y Schiopetta.

Jomelli estableció en Lisboa un teatro de ópera italiana, y desde entonces han podido apreciar los portugueses casi todas las obras de los mejores compositores modernos, y un crecido número de los cantantes que más fama han adquirido durante el presente siglo en los principales teatros de Europa.

CAPITULO XIV.

La música en España. — Compositores de música religiosa. — Luis Victoria. — Su biografía. — Sus obras. — Otros compositores distinguidos. — Implantacion en España de la ópera italiana. — Tentativas para fundar la ópera nacional. — La Zarzuela. — Primeros compositores de zarzuelas. — Progresos musicales en España. — La música popular. — Eminencias artísticas. — Nueva generacion de compositores distinguidos. — Gayarre, — Sarasate, — Elena Sanz. — Instrumentistas notables.

Hemos colocado en último término la historia musical de nuestro país, tanto por deferencia á los demas, como porque es el que ménos datos históricos nos suministra, descuido imperdonable en los escritores que nos han precedido.

No se puede negar á nuestros compatriotas una organizacion privilegiada para el cultivo de la música; pero si son plausibles sus cualidades, es censurable el abandono con que han mirado el origen de un arte que tantos beneficios ha dispensado á su alma ardiente, que tantas alas ha dado en todo tiempo á su imaginacion fantástica.

No se encuentra en un solo libro toda la historia de la música española: la casualidad proporciona datos diseminados; algunos laboriosos escritores han hecho últimamente utilísimas investigaciones; pero, lo repetimos, no tenemos un

legítima de un porvenir brillante el verla realizada.

La música de los portugueses tiene el mismo origen que la española.

Este pueblo posee muchos y variados cantos, antiguos pero sumamente agradables. Sus aires nacionales son los *Tadunes* y los *Madinhas*, que no se parecen en nada á los de las demas naciones. Su modulacion es con extremo original.

Las melodías portuguesas son generalmente sencillas, nobles y expresivas. Entre los compositores de este país que más se han distinguido, podemos citar á Corta, Fronchis y Schiopetta.

Jomelli estableció en Lisboa un teatro de ópera italiana, y desde entonces han podido apreciar los portugueses casi todas las obras de los mejores compositores modernos, y un crecido número de los cantantes que más fama han adquirido durante el presente siglo en los principales teatros de Europa.

CAPITULO XIV.

La música en España. — Compositores de música religiosa. — Luis Victoria. — Su biografía. — Sus obras. — Otros compositores distinguidos. — Implantacion en España de la ópera italiana. — Tentativas para fundar la ópera nacional. — La Zarzuela. — Primeros compositores de zarzuelas. — Progresos musicales en España. — La música popular. — Eminencias artísticas. — Nueva generacion de compositores distinguidos. — Gayarre. — Sarasate. — Elena Sanz. — Instrumentistas notables.

Hemos colocado en último término la historia musical de nuestro país, tanto por deferencia á los demas, como porque es el que ménos datos históricos nos suministra, descuido imperdonable en los escritores que nos han precedido.

No se puede negar á nuestros compatriotas una organizacion privilegiada para el cultivo de la música; pero si son plausibles sus cualidades, es censurable el abandono con que han mirado el origen de un arte que tantos beneficios ha dispensado á su alma ardiente, que tantas alas ha dado en todo tiempo á su imaginacion fantástica.

No se encuentra en un solo libro toda la historia de la música española: la casualidad proporciona datos diseminados; algunos laboriosos escritores han hecho últimamente utilísimas investigaciones; pero, lo repetimos, no tenemos un

cuerpo de obra que encierre su pasado, no hemos levantado todavía al arte musical español el monumento que han erigido á la historia de su música las demas naciones.

Puede ser que nosotros emprendamos alguna vez esta tarea; entre tanto nos limitaremos á apuntar los escasos datos que hemos hallado, extendiéndonos más particularmente en algunas consideraciones acerca del carácter de la música española, de sus elementos, de su significacion y de su porvenir.

Antes de proseguir nuestro trabajo, indicaremos que en nuestra humilde opinion la música española encierra tesoros preciosísimos, que acaso algun día contribuirán, como ya han empezado á hacerlo, á continuar y sostener el esplendor de esa música adoptada por todos los países, música que nosotros llamaríamos cosmopolita.

Un crítico frances, ocupándose en el exámen de una melodía española, de acuerdo con nuestro humilde parecer, indicaba la conveniencia de un detallado estudio sobre nuestra música, asegurando haber hallado en ella encantos de más precio que los de muchas obras pretenciosas que pasan en el mundo musical por obras de gran mérito.

« Lo que más me ha llamado la atención, añade Frank-Marie, en algunos fragmentos de música española que he escuchado, es un carácter de

inimitable originalidad, que á la vez sorprende y extasia. »

No nos extraña ciertamente que un escritor frances dedicado á la crítica musical se admire de este sello que distingue á la música de nuestro país, cuyos orígenes se pierden en la más remota antigüedad, y mucho ménos si consideramos que la confusion de escuelas y de estilos que reina en la capital más civilizada del mundo, debe inspirar el deseo de esa sencillez primitiva, de esa poesía inefable, de esa belleza pura, que caracterizan los delicados aires musicales con que nuestro pueblo canta sus penas, expresa sus alegrías é idealiza, en fin, sus sentimientos.

Esto no hace más que confirmar nuestra apreciacion, fundada en la tendencia que notamos siempre creciente, á buscar un alivio á la complicacion de formas que se ha desarrollado — lo mismo en la literatura que en las artes — en la naturalidad primitiva que nunca envejece, y que siempre se nos presenta con nuevos atractivos.

El primer obstáculo que hoy encuentra el poeta y el artista, es la falta de novedad con que poder dotar sus trabajos, y esto consiste en que la poesía y el arte han despertado primero su imaginacion que su sentimiento. Siguiendo el impulso que dió á la sociedad moderna la filosofía, que el orgullo resucitó en los últimos años del siglo precedente, poetas y artistas han rendido más culto

á la forma que á la idea, y hé aquí el motivo de la inmediata esterilidad á que se llega con tanta rapidez. Todos los dias vemos ejemplos de esto. Hoy aparece en un teatro una obra dramática que nos revela un nombre para quien las alabanzas se agotan. Mañana este mismo nombre halla amargas censuras, porque la promesa que hizo al público su primer triunfo, ha salido fallida. Lo mismo sucede con los músicos y los pintores. Aquellos no buscan su inspiracion en la naturaleza, por el contrario, buscan la naturaleza para inspirarse en las obras de los compositores más en boga. Estos, á su vez, nacidos en una época en que los mayores aplausos se han reservado para la novedad, por más que careciese de verdad, han empleado su genio en combinar efectos más ó menos legítimos, pero siempre admirados, y el resultado de esta gimnástica intelectual, que así puede llamarse, ha sido encadenar la inspiracion en un mundo ficticio y limitado.

Romper estas cadenas debe la juventud para volver á hablar al alma con el lenguaje eterno de las artes. Mientras que sólo trate de asemejarse á muchos de los maestros que hoy brillan en la esfera musical, no adelantará un solo paso y sus obras de época terminarán con ella, mientras que las melodías de Bellini y Donizetti y los cantos populares de todos los países, especialmente en los meridionales, vivirán mientras estos vivan,

y como la primavera tendrán nuevos encantos al reproducirse y multiplicarse.

Pero no es sólo necesaria esta restauracion para dar nueva savia al arte musical, precisa es para evitar la escasez de artistas, que no es porque falten en el dia organizaciones privilegiadas para serlo, sino porque los que las poseen las pierden en el ejercicio de la escuela moderna, tan poco provechosa para el arte como perjudicial para la higiene.

Los periódicos repiten admirados todos los dias las grandes sumas con que se pagan en la actualidad las voces teatrales, y al mismo tiempo que se aumentan los precios de las contratas, la estadística registra menor número de cantantes. Los que han podido cantar cómodamente por espacio de mucho tiempo, han desaparecido ya, y hoy está limitado el periodo de vida artística á una media docena de años, cuando más. Los que antes eran tenores tienen que resignarse hoy á ser barítonos; las óperas de entónces se cantaban medio punto más bajas, y no estaban condenados los artistas á los ejercicios violentos á que hoy están acostumbrados; no habia ese fatal antagonismo de la orquesta, que parece querer ahogar la voz; los instrumentos, en vez de desencadenarse como una tempestad, se destinaban sólo al acompañamiento; el diapason no habia llegado á la elevacion en que hoy hasta el Conservatorio de Paris lo ha puesto; no se habian inventado las

óperas en cinco actos, ni los cantantes permanecían en escena cinco horas seguidas, como hoy, con detrimento de su laringe, por más fuerte que sea.

Si el arte músico, que es el más bello privilegio de las naciones civilizadas, se quiere conservar, preciso es destruir estos esfuerzos que han producido imaginaciones á punto de agotarse. De lo contrario, el retroceso será más violento, y de volver á la sencillez poética como deseamos, tendremos que caer en la ausencia del arte ahogado por sus hijos.

Expuesta ya nuestras opiniones acerca de la índole y del porvenir de la música española, vamos á consagrarla una mirada retrospectiva.

Su historia nos enseña que desde los primitivos tiempos de la edad media se cultivó en nuestro país el arte musical. Alfonso el Sabio fué su restaurador, ó mejor dicho el fundador de la primera escuela musical española.

En el siglo xv rivalizaron con algunos maestros extranjeros Bartolomé Romez, natural de Toledo, Francisco Travas, que publicó en 1495 un libro titulado *Música práctica*, Enrique de Valdarrabona, que escribió un tratado sobre la viola, y Melchor, que en 1537 dió á luz su *Arte de la Música*.

Pero el que más se distinguió en la indicada época, el que logró traspasar con su genio las fronteras y darse á conocer ventajosamente en las ciudades de Europa, más civilizadas entónces,

fué Francisco Salinas, natural de Burgos y ciego de nacimiento, quien llegó á ser el primer contrapuntista de su época y un sabio y respetable escritor didáctico. Este célebre maestro fué el primero que descubrió la enarmónica de los griegos.

Al mismo tiempo que Salinas, brillaron otros dos compositores en la escuela española. Vallis, autor del *Tratado de la Armonía* de Ptolomeo, y Meilonio, que llegó á ser fanático por su admiración hácia la música de los antiguos.

Tambien rivalizó con Salinas Cristóbal Morales, pero ménos por su ilustracion musical, que por su genio como compositor. Dejó notables obras de música religiosa, entre las que podemos citar su célebre motete *Lamentabor Jacob*, conservado en el archivo de la capilla pontifical de Roma, y uno de los que se cantan todos los años en las más grandes solemnidades de la Iglesia.

El mejor armonista que podemos citar despues de Morales es Luis Victoria. Sus innumerables motetes, su notable *Misa de Difuntos* y sus Salmos, son todas obras que hacen honor á la música española, no sólo por la época en que fueron escritos, sino por su imponderable mérito que ni el tiempo ni la progresiva marcha del arte han podido amanguar.

Hé aquí la biografía de este compositor.

Tomás Luis Victoria, llamado en Italia *Vittoria*, nació en la ciudad de Avila en 1540, y

siendo aún muy joven pasó á Italia, en donde estudió la música bajo la dirección de sus dos compatriotas Escovedo y Morales, chantres que eran á la sazón de la capilla pontifical. Más tarde estudió con provecho las obras de Palestrina, pues llegó á imitarle con sorprendente habilidad y acierto: en suma, llegó á ser uno de los primeros compositores de música sagrada y uno de los artistas que más honor han hecho á su patria. En 1573 obtuvo Victoria la plaza de maestro de capilla en el colegio germánico de Roma, y dos años despues fué nombrado para el mismo cargo en la iglesia de San Apolinario. A su vuelta á España recibió el título de capellan de S. M. con ejercicio, y viviendo aún en Madrid en 1605 hizo imprimir en el discurso de este año un oficio de difuntos á seis voces compuesto con ocasión de la muerte de la emperatriz.

Las obras que se conocen de este aventajado compositor son las siguientes:

1ª. — *Liber primus, qui missas, psalmos, Magnificat, ad Virginem Dei Matrem salutationes, aliisque complectitur*, 4, 5, 6, 8, *voc.* — Venetiis apud Angelum Gardanum, 1576. — Esta obra está dedicada al duque Ernesto de Baviera.

2ª. — *Cantica B. Virginis, vulgo Magnificat*, 4 *voc. una cum quatuor antiphonis G. Virginis per annum*. 5 et 8 *voc.* — Romæ ex typ. Dom. Basæ apud Franc. Zannetum, 1581, in fol.

3ª. — *Hymni totius anni secundum S. R. E.*

consuetudinem, 4 *voc. una cum quatuor psalmis pro præcipuis festivitibus*, 8 *voc.*, ibid. 1581, in fol. — Esta obra está dedicada al papa Gregorio XIII. — Fué Victoria el primer compositor que puso en música los himnos de todo el año, y aunque fué cruelmente criticado por los maestros italianos y flamencos de su época, no es por eso ménos cierto que su estilo lleva un sello de originalidad que le hace superior á todos sus detractores y demas compositores sus contemporáneos.

4ª. — *Missarum liber primus*, 4, 5, 6, *voc. ad Philippum secundum, Hispaniarum regem catholicum*, ibid. 1583, in fol.

5ª. — *Officium hebdomadæ sanctæ*, ap. Angelum Gardanum, 1585.

6ª. — *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum*, 5, 6, 8 *voc.*, ibid. 1585. — Tres años despues se hizo una segunda edicion de esta obra con el título: *Cantiones sacræ* 4, 5, 6, 8 *voc.* Dillingen, 1588, in 4º. — En el año siguiente se reimprimió con la adición de algunos motetes á 12 voces, del mismo autor, bajo este nuevo título: *Motecta* 5, 6, 8, 12 *voc. quæ nunc melius excussa aliis quamplurimis adjunctis noviter sunt impressa*. Mediolani, ap. Franc. et hæred. Simonis Tini, 1589. Otra edicion apareció en Dillingen, 1590, con el nombre: *Cantiones sacræ* 5, 6, 8, 12 *voc.*, in 4º. — Y otra, en fin, en Francfort, Mein, en 1602, tambien en 4º.

7^a. *Missarum liber secundus* 4, 5, 6, 8 *voe. una cum antiphonis Asperges, et Vidi aquam, totius anni.* — Romæ, ex typ. Ascanii Donangeli, ap. Franc. Coattinum., 1592.

Y 8^a. — *Officium defunctorum sex vocum.* Matrisi, in fol.

En el siglo xvi y en la primera mitad del siguiente aparecieron en España, además de los citados compositores, Perez Monteverde, que fué en Italia uno de los primeros creadores de la ópera italiana, Guerrero, Escovedo, Colosaus, Palavera, Bustamante, Toledano y Lorenzo, que dejaron muchas y muy notables obras de música religiosa, Diego del Castillo, Fernando de las Infantas, Miguel Gomez Camargo, Diego Ortiz y Pedro Periañez.

El ilustrado músico D. Hilarion Eslava nos suministra los siguientes datos acerca de estos últimos compositores.

Diego del Castillo, de los organistas que mayor reputación alcanzaron en España, publicó un tratado de órgano con la música en cifra, que era entonces el método usado para publicaciones de esta especie. Después de haber sido prebendado organista en la catedral de Sevilla, pasó a ocupar igual destino en la real capilla de S. M., siendo predecesor de D. Bernardo Clavijo, uno de los primeros autores de zarzuelas de que hay noticia.

Castillo compuso varias obras de música vocal, y de ellas se han publicado dos motetes; el pri-

mero *Quis enim cognovit*, y el segundo *O altitudo divitiarum*.

Fernando de las Infantas fué, según Cerone, uno de los mejores contrapuntistas de su época. En la página 90 de su *Melopeo* dice: que los cien contrapuntos de este profesor son modelos dignos de ser estudiados.

Ni una sola obra suya se conserva en España, y la obra que cita Cerone nos es completamente desconocida.

Miguel Gomez Camargo fué maestro de capilla de la catedral de Valladolid, que se distinguió por el delicado gusto de sus composiciones.

Don Diego Ortiz fué maestro de capilla del virey de Nápoles, siendo natural de Toledo, y aunque son muy pocas las composiciones de este autor que se han conservado en España, se hallan muchas en los archivos extranjeros.

El Sr. Eslava, analizando las obras publicadas en *La Lyra*, colección de piezas de música religiosa del repertorio español antiguo y moderno, añade á las noticias anteriores las siguientes líneas:

« Los autores cuyas obras contiene el tomo de *La Lyra* que encierra la primera mitad del siglo xvi son: Jehin, Peñalosa, Torrentes, Rivera, Cevallon, Morales, Escovedo, Fernandez, Bernal, Quevedo, Flecha y Robledo.

Los inteligentes en nuestra historia musical

al ver que no aparecen en la anterior lista los nombres de algunos autores célebres, anteriores á aquellos, y cuya fama olvidada por los españoles la han conservado los extranjeros, nos dirigirán tal vez un doble cargo. Nos dirán en primer lugar, ¿cómo es que no aparecen entre los compositores de principios del siglo xvi don Andrés de Sylva, organista y maestro de capilla de Fuenterrabía; don Antonio Vaqueraz, maestro de capilla de Alcalá de Henares, y Sepúlveda, y Rivafranca, afamados maestros de aquella época? Podrán también decirnos, ¿por qué la publicación de *La Lyra* no ha abrazado también el siglo xv, especialmente su segunda mitad, en la que floreció entre otros maestros distinguidos el célebre inventor del *temperamento*, don Bartolomé Ramos de Pareja?

Para contestar á estos dos aparentes cargos, permítasenos hacer una pequeña digresión, que creemos útil y necesaria, pues que de no hacerlo podría atribuirse ignorancia de los documentos que prueban la existencia de compositores de gran mérito anteriores á la época en que principia *La Lyra*, ó indolencia en no hacer las diligencias necesarias para hallar sus obras.

No ignoramos que en el siglo xv por lo menos se cantaba en varias iglesias de España piezas concertadas á varias voces, compuestas por los que entonces se llamaban primeros cantores. Sabemos además: 1.º que Ramos de Pareja tuvo

por maestro á Juan de Monte (1); y que el mismo Ramos tuvo por adversario de sus doctrinas á otro profesor llamado Osmeño, todos pertenecientes al siglo xv; 2.º que Andrés de Sylva fué tan distinguido compositor que el famoso flamenco Arcadete compuso una misa sobre un tema sacado de una obra de aquel, lo cual prueba la grande estimación que de él se hacia á principios del siglo xvi; 3.º que en el Grareán se hallan varios ejemplos de Vaqueraz, que en el *Lexicon* de Forkel se hacen de él grandes elogios; 4.º que Sepúlveda era un excelente compositor, según Enriquez Valde Rábanos en su *Sylva de Syrenas*, cuya obra hemos visto en la biblioteca imperial de Viena: sabemos últimamente la existencia de Rivafranca y de otros varios compositores de principios del siglo xvi por un documento curioso que nos ha facilitado nuestro buen amigo el erudito bibliógrafo don Pascual de Gayangos, y que vamos á insertar aquí íntegro en la parte que concierne al arte musical. Este documento es copiado de una obra española que existe en el *Museo Británico*, cuyo título y demás es como sigue:

« Ingeniosa comparación sobre lo antiguo y moderno, hecha por el bachiller Villalon, dirigida al Ilustrísimo y Reverendísimo Fr. Sr. D. Alonso de Virnes. Obispo dignísimo de Cana-

(1) Algunos han confundido á este con Felipe del Monte, natural de Flandes y que vivió en el siglo xvi.

rias, predicador y del Consejo d' la Cathol. y Cesar. Mag. En la cual se disputa quando hovo mas sabios agora ó en la antigüedad, y para en prueba desto se traen todos los sabios é inventores antiguos y presentes en todas las sciencias y artes. — Año MDXXXIX. — Impressa por maestre Nicolás Thierry, impressor de la muy noble villa d' Valladolid. — Acabóse á quince de enero. »

Respecto al arte musical dice así :

« Muy poco há que murió aquel famoso varon don Francisco Peñalosa, maestro de capilla del Rey cathólico Don Fernando, el cual en la música en arte y voz excedió á Apolo su inventor. Rivafrécha fué deste tiempo, de gran suficiencia y habilidad. Agora vive Matheo Fernandez, maestro de capilla de la Emperatriz, varon de gran sentido y admirable composicion. Vive en Roma un español que se llama Morales, maestro de las obras del Papa, único en la composicion y voz. E. Castillo, maestro de capilla de la iglesia Gamora. En Santiago, Francisco Logroño, y en Palencia Ordoñez, En la tecla murieron casi ayer aquellos tan famosos varones Lope y Hernando y su discípulo Cristóbal. Vive agora Antonio el ciego, tañedor de la capilla de la Emperatriz, que en el arte no se puede más esmerar, porque dicen que ha hallado el centro en el componer. En la vihuela murió poco ha Guzman que hazia hablar las cuerdas... Agora vive Torres Barroso,

natural de Salamanca, admirable en la composicion de la música, y el Milanés que en el mismo arte no tiene igual. Vive tambien Macotera, varon de excelente ingenio en la vihuela; y es tan maravilloso componedor y tan estúdioso que tañe en quatro cuerdas de la guitarra toda las buenas obras que se tañen en la vihuela con tantas diferencias y armonías, con tanto acompañamiento que admira á todos los que lo oyen... »

Por este documento y por las noticias que ante hemos dado, sabemos la existencia de un gran número de compositores distinguidos que florecieron ántes de aquellos cuyas obras se han publicado en *La Lyra*; ¿pero es fácil hallar las composiciones que hicieron y de que tenemos noticia? Para contestar á esta pregunta, tenemos que manifestar que los libros que se conservan en las catedrales sólo alcanzan á la época en que se establecieron formalmente las capillas musicales de las catedrales, que fué desde 1520 á 1540, y que si se halla alguno que otro más antiguo no tiene fecha, ni las obras llevan nombre de autor.

A fines del siglo xvi, quando declinó la literatura, la música siguió la misma suerte, volviendo á cobrar vida en el reinado de Felipe IV.

En el curso de esta breve reseña histórica hemos tenido ocasion, y la hemos aprovechado, de estampar algunos datos muy importantes, que pueden servir de complemento á este bosquejo de la historia de la música española.

Puede decirse que nuestro país no ha tenido nunca más música que la popular y la religiosa; pero en estos dos géneros ha sobresalido tanto, que ningún otro puede rivalizar con él.

La primera, la popular, ha conservado siempre desde los cantares y villancicos del siglo XIII un carácter original.

Al oír uno de esos cantores antiguos, dice un reputado escritor, como el de las *folias*, ó bien el último que haya recorrido las calles de Madrid, nadie dudará que ambos son hermanos, la dificultad consistirá en designar cuál de los dos es el más antiguo. Lo que distingue la música popular de España, añade, no es solamente el uso frecuente de los modos menores, sino el corte, el acento, el mucho uso que se hace en ella de los tiempos fuertes, de las suspensiones, sincopes y cadencias. Cada uno de esos aires que nos son tan queridos, porque forman para nosotros un tesoro inapreciable de recuerdos y de emociones de otros días, son un poema musical. Ellos expresan todos los sentimientos de nuestro corazón, tales como nosotros los experimentamos, son la voz de nuestra alma, son nuestro espíritu, nuestras creencias, nuestra vida: y podemos asegurar que ninguna otra nación puede competir con la nuestra en la riqueza y belleza de nuestros cantos populares.

Lo mismo podemos decir con respecto á la música religiosa nacional. Si España como casi to-

das las naciones han sido tributarias de la Italia en la música dramática, Italia y las demás lo han sido de nuestra patria en la música sagrada.

Los archivos de nuestros cabildos guardan, por desgracia muy oscurecidos, preciosísimos tesoros, que nuestra nación no sólo no ha comunicado á Europa, sino que hasta se ha ocultado entre sí. Las mismas provincias han aislado sus obras musicales. Cada catedral tiene su tradición, su repertorio, sus maestros, y sus discípulos. La de Burgos nada facilita á la de Sevilla, ni la de Santiago á la de Valencia. Esta centralización ha perjudicado muchísimo al desarrollo del arte español, y no se nos considera hoy en lo que valemos, por este oscurantismo á que se ha condenado el genio en nuestra patria, á que le han condenado preocupaciones y abandonos, que aun hoy aminoran el valor de los compositores españoles. Los extranjeros celebran nuestro repertorio de música sagrada, porque conservan con el mayor esmero y veneración algunas obras con que algunos maestros españoles que abandonaron nuestro suelo, dotaron á los templos católicos de Italia.

Para que sea algo más perfecto este bosquejo de la historia de la música en España, citaremos algunas tradiciones de una de las catedrales, de la de Valencia, en la que el arte se cultivó quizá con más gusto y mejor éxito que en otra alguna. El *maestro de capilla* más antiguo, cuyas obras se

han conservado, no en los archivos sino en su repertorio usual, es Comes, que dirigia la capilla en los últimos cincuenta años del siglo xvi. Todos los años se ejecutan muchas de sus composiciones, entre otras una letanía del Santísimo Sacramento para las preces de las cuarenta horas, una *Salve Regina*, y por último en la Semana Santa el oratorio de la *Pasion*, que es una grande y magnífica pieza dividida en tres papeles; el *texto* cantado en cuatro partes, *Jesus* por un corifeo, y el *pueblo* en coro. A Comes siguieron sucesivamente: Ortells, *maestro* de los primeros tiempos del siglo xvii, de quien todos los años se repite una *lamentacion* el día de miécoles Santo, un *motete* el de la Candelaria, y además varios salmos y misas; Bahan, de quien se ha conservado un salmo de la Virgen de los Dolores, otro para el *lavatorio*, una *oracion de tres horas* para la Pascua y el día del Corpus; Rabaza, Pradas, Fuentes, Morera y Pons, que han fallecido pocos años hace, todos los que han dejado obras importantes.

Esos hombres científicos ó ingeniosos no necesitaban para hacerse célebres sino darse á conocer en el mundo. A lo ménos no han carecido de reputacion los que por unas circunstancias violentas se han visto precisados á abandonar la oscuridad de la sacristía, cuyo aserto podremos justificar sin salir de la catedral de Valencia. Bajo el magisterio de Fuentes, uno de los muchachos de

coro se enamoró de una cantatriz italiana que habia venido á España con las compañías llamadas por Fernando VII. La siguió á Italia, y acordándole el hambre se hizo compositor para poder vivir; ese jóven se llamaba D. Vicente Martín y Soler; en Italia le llamaron Martini. La restauracion de 1823 arrojó de España otro niño de coro de la misma catedral de Valencia, discípulo muy querido del maestro Pons, que llegó á ser músico mayor de la milicia nacional de Madrid. Refugiado en Francia y no siendo al principio más que un modesto profesor de canto, se reanimó y escribió para el teatro; ese otro Martini fué Gomez.

Hemos citado á Martini, y no queremos prescindir de publicar su biografía, debida como otras muchas de compositores españoles al laborioso escritor D. Joaquín Velazquez.

Hé aquí lo que nos dice de él:

Vicente Martín, llamado por los italianos *Martini ó Espagnuolo*, nació en Valencia, capital de la provincia de este nombre en España. Después de haber hecho sus estudios de música como infantilillo en la iglesia catedral de dicha ciudad, desempeñó algun tiempo el cargo de organista en Alicante; pero su inclinacion á la música del teatro le decidió á presentar la dimision de esta plaza, para trasladarse á Madrid. Allí encontró á un cantante napolitano, llamado *Guiglietti*, para el cual escribió algunas piezas, recibiendo sus consejos de marchar á Italia, en donde

le pronosticaba un éxito brillante. Martín verificó su viaje por el año 1781, y escribió en Florencia, para el tiempo de carnaval, *Ifigenia in Aulide*. En seguida marchó á Luca, donde hizo representar su *Astartea*, que no logró grande acogida; despues el baile en tres actos *La Regina di Golconda*. Algunos otros bailes escritos en Génova y en Venecia precedieron á la aparicion de óperas, que le valieron una brillante reputacion y le procuraron algun tiempo de boga, en una época en que se hacian notar en Italia compositores de más alto mérito, tales como Paisiello, Cimarosa, y Guglielmi. En 1783 se encontraba en Turin, donde escribió *La Donna festeggiata*, prólogo; despues *La Accorta cameriera*, ópera bufa. A estas obras siguieron *L'Ipermestra*, ejecutada en Roma en 1784, *Il Burbero di buon cuore*, representado el mismo año; *La Capricciosa corretta*, en 1785; *La Cosa rara*, la más célebre de las obras de Martín, y *L'Arbore di Diana*, Una música melodiosa, fácil, expresiva, procuró á sus obras el éxito merecido. Mozart hizo justicia á sus producciones; pero le notó, con fundamento, la falta de cualidades sólidas, sin las que las obras de arte no pasan á la posteridad, y le predijo que, cuando cesase la boga, las óperas de Martín caerian en un profundo olvido. El autor de *Don Juan* hizo á este compositor el honor de intercalar un trozo de la ópera *La Cosa rara* en el 2.º acto de aquella grande obra. En 1785 fué llamado Martín á Viena; allí dió su

Burbero di buon cuore y *La Cosa rara*. El emperador José II le recompensó con magnificencia. En 1788 partió para Petersburgo, en donde quedó encargado de la direccion de la ópera; escribió *Gli Sposi in contrasto*, ópera bufa, y *Il Sogno*, cantata á tres voces. Pablo I le dió, diez años despues, el titulo de consejero. En sus últimos años el genio de Martín se extinguió completamente. Habiendo reemplazado la ópera francesa á la italiana en 1801, perdió su empleo, y no le quedó otro recurso que dar lecciones para vivir. Murió en Petersburgo en el mes de mayo de 1810.

Las composiciones suyas que se han grabado son: 4.ª. *L'Arbore di Diana*, partitura reducida para piano: Paris, Leduc; Bonn, Simrock. — 2.ª. *La Capricciosa corretta*, idem id. — 3.ª. *Gli Sposi in contrasto*, idem, Viena, Artario. — 4.ª. *La Cosa rara*, idem id., Paris, Leduc; Bonn, Simrock. — 5.ª. 6 *Canoni á voci* con ac. de piano-forte, Brunswick. — 6.ª. 12 *Canoni d'amore*, id., Leipsick. — 7.ª. *Il Sogno*, cantata á tres voces con acompañamiento de piano-forte, id. — 8.ª. Doce arietas italianas á una voz y piano. Todas estas obras han sido traducidas en aleman y publicadas en Bonn y en Hamburgo. Las sinfonías y piezas sueltas de las óperas de Martín han sido arregladas para distintos instrumentos y grabadas en Paris, Viena y Lóndres. Tambien compuso este maestro un *Te Deum* á cuatro voces y orquesta. Esta obra permanece inédita.

En España no ha podido echar raíces la ópera nacional, y sólo la zarzuela ha prosperado, porque compuesta de los verdaderos elementos con que contamos, de cantos populares, ha encontrado eco en el público.

La historia de la música teatral en España está recopilada en el notable trabajo que para escribir la historia del Regio Coliseo publicó bajo los auspicios del gobierno el distinguido escritor D. Manuel Juan Diana. Tomamos de ella algunos párrafos muy interesantes para nuestro propósito.

Aconteció, dice la citada Memoria, que el año de 1704 arribó á Madrid una compañía de comediantes y operistas italianos, de los muchos que en aquellos tiempos solían andar errantes de pueblo en pueblo, ejecutando sus funciones unas veces en las posadas y otras á cielo raso en medio de las plazas.

Para lucir sus habilidades con algun decoro ante el público madrileño, antojóseles el sitio de los *Caños del Peral*, en cuya demanda acudieron á la villa para que lo cediera en arrendamiento, con la condicion de no obstruir el sitio de los lavaderos, que á la sazón corria tambien en arrendamiento.

La ocasion no podia ser más oportuna para cualquiera empresa de este género. El teatro español, que habia empezado á decaer desde mediados del siglo xvii, yacia entónces en una posicion vergonzosa. Las comedias de Calderon,

así como las de sus imitadores, se escuchaban con disgusto por una sociedad cuyas costumbres no era ya las que se pintaban en aquellas composiciones en las que, amen de esto, parece que se le echaba en cara el recuerdo de las pasadas grandezas, que en su impotencia no habia sabido conservar.

Otorgado el permiso á los italianos, dieron principio á los espectáculos, que no dejaron de llamar la atencion por algunos dias, hasta que satisfecha la curiosidad, comenzaron á disminuir las entradas, pues conocia el público los pésimos elementos de que se formaba la tal compañía de comediantes.

Uníase á esto que estaba entónces en toda Europa muy en boga el mal gusto de aglomerar instrumentos en las piezas de música hasta el punto de no dejarse nunca oír la voz de los cantantes, perdiéndose por consiguiente la letra, y reduciendo la ópera á una baraunda infernal, capaz de atronar los oídos ménos filarmónicos. El público de entónces gustaba de las composiciones líricas, pero exigía, acaso como condicion absoluta, la sencillez y claridad de la fábula, gozando así á la vez de las inspiraciones del poeta y de las del músico; por esta razon era tan aficionado á las zarzuelas y tonadillas.

El mal gusto de que hablábamos ejerció su dominio por espacio de dos siglos, hasta que Paisiello, Cimarosa y otros célebres maestros le co-

menzaron á desterrar con sus bellas composiciones á fines del siglo pasado.

Otra compañía de farsantes italianos representó en Madrid en una casa particular durante los años de 1703 y 1706.

El de 1708 Francisco Bartoli, autor de una compañía que se titulaba de Trufaldines (1), calculó que el sitio de los *Caños del Peral* era muy á propósito, como habia creído su antecesor, para representar sus farsas; y acudiendo á la villa, obtuvo permiso para levantar en él un teatro obligándose á pagar por seis años el importe del arrendamiento de los lavaderos, de los cuales se habia de servir el público libremente, dando además á Madrid un *balcon* libre para ver los *festejos* que diese la compañía. Edificóse efectivamente un modesto edificio de dos pisos, tan mezquino en sus dimensiones como ridiculo en sus formas, y comenzó Bartoli á ofrecer á la concurrencia las habilidades de su gente, con más aceptación que su antecesor; y á pesar de que subsistian en pie las mismas causas en perjuicio de los adelantos de la ópera italiana, hizo sus representaciones hasta 1713, en que sin previo permiso y á la desbandada se fueron ausentando las partes principales de la compañía.

Tres años despues, durante los cuales habia permanecido cerrado el edificio, mandó el rey:

(1) Vo^s que equivale á la de bailarines ó representantes.

« Que se entregase el sitio y casa de los *Caños del Peral* á la compañía de Italianos y representantes que estaba en esta corte y antecedentemente habian ocupado, sin que se les obligase á pagar interes alguno; con calidad de que los reparos menores que fuese necesario hacer en ella, fuesen de cuenta de la misma compañía, para que de este modo pudiese habilitar la casa y representar al público, como lo habia hecho por lo pasado; lo que debia ejecutar Madrid, sin poner embarazo ni dilacion en ello. Acudió la villa al rey, por medio del gobernador del Consejo, haciendo presente que dicho sitio, casa y teatro era uno de los principales bienes de sus propios, afectos á las cargas de los censos como hipoteca de ellos; y el rey mandó que sin derogar la gracia concedida á los cómicos, aumentasen estos 8 maravedis vellon en el precio de cada entrada, con cuyo equivalente se podria resarcir la villa de los 2.200 reales en que acostumbraba arrendar aquella propiedad; mandándose al mismo tiempo que esta compañía italiana representase sus funciones de noche para evitar cualquier perjuicio que pudiera seguirse á los teatros de comedias españolas, cuyas funciones se representaban ordinariamente por la tarde y alguna que otra temporada por la mañana. Las de por la tarde empezaban en verano á las cuatro y en invierno á las dos.

Bien librados salieron los italianos con esta

orden del rey, pues si aumentaron los ocho maravedis por entrada, no hubo forma de hacerles abonar á la villa el producto de este aumento, tanto más considerable, cuanto que la novedad de representar de noche, atrajo á sus funciones gran concurso de admiradores, á quienes agradaba la visualidad de los trajes á la luz de unas cuantas candilejas que se repartieron en todos los ámbitos del teatro; en cuanto á la puerta de entrada, se la iluminó profusamente con una gran *linterna de tres mecheros*, á fin de que los concurrentes al teatro no se despeñasen en los barrancos inmediatos.

Esta compañía, compuesta sin duda de mejores elementos que cuantas hasta entónces habian aparecido de este género en España, representaba óperas y comedias, siendo de notar el favor que dispensaba el público á las comedias en italiano, prefiriéndolas con mucha razón á los abortos disparatados de Villaroel, Urrutia y otros autores que entónces gozaban de gran boga.

El buen lugar que supieron hacerse estos operistas mejoró considerablemente con la llegada de un personaje que por 1740 arribó á Madrid encargado de una alta mision diplomática. Era este el caballero D. Anibal Deodato Scoti, marqués de Scoti, ministro plenipotenciario del ducado de Parma, persona de vasta instruccion y delicado gusto en punto á bellas artes y á la amena literatura. Viendo el rey el interes que el marqués

mostraba por las óperas y el favor que dispensaba á los cantantes, le nombró el año 1722 *director y juez de los cómicos con la jurisdiccion económica para su gobierno*.

Celoso el marqués en el desempeño de su nuevo cargo, hizo que todo marchase bajo distinto pié que hasta allí, introduciendo mejoras que el público aprobaba con su asistencia, y haciendo que la ópera fuese por muchos años objeto predilecto de la moda.

Acostumbrado Scoti á las grandes representaciones de óperas que en el palacio real de Francia y en el teatro de Borgoña habia visto en tiempo del regente de aquel reino, el duque de Orleans, pugnaba incesantemente por que España tuviese un teatro suntuoso y que aventajase, si fuese posible, á cuantos habia tenido ocasion de concurrir en sus viajes por Europa.

Presentadas al rey las proposiciones de esta empresa, fueron aprobadas en todas sus partes, encargando al marqués la direccion absoluta de la obra, que se habia da emprender y seguir sin levantar mano hasta su terminacion.

El año de 1737, pocos meses ántes que se comenzase á levantar el palacio de nuestros reyes, se principió y terminó la demolicion del vetusto y pobre edificio que hasta allí sin embargo habia pasado con fundada razon por el mejor de la córte.

Habiéndose aprobado los planes que presen-

taron dos arquitectos italianos recién llegados á España, se echaron aquel mismo año los cimientos del nuevo coliseo, que desde entonces se le comenzó á distinguir con el nombre de *el Gran Teatro*.

Se hizo venir de Italia una compañía compuesta de las mejores partes que se hallaron en aquella capital, y el domingo de carnaval del año de 1738 se verificó la inauguración del teatro con mucha aceptación y regocijo del público, que por espacio de algunos años gozó de este espectáculo en el teatro de los *Caños*, donde también se daban bailes de máscaras algunas temporadas, habiendo sido antes reedificado por el distinguido arquitecto D. Ventura Rodríguez, quien dió al interior una forma conveniente al nuevo objeto.

Por cinco años consecutivos continuaron las representaciones de las óperas sin que ocurriese cosa digna de referirse. Las que estuvieron más en boga fueron *La molinera astuta*, *El casamiento no esperado* y *Dido abandonada*.

Alternaban con estas funciones grandes bailes pantomímicos á imitación de los que el célebre Poitiers, bailarín y compositor de bailes, habia dado en París en el Teatro Italiano. Los que más aceptación merecieron en el nuestro, fueron *Doña Ines de Castro*, *La muerte de Hércules y Aquilés en Sciro*; los dos primeros eran denominado *heróico-trágico*, y el último *heróico-pantomímico*. Seguidamente se ejecutaron *La caza de Enrique VI*,

La muerte de Atila, *Efigenia*, *Pigmalion*, *Telémaco*, *Eneas*, *Ariadna* y otros mil; pues no dejaron personaje ya mitológico ya histórico que no le sacaran á bailar.

Un acontecimiento ruidoso vino por 1792 á aumentar el entusiasmo filarmónico y á difundirle como por encanto en toda España. Tratábase de contratar por doce representaciones á la famosa *Todi*, que gozaba una celebridad europea. Las relaciones que de sus triunfos escénicos contaban por Madrid, los pocos viajeros que cruzaban los Pirineos habian tenido ocasión de presenciarlos en Milan, París y otras capitales, y avivaban el deseo de admirar á aquella mujer verdaderamente extraordinaria. El nombre de *Todi* no era el suyo propio; le habia adoptado en prueba de gratitud hácia su maestro Francisco Todi. Su verdadero nombre era Luisa Ferreira, y debió su cuna á un pueblo de las inmediaciones de Oporto.

Contaba como uno de sus mayores triunfos el noble entusiasmo que habia sabido inspirar á Catalina II, emperatriz de Rusia, que habiéndole oido cantar *La Dido*, su ópera favorita, la llamó á su presencia y quitándose de la cabeza una corona de brillantes, se la puso en la mano diciendo: « Bien merece una corona quien con tanta dignidad sabe representar el papel de reina. » Este rasgo, digno de Augusto, realzó el prestigio de la actriz y la hizo de absoluta necesidad en todos los grandes teatros de Europa, que se la dispu-

taban sin perdonar ofrecimientos y gastos que hoy parecerian exorbitantes.

Cerrada la contrata con el de Madrid, se hizo saber oficialmente que deseando el rey que el público disfrutase de todas las diversiones, permitia que en el teatro de los *Caños* ejecutase la célebre *Luisa Todí* doce representaciones extraordinarias de ópera seria; y que para no agravar al público ménos pudiente sólo se aumentaba el doble de su valor á los asientos abonados, fuese palco, luneta ú otra cualquiera localidad.

Su primera salida fué con *La Dido*, el 25 de agosto de dicho año, en celebridad del dia de la reina. El entusiasmo fué extraordinario: llevaba puesta la célebre corona y un peto de brillantes, también tributo de la reina Catalina. La *Todí* era una actriz consumada; cualquier ademan, cualquiera actitud que tomaba en los diferentes afectos que tenía que expresar en su papel de *Dido* eran saludados con una salva de aplausos que la hacian suspender el canto.

El interés que la *Todí* acertó á despertar en el público de Madrid, se aumentó con la aparicion de otra notabilidad artistica, no ménos célebre en Europa. Era esta la señora *Brigida Giorgi Bauti*, ajustada en los *Caños*, quizá con el único fin de luchar con su poderosa rival. Su elogio está hecho con decir, que personas cuyo voto era de gran peso en la materia, la impulsaron á este reto singular ante un público.

El dia 30 de mayo de 1793, hizo la *Bauti* su primera salida en el teatro de los *Caños* con su ópera de empeño la *Zenobia de Palmira*. Apercebido el público de que iba á oír á una actriz que no era *cómica*, contaba con el mal efecto que le produciria su presentacion: efectivamente, salió la *Bauti* á las tablas con igual paso y ademan que pudiera haberlo hecho en un estrado de casa. Los partidarios de la *Todí* aprovecharon el mal efecto general que produjo esta salida, y ya iban á demostrarlo de una manera ruidosa, cuando les suspendió la accion una actitud singular en que acababa de colocarse la cantante. Se habia ido adelantando hácia el proscenio, y ya cerca del tornavoz, haciendo alarde de aquella inmovilidad con que la motejaban, se cruzó de brazos ántes de empezar á cantar.

Los primeros acentos de su voz produjeron un efecto mágico en el auditorio, que arrastrado por último de un movimiento simultáneo prorumpió en unánimes y prolongados aplausos que se repitieron en todas las funciones.

Este triunfo alentó á la *Todí*, y á los pocos dias se presentó con *Alejandro en Indias*, y seguidamente su digna competidora con *La Venganza de Nino*. Esta competencia, que refluía en beneficio del público, tenía en este sus jefes de partido, acalorados defensores de sus protegidas. La célebre cuanto hermosa Maria Teresa de Silva, duquesa de Alba, estaba á la cabeza del partido

afiliado por la *Bauti*. La duquesa de Osuna, rival en todo de la de Alba, patrocinaba á la *Todi*, cuyo bando era más numeroso. Distinciones de mil géneros se prodigaban diariamente á las dos cantarinas; regalos tan grandes y magníficos se hicieron en aquel tiempo, que todavía hoy tienen por tierra algunas casas de las más fuertes de España. Y no se atraía la nota de singular el que tales testimonios de desprendimiento diera en beneficio de actores ó de actrices, cuando la moda había sancionado esta costumbre. Aun viven algunas personas de las que asistían á la tertulia de la célebre María del Rosario, conocida por *La tirana*, cuya reunión se componía de grandes de España, embajadores y ministros.

La competencia de las dos célebres cantarinas tuvo pues embargados y entretenidos agradablemente los ánimos de los madrileños por espacio de un año que duró esta pugna, sin que ninguna de las dos quedase nunca derrotada. El recuerdo de la última noche que cantó la *Todi* hace hoy todavía palpar algunos corazones. Era un martes de carnaval cuando se despidió del público de Madrid con *La Dido*. El gentío que acudió al teatro fué tan grande, que alarmada la autoridad viendo que la gente pugnaba por entrar cuando estaban ocupadas todas las localidades, dió orden de que se abriesen las puertas de la calle y las de los palcos para que entrase el gentío, que pronto invadió y llenó los corredores.

Ausente la *Todi* quedó dueña del campo su digna competidora, que abandonó también á Madrid al poco tiempo.

El año de 1799 se estrenó una ópera española escrita por el acreditado compositor D. Vicente Martí, conocido en toda Europa por sus bellas producciones. Se titulaba la ópera *La isla del placer*, y estaba llena de rasgos felices que valieron á su autor muchos aplausos. Tal acontecimiento probó de una manera terminante la idoneidad de los maestros españoles para este género de composiciones, y esto sugirió la idea de formar y fomentar una escuela de ópera puramente española, cantada también por españoles sin mezcla alguna de extranjerismo; y daba pábulo á esta idea, no sólo la ostensible suficiencia de Martí, sino las relevantes cualidades que adornaban al maestro de capilla D. Antonio Gutierrez, y á otros españoles no ménos entendidos en el arte, y que ocupaban muy buen lugar al lado de Paisiello, Bianchi y Guillelmi.

D. Estéban Cristiani, vecindado en Madrid hacia muchos años y considerado como español, aumentaba el número de los maestros que se aprestaban á formar un repertorio de música nacional, cantada en nuestra lengua, que como hija de la latina y griega es majestuosa y armónica para el canto. Cristiani era discípulo de Cimarosa y aún de Paisiello: ambos maestros hicieron gran aprecio de este discípulo aventajado,

cuyas bellezas campean en varias óperas y muy particularmente en *Il quartiere fortunato* y el oratorio sacro *Saul*. Por otra parte algunos actores y actrices españoles hacian visibles adelantós en el canto y se escrituraban en los coliseos de la Cruz y del Príncipe para hacer óperas españolas, las que cantaban á satisfaccion de un público acostumbrado á oír á la *Todi*, á *la Bauli*, á *Morinelli*, á *Simoni* y otras notabilidades europeas. Contábase entre aquellos Manuel Garcia, que habiendo comenzado su carrera de cantante y de música con las tonadillas, compuso algunas óperas cuyas bellezas merecieron los mayores encomios hasta de los más entusiastas por la ópera (1).

No diremos que fomentado aquel pensamiento, y llevado á cabo con perseverancia, hubiera podido dar á través con la ópera seria italiana; pero en lo que no nos cabe la menor duda, es que en la ópera bufa hubiera el teatro músico

(1) Años despues fué Garcia primer tenor en los teatros principales de Paris, Londres, Turin, Nápoles y Roma, en cuyos puntos cantó varias de sus óperas en español, las que fueron recibidas con extraordinaria aceptación. El gran Rossini escribió expresamente algunos papeles de sus óperas para que los cantase Garcia. Su hija Maria, despues Mma. Malibran, gozó de una celebridad europea. Entre el sinnúmero de óperas que compuso Garcia, descuellan *El califa de Bagdad*, *El cautiverio aparente*, *El criado fingido* y otras.

Nació en Sevilla el año de 1763, y falleció en Paris en el de 1832.

español competido con armas ventajosas con el italiano. La sencillez de esa música original y picaresca de nuestras tonadillas y zarzuelas, que traen su origen quizá desde mucho ántes de Juan de la Encina, sirvió de tipo más adelante para escribir las operetas españolas que hácia fines del siglo pasado estuvieron en boga en los coliseos de la Cruz y del Príncipe, y áun en el de los *Caños*. Los actores que con más aplausos cultivaron este género fueron el citado Manuel Garcia y José Acuña y las actrices Lorenza y Laureana Correa.

Habia constantemente personas de alta influencia que alimentaban este pensamiento nacional, no perdonando medio que á su buen logro se encaminase. Fomentábase tambien por entónces otra idea análoga respecto á la formacion de una escuela de baile mimico español. Los apasionados á *Terpsicore*, que habian tenido ocasion de admirar en los *Caños* los grandes espectáculos coreográficos puestos en escena con extraordinaria y sorprendente magnificencia por el famoso compositor D. Domingo Rossi, hallaban tambien en el cuerpo de bailes españoles jóvenes á propósito para competir ventajosamente con los extranjeros; y tan adelante se llevó aquel proyecto, que en 19 de octubre de 1807 el marqués de Perales, comisario de los teatros de la córte, propuso que á costa del ayuntamiento de Madrid se estableciese en los *Caños* una escuela de diez y seis ni-

ños de ambos sexos, de edad de ocho á quince años, para que aprendiesen todo cuanto pertenece al baile teatral, *sin omitir la parte de mimica y gesticulacion*; pensamiento que no sabemos si llegó á plantearse.

En cuanto á los que abogaban por enaltecer la importancia de la ópera española alcanzaron por fin en marzo de 1801 que el rey prohibiese la admision de extranjeros en nuestros teatros, dejando así libre campo á los cantantes españoles para que desarrollasen sus facultades en los tres teatros de la corte, pues en todos tres se formó compañía de ópera.

La guerra que tronó algunos años despues en todos los ángulos de España, dió al traste y desbarató en un punto aquella escuela, que indudablemente hubiera levantado el arte músico español, pues ántes de quedar derogada aquella real declaracion, se notaron marcados adelantos en las infinitas óperas, operetas, dramas sacros y conciertos que se dieron en los *Caños*.

Por la cuaresma de 1803 cesaron las representaciones dramáticas y se ejecutaron algunos *dramas sacros* cantados al compas de una orquesta monstruosa, pues baste decir que entre otros muchos instrumentos habia veinte y nueve violines, siete violas, siete violones y siete contrabajos.

Pasada la cuaresma dieron principio las representaciones dramáticas, alternando con óperas

españolas; y más adelante, habiéndose introducido otra vez la compañía de ópera italiana y la francesa de baile, continuó el coliseo mereciendo el favor del público; pero esparcida la voz de que algunas de sus paredes amenazaban desplomarse, dieron fin las representaciones y se cerró hasta que en 1814 lo abrió una empresa para dar bailes de máscaras, á los que asistió mucha gente á pesar del mal estado del edificio.

Una real orden de 7 de enero 1817 echó por tierra el antiguo coliseo, cuya demolicion duró hasta 1.º de abril de 1818 en que quedó arrasado el sitio al nivel del terreno de la plaza.

Posteriormente se ha levantado en aquel sitio el Regio Coliseo, uno de los primeros de Europa.

Como ya hemos indicado, los Caños del Peral á principios del siglo actual, más tarde los teatros de la Cruz y del Circo y últimamente el Regio Coliseo, uno de los más principales de Europa, han sostenido sucesivamente compañías de ópera italiana, que nos han dado á conocer las más notables producciones de ese repertorio universal, cosmopolita, que ha hecho célebres en todas partes los nombres de Cimarosa, de Paisiello, de Fioravanti, de Haydn, de Mozart, de Pacini, Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Meyerbeer, Verdi, Ricci y otros muchos que seria prolijo enumerar.

Al mismo tiempo, la ópera cómica española,

la zarzuela no sólo se ha desarrollado de una manera prodigiosa, sino que ha contribuido al fomento del arte, á la ilustracion musical de nuestro pueblo, al adelanto, á la prosperidad que hoy disfruta la música en nuestra nacion.

Muchos han combatido la zarzuela desde que reformada por el distinguido artista D. Francisco Salas y los compositores Barbieri, Arrieta, Gaztambide, Oudrid, Hernando, Huanga y otros varios, aparece en los teatros de Madrid, logrando captarse las simpatias de todos; pero esta lucha artistico-literaria no ha disminuido la aficion que el público manifestó á esta clase de espectáculo desde que comenzaron á hacerse los primeros ensayos de él, y por el contrario, aumentando en cada nueva temporada su prestigio, ha llegado á reunir á muchos de nuestros compositores, para recibir de ellos un escogido repertorio de obras y hasta ha tenido medios de crear un teatro exclusivamente para sus representaciones.

Sea efecto de especiales circunstancias este éxito alcanzado en los primeros años de la segunda época de la zarzuela, ó de su calidad agradable para nuestro público, no habrá nadie que pretenda negar lo conveniente que ha sido su reaparicion en nuestra escena, no sólo para el desarrollo de la música nacional, sino tambien para la industria teatral, puesto que en su existencia han encontrado artistas y compositores, poetas y

músicos, y un sinnúmero de empleados subalternos, gloria y provecho los primeros, y recursos no escasos los segundos.

Sin la zarzuela, en España, donde apenas hay editores, tanto musicales como literarios, los maestros á quienes hoy conocemos y aplaudimos, hubieran visto consumirse su inspiracion en una pereza forzada, ó cuando más en la enseñanza particular.

El aliciente de los aplausos y de un premio inmediato les ha animado á trabajar, y desde que el pensamiento de presentar al público la zarzuela se realizó, se ha enriquecido el repertorio de la música patria con obras importantes, que despertando la emulacion, podrán hacer muy lisonjero el porvenir del arte nacional. Esto lo prueba, el que en España, en donde pocos jóvenes se dedicaban al estudio de la composicion, y en donde apenas se daba importancia á los profesores, se encuentra, no sólo en el Conservatorio, que tan radical reforma necesita, sino en las escuelas particulares, un crecido número de alumnos, que siguiendo la ley inmutable de la mejora á que están sujetas las cosas humanas, continuarán y explotarán con mayor brillo los tesoros de nuestra música, que, como ya hemos dicho, está llamada, en nuestro concepto, por su sencillez y poesia, á suceder en la esfera del arte á las escuelas complicadas que el esfuerzo de la imaginacion del Norte y algunos de los modernos

compositores italianos han producido en las últimas épocas.

La música italiana, en su pureza, no es más que la expresión de lo bello ideal del arte, y su origen ha sido siempre, y lo será en lo sucesivo, el sentimiento. Por tanto, puede calificarse de universal, y sin mistificar su carácter, recibir su inspiración de todos los países. Después de las sublimes melodías de Pergolesi y Bellini, los tesoros de armonía que el genio de Meyerbeer ha descubierto al admirado público de Europa; después de los atronadores y espirituales concertantes de Rossini y de los estrepitosos *tutti* de Verdi, nada queda que hacer para la imaginación, que como de suyo es impresionable, ó desfallece al seguir el laberinto grandioso del gran armonista moderno, ó acoge hoy con entusiasmo lo que mañana escucha con desden.

En todas estas fases que ha tomado el arte musical en lo que va de siglo, cuando la profundidad de las partituras ó el estruendo ha fatigado la imaginación, el público se ha refugiado, por decirlo así, en la primitiva escuela, que siempre aumentando en belleza, ha tenido un Cimarosa, un Paisiello, un Bellini por intérpretes, y ha preferido la melodiosa romanza á los complicados efectos de las combinaciones que hallamos en *Roberto*, en los *Hugonotes* y en otras óperas del mismo repertorio.

Hoy que parecen agotados los recursos que á

tanta altura han elevado á los grandes compositores de nuestro siglo, hay una tendencia muy marcada á buscar la belleza en toda su sencillez, y la ternura, el sentimentalismo natural, la elegancia sin salir de sus límites, es lo que más agrada. Hé aquí por lo que considerando el carácter de la música española originaria de la oriental, creemos que está llamada á desempeñar un papel importante en los tiempos futuros, y hé aquí por qué consideramos provechosa la reaparición del género lírico español, que conocemos con el título de zarzuela, porque después de haber ofrecido un palenque donde medir sus fuerzas á los compositores españoles, ha despertado el sentimiento artístico, ha iniciado el camino que se debe seguir para llegar derechamente á una época de esplendor, y ha prometido un premio al talento, al estudio y á la aplicación.

Y todo esto sin considerarle bajo el punto de vista industrial, que si de este modo lo apreciamos, como hemos dicho más arriba, la aplicación inmediata que han dado con él á sus respectivas profesiones las infinitas clases de la sociedad que contribuyen á su formación, hablará en su favor más que nuestro modesto parecer.

No debe, pues, considerarse el género de la zarzuela, por lo que hoy es en sí, sin perjuicio de que ya cuenta méritos no despreciables, sino por el desenvolvimiento que ya ha empezado á dar

y continuará dando, — así lo esperamos, — á la música española. Hoy cuenta con algunos compositores de privilegiadas dotes y de reconocido talento. Una gran parte de nuestros poetas dramáticos no se ha desdenado de escribir libretos, aunque tengamos que lamentar en su mayor parte el origen traspirenáico. Fáltanle artistas, pero estos los tendrá si en las escuelas del gobierno, algo mejor organizadas de lo que están, se educan con esmero los alumnos que más brillantes esperanzas hagan concebir.

La reina Da. Maria Cristina de Borbon, amante como buena italiana de las bellas artes, dotó á Madrid de una escuela de música que á imitacion de la de otros paises se llamó Conservatorio.

Este establecimiento ha dado muy buenos resultados, y está llamado á aumentar su prestigio cuando sufra las importantes modificaciones que se proyectan hacer en él.

Tambien en España se han creado en los últimos años algunas sociedades corales ú orfeones; pero en Barcelona es donde únicamente, gracias al celo y á los esfuerzos del profesor D. Juan Tolosa, fundador y director del *Orfeon barcelonés*, mejores resultados se han obtenido.

En estos últimos tiempos, tres grandes conciertos en el teatro del Liceo, y otros tantos en los Campos Eliseos, sin contar algunos otros verificados en sitios más secundarios, pero siempre muy aplaudidos, han colocado al *Orfeon barce-*

lonés en posicion elevada. La estancia de SS. AA. los duques de Montpensier en 1857 ha contribuido más todavía á que se fije la atencion en don Juan Tolosa y en sus aventajados cantantes. Habiendo manifestado la diputacion provincial á dicho señor Tolosa sus deseos de que los orfeonistas fuesen á Montserrat, con objeto de que tomasen parte en los festejos dispensados á los augustos huéspedes, no solamente gustaron muchísimo aquellos á SS. AA., sino que habiendo cantado una *Salve* en presencia de la serenísima señora Infanta durante una ausencia del señor duque de Montpensier, y habiendo abandonado aquel punto los orfeonistas para regresar á Barcelona, recibió aviso don Juan Tolosa para que volviera al santuario y cantase por segunda vez la *Salve*, porque en vista de las alabanzas de la Infanta quiso el duque su esposo poder juzgar por sí mismo. A la conclusion tanto el profesor como los orfeonistas oyeron de boca del mismo duque palabras muy lisonjeras, y el ayuntamiento de Barcelona ha debido comprender, en vista de un resultado tan satisfactorio, cuán acreedor es don Juan Tolosa á que se le ayude y proteja para que el orfeon, que dirige, progrese y se extienda por toda Cataluña, como escuela matriz de todas las demas sociedades que conviene establecer en todo el principado.

Con el título de *Manual Musical* ha traducido don Juan Tolosa y publicado en Barcelona, el año

1833, el texto y la música en partitura de los cuadernos del método Wilhem, que ha servido de punto de partida para la combinacion de otros sistemas de enseñanza que posteriormente se han dado á luz sin que aquél haya perdido su primitiva importancia.

El teatro de la Zarzuela estableció tambien en 1857 una escuela artistica gratuita, fundando su utilidad en el gran desarrollo que ha adquirido la zarzuela y en la necesidad que tiene de intérpretes.

Este pensamiento fué concebido por los Sres. Gaztambide, Olona, Salas y Barbieri, quienes confiaron la enseñanza al profesor D. Antonio José Cappa.

Vamos á decir algo acerca de la enseñanza musical que se da á los ciegos en el Colegio de Madrid.

La casualidad nos ha hecho conocer y apreciar á un jóven artista, ciego casi desde los primeros días de su vida, pero que habia logrado á fuerza de pasion y de genio no envidiar á los que ven la luz, y vamos á dar á conocer los medios que ha buscado el entusiasmo artistico para vencer á la naturaleza y apoderarse de la llave del arte, con el fin de arrancarle sus tesoros.

Gabriel Abreu, con un alma privilegiada, con una pasion inmensa por la música, en el albor de su juventud, sintió más que nunca la necesidad de consagrarse al cultivo de este arte para en-

contrar en él un dulcísimo consuelo á su desgracia.

Él mismo ha dicho en un folleto, que ya se habian hecho muchos ensayos por los que se han dedicado á la enseñanza de los ciegos, y por ellos mismos tambien, para reproducir los caracteres musicales y hacerlos perceptibles al tacto; pero asimismo aseguraba, que no se habia inventado todavía ningun sistema completo y universal que facilitase al ciego los medios de escribir y leer la música que hubiese aprendido y compuesto, sin necesidad de pedir auxilio á nadie, ni fiar á la memoria las combinaciones musicales. No podemos decir nosotros lo mismo: si al empezar su obra Gabriel Abreu carecíamos de este sistema, hoy, que la ha terminado, tenemos uno que no vacilamos en calificar de perfecto, uno sencillo y admirable á la par, uno en el que, prescindiendo de los complicados sistemas conocidos hasta ahora, y que han tenido por auxiliares tablas en relieve, plomos, corchos, alfileres, etc., se ha valido sólo del sistema de lectura y escritura en puntos, que se practica en el colegio de ciegos de Madrid y en casi todos los demas de Europa, logrando hallar un medio pronto y fácil, aunque convencional, de escribir las notas.

Con este sistema, cuyo relieve es el más permanente y perceptible al tacto, ha conseguido al mismo tiempo resultados tan provechosos, ha vencido dificultades al parecer tan insuperables,

que poco es todavía el título de profesor de música del colegio con que el gobierno quiso premiar su mérito en 1855. Todos los informes que por este tiempo se emifieron, todos están contestes en señalarle como modelo de sencillez y de perfección, reuniendo la ventaja de ser poco costoso y nada incómodo, pues como ya hemos dicho, sirven para él cuadernos de papel y los mismos aparatos que usan los ciegos para la escritura. Una pauta con rejilla y su punzon, son bastantes para escribir todo género de piezas musicales.

Però no se ha detenido aquí el talento creador de Abreu; ha inventado además un sistema de notación musical maravilloso, porque en él ha podido comprender hasta los detalles más insignificantes de la música, ha reformado los métodos anteriores, haciendo de todos uno perfecto, y con él puede el ciego aprender, no sólo las piezas más difíciles de piano, sino las mayores dificultades de la composición.

Todo está minuciosamente previsto; allí se ve la fuerza de la imaginación, el sentimiento humanitario que le ha inspirado la pasión por el arte, todos los elementos que han formado una obra imperecedera, por lo interesante, por lo completa y por lo útil que es.

Para que se vea hasta dónde son ciertas nuestras apreciaciones, vamos á dar una ligera idea de este sistema. Un plano de corcho labrado, de cuatro piés y medio de ancho por tres y medio

de alto, colocado en una caja de madera de pulgada y media de profundidad, hace las veces de pizarra. Los pentágramas se marcan en este corcho por medio de cortes de sierra, suficientes para que el ciego pueda percibir al tacto las cinco líneas y los espacios. Las líneas divisorias se sustituyen por alambres, con las puntas á propósito para clavarse en el encerado, y que se colocan á mayor ó menor distancia, segun lo exijan los compases, calculándose en una proporción regular, que pueden escribirse seiscientos cuarenta compases como máximo, ó lo que es igual, ciento sesenta á cuatro voces.

Los signos musicales se hallan representados por figuritas de hojalata, con un alfiler soldado, que clava en el corcho: y cada una de ellas significa tres ó cuatro notas diferentes, segun la colocación que se las da al tiempo de clavarlas; de modo, que con sólo nueve figuras se escribe cuanta música se quiera. Estos signos se hallan colocados en una cajita con nueve cajetines, que corre de un lado á otro del corcho, por un vasar con barandillas, que se cuelga más alto ó más bajo, á fin de que el ciego tenga á mano lo que necesite, sin subir ni bajar mucho los brazos. La caja que contiene el corcho, tiene por la parte inferior de sus costados dos listones que, cuando se quiere, la desvian de la pared, dándola el declive necesario para trabajar con más comodidad.

Con sólo ocho figuras, pueden representarse las notas breves, semibreves, mínimas y semimínimas, corcheas y semicorcheas, fusas y semifusas; con otras ocho se hace las pausas ó silencios, y se encuentran también las necesarias para modificar el valor de las notas, como sostenidos, bemoles, becuadros, puntillos, calderones, etc. Asimismo se hallan las claves de *do*, de *sol* y de *fa*, y con alambres se figuran los ligados y se hacen líneas adicionales; los graduadores y pedales se presentan por dos figuras que tienen diversas aplicaciones, según la colocación que se les da al clavarlas.

Después de haber dado á conocer á nuestros lectores los dos tan importantes como notables métodos que ha producido el fecundo talento y la plausible laboriosidad de Gabriel Abreu, cuando ya tienen una idea de su alma entusiasta por todo lo bello, cuando conocen la desgracia que le condena á eterna oscuridad, ¿no sienten por él la admiración y el afecto que nosotros le hemos consagrado? ¿no se interesan por su suerte como nosotros? Creemos que sí: esto es para nosotros una satisfacción.

Terminaremos indicando que el joven músico, á quien los ciegos sus hermanos de infortunio profesan una verdadera adoración, es también autor de algunas composiciones musicales que se distinguen por sus preciosos motivos, al mismo tiempo que por la elegancia de su forma.

La música militar se halla en muy buen estado. El gobierno la atiende y los ejércitos la estiman muchísimo.

Durante la misa ejecutaba ántes piezas de ópera y de bailes, pero á fines del año 1839 dispuso el gobierno que se limitase á saludar la elevación de las sagradas formas con la marcha real.

Esta medida, dijimos nosotros al apreciarla, ha venido á cortar el abuso lamentable del que nos hubiéramos quejado, si hubiese aparecido nuestro periódico ántes de que el gobierno de S. M. promulgase esta orden; pero al mismo tiempo nos ha hecho recordar una célebre frase del P. Lacordaire.

El sabio orador religioso dijo, y no sin razón, que si por los abusos hubieran de abolirse los usos, muy pocas instituciones se salvarían de la abolición.

La ejecución de música profana en los templos era un abuso imperdonable, porque sin intención se desvirtuaba el santo fin de la misa. No los soldados, pero si la muchedumbre corría á las iglesias más que con el fin de cumplir el deber de cristianos, con el de saborear nuevamente las melodías de los grandes compositores, que había admirado en el teatro, y los *dilettanti* y los ociosos se daban cita en el templo.

Este abuso debía naturalmente llamar la atención del gobierno, celoso de que la Religión no sufra menoscabo, y de aquí ha partido la medida

de que nos ocupamos. Pero al destruir el abuso de una manera radical, se ha destruido un uso muy provechoso; y á decir nuestro juicio, dentro de las conveniencias de la Iglesia.

¿Por qué se ejecutaban piezas musicales durante el sacrificio de la misa á que asistían los militares? Para que este acto fuera solemne, porque la música añade solemnidad á los ritos religiosos, porque la música, que es el lenguaje más sublime, despierta en el alma los más puros sentimientos, la eleva, la recoge y la coloca en mejor disposición para disfrutar de los consuelos religiosos que las prácticas cristianas ofrecen al creyente.

El soldado veía en este acto, acompañado de las armonías de la música, una verdadera solemnidad, y su corazón latía de entusiasmo y de veneración, porque despertando la música su alma para el bien, el ministro de Dios la recordaba los objetos más queridos de su vida, su hogar, su madre, inclinando su alma á la oración, el sacerdote de su aldea, que cuando niño, le aconsejaba para que al ser hombre caminase por la senda de la virtud.

Una misa en el campo de batalla antes de entrar en acción, fortalecía su fe, la música distraía sus presentimientos de muerte, y se quedaba satisfecho.

La Religión católica, es cierto, no necesita más que su grandeza para conmover el alma, pero

con los encantos de que se ha rodeado nacidos de ella misma, es la única capaz de revelar todas las virtudes, de extender por todo el mundo la paz y el bienestar.

Por todas estas razones hubiéramos deseado la prohibición en el templo de la música profana, militar ó dramática, pero no que se extinguiese el lenguaje más sublime, la elocuencia de la palabra, como llama Karr á la música.

Los directores de las bandas podían muy bien haber continuado haciendo ejecutar durante la misa los oratorios sacros con que han dotado á la Iglesia los compositores religiosos de todos tiempos, ó pudieran haber escrito piezas dentro de las condiciones de la música religiosa. La severidad de esta clase de composiciones hubiera alejado á los ociosos y atraído á los devotos. Pero ya esto no es posible por ahora, y únicamente lo lamentamos, porque fijamos nuestros ojos en los campos de Africa poblados por nuestros valerosos ejércitos, y asistimos con nuestra imaginación á esas misas que en ellos se celebran, y nos duele que no pueblen aquel espacio las grandiosas armonías de la música religiosa, cantando las alanzas del Señor.

Deber nuestro es acatar las disposiciones del gobierno, y las acatamos con todo nuestro corazón; pero defensores de las artes, hemos querido hacer ver que la influencia que se ha quitado á la música, era digna de continuar modificada.

Podía haberse destruido el abuso sin destruir el uso.

Hemos dicho que hoy es extraordinaria la afición á la música que se ha desarrollado en nuestra nación. La música es uno de los ramos importantes de la educación, y viven muchísimos maestros de los recursos que les proporciona la enseñanza.

No queremos terminar esta breve reseña sin citar los nombres de los más célebres músicos que han honrado y honran á nuestra patria. Como compositores de música religiosa, debemos citar á Andreu, Ledesma, Nielfa, Dochague, Eslava, Genovés, Arche, Jimeno, Ovejero; como autores de música lírico-dramática, á Eslava, Saldoni, Arrieta, Barbieri, Gaztambide, Oudrid, Yucenga, Aguado, Vazquez, Fernandez, Caballero; como pianistas, á Guelvenzu, Mendizabal, Miró, Fronti, Miralles, Aguirre, Sos, Sobejano, Zabalza, Imbert, Eloisa d'Hervil; como profesores del Conservatorio y escritores musicales, debemos nombrar á los Sres. Hernando, Martín, Valdemosa, Asís Gil, Sacrista, Díez, Romero, Sarmiento, Monasterio, Melliez, D. Ángel Yucenga, Puig, célebre también como cantante, Gil, y otros no ménos dignos de elogio.

Como directores de orquesta, son muy notables Gaztambide, Oudrid, Caballero, Molberg y Villó.

Entre los cantantes que más se han distinguido debemos señalar al célebre tenor García y á su

hija la renombrada Malibrán, á Unanue, Carrion, Echevarria, la Lema, Salas, la Angles, Fortuni, Trinidad Ramos, Carmelina Poch, Elisa Villó, Flavio (Puig), Reguer, Maya, Oliveres, Guallan. Gracia, Llorens, Belart, Cagigal, la Cruz, Ganier y otros muchos harto conocidos del público para que tengamos necesidad de recomendarlos.

La capilla de Palacio, por sus profesores como por su archivo, es sin disputa la primera de Europa.

Las catedrales son también dignas de mención como conservadoras del arte, y figuran en primer término las de Sevilla y Toledo.

Concluiremos repitiendo lo que ya hemos dicho. La regeneración de la música española que ha comenzado hace muy pocos años, sería muy ventajosa para el arte universal. Cataluña, Valencia y Andalucía centralizarán en Madrid todos sus elementos, la juventud actual, que vale mucho, los aprovechará; y si somos considerados como poseedores de los mejores cantos populares, de las más sublimes obras de música religiosa, no tardaremos en distinguirnos como continuadores de la ópera universal.

Pero por la misma razón que son tan poderosos los elementos con que hoy cuenta la música española, deben nuestros compositores aspirar á una gloria merecida.

Del mismo modo que una obra dramática semejante á las que aparecen en los primeros

tiempos de nuestro teatro, por su forma, y á veces hasta por su pensamiento, disgustaría hoy al público; una obra musical llena de trivialidades, ó mejor dicho sin las huellas del genio, no podría satisfacer á la crítica moderna.

Es más: los aplausos que el público ignorante le tributase no deben satisfacer á ningun autor.

Este principio, fundado en la razon del progreso natural de las naciones, tiene aplicacion á todas las artes. No por eso negaremos los títulos que tienen al aprecio universal cuantos dieron los primeros pasos por la senda que conduce á la gloria. Desde la primera égloga, origen de la poesia dramática, hasta el *Hombre de mundo*, ó el *Tejado de vidrio*, hay una inmensa distancia; no por eso dejaremos de apreciar lo mismo el nombre de Juan de la Encina, que los de Ventura de la Vega y Adelardo de Ayala, considerándolos relativamente.

Pero si los que aparecen envueltos en el origen de las artes nos ofreciesen las obras que immortalizaron sus nombres, se trocaria en indiferencia lo que fué admiracion.

O la música sirve para representar ideas y sentimientos, ó para producir un ruido más grato que los que carecen de compas y de ritmo; hemos dicho ántes de ahora, conviniendo, como no podíamos dejar de convenir, en que era su mision la comprendida en el primer caso.

Efectivamente, la música, que es un lenguaje

más expresivo, más insinuante, más á propósito para hablar al alma por su idealidad; la música, que tiene todos los encantos para seducir, todos los resortes para conmovér; que posee modulaciones, consonancias, transiciones, disonancias, acentos, tonos; que á estos principios fundamentales en los que está basada, reúne con el auxilio del contrapunto los medios de producir á un mismo tiempo variados efectos; la música puede y debe tener un pensamiento; puede y debe desarrollarlo con toda la grandiosidad que exija; puede y debe presentar episodios que contribuyan á aumentar el efecto que se proponga producir, y hasta ofrecerlos con las galas del lenguaje por medio de las apoyaturas, mordentes, escala cromáticas, etc. etc., del mismo modo que el poeta engalana un pensamiento con la belleza de las frases, con la aplicacion acertada de las palabras.

Antes de ahora lo hemos dicho: con el lenguaje músico se puede describir mucho más que con la palabra, mucho más que con los colores y el mármol; pero para poder hablar al mundo con este lenguaje se necesita genio, profundos conocimientos y un estudio filosófico del arte, considerándole como mecanismo y como ciencia.

Por eso las partituras de Mozart son y serán modelos, durarán tanto como el entusiasmo artístico, porque expresa con ellas todos los afectos.

tos, todas las pasiones; porque con ellas ha dado forma á las vagas apariciones de su fantasía; por eso no es necesario escuchar las palabras de casi todas las partituras de Bellini: la música de este maestro, la de Rossini, Donizetti, Meyerbeer y tantos otros cuyos nombres representan épocas de apogeo y de brillo para el arte, son poemas presentados con todas las galas de la poesía, porque para formarlos se han valido de los auxilios del arte, y el arte es la belleza, y la belleza, como dice Kant, la *manifestacion de lo infinito en lo finito*.

Todo maestro ó artista digno de tan honrosos títulos debe imprimir á sus obras una fisonomía especial, desde su concepcion hasta su ejecucion; debe asimismo procurar cuidadosamente, en la expresion del género que cultive, valerse de formas propias y peculiares, aunque sin incurrir en amaneramiento, esto es, sin hacer uso de unos mismos medios en el desarrollo de sus ideas, sin repetirse rutinariamente, revelando falta de inspiracion y de originalidad, teniendo tambien presente que esta consiste no en singularizarse, haciéndose extravagante, defecto demasiado comun en los que pretenden alcanzar nota de originales, sino en evitar la reproduccion de modelos determinados.

Estas reglas, que tan presentes deben tener cuantos se dediquen al difícil estudio de la composicion, prueban más y más la exactitud de

nuestras apreciaciones, con respecto á la mision confiada á la música.

¿Y quién duda de que así sea, podrá preguntársenos? — Nadie lo duda: todos convienen con nosotros en que la mision de la música es de gran importancia, pero de nada sirve que los que en teoría aprueban un principio, lo contradigan en el terreno de la práctica.

Desde hace algunos años, casi todas las partituras que escriben los compositores italianos de segundo y tercer orden se resienten de falta de expresion.

En España, donde con tanto éxito se vienen escribiendo zarzuelas desde hace algunos años, tambien se notan generalmente estos mismos defectos. Con excepcion de algunos maestros, que á los conocimientos musicales reunen inspiracion, los demas que han escrito zarzuelas, han incurrido en el defecto radical que hemos citado; y esto consiste en que, fijándose en la ignorancia general, escriben para salir del paso, sin un pensamiento principal, sin meditar su desarrollo.

Como algunos tienen facilidad, producen piezas muy agradables: el público las aplaude, y aunque merezcan los aplausos aisladamente, la recta crítica no puede concedérselos al juzgar una obra en su conjunto.

Así pues, pediremos á toda obra armonia de pensamientos, caracteres bien dibujados, expresion de afectos, belleza y por consiguiente ver-

dad en los motivos, gatanura en el lenguaje. Cuando nuestros músicos tengan presentes estas reglas, la música española llegará al estado en que por sus acentos debe estar colocada.

Posteriormente á la primera edicion de este *Manual*, una nueva generacion de eminencias artisticas han venido á aumentar el número de las glorias musicales de España. No ménos dignos de mención y aplauso que Arrieta, Fernandez Caballero, Barbieri, etc, son como Maestros compositores Chapi, Breton, Marqués, Serrano y otros varios que, jóvenes aun, han sabido ya conquistarse distinguido lugar, debido al indisputable mérito de sus obras. La *Serenata morisca*, de Chapi, las sinfonias para concierto, de Marqués, *Mitridates*, de Serrano, la ópera *Guzman el bueno*, de Breton: en fin, el crecido número de Zarzuelas y todo género de composiciones musicales, debidos á la inspiracion y al talento de estos compositores, son dignos de figurar entre las obras musicales de los buenos Maestros.

En la música religiosa debemos mencionar al Sr. Simon de Lenna, cuyas notables composiciones han merecido tres primeros premios de los otorgados por el congreso celebrado recientemente en Roma; congreso cuyos debates ilustró

el referido Sr. Gimeno con sus notables conocimientos en la música religiosa. Tambien es digno de mención, en este género, el Maestro Ovejero.

Como instrumentistas, cabe á España la gloria de ser la patria de Sarasate, violinista sin rival, al decir de muchos inteligentes, superior aún á Paganini. Contamos ademas pianistas tan notables como Power y Tragó; violinistas como Mireki, arpistas como las señoritas Berenis y Esmeralda Cervantes, etc., etc. Como cantantes cuenta España á Gayarre, cuya fama es universal; á Elena Sanz, eminente *prima donna* que ha lucido sus excepcionales facultades en los principales escenarios de Europa; y otros muchos artistas distinguidos, si bien no ya de tanta importancia.

ISLA DE CUBA.

Al proponernos presentar en un solo cuadro la historia universal de la música, aunque trazada á grandes rasgos, su carácter especial y su influencia en los diversos países de Europa, Africa y Asia, no podemos ménos de ocuparnos en un ligero exámen acerca de la propagacion de nuestra música en las posesiones españolas de América, sus adelantos en aquella metrópoli, y las modificaciones que ha sufrido para llegar á connaturalizarse con aquel pais privilegiado.

dad en los motivos, gatanura en el lenguaje. Cuando nuestros músicos tengan presentes estas reglas, la música española llegará al estado en que por sus acentos debe estar colocada.

Posteriormente á la primera edicion de este *Manual*, una nueva generacion de eminencias artisticas han venido á aumentar el número de las glorias musicales de España. No ménos dignos de mención y aplauso que Arrieta, Fernandez Caballero, Barbieri, etc, son como Maestros compositores Chapi, Breton, Marqués, Serrano y otros varios que, jóvenes aun, han sabido ya conquistarse distinguido lugar, debido al indisputable mérito de sus obras. La *Serenata morisca*, de Chapi, las sinfonias para concierto, de Marqués, *Mitridates*, de Serrano, la ópera *Guzman el bueno*, de Breton: en fin, el crecido número de Zarzuelas y todo género de composiciones musicales, debidos á la inspiracion y al talento de estos compositores, son dignos de figurar entre las obras musicales de los buenos Maestros.

En la música religiosa debemos mencionar al Sr. Simon de Lenna, cuyas notables composiciones han merecido tres primeros premios de los otorgados por el congreso celebrado recientemente en Roma; congreso cuyos debates ilustró

el referido Sr. Gimeno con sus notables conocimientos en la música religiosa. Tambien es digno de mención, en este género, el Maestro Ovejero.

Como instrumentistas, cabe á España la gloria de ser la patria de Sarasate, violinista sin rival, al decir de muchos inteligentes, superior aún á Paganini. Contamos ademas pianistas tan notables como Power y Tragó; violinistas como Mireki, arpistas como las señoritas Berenis y Esmeralda Cervantes, etc., etc. Como cantantes cuenta España á Gayarre, cuya fama es universal; á Elena Sanz, eminente *prima donna* que ha lucido sus excepcionales facultades en los principales escenarios de Europa; y otros muchos artistas distinguidos, si bien no ya de tanta importancia.

ISLA DE CUBA.

Al proponernos presentar en un solo cuadro la historia universal de la música, aunque trazada á grandes rasgos, su carácter especial y su influencia en los diversos países de Europa, Africa y Asia, no podemos ménos de ocuparnos en un ligero exámen acerca de la propagacion de nuestra música en las posesiones españolas de América, sus adelantos en aquella metrópoli, y las modificaciones que ha sufrido para llegar á connaturalizarse con aquel pais privilegiado.

Harto conocida es la magnífica epopeya de la conquista del Nuevo Mundo. Colón fué el primero que clavó la bandera cristiana en el suelo americano, y la plegaria que los sacerdotes que acompañaban al ilustre marino elevaron al Señor al tocar con sus manos la deseada tierra, aquel himno sublime, hijo á la vez del fervor religioso y del entusiasmo militar, fué la primera semilla de la música europea que, oculta en los siglos posteriores, siglos de luchas políticas y de combates, reapareció más tarde, logrando hacer hoy de la isla de Cuba un centro musical tan digno de atención como los de otras muchas capitales de Europa.

El establecimiento de la universidad de la Habana en 1728 y el del colegio de la Compañía de Jesús casi al mismo tiempo, fueron los primeros albores de la ilustración cubana; pero el gobierno de las Casas fué realmente el que dió vida propia é importancia á las letras y á las artes en la isla.

La poesía ha tenido en aquel país dos intérpretes, de los cuales uno ha hecho universal su fama. El nombre de D. José María Heredia, que es el poeta á que nos referimos, y el del coronel D. Manuel de Zequeira y Caro, se conservan con veneración en los anales de la poesía lírica moderna.

La música no ha sido tan afortunada como la poesía. Fuera de las danzas americanas, de las que nos ocuparemos á continuación, ninguna

otra obra musical digna de citarse han producido los americanos españoles.

Desde los tiempos más remotos, si bien modificados, el pueblo ha conservado sus cantos peculiares, mezclados muchas veces con los que oían á nuestros marineros y á nuestros soldados; y esta música popular, como la de las demás naciones, retrata perfectamente el carácter, la indolencia, la voluptuosidad de los hijos de aquella ardiente zona.

Vermay, el célebre pintor cubano del presente siglo, construyó un teatro y en él muchos actores de la Península que en busca de fortuna llegaron á la isla, dieron á conocer á sus habitantes algunas de las tonadillas que en el siglo pasado hacían la delicia de los españoles en los corrales de la Cruz, de la Pacheca y de los Caños del Peral.

Durante el mando del general Tacón alcanzaron nuestras posesiones ultramarinas una época de progreso que las colocó á una altura envidiable bajo todos puntos de vista.

A su sombra prosperaron la arquitectura, la pintura, la escultura, la floricultura; y la música comenzó á generalizarse del modo más ventajoso para el arte.

Tacón mandó construir el teatro que hoy lleva su nombre; y artistas tan distinguidos como la Albini, Fornasari, Montresor y Musati dieron á conocer al público habanero las bellísimas crea-

ciones de Rossini, Bellini y Donizetti, despertando en él un entusiasmo, una afición, que bien pudiéramos calificar de delirio sin temor de parecer exagerados.

Por este tiempo se fundaron en varios puntos de la isla sociedades flarmónicas, liceos, y la juventud americana, nuestros queridos hermanos ávidos de emociones, quisieron desde su puesto contribuir á esa gran revolución artístico-literaria que ha dado nombre á nuestro siglo.

En el Liceo de la Habana se han cantado muchas óperas por los aficionados, y aquel público conoce ya todo el magnífico repertorio musical que constituye la riqueza lírica europea, y ha oído además de los cantantes que hemos citado á los artistas Steffanone, Trinidad Ramos, Gazzaniga, Cruz Ganier, y á Salvi, Marini, Badiali y otros muchos de los más reputados en Italia.

También los espectáculos coreográficos han encontrado entusiasta acogida entre los habaneros, y últimamente la zarzuela, que á tanta altura ha llegado en España, está siendo el encanto de los habitantes de aquel país, que nos han arrebatado á la *Perlita*, á la simpática Amalia Ramírez, niña mimada en Madrid de los asiduos concurrentes al teatro de la Zarzuela.

En cuanto á la música religiosa, podemos decir que es un trasunto de la que se escucha en nuestros templos. Casi todos los organistas y maestros de capilla que han vivido y viven en la isla de Cuba

han salido de la Península, y se han llevado para formar aquellos archivos muchas de las piezas más en uso en nuestras iglesias. Pocas son las obras que han añadido, y por tanto nada tenemos que decir con respecto á este género musical.

Los habaneros han oído también á algunos de los célebres instrumentistas modernos, y la capital de la isla posee un almacén de música surtido con las composiciones españolas, francesas é Italianas más en boga.

La afición al piano se ha generalizado de una manera prodigiosa, y hoy cuenta la isla con más de 200 músicos sin incluir en este número á los de las bandas militares, y cerca de cincuenta maestros que viven holgadamente con lo que les producen sus lecciones.

Para concluir esta breve reseña citaremos la descripción del baile en la isla de Cuba, tomada del ilustrado Manual del Sr. Arboleya, porque este será el mejor medio de dar á conocer el carácter y la importancia de la música natural de aquel país.

« Aunque se conocen y ejecutan en esta isla todos los bailes modernos, dice el citado autor, prepondera sobre ellos eclipsándoles la irresistible *danza criolla*, verdadera especialidad cubana. No es otra cosa que la antigua contradanza española (y contradanza la llaman todavía los músicos), modificada por el clima cálido y voluptuoso de los trópicos. Su música es de un estilo

peculiar, y tanto, que quien no la ha oído á los naturales del país, en vano intentará interpretarla, aunque la vea perfectamente escrita. Consta de dos partes, cada una con ocho compases de $2/4$, formando por la repeticion de aquellas el número de treinta y dos. A cada ocho compases corresponde una figura en el baile, las cuales son: *paseo, cadena, sostenido y cedazo*.

En las dos primeras, música y baile tienen menos expresion y movimiento, como si el alma y el cuerpo se mostrasen rehacios al placer; pero en el *sostenido* y el *cedazo*, que corresponden á la segunda parte de la música, esta es retozona y picante, ora triste, ora alegre; siempre apasionada. Las parejas se mecen entónces con una coquetería encantadora.... Nuestros músicos se pintan solos para componer danzas, lo que hacen sobre temas de algunas óperas favoritas, de cantos inventados por el pueblo y hasta de los pregones de los vendedores y las canciones de los negros: de donde proviene que la mayor parte de las danzas tengan nombres estrambóticos, tales como *La cascarilla de huevo, María la O, El Obispo de Guinéa y Dáme un besito, caramba*. Apénas se estrena una danza, lo que sucede muy á menudo, aumentan con ella su repertorio los órganos ambulantes, y al oirla no hay un habanero que no se sienta arrastrado como por un poder mágico por aquella irresistible modulacion.

La danza cubana va siendo generalizada en Europa, y hoy se baila mucho en Madrid, donde es conocida con el nombre de *Habanera*.

Hasta ahora puede decirse que la isla de Cuba no ha producido un músico de verdadero genio y capaz de engrandecer y de imprimir un carácter propio y de importancia á la música de aquel país.

Pero acaso no tarde en presentarse, y si así sucede, creemos que interesarian muchísimo á la decadente Europa las grandiosas creaciones que aquel suelo tan fecundo como virgen produjera con toda la inspiracion que ofrece aquella gigantesca naturaleza.

CAPITULO XV.

La música en varios países.— India.— Java.— Martaban.— Hotentotes.— Música de los antropófagos.— Iden de los habitantes de Dongolah.— Empongwa.— Inhambana.— Kooranko.— Malgaches.— Siam.— Sistema musical de los chinos.

INDIA.

Hay tanta analogía entre el sistema astronómico y musical de los indios y el de los egipcios y los chinos, que se pueden atribuir los de estas tres naciones á un solo origen. La música en la India, como las demas ciencias, es un patrimonio de los sacerdotes, por cuya causa está estrechamente ligada con la religion, y sometida á reglas invariables.

La escala de los indios no procede como la de los antiguos griegos por tetracordes, sino por octavas como la nuestra. La mayor parte de sus escalas no contienen más que cinco ó seis sonidos estables, circunstancia por la que se asemejan á las de los antiguos chinos. Estas escalas tan sencillas pueden ser consideradas como los primeros ensayos de un pueblo aficionado al canto,

pero que carece de un sistema completo de acústica.

Los indios no conocen nuestra armonia : sus diversas especies de música práctica son las *rec-tahs*, *teranas tuppas* y *raaguis*. Las dos primeras tienen el carácter de un canto fácil y regular.

Sus instrumentos músicos están destinados ó á la religion ó á sus fiestas. Los que usan los bra-mias en sus templos son conocidos con los nombres de el *song* y el *yantha*. El primero es una especie de trompeta en la que soplan con todas sus fuerzas para llamar al pueblo; el segundo, destinado al mismo objeto, es una campanilla de bronce, que se toca ántes de darse principio á los sacrificios. Algunas veces suelen oirse tambien los sonidos del *song* en los bazares y mercados, pero entónces son los fakires los que lo tocan para anunciar su llegada.

El *kortal* es uno de los instrumentos indios más antiguos, y la mayor parte de sus ídolos están representados con él en algunas de sus manos.

En la India hay cantores que recorren las calles y se detienen en las puertas de las casas cantando los amores y las heroicas acciones de sus antepasados.

La música puesta en uso actualmente en las posesiones de la India sometidas á Inglaterra es la misma que se cultiva en Europa. Calcuta ha sido visitada por cantantes é instrumentistas,

distinguidos, y se ejecutan en esta ciudad muchos cuartetos, obteniendo una gran preferencia los del inmortal Haynd.

JAVA

Los javaneses han llevado la música á un alto grado de perfeccion, lo que se nota principalmente en la construccion de sus instrumentos musicales. Estos instrumentos son de tres clases, de viento, de arco y de percusion. La fabricacion de los dos primeros está en su infancia todavia: la perfeccion de la música javanesa es preciso buscarla en los instrumentos de percusion.

El tambor es el nacional, pero tiene diversos nombres segun los diversos dialectos del país. Además de las diferentes clases de tambores que les son propios, los javaneses han adoptado algunos á los árabes y á los Europeos. Los del país se baten con las manos, y los sonidos que producen son débiles y poco armoniosos.

El tambor más conocido es el que se blama *gongs* ó *goung*, y entran en su composicion el zinc, el cobre y el estaño.

La mayor parte de los *gongs* tienen el enorme diámetro de cuatro ó cinco piés y en medio un boton que se hiere con palillos guarnecidos de goma elástica ó de lana. El sonido de este instrumento es de una fuerza y de un efecto extra-

ordinarios. Además tienen el *kromo* ó *bonang* y los *staccatos*.

En cuanto al carácter de la música javanesa, se nota que los instrumentos tienen todos el modo de las más antiguas melodías irlandesas, escocesas, chinas y algunas de las Indias orientales, y de la América setentrional. Parece pues que toda la música verdaderamente indígena de Java está basada en el género ordinario enarmónico.

Las melodías tienen en su mayor parte una medida simple; muchas de sus cadencias recuerdan la música escocesa; otras, en menor, ofrecen la singularidad de que el intervalo entre el séptimo y octavo grados es de un tono entero, lo que prueba evidentemente su antigüedad. Es inútil añadir que los javaneses como todos los isleños de la India desconocen el arte de escribir las notas: todos sus aires, que son innumerables, se ejecutan de memoria, y se transmiten del mismo modo de generacion en generacion.

MARTABAN.

Los habitantes de Martaban, provincia del imperio de Birman, tienen mucha aficion á la música europea. La suya es, de todas las de los pueblos de la India, la que más se asemeja á la nuestra. Sus instrumentos son: un laud con dos cuerdas de laton que tocan unas veces con un

arco y otras con los dedos; otro instrumento que bien pudiera llamarse *gato* por ser su forma la de este animal; y además poseen varias especies de flautas, flageolets, tamtams y campanas que ellos distinguen con el nombre de *gongs*.

HOTENTOTES.

Los hotentotes poseen una música y unos bailes muy característicos. Para estos últimos forman cadenas como suele hacerse en una de las figuras del rigodon, y hacen figuras extremas, acompañando mientras danzan los sonidos de sus instrumentos con las voces *hoo, hoo*.

Sus principales instrumentos son: el *rebuchin*, que es una plancha triangular sobre la cual se atan tres cuerdas sostenidas por clavijas y tendidas á voluntad por medio de un mástil. El *rampe-lot*, el más ruidoso de los instrumentos de los hotentotes, se forma de un tronco de árbol de cerca de dos ó tres pies de altura; en una de sus extremidades se coloca una piel de cordero, bien arreglada y tersa, y se toca en ella con un baston ó con los puños.

Además tienen el *gorah*, que por su forma y sus sonidos tiene alguna semejanza con el violín.

MÚSICA DE LOS ANTROPÓFAGOS.

Un viajero que visitó hace algunos años las islas de Santa Cristina refiere lo siguiente:

«Aunque el canto de estos salvajes, dice, no es otra cosa que una especie de murmullo, el hombre observador percibe fácilmente en sus canciones el modo menor, común á todos los pueblos de la índole del que nos ocupamos. También es muy notable que los antropófagos, que no deben poseer un oído delicado, empleen con frecuencia en sus canciones la tercera menor, marcándola con esta línea λ .

El viajero añade que hay en la expresión de los cantos de estos salvajes algo terrible, algo que inspira las ideas más tétricas y dolorosas.

MÚSICA DE LOS HABITANTES DE DONGOLAH.

La melodía del canto de los habitantes de Dongolah, situados en el interior del África, es más bien dulce y melancólica que ruidosa y alegre. El instrumento con que la acompañan es una lira antigua toscamente fabricada y cuyo efecto es bastante armonioso. Una correa atada á este instrumento sirve al que lo toca para sostenerle. Las cuerdas se hieren con un plectrum.

EMPOONGWA. [®]

La música de los habitantes de Empoongwa, situados como los anteriores en el centro del África, permanece todavía en un estado de barbarie. El *enchombro*, único instrumento que les es peculiar, se asemeja á una mandolina: Tiene cinco cuerdas de raíces de palmera, y el mástil

se compone de cinco trozos de bambú, á los cuales están atadas las cuerdas. Este instrumento, que se toca con las dos manos, ofrece en sus sonidos muy poca variedad, por más que no dejen de ser agradables.

M. Bowdich, el célebre viajero, encontró en este país á un músico negro que, acompañado de un arpa, cantó delante de él el famoso *Aleuya* de Haendel. «Oír este canto en medio de los desiertos de África, dice M. Bowdich, y oírsele interpretar á semejante músico, produjo en mí un efecto extraordinario, una impresión que no he podido olvidar nunca.»

INHAMBANA.

En el viaje del capitán Oiven se lee que en Inhambana, villa situada en las márgenes del río de su mismo nombre, y una de las mejores colonias que poseen los portugueses en las costas orientales de África, los naturales del país se ejercitan en una especie de danza salvaje, acompañada por los sonidos del tambor. El mejor de sus instrumentos es el *marimbah*, que consiste en diez especies de teclas de madera fijadas en un cuadro, sirviendo á cada una de resonancia una pequeña calabaza, asemejándose en su conjunto á la *harmónica*. Otro de sus instrumentos musicales, llamado *cassanga*, y el más generalizado entre el pueblo, consiste en una caja vacía, con

teclas por encima que se hieren con los dedos. Con respecto á sus cantos, puede decirse que se asemejan á los de las demas hordas que habitan la mayor parte de la superficie africana.

KOORANKO.

La música de los habitantes de este país ocupa un lugar muy preferente en sus ceremonias públicas. Poseen cantos y danzas que les son peculiares, y un gran número de músicos ambulantes dotados casi todos de una facilidad prodigiosa para la improvisación.

Su música y los instrumentos que emplean para producirla, de los cuales el mejor es una especie de guitarra ó violin formado de una calabaza con dos cuerdas de crin, se hallan todavía sin perfeccionar; pero sin embargo se encuentra en sus melodías tal dulzura, que á veces no llegan á producir sus efectos las modulaciones de los pueblos más civilizados.

MALGACHES.

Los Malgaches profesan también una gran afición á la música y al baile. Sus canciones, cuyo tema es casi siempre el amor, son con extremo melancólicas. La voz de sus mujeres es por lo regular muy dulce y melodiosa, y al reunirse para cantar producen acordes tan sorprendentes

que contrastan por su belleza con la rudeza, por decirlo así, de su arte musical.

SIAM.

Los siamois son de todós los habitantes de las naciones de Asia los que mayores progresos han alcanzado en la música. Sus melodías, por lo general vivas y brillantes, no carecen de encanto, aun para los europeos. Su música se diferencia de la de las demas naciones bárbaras de Oriente en el uso de los modos menores. El principal objeto de los músicos siamois es conmover el corazón, excitar las pasiones. Para conseguirlo, ponen en juego á su antojo los diferentes aires que poseen, y su mayor alegría es realizar su propósito.

SISTEMA MUSICAL DE LOS CHINOS.

Los historiadores del celeste imperio convienen en que el principio fundamental sobre el cual se ha elevado aquel pueblo ha sido el de la música. Pan-Kou declara formalmente que la doctrina de los *Kings*, libros sagrados de la nacion, está basada en la ciencia musical, representada en ellos como la expresion de la imágen de la tierra con el cielo.

Los chinos consideran como autores de su sistema musical á Ling-Lun-Kouei y á Pin-Mou-

Kia. La época en que vivió el primero no se puede fijar: tampoco puede hallarse el *Yo King*, libro sagrado que contenia los principios de la música, creyéndose por algunos que todos los ejemplares de esta obra fueron arrojados al fuego.

Los fragmentos de él conservados en la memoria han sido cuidadosamente recogidos, y muchos sabios han procurado restablecer la antigua música; pero las guerras de que continuamente ha sido teatro aquel país han estorbado siempre la realización de sus deseos y su obra permanece incompleta.

Un principe llamado Tsai, entusiasta por el arte musical, trató posteriormente de devolverle su primitivo lustre, y rodeándose para lograr su objeto de los músicos más sabios de su época, logró establecer un sistema musical completo, considerado como sagrado desde la más remota antigüedad.

El principio llamado *koung*, es decir, foco luminoso, centro en donde todo refleja y de donde todo emana, corresponde al sonido que nosotros llamamos *fa*. De este principio fundamental es del que entre los chinos recibe todo, tanto en la parte moral como en la fisica, nombre, medida y valor. Todo se relaciona con este principio, y sólo estudiándole es como puede apreciarse hasta la posicion exacta que estos pueblos daban á sus cantos sobre el diapason musical. Lo que no es ménos maravilloso y lo que resulta de semejante

institución, es que, gracias á este mismo principio *fa*, reconocido como sagrado, y cuya forma es invariable, el pueblo ha tenido siempre los mismos valores, las mismas medidas, y ha hecho uso de las mismas entonaciones en los cantos.

Ahora que conocemos el principio fundamental de la música de los chinos creado por Ling-Lun, y el modo que tienen de establecerle, veamos cómo este célebre músico producía los sonidos diatónicos y cromáticos que admitía en su sistema.

Después de haber adoptado Ling-Lun la cuerda fundamental *fa* como el sonido generador de los demás, y de haberle hecho resonar ya sobre la piedra sonora del *yo King* ó ya sobre el bronce armonioso del *lien-chtoung*, notó en la resonancia de estos cuerpos muchos sonidos análogos al principal, entre los que reconoció que la octava ó la música aguda del mismo sonido y su doble quinta ó duodécima eran los primeros y los más permanentes. Hecha esta observación pensó que el desarrollo de los cuerpos sonoros en general se verificaba por medio de una marcha combinada que le hacía seguir á la vez una progresión doble y triple, doble como de 1 á 2, ó de 4 á 8 para producir su octava, y triple como de 1 á 3 y de 4 á 12 para producir su duodécima. Esta marcha combinada que encerraba las opuestas facultades del par y del impar, le convino tanto más, cuanto que le ahorró la necesidad de ad-

mitir un nuevo principio, permitiéndole en la apariencia derivarlo todo de la unidad. Decimos en apariencia, porque suponiendo posible esta marcha heterogénea simultánea de 1 á 2 y de 1 á 3, el sistema donde ella presidiese exclusivamente, en la de 3 á 4 faltaría la cromática al descender, y la enarmónica.

A pesar del vacío que se nota en el sistema musical de los chinos, vacío que en Francia se propuso llenar cumplidamente el célebre Rameau, los sabios del celeste imperio no han querido introducir reformas en él, complaciéndose más en conservarle con toda su pureza.

En la época en que Ling-Lun expuso su único principio, impulsado por el espíritu que le dominaba, no pudo encontrar una teoría mejor, y es necesario convenir en que á pesar de sus defectos, presenta su sistema innumerables bellezas y sobre todo denuncia un gran ingenio en su autor.

EFFECTOS MORALES DE LA MÚSICA.



EFFECTOS MORALES DE LA MÚSICA.

CREACIONES Y CARÁCTER DE LA MÚSICA MODERNA.

CAPITULO I.

EFFECTOS MORALES DE LA MÚSICA. — Realidad de los mismos. — Diversidad de la emoción musical y causas de que depende. — Leyendas indias: las *ragas*. — Importancia de la música entre los chinos. — Platon y Homero. — Orfeo y Anfión. — Terpandro y Tirfeo. — *La Marsellesa*. — Aventura de Stradella. — Otro género de emociones musicales. — Carácter distintivo de la emoción musical.

Numerosos son los ejemplos tanto antiguos como modernos, que ponen fuera de toda duda la realidad de los efectos de la música. Estos son tales que á veces la imaginación se ha apoderado de ellos para convertirlos en leyendas más ó menos caprichosas. Por más que se esfuercen los partidarios del escepticismo y los enemigos de todo entusiasmo, los hechos se imponen á todos

EFFECTOS MORALES DE LA MÚSICA.



EFFECTOS MORALES DE LA MÚSICA.

CREACIONES Y CARÁCTER DE LA MÚSICA MODERNA.

CAPITULO I.

EFFECTOS MORALES DE LA MÚSICA. — Realidad de los mismos. — Diversidad de la emoción musical y causas de que depende. — Leyendas indias: las *ragas*. — Importancia de la música entre los chinos. — Platon y Homero. — Orfeo y Anfión. — Terpandro y Tirfeo. — *La Marsellesa*. — Aventura de Stradella. — Otro género de emociones musicales. — Carácter distintivo de la emoción musical.

Numerosos son los ejemplos tanto antiguos como modernos, que ponen fuera de toda duda la realidad de los efectos de la música. Estos son tales que á veces la imaginación se ha apoderado de ellos para convertirlos en leyendas más ó menos caprichosas. Por más que se esfuercen los partidarios del escepticismo y los enemigos de todo entusiasmo, los hechos se imponen á todos

con lógica abrumadora, y demuestran que la emoción musical es un fenómeno fisiológico del que sólo están libres las naturalezas incompletas.

Sin embargo hay que hacer constar que dicha emoción no es igual en todos ni ofrece la misma intensidad, y hasta que varía según el estado del individuo, pues una pieza de música que ayer no nos producía efecto hoy nos conmueve profundamente.

El organismo y temperamento son dos causas que modifican poderosamente la emoción musical; por eso se observa que las personas de oído muy delicado ó muy nerviosas son las más sensibles á los efectos de la música.

Sin embargo sería adoptar un criterio de demasiado estrecho y pobre reducir la emoción musical á los límites de una conmoción nerviosa, pues se ven seres muy irritables que sin embargo son poco sensibles á los encantos de este divino arte. El gusto musical necesita además desarrollarse y educarse como todas las facultades de nuestro espíritu. Sea como quiera en todo tiempo se ha creído en la influencia de la música y se ha hablado de ella, revistiéndola los poetas con los más brillantes colores.

Véanse si no, las antiguas leyendas de la India y China y se hallarán en ellas relatados efectos de la música más extraños y fantásticos que los de la mitología griega. A pesar de su inverosimilitud citaremos algun ejemplo para demostrar la

idea que estos pueblos tenían de la influencia de la música.

El dios Mahedo y su mujer Parbutea habían compuesto unas *ragas* ó melodías maravillosas.

Un día hermoso y sereno en que el cielo estaba más diáfano y el sol más brillante, el gran músico Mia-tusine hizo oír una de las *ragas* destinadas á la noche y á medida que la mágica melodía iba propagándose por las capas de la atmósfera el sol empezó á palidecer y acabó por ocultarse, dejando libre paso á las más densas tinieblas en todo el espacio en que se oía la voz del cantor.

Otra *raga* tenía la cualidad de destruir al músico que la cantaba y otra por último desencadenaba la lluvia del cielo.

Los chinos no sólo tenían tradiciones tan fabulosas como las anteriores sino que consideraban la música como un poderosísimo elemento de gobierno. « El conocimiento de los tonos y los sonidos, decía uno de sus escritores, está íntimamente ligado con la ciencia de gobernar » y otro añadía: « La buena y la mala música tienen cierta relación con el orden ó anarquía que reina en un Estado. Las tres primeras dinastías reinaron durante una larga serie de años; hicieron mucho bien al pueblo y este expresó su alegría por medio de la música. »

En las mismas ideas abundaban no sólo los demás países del Asia oriental sino también la

Grecia y el Egipto. Buena prueba de ello son las obras inmortales de Platon, que coincide en muchas cosas con los chinos, y los no ménos inmortales cantos del divino Homero, el cual hace que Agamenon, al marchar á la guerra de Ilión, deje al lado de su mujer Clitemnestra un cantor ilustre que defiende con sus cantos la virtud de tan hermosa reina.

La leyenda de Orfeo amansando las fieras con los encantos de su música representa bajo tan poética forma, la influencia de este divino arte sobre los pueblos bárbaros, y la fábula de Anfion edificando á Tebas al son de su lira expresa por medio de una delicada metáfora el poder que la música ejerce sobre los que llevan á cabo penosos trabajos. De aquí el que generalmente los que se hallan sometidos á trabajos duros y penosos tengan propension á acompañarse con el canto.

Pasando á otro orden de ideas ¿quién no conoce la influencia decisiva que ciertos cantos ejercen sobre un individuo y hasta sobre un pueblo? Las historias de Terpandro apaciguando un motin con la música y el maestro de escuela contrahecho Tirteo que enardecía con sus himnos y llevaba á la victoria á los Lacedemonios no tienen nada de extraordinario si se tiene en cuenta por ejemplo la gran influencia de la *Marsellesa* durante la Revolucion. Muchos ejemplos podríamos citar por otra parte de la in-

fluencia especial de ciertos cantos é instrumentos regionales.

En la historia de la música citamos extensamente la aventura del célebre compositor Stradella á quien la belleza de una composicion musical suya libró de la muerte.

El célebre músico Gretry cita en sus memorias los casos de una boda y de una reconciliacion entre parientes, realizadas ambas por medio de la música.

Berlioz cita un caso de otra índole que demuestra hasta qué punto llega á veces la influencia de la música. Un jóven músico de la Provenza, á quien él conocia experimentó tal emociion al oír la *Vestale* de Spontini, que no pudiendo resignarse á entrar de nuevo en la prosa de la vida despues de haber oído celestiales armonias, se saltó la tapa de los sesos en el mismo vestíbulo del teatro de la ópera.

Otros hay que experimentan una tristeza profunda al oír ciertas piezas musicales que nada tienen de tristes. Todos los anteriores fenómenos y muchos otros que pudiéramos citar acerca de este asunto se explican psicológicamente y pertenecen al mismo orden que el *spleen* de los ingleses.

A veces la conmocion nerviosa causada por la música produce terribles efectos en un organismo talto de quilibrio y en una imaginacion calentu-

riente y febril pero estos casos son afortunadamente demasiado raros.

Parece á primera vista que trasmitiéndose la sensacion del sonido por medio de los órganos y del aparato nervioso la repetición de estas impresiones debería amortiguar su efecto sobre todo en los artistas, compositores ó ejecutantes, que por necesidad de su continua ocupacion deberían llegar más pronto á la saciedad y al embotamiento, por decirlo así, de la sensibilidad. Sin embargo nada de esto sucede como se ve por la práctica constante de los compositores y artistas, lo cual prueba evidentemente la excelencia y delicadeza de la sensacion musical, que siempre parece nueva siempre agrada.

Esto se confirma además con la experiencia particular, pues al paso que no podemos tolerar con gusto la representacion de un drama, una comedia, pasado cierto número de veces, oímos siempre con el mayor placer una ópera, un escogido trozo de música que nos agrada, aunque lo sepamos de memoria.

CAPITULO II.

La música empleada como medio terapéutico en la curacion de la locura. — Autoridades antiguas que aconsejan tal empleo. — Ejemplos: Saul y David, Felipe V y Farinelli, la princesa de Belmonte, el principe de Orange. — Obra del Dr. Chomet. — Empleo sistemático de la música en los manicomios. — El Dr. Trelat. — Teorias y hechos. — Obsesion musical.

Demostrado ya por la experiencia de todos los pueblos y de todos los siglos que la música ejerce una gran influencia sobre los sentimientos é ideas del hombre en su estado normal de salud, háse pensado en utilizarla como medio terapéutico en las enfermedades mentales.

Los que esto pensaron obraron lógicamente, pues que si la música produce en nuestro organismo (cuando este funciona con regularidad en todas sus partes), una conmocion nerviosa fundamento de la emocion musical, es natural y lógico que este fenómeno se reproduzca en mayor ó menor escala en el organismo de los dementes dando á veces lugar á reacciones más ó menos violentas que pueden ser más ó menos provechosas.

La práctica ha justificado con frecuencia esta deducción y una multitud de hechos cuya certeza

no admite duda han dado origen á varios sistemas terapéuticos basados en la aplicación de la música, cuyos sistemas han producido á veces excelentes resultados.

En los tiempos antiguos existen en apoyo de esta teoría la opinión de médicos célebres, tales como Celso en el siglo de Augusto, Celio Aureliano y otros que aconsejaban en el tratamiento de la locura el empleo de la música, aunque con prudencia y discreción. En nuestros días sería tarea impropia, ya que no del todo imposible querer enumerar la multitud de libros, memorias y folletos escritos acerca de esta materia.

Como aquí consideramos casi exclusivamente la cuestión bajo su aspecto práctico, vamos á citar, entresacándolos, algunos ejemplos antiguos y modernos que confirman la teoría citada.

El primero que se ofrece á nuestra pluma es el del rey Saul. Hé aquí la narración de los libros santos en toda su sencillez:

« El espíritu del Eterno se retiró de Saul y le agitaba un espíritu malo enviado por Él.

« Y los servidores de Saul le dijeron: hé aquí que te turba un espíritu malo enviado por Dios.

« Que el rey nuestro señor diga á sus servidores que están en tu presencia que busquen un hombre que sepa tocar el arpa; y cuando se apodere de tí el espíritu malo enviado por el Señor, la tocará y tú serás aliviado.

« Saul dijo pues á sus servidores: os ruego que busqueis un hombre que sepa tocar bien los instrumentos, y que me lo presenteis.

« Y uno de los servidores respondió y dijo: Hé aquí que he visto un hijo de Isai de Belen que sabe tocar los instrumentos y que es fuerte y valiente y guerrero que habla bien, que es buen mozo y el Eterno está con él.

« Entonces Saul envió mensajeros á Isai para decirle: Enviame á David tu hijo que está con las ovejas.

« E Isai tomó un asno cargado de pan y un barril de vino y un cabritillo y lo envió todo á Saul por medio de David su hijo.

« Y David llegó á Saul y se presentó á él; y Saul le amó mucho y le nombró escudero suyo.

« Y Saul mandó á decir á Isai: Yo te suplico que David quede á mi servicio porque ha encontrado gracia delante de mí.

« Cuando, pues, el espíritu malo enviado por Dios venia sobre Saul, David tomaba su arpa y la tocaba y Saul se consolaba y quedaba bien porque el espíritu malo se retiraba de él.»

En los tiempos modernos no es ménos curioso el ejemplo del rey Felipe V de España que habiendo caído en una especie de atonía melancólica de que nada podía sacarle ni distraerle y que amenazaba concluir con su razón y su vida, fué curado radicalmente de esta enfermedad de ánimo y vuelto al sentimiento de la realidad por

el célebre cantor Farinelli, discípulo del no ménos célebre Pórpora.

No ménos notable y análogo al anterior es el caso de la princesa Belmonte, á quien la muerte prematura de su esposo habia sumido igualmente en un profundo estado de postracion y atonia. Todo le era indiferente y no habia remedio humano para tan peligrosa enfermedad cuando acertó á pasar por Nápoles, lugar de la residencia de la princesa, el ilustre Raff el más notable de los cantores de Alemania, el cual cantando una melodía tan sencilla como conmovedora logró salvar la vida y la razon de la egregia enferma.

Jacques Bonnet editor á principios del siglo XVIII del curioso libro *Historia de la música y sus efectos*, formado en parte por su hermano Pedro Bonnet, médico de la duquesa de Borgoña, hace mención en dicho libro de un pequeño concierto compuesto de tres excelentes músicos al servicio del príncipe de Orange, al que este último llamaba su *pozion cordial* pues le libraba de la melancolía y la aliviaba en sus enfermedades.

Gretry anteriormente citado consigna tambien el caso de un jóven curado de la locura por medio del baile y de la música.

Por su parte el doctor H. Chomet en su interesante obra *Efectos é influencia de la música sobre la salud y la enfermedad* cita tambien el caso de un músico ilustre, que postrado en el lecho de

muerte victima de una terrible fiebre que le produjo un delirio violento, debió su salvacion á la música, cuando ya la ciencia de Galeno habia agotado en vano con él todos sus recursos.

El mismo autor hace mención de otra cura no ménos admirable obtenida por el mismo medio en la persona de un maestro de baile de Alais, en el Languedoc en 1708.

Respecto al empleo sistemático de la música como medio terapéutico en los manicomios ú hospicios de dementes, hé aqui un curioso pasaje de la interesante memoria presentada por M. Tre-lat al consejo general de hospitales:

« En el manicomio de Aversa cerca de Nápoles, los dementes viven, en cuanto es posible, en comun y se pasean bajo los árboles en medio de las flores. Las verjas del jardin, las rejas de las ventanas, artísticamente trabajadas y pintadas representan juncos, yerbas, rosas etc. Los allí encerrados son seres tímidos, enfermos, sombríos, desgraciados, irritables; sus tristes miradas no deben encontrar más que objetos risueños. Sólo llegan á su oído sonidos agradables y dulces para distraerlos de su melancolía y calmar sus arrebatos.

« El hospital entero se compone de músicos; cada uno que entra allí de nuevo escoge su instrumento; va al refectorio al son de la música; á este precio se come y cada pensionista necesita ser sinfonista para poder ser invitado.

« Lo que refiero lo he visto con mis propios ojos. »

Más adelante en el mismo documento y refiriéndose al hospital de la Salpêtrière cita el caso de una desdichada joven ciega, imbecil y deforme que parecía colocada en el último grado de la escala humana, la cual fué llevada á la clase de música. Tan pronto como empezaron los cantos se estremeció y prestó atento oído y no bien acabados, empezó á repetirlos con voz pura y admirable fidelidad. A partir de este día sus progresos fueron tales que pronto se convirtió en profesora de sus compañeras.

Podríamos llenar innumerables páginas con ejemplos análogos de casos ocurridos en otros muchos manicomios, pero esto haría interminable el presente capítulo. Baste decir que la música se emplea hoy oficialmente y con regularidad en numerosos asilos de la indicada índole, y que como medida general se establecen conciertos y representaciones musicales en ciertas épocas del año.

Al examinar esta cuestión preséntase el difícil problema de explicar cómo la música puede ejercer tal influencia sobre los miseros seres privados de razón. Se ha intentado resolverlo imaginando mil teorías psicológicas y fisiológicas más ingeniosas que verdaderas pero hay que convenir en que en esta materia no hay de positivo más que los hechos comprobados, de los que

es imposible deducir teorías generales, y en que todos los esfuerzos en este sentido se estrellan ante el eterno é insoluble problema de las relaciones entre el mundo físico y el mundo moral.

Entre los fenómenos más frecuentes y más inexplicables se encuentra el de la *obsesion musical*, ó sea la persistencia en la memoria de un sonido, de un aire, de un acorde, que demuestra que la música ejerce gran influencia en el cerebro. Este fenómeno tiene analogía con el de las ideas fijas ó monomanías.

Podríamos citar varios ejemplos de la *obsesion musical* pero no queremos ensanchar más los límites de este capítulo.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DE BIBLIOTECAS



CAPITULO III.

Efectos de la música (*continuación*). — Efectos curativos de la música en las enfermedades propiamente dichas. — Testimonios de la antigüedad. — Autoridades de los siglos XVII y XVIII. — La *tarantela*. — Errores acerca de la misma. — Giambettista-Porta. — Hechos auténticos. — Realidad de la eficacia curativa de la música. — El ritmo y compas. — *Berceuses*. — Mecenas. — Efectos de la música en los animales.

Como el espíritu del hombre tiende siempre á la síntesis, es decir á la generalización de las ideas, y no bien ha conocido ó creído conocer la causa de un fenómeno quiere determinar por analogía la causa de otros semejantes, lo cual se presta á grandes errores y divagaciones, una vez determinada la influencia de la música en las enfermedades mentales, ha procurado también aplicarla á la curación de las enfermedades puramente físicas. No data de hoy esta tendencia pues poetas, filósofos, sabios y médicos de la antigüedad han hablado de las virtudes terapéuticas de la música en toda suerte de enfermedades.

Pindaro refiere en una de sus odas que Esculapio curaba ciertas enfermedades haciendo oír al enfermo cantos agradables y voluptuosos; y

claro está que el poeta griego no es en este caso más que el eco de las opiniones que corrian en su tiempo acerca de los efectos curativos de la música.

Homero, Teofrasto, Ateneo, Plutarco, Galeno, Aulo Gelio etc, creían que la música curaba ciertas enfermedades, como la peste, el reumatismo, el dolor ciático, la gota, la picadura de escorpion y la mordedura de la víbora. La misma opinion sostienen, aduciendo hechos en su apoyo, mócrito, Celio Aureliano y Eliano.

En los siglos XVII y XVIII se ve esta misma idea apoyada con igual fe por médicos y sabios, como Kircher, Bagliri, Bonet, Desault, Diemerbreck y otros.

La imaginación del vulgo siempre propensa á dar á las cosas más sencillas proporciones extraordinarias se apoderó de esta opinion y tomando por base la picadura de la *tarantela* ó tarántula, araña venenosa que se cria en la Italia meridional y en algunas comarcas de España, formó una leyenda que por largo tiempo ha venido creyéndose por muchos como artículo de fe, segun la cual la enfermedad producida por el veneno de este animal desarrollaba en el paciente una necesidad instintiva de cantar, reír y llorar sin motivo, despues una especie de letargo y por último una predisposición violenta al baile, siempre que se tocasen en presencia del enfermo ciertos aires determinados. La influencia de la

imaginacion y a supersticion es tal que en épocas determinadas esta enfermedad llegó á ser epidémica.

Felizmente los progresos de la ciencia han hecho justicia de semejantes preocupaciones estúpidas, han reducido la picadura de la tarántula á sus verdaderas proporciones, y han demostrado que el tratamiento musical no hacia sino aumentar la excitacion nerviosa del enfermo, proporcionándole una traspiracion abundante, tan recomendada en enfermedades semejantes.

El célebre fisico Giambattista-Porta inventó en el siglo XVI acerca de los efectos curativos de la música, una teoría digna del más exaltado soñador.

Resulta pues de lo dicho que hay mucho que rebajar en lo que se ha dicho y eserito sobre la terapéutica musical. Sin embargo hay hechos innegables y que se explican naturalmente por la influencia que como hemos dicho, ejerce la música sobre la imaginacion y el sistema nervioso.

El doctor Bourdois de la Mothe refiere á este propósito que curó por medio de la música del arpa á una jóven que hacia 18 dias era presa de una fiebre violenta que la puso á las puertas de la muerte y contra la que era impotente la ciencia médica.

Tambien el doctor Chómet en su obra anteriormente citada, expone el caso de un pariente

suyo curado de una apoplejia por el mismo procedimiento. Querin, médico del emperador José II refiere una curacion análoga en un caso de apoplejia.

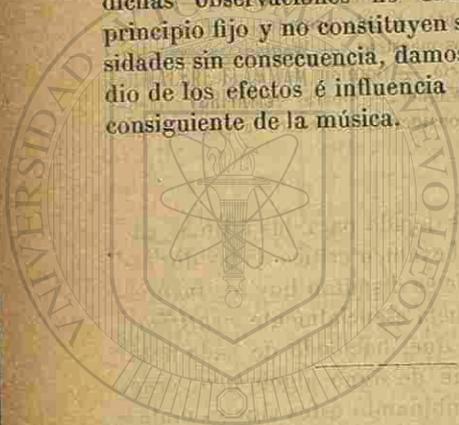
Estos, y otros ejemplos igualmente auténticos que pudiéramos aducir demuestran que no todo lo que se ha dicho de la eficacia curativa de la música es invencion y fábula.

Hay pues en esta cuestion un justo medio que aún no puede determinarse y que necesita de grande estudio. Es de esperar que los progresos crecientes de la fisica, la anatomía y fisiologia irán haciendo luz acerca de tan delicado problema.

Lo que si está fuera de duda es que el ritmo y el compas con ó sin melodía producen en nosotros grandes modificaciones y hasta obran sobre la circulacion de la sangre y que la parte bruta de nuestro organismo obedece á las leyes ritmicas, con regularidad prodigiosa en ciertos casos.

La indicada accion del ritmo y la música sobre el pulso explica fácilmente cómo se llega á veces á calmar el insomnio con ciertas melodías. Las *berceuses* pertenecen á este género. El insigne Mecenas favorito de Augusto y protector de Horacio empleó este refinamiento musical para contrarrestar una terrible enfermedad de insomnio que le acarrearón sus excesos y disgustos domésticos y que acabó por quitarle la vida.

En otro orden de ideas muy distinto y fuera ya del terreno terapéutico, se han hecho gran número de observaciones acerca de la influencia de la música sobre diversos animales, pero como dichas observaciones no obedecen á ningún principio fijo y no constituyen sino meras curiosidades sin consecuencia, damos aquí fin al estudio de los efectos é influencia del sonido y por consiguiente de la música.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

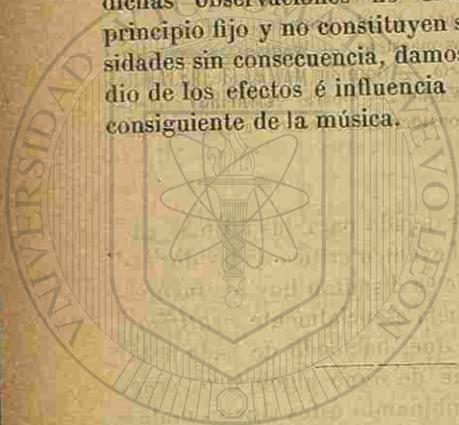
CAPITULO IV.

La ciencia y el arte. — La música trascendental. — Exageraciones de los adeptos á esta escuela. — Principales óperas de los buenos maestros. — Wagner y su música. — El rumor del silencio. — Opinión del conde de Coello sobre las obras de Wagner. — Óperas estrenadas recientemente. — Breves consideraciones sobre la música española.

De intento hemos dejado para las últimas páginas de este libro el exámen crítico de las dos escuelas musicales que se disputan hoy los favores del público. La escuela esencialmente científica, es decir la escuela que, haciendo de cada nota musical una especie de signo algebráico, cree llenar su mision combinando estos signos matemáticamente, sin preocuparse de que las obras musicales así compuestas sean más ó menos bellas, más ó menos agradables, más ó menos conmovedoras; y esa otra escuela melódica que, sujetándose ménos á la severidad de la forma, cree lo esencial producir obras inspiradas y gratas al oído, aunque se falte algun tanto en ellos á las reglas de la armonía.

Muchos partidarios ha reclutado en los últimos años la primera de estas escuelas, que resucitada y extendida por el genio indiscutible de Wagner,

En otro orden de ideas muy distinto y fuera ya del terreno terapéutico, se han hecho gran número de observaciones acerca de la influencia de la música sobre diversos animales, pero como dichas observaciones no obedecen á ningún principio fijo y no constituyen sino meras curiosidades sin consecuencia, damos aquí fin al estudio de los efectos é influencia del sonido y por consiguiente de la música.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

CAPITULO IV.

La ciencia y el arte. — La música trascendental. — Exageraciones de los adeptos á esta escuela. — Principales óperas de los buenos maestros. — Wagner y su música. — El rumor del silencio. — Opinión del conde de Coello sobre las obras de Wagner. — Óperas estrenadas recientemente. — Breves consideraciones sobre la música española.

De intento hemos dejado para las últimas páginas de este libro el exámen crítico de las dos escuelas musicales que se disputan hoy los favores del público. La escuela esencialmente científica, es decir la escuela que, haciendo de cada nota musical una especie de signo algebráico, cree llenar su mision combinando estos signos matemáticamente, sin preocuparse de que las obras musicales así compuestas sean más ó menos bellas, más ó menos agradables, más ó menos conmovedoras; y esa otra escuela melódica que, sujetándose ménos á la severidad de la forma, cree lo esencial producir obras inspiradas y gratas al oído, aunque se falte algun tanto en ellos á las reglas de la armonía.

Muchos partidarios ha reclutado en los últimos años la primera de estas escuelas, que resucitada y extendida por el genio indiscutible de Wagner,

se ha abierto camino en los principales escenarios de Europa. La moda, que como en todo ejerce también sobre la música su tiránico dominio, ha contribuido más que otra ninguna circunstancia á propagar el género de música que se ha dado en llamar *trascendental*. Y ocurre que el mismo público que permaneció (nosotros lo hemos visto), casi por completo entregado á las delicias del sueño, durante la representación de la ópera *Rienzi*, de Wagner, salía luego del teatro deshaciéndose en elogios de la música que no había escuchado, ni ménos comprendido.

No condenamos sistemáticamente á Wagner ni á su música. Creemos al primero un compositor de gran talento, capaz de llegar con Meyerbeer, y Verdi, y Gounod y tantos otros, hasta los últimos confines del arte: hallamos entre sus obras algunas dignas de admiración, como el *Thamhauser*, pero encontramos en otras que la exageración del *trascendentalismo* las hace aparecer frías y fatigosas para el oído. No se nos oculta que han de motejar nuestra franqueza; pero no nos hará semejante temor cejar un punto en nuestro propósito de exponer desembozadamente nuestra opinión.

Creemos, desde luego, que la ciencia es al compositor tan necesaria como el arte; porque, del mismo modo que la combinación matemática de las notas sobre el pentágono no producirá nunca una obra bella, á ménos que el compositor

tenga inspiración artística y una idea musical de antemano concebida; así también, esta misma idea requiere el concurso de la ciencia para ser expresada con perfección. Imaginémosnos un gramático que conociendo perfectamente las reglas de la prosodia y la sintaxis, pretendiese hacer una poesía combinando gramaticalmente determinadas oraciones: resultaría sí, un trozo de lectura irreprochable, pero ¿podría resultar una poesía sin el concurso de ideas é imágenes verdaderamente poéticas? En ningún caso. En la poesía, de igual manera que en la música, no es ciertamente cuestión esencial la cuestión de la forma. Hay composiciones poéticas muy incorrectas, y que son muy bellas sin embargo, como hay en la música obras inspiradísimas que no se sujetan rigurosamente á las reglas de la armonía.

Citase á Donizetti como á uno de los compositores más incorrectos, y no obstante sus óperas sirven aún y vivirán siempre en los repertorios teatrales. *Ana Bolena*, *La Favorita*, *Lucrecia Borgia*, se cantarán siempre, y se escucharán eternamente con igual entusiasmo. ¿Puede esperarse lo mismo de ciertas óperas de Wagner? Creemos que nó.

Y es que la música más que hacernos *pensar* debe hacernos *sentir*. Es condición esencial de toda buena música la de ser agradable y conmovedora; y estas dos circunstancias no se producen

sino por el maridaje de la *ciencia* y el *arte*. Más todavía, creemos que puede haber trozos musicales bellísimos sin el concurso de la primera, y para robustecer nuestra opinión no hallamos mejor ejemplo que citar el que nos ofrecen los cantos populares de España. Nada tan bello ni tan conmovedor como la melancólica *soledad* ó como la brillante *malagueña* que entonan las clases populares de Andalucía; imposible no admirar aquel conjunto de notas desordenadas, que van saliendo de la garganta humana como salen los gorjeos de la de los pájaros, espontáneamente, sin arte, sin estudio, sin atildamiento. Hay allí verdadera inspiración, y sin embargo, nada tan primitivo como esas canciones, que poco más ó ménos, se cantan hoy de igual modo que hace seiscientos ó setecientos años las cantaban los árabes.

La unión de la *ciencia* y del *arte* musical, es la que ha producido las más bellas obras que hoy se ejecutan y se aplauden. Armonizando estos dos elementos es como Gounod ha producido su *Fausto*, una de las mejores, si no la mejor de sus obras musicales, y procediendo del mismo modo han escrito Verdi su *Hernani* y su *Aida*; Meyerbeer su *Roberto* y sus *Hugonotes*, Thomas su *Mignon*; Rossini su *Guillermo Tell*, y en fin, tantos otros que no citamos por el temor de ser prolijos.

La misma música de Wagner, ya lo hemos dicho,

es bella cuando no es exagerada. Tal ocurre en diversos trozos del *Thanhauser* y de *Lohengrin*; pero la pasión de los adeptos de la escuela *trascendental* los ha hecho incurrir en tales exageraciones, que estas han producido también los de la crítica.

Todos sabemos la rudeza con que esa escuela ha sido atacada, ora con las armas de la argumentación, ora con las punzantes del ridículo. Á esta última categoría pertenece la chistosa crítica que, del *trascendentalismo musical*, hace el eminente escritor italiano Salvatore Farina en su preciosa novelita titulada *Entre las cuerdas de un contrabajo*. Tan sabrosa al par que tan culta es la crítica á que nos referimos, que no podemos resistir al deseo de dar de ella una idea, si quiera sea ligera, á nuestro lectores.

Es el protagonista de la novia un joven de 24 años que, artista de corazón, no encuentra sin embargo entre los muros de la pequeña aldea en que vejeta mejor maestro que su entusiasmo ni otro instrumento en que ensayar sus facultades, que un antiguo contrabajo descubierto un día en la iglesia en el más oscuro rincón del coro. Resignado con tan escasos medios, aplicase á pasar una vez y otra vez el toscó arco sobre las gruesas cuerdas, y llega nuestro protagonista á producir en su instrumento algunos trozos musicales. Feliz, tanto como cabe serlo en la tierra, vivía el émulo de Battesim en su hogar domés-

fico, que embellecía una joven, prima de nuestro héroe, con su juventud y sus encantos; cuando el diablo, en figura de organista de aldea, hizo que llegara á manos de nuestro protagonista un folleto que sobre la *música trascendental* se había publicado recientemente. Leerlo, y acoger sus doctrinas con todo el ardor de que era capaz su imaginación entusiasta fué para el buen Mateo la obra de un momento. Viósele, desde el siguiente día correrá lo más intrincado del inmediato bosque, y permanecer allí horas enteras entregado á la más profunda meditación. En vano la cariñosa madre que veía palidecer los ántes rosados tonos de sus mejillas; en vano la enamorada prima, que no veía sin celos tan prolongado alejamiento; en vano el solícito padre, que trataba de adivinar tras las arrugas de su frente los pensamientos que germinaban en el cerebro de su hijo; inútilmente todos interrogaban á Mateo sobre los móviles de sus extraña conducta. Un día sucedía al otro, y todos durante el mismo tiempo y á iguales horas, permanecía Mateo en el bosque, y regresaba al anocher á su casa, retratados en el semblante la inquietud y el desaliento. Así trascurrió un año.

Uno de los días en que nuestro héroe, solo y pensativo, se encontraba sentado en el más apartado lugar del bosque, vió caminar á su encuentro al cirujano de la aldea, hombre bondadoso que siempre le había demostrado gran cariño. Llegado

que hubo cerca de Mateo, sentóse el buen doctor en la mullida yerba, y enjaretóle este discurso:

— Es inconcebible tu conducta; dejas en la inquietud á los seres que te aman, y emprendes diariamente largas caminatas de cuatro y cinco leguas, sin un objeto, sin una razón, obedeciendo únicamente á no sé qué especie de locura que te posee... ¿Qué fin persigues, qué haces, en qué piensas?

— Ha llegado el instante de romper mi secreto, replicó Mateo. Usted, que no es un hombre vulgar, puede comprenderme. Regenerar la música, tal es mi ambición, no otro mi objeto, sustituir esas melodías insípidas que nada expresan, por obras musicales que sean la exacta expresión de los secretos sorprendidos á la naturaleza, hé aquí el propósito que me anima desde hace un año, y que me impulsa diariamente á estas soledades, donde se fortalece mi propósito y se aviva mi inspiración. Aquí, el rumor del viento que mueve las hojas de los árboles, el susurro del manso arroyo que serpentea sobre el verde césped, el insecto que pasa zumbándome al oído melodías que sólo para los seres privilegiados tienen encantos, todo me inspira las ideas musicales sobre que he de basar la gran obra sinfónica que medito, y que pienso titular *cantos de la naturaleza*. Pero hoy he descubierto un nuevo sonido, y estoy entusiasmado. Todos los rumores, se han expresado ya más ó menos exactamente por medio de la música; yo

he sorprendido uno que no se ha expresado aún, que yo tendré la gloria de expresar el primero; le *rumor del silencio*. Venga V. conmigo: entremos en esta gruta solitaria: aquí no vibra el aire, ni zumban los insectos: callemos y oirá V. sin embargo: ¿Oye V? Ese rumor vago, apenas perceptible? es el *rumor del silencio*..

Calló, al llegar aquí, nuestro protagonista, y pasado un breve rato que empleó en sonreír el bondadoso médico, exclamó:

— ¡Magnífico descubrimiento! ¿Y es este el objeto que persigues? ¿Es esta locura la que te aparta de tu hogar durante días enteros? Mientras que pierdes el tiempo en semejantes aberraciones, tu prima, cansada de llorar tus desdenes, quizás acepta en este instante un ventajoso matrimonio que le han propuesto... Corre á su lado, y cúrate de una vez de tales extravíos. Huye de estos lugares donde pelagra tu razón; voy á desengañarte, porque conviene que no vuelvas. Tápate los oídos; bueno; escucha ahora. ¿No oyes el mismo rumor, el *rumor del silencio*?... (Mateo hace señal afirmativa con la cabeza.) ¡Necio! tu célebre descubrimiento lo hizo Bartha hace seiscientos años: *rumor del silencio* ¡es el rumor que dentro de tu propio sér produce la circulación de la sangre!

Curóse nuestro protagonista radicalmente de su monomanía, y casóse al cabo con su bella prima, no sin lamentarse del tiempo perdido,

durante el cual estuvo en un tris que no le soplaran la novia.

Tal es la síntesis de la novelita de Farina, cuya lectura recomendamos á aquellos de nuestros lectores que no la conozcan y deseen pasar un buen rato.

En prueba de la imparcialidad que nos anima al expresar nuestra opinion sobre la música *trascendental*, personificada en Wagner, trascibimos á continuación algunos párrafos del juicio íntimo que sobre el célebre Maestro y sus obras, ha escrito recientemente nuestro distinguido compatriota el Sr. conde de Coello que ha tenido ocasión de oirlas completas en Italia. Hélos aquí (1):

« Tal es esta obra gigantesca que nosotros, extraños á la literatura y á las leyendas germánicas no podemos juzgar, aunque nunca llevaremos la pasión ni á la ciega apoteosis que sus entusiastas partidarios hacen de Wagner, ante cuya gloria sacrifican las más grandes é imperecederas de Meyerbeer, Mozart, Rossini y Bellini; ni á decir como ciertos escritores franceses, que argumentos cual el *Anillo de los Niebelungen*, sólo debían tener por cuadro las operetas de Offenbach, la *Bella Elena ó Orfeo en los infiernos*; y que su música debía ser oída por aquel soberano de

(1) El juicio crítico ha visto la luz en el principal periódico de España *El Día*, en uno de sus suplementos literarios.

Persia que, al asistir al *Fausto* en la Grande Opera de París, dijo no le había gustado nada tanto como el ruido infernal que causan los músicos al templar sus instrumentos, placer del que se vería privado en las orquestas de Wagner, que evitan este fastidio al público de sus teatros. Por mi parte, admirando la armonía poderosa, la instrumentación sublime de la tetralogía, no puedo acostumbrarme á ese interminable *solo* que constituye el *Anillo de los Niebelungen*.

Se ha dicho que esto era para Wagner el ideal de la música teatral; y realmente las escenas dramáticas y conmovedoras de sus óperas son muy superiores á las formas rutinarias de esa música convencional y antiverdadera, que constituyó un día la delicia de los *dilletantís* de Italia y de Europa. Pero hay un término medio entre ambas exageraciones; y la prueba de que el gran compositor alemán ha comprendido lo imposible de ese *solo* y de esos recitados eternos del *Anillo de los Niebelungen*, es que en su *Parsifal*, obra posterior á la tetralogía, sin abandonar el efecto dramático que sus innovaciones inspiradas dan á la música del *Lohengrin*, ha vuelto á los coros, á los concertantes en sus grandes finales, á las voces reunidas, en una palabra, al canto, que si no es la verdad absoluta, será la eterna belleza. »

Algunas nuevas óperas han venido en los últimos años á enriquecer el repertorio. El *Mefistó-*

feles, de Boito, que ha obtenido gran éxito en Madrid y en Bruselas; el *Tributo de Zamora*, aplaudidísima también en París, y últimamente *Enrique VIII*, de Saint-Saens, que aunque juzgada con cierta severidad por algunos críticos, es una bellísima partitura, á trozos grandiosa y siempre inspirada, digna del indiscutible genio musical del autor de la *danza macabra*.

Indicadas ya algunas de los óperas que, á nuestro juicio, son modelos que demuestran cómo solamente unidas la *ciencia* y el *arte* se producen bellezas musicales, réstanos para terminar, ocuparnos, siquiera sea brevemente de la música española que, poco conocida en el extranjero, es digna sin embargo de aprecio y atención.

Circunstancias especiales, nacidas de la carencia que hay en España de buenos artistas que reúnan las necesarias condiciones para interpretar con perfección las partituras de nuestros Maestros, más que la falta de verdadero genio musical en nuestros compositores, es la causa de que no hayan hasta el presente, obtenido buen éxito, las diversas tentativas que se han hecho para fundar una ópera nacional. Obras musicales hay en España, modestamente designadas con el nombre de *zarzuelas*, que bien podrían presentarse como óperas en los teatros europeos, en la seguridad de ser aplaudidas. *Marina*, de Don Emilio Arrieta, *La tempestad*, de Ruperto Chapí, *Corona contra corona*, de Breton, pueden considerarse incluidas entre

los que se encuentra en ese caso. Entre las que designamos como antiguas, aunque sólo lo son relativamente, hallamos bellezas de primer orden en casi todos los de Gaztambide, principalmente en *Catalina*, *El juramento* y *los Maggières*. No desmerecen tampoco algunas de Fernandez Caballero, como *La Marsellesa*, y otras de Oudrid, como el *Molinero de Subiza*, cuya aria de tiple del segundo acto recuerda los más bellos tonos de la buena escuela italiana, y en el genero esencialmente racional son inimitables las partituras de Barbieri.

Día llegará, así lo creemos, en que desembarazados nuestros compositores de la excesiva modestia que los retrae ó del exagerado temor que los coharta, se decidan á emprender nuevos derroteros y buscar en las escenas extranjeras la gloria y el provecho que merecen, y que sólo en limitadísima proporción alcanzan en su patria!

APÉNDICE

AL

NUEVO MANUAL DE MÚSICA

**Noticias sobre la música en 1883
y principios de 1884**

Ya hemos hablado en el texto de la primera representación de la ópera *Enrique VIII* de Saint-Saens. Habiéndose retrasado mucho la impresión de este Manual, cremos útil para el lector añadir algunos detalles sobre dicho drama lírico, y acerca de algunas producciones más, representados en Paris y en alguna otra gran ciudad en 1883 y en los primeros meses de 1884.

Hé aquí los términos en que los autores de los *Annales du Théâtre et de la Musique* aprecian la obra de Saint-Saens en el tomo correspondiente á 1883, que ha visto la luz á principios del año corriente (1884):

« Se ha dicho que M. Saint-Saens era un discípulo de Wagner y que su partitura estaba escrita

los que se encuentra en ese caso. Entre las que designamos como antiguas, aunque sólo lo son relativamente, hallamos bellezas de primer orden en casi todos los de Gaztambide, principalmente en *Catalina*, *El juramento* y *los Maggières*. No desmerecen tampoco algunas de Fernandez Caballero, como *La Marsellesa*, y otras de Oudrid, como el *Molinero de Subiza*, cuya aria de tiple del segundo acto recuerda los más bellos tonos de la buena escuela italiana, y en el genero esencialmente racional son inimitables las partituras de Barbieri.

Día llegará, así lo creemos, en que desembarazados nuestros compositores de la excesiva modestia que los retrae ó del exagerado temor que los coharta, se decidan á emprender nuevos derroteros y buscar en las escenas extranjeras la gloria y el provecho que merecen, y que sólo en limitadísima proporción alcanzan en su patria!

APÉNDICE

AL

NUEVO MANUAL DE MÚSICA

**Noticias sobre la música en 1883
y principios de 1884**

Ya hemos hablado en el texto de la primera representación de la ópera *Enrique VIII* de Saint-Saens. Habiéndose retrasado mucho la impresión de este Manual, cremos útil para el lector añadir algunos detalles sobre dicho drama lírico, y acerca de algunas producciones más, representados en Paris y en alguna otra gran ciudad en 1883 y en los primeros meses de 1884.

Hé aquí los términos en que los autores de los *Annales du Théâtre et de la Musique* aprecian la obra de Saint-Saens en el tomo correspondiente á 1883, que ha visto la luz á principios del año corriente (1884):

« Se ha dicho que M. Saint-Saens era un discípulo de Wagner y que su partitura estaba escrita

en el estilo de dicho maestro. Esto es un profundo error. Todo es claro, todo es correcto, todo es cantante en Enrique VIII. Sin duda el compositor ha empleado en esa producción, como Wagner, los tres clarinetes, los tres bajos, los tres obúes al unisono, acompañando á cada uno de los personajes de un motivo que lo recuerda. Pero lo mismo hacia Meyerbeer. Por último Saint-Saens practica también la melodía continua, usando y abusando de los recitados, como el difunto maestro de Bayreuth (1). Pero, aparte estos procedimientos y estas tendencias, ¿qué de concesiones al *antiguo estilo*, hechas por un fiel apóstol de Wagner! Nosotros creemos que Saint-Saens ha renegado del dios que adoraba.

» Lo que nos parece desgraciado para Saint-Saens es que haya partido en la composición de un poema pesado y absurdo, escrito por dos libretistas que brillan en el periodismo y la poesía, pero que carecen de las cualidades del autor dramático. Enrique VIII, cuya historia todo el mundo conoce es, sin embargo, un personaje digno de la tragedia.

» Enrique VIII, después de repudiar á Catalina de Aragon, se casa con Ana Bolena, rompiendo para ello con Roma y provocando el cisma de Inglaterra. Habiendo concebido más tarde sospechas sobre la fidelidad de Ana, el rey se propone

(1) Wagner ha fallecido en 1883.

dar con una carta que la nueva reina había escrito en tiempos á Catalina para recomendarle á un joven español que amaba. Esta carta está entre las manos de la mujer repudiada. El rey para que se la entregue representa una comedia de amor, jurando á Ana que ella es la sola mujer que ha amado. Catalina cae postrada al oír este último ultraje, pero sin decir dónde está la crata. ¡ Muerta! dice Enrique:

Morte avec son secret! Mais si j'apprends jamais
Qu'on s'est raillé de moi, la hache désormais.

Esta escena salva la ópera. Sin ella y sin el concurso prestado por la Krauss al compositor, tal vez hubiera tenido Saint-Saens que lamentar un fracaso. Sin embargo, el principio y el final de la ópera son muy bellos, pero hay algunas escenas demasiado largas y desprovistas de interés.

El 14 de Diciembre se efectuó la primera representación de la *Farandole*, baile en tres actos, de MM. Philippe Gille, Arnold Mortier y Louis Mérante, música de M. Théodore Dubois. Ha sido un éxito triunfal para la adorable Rosita Mauri, la más graciosa de las bailarinas.

» El asunto es claro, y la acción, muy sencilla; puede comprenderse sin la ayuda del libreto (1). Un joven labrador, Olivier, se ha enamorado de

(1) *Annales du Théâtre* — 1883 — p. 23.

Vivette, la hija de un arrendatario de los alrededores de Arlés. Vivette es rica; Olivier es pobre: el viejo Rémy se niega á casarlos. Los jóvenes se guardan la más absoluta fidelidad. Entonces aparece Maurias, un anciano mendigo, á quien los mozos del lugar atormentan. Olivier le socorre. Maurias no tarda en pagarle su buena accion, pues le arrastra hácia el circo y le invita á leer esta inscripcion que aparece escrita sobre una roca con letras de fuego: « *resiste á las almas infieles y tu amor triunfará.* » Como Roberto el Diablo, Olivier será tentado por las almas infieles: Cigalia, Urgéle y Sylvina, le reclaman el anillo una despues de otras. Olivier lo da á Cigalia que ha tomado traidoramente el aspecto de Vivette. Cuando comprende su error, Olivier quiere darse muerte: Maurias le impide realizar su proyecto, y Vivette implora á su padre que concede su permiso. Entonces, sin embargo, aparece un fantasma, es Cigalia, que conserva el anillo y reclama sus derechos de esposa. Maurias empieza á tocar sobre su tambor los primeros compases de la danza fantástica. Cigalia se siente atraída á su pesar, sube á la roca, y entonces Maurias se sacrifica, la coge en sus brazos y se lanza con ella al fondo del abismo. »

La música es distinguida, melancólica, y si bien carece en general de fuego y de originalidad, puede decirse que la partitura es apropiada al argumento.

La *Opera cómica* de Paris ha dado en 1883 una nueva produccion titulada *Lakmé*, original de MM. Gondinet, Gille y Léo Delibes, en la cual la simpática cantatriz señorita Van Zandt ha obtenido un nuevo y magnífico triunfo. Oirla en *Lakmé* es un placer extraordinario. La música de dicha obra es elegante, poética, graciosa. El argumento sencillo. « *Gérald*, dice, es un joven oficial, prometido de Miss Ellen; un día entró en el jardín de un brahman, vió á *Lakmé* su hija y se enamoró de ella en seguida; la joven no fue insensible al amor del oficial. Pero el fanático sacerdote no admite las violaciones de su vivienda sagrada; ¡ muerte al osado que se ha atrevido á profanarla! El brahman no conoce á *Gérald*, que ha huido al verle. Para descubrirlo, se finge fraile mendicante, y recorre el país con su hija, á la que obliga á decir la buena ventura. *Lakmé* canta; *Gérald* la oye y se vende. El sacerdote le hiere con su puñal, pero el joven se salva. Ya creen su venganza satistecha, dice *Lakmé*, y ahora

Tu m'appartiens pour toujours,

Je ne vivais que de ta vie,

Dieu protège nos amours!

La sacerdotisa cura al herido, y va á casarse con él cuando un regimiento inglés pasa por el fondo del bosque. Es el de *Gérald*, que va á reprimir una sublevacion de los indios. El joven piensa en su patria, á la que no puede abando-

nar. *Lakmé* comprende lo que pasa en el alma de su amado y tomando una hoja de *datura stramonium* la masca y se envenena. Entónces canta:

C'est mon rêve qui sombre,
Et je ne sais quelle ombre,
Passe sur mon cœur attristé;
Mais je meurs sur le charme
De ma première larme
D'ivresse et de volupté.

En 1883 ha obtenido tambien un gran triunfo la señorita Nevada, una linda norte-americana cuya conversion al catolicismo en Marzo de 1884 ha melido algun ruido en Paris, cantando *Mignon* y *La Perle du Brésil*.

Lakmé, estrenada en 14 de abril de 1883, llegó en dicho año á las 42 representaciones. En los *Bufo*s ha llegado á un número fabuloso de estas la *Mascotte*. *Gillette de Narbonne* se representó 74 veces, y *Madame Boniface*, que se presentó por primera vez en 20 de Octubre, alcanzó 76 en el resto del mismo año.

Una de las grandes novedades de dicho período fué el baile *Sieba*, que en el Eden Theatre reemplazó al célebre *Exelsior*, conocido á estas horas en el mundo entero. Bruselas y Madrid han visto las grandes representaciones de vária óperas, de Massenet y de Boito, de las cuales se ha hecho mencion en el cuerpo de este libro.

Lo más notable ocurrido en 1884 ha sido la nuevar epresentacion de la gran ópera de Gounod

titulada *Sapho*, completamente reformada. En el primero y el último actos los cambios no han sido muy considerables. *Sapho* es una obra que data de 1881. La escena ocurre al comenzar durante los juegos olímpicos. Gounod ha rehecho la oda de Alces á la libertad. El coro siguiente ha sido suprimido. Así arreglado, el primer acto produjo un gran efecto.

Luego vienen las verdaderas novedades. El coro « Gloria á Baco » ha sido suprimido. El segundo acto ha sido trasformado en otros dos magníficos.

En la sala del Trocadero se ha ejecutado en Abril de 1884 *Redencion*, es el primero de los seis grandes conciertos religiosos organizados para la cuaresma por la Union internacional de los compositores. En una noticia consignada en cabeza de su libro, Gounod dice que la idea de ese *oratorio* le vino en 1867. En Roma compuso por aquella época el libreto, terminando el trabajo doce años más tarde y dándolo en Birmingham para una gran fiesta en 1882.

El plan general de *Redencion*, descrito por el compositor en persona, es la exposicion lirica de los tres grandes hechos sobre que descansa la sociedad cristiana: la pasion y muerte del Salvador; su gloriosa vida y su ascension, posterior á su muerte. M. Vitu, el cronista del *Figaro* hace notar que á pesar de ser esa una obra eminentemente católica, Gounod la ha dedicado á la

reina Victoria, jefe supremo de la iglesia anglicana que lleva el título de *defensor de la fe*.

El mismo crítico compara á *Redención* á una misa cantada, en la cual la elevacion mística no daña á la belleza artística. El trozo más admirable de todo el oratorio es tal vez el *quator con* coros de las lamentaciones de la Virgen. Otra maravilla es el cántico en *fa* mayor « Vos bontés paternelles », así como el trozo en la mayor: « Il a dit à toute misère. » La obra, interpretada por varios cantantes de primer orden, entre los cuales se encontraba Faure, ha producido un efecto extraordinario.

Otras obras han sido presentadas al público en 1883 y principios de 1884, pero la extension del movimiento artístico es tan grande, que debemos por fuerza limitarnos á indicar sólo lo más esencial, lo que mayor importancia tiene, lo que en suma, ha producido en la mente popular y entre las personas de gusto un efecto más duradero.

FIN.

CARLOS PEREZ MALDONADO

MONTERREY, MEXICO.

INDICE

PRÓLOGO. 1

Parte primera. — Teoría de la música.

- CAPITULO I. — Acústica. — Sonido. — Movimientos vibratorios de los cuerpos. — Diferencia entre el sonido y ruido. — Cualidades del sonido. — Intensidad. — Causas que la modifican. — Refuerzo del sonido. — Cajas armónicas. — Resonadores. — Elevacion del sonido. — Timbre. — Notas armónicas. — Aparato de M. Koenig. 2
- CAPITULO II. — Propagacion del sonido. — Velocidad del mismo. — Reflexion. — Ecos. — Límites del sonido musical. — La voz humana. — Límites de la voz humana. — Diapason normal. — Modulación vocal. — Vocalizacion. — Acento musical. 40
- CAPITULO III. — Percepcion del sonido. — Experimentos de M. Helmholtz. — Aparato auditivo; su descripción. — Cuerdas de la membrana *basilaris*. — Experimento realizado con el piano. — Teoría de la percepcion del sonido. — Fibras de Cortis. 48
- CAPITULO IV. — Definicion de la palabra música. — Representacion gráfica del sonido. — Notas. — Sistemas de notacion antigua. — Letras y signos. — Notacion de Boecio. 29.

reina Victoria, jefe supremo de la iglesia anglicana que lleva el título de *defensor de la fe*.

El mismo crítico compara á *Redención* á una misa cantada, en la cual la elevacion mística no daña á la belleza artística. El trozo más admirable de todo el oratorio es tal vez el *quator con* coros de las lamentaciones de la Virgen. Otra maravilla es el cántico en *fa* mayor « Vos bontés paternelles », así como el trozo en la mayor: « Il a dit à toute misère. » La obra, interpretada por varios cantantes de primer orden, entre los cuales se encontraba Faure, ha producido un efecto extraordinario.

Otras obras han sido presentadas al público en 1883 y principios de 1884, pero la extension del movimiento artístico es tan grande, que debemos por fuerza limitarnos á indicar sólo lo más esencial, lo que mayor importancia tiene, lo que en suma, ha producido en la mente popular y entre las personas de gusto un efecto más duradero.

FIN.

CARLOS PEREZ MALDONADO

MONTERREY, MEXICO.

INDICE

PRÓLOGO. 1

Parte primera. — Teoría de la música.

- CAPITULO I. — Acústica. — Sonido. — Movimientos vibratorios de los cuerpos. — Diferencia entre el sonido y ruido. — Cualidades del sonido. — Intensidad. — Causas que la modifican. — Refuerzo del sonido. — Cajas armónicas. — Resonadores. — Elevacion del sonido. — Timbre. — Notas armónicas. — Aparato de M. Koenig. 2
- CAPITULO II. — Propagacion del sonido. — Velocidad del mismo. — Reflexion. — Ecos. — Límites del sonido musical. — La voz humana. — Límites de la voz humana. — Diapason normal. — Modulación vocal. — Vocalizacion. — Acento musical. 40
- CAPITULO III. — Percepcion del sonido. — Experimentos de M. Helmholtz. — Aparato auditivo; su descripción. — Cuerdas de la membrana *basilaris*. — Experimento realizado con el piano. — Teoría de la percepcion del sonido. — Fibras de Cortis. 48
- CAPITULO IV. — Definicion de la palabra música. — Representacion gráfica del sonido. — Notas. — Sistemas de notacion antigua. — Letras y signos. — Notacion de Boecio. 29.

- Idem de San Gregorio. — Neumas. — Su origen. — Sineia indicadora. — Guido Avelino. — Origen de las llaves modernas. — Notacion cuadrada. — Notacion de Rousseau. — Notacion moderna. 24
- CAPITULO V. — Escala general. — Octava. — Pentágrama. — Insuficiencia del mismo. — Modo de remediarla. — Llaves. — Llaves de *sól*. — Llaves de *fa*. — Llaves de *do*. — Observaciones acerca de la diversidad de llaves. 33
- CAPITULO VI. — Teoría de la gama ó escala. — Intervalos. — Sostenido y bemol. — Tonos y semitonos. — Escalas diatónica y cromática. — Observaciones. — *Coma*. — Bcuadro. — *Temperamento*. — Tolerancia melódica. — Su influencia. — El *temperamento* y la música moderna. — Adversarios de este sistema. — M. Helmholtz y M. Blaserna. — Géneros diatónico, cromático y enarmónico. — Consideraciones acerca de la gama. — Gama de los chinos y otros pueblos de Oriente. — Gama griega; su formacion; gama pitagórica y sus defectos. — Importancia de las gamas para el estudio de la música. — Gama natural. 41
- CAPITULO VII. — Orden de las gamas ó escalas. — Escalas con sostenidos: con bemoles. — Incorreccion del lenguaje musical. — Modo de armar la llave. — Disposicion de los sostenidos. — Idem de los bemoles. — Transporte. — Transporte al leer y al escribir. — Pianos trasportadores. — Inconvenientes del transporte 51
- CAPITULO VIII. — Modos. — Modo mayor. — Modo menor. — Diferencia entre ambos. — Tonos y semi-tonos mayores y menores. — Cómo se averigua el tono y el modo de un trozo de música escrito sin armadura en la llave y cómo cuando esta lleva sostenidos ó bemoles. 62
- CAPITULO IX. — Compas. — Es esencial en la música. — Modo de representarlo. — Diferentes especies de compases. — Tiempos. — Compases sencillos. — Compases compuestos. — Compases binarios y ternarios. — Compases de 2 y 3 tiempos. 68

- CAPITULO X. — Aire musical. — Medios empleados por los compositores para indicarlo. — Indicaciones antiguas. — Idem modernas. — Insuficiencia de las mismas. — Ensayos para encontrar un medio mecánico de marcar el aire musical. — El metrónomo. 75
- CAPITULO XI. — Alteraciones en la duracion del sonido. — Puntillo, doble puntillo. — Silencios. — Su figura y valores. — Notas de adorno. — Apoyaturas mordentes, trinos y grupetos. — Trémolo. — Arpeado. — Trino. — Abreviaturas y signos. 80
- CAPITULO XII. — Fenómenos de los sonidos musicales. — Interferencias. — Intercadencias. — Sonidos resultantes. — Acordes: *octava*. — Influencia de la educacion del oido en la aceptacion de los acordes. — *Duodécimoquinta de la octava*. — *Octava de la octava*. — *Quinta*. — *Cuarta*. — *Sexta mayor*. — *Tercera mayor*. — *Tercera menor*. — *Sexta menor*. — Modulacion. — Cifras armónicas. — Contra punto, canon y fuga. 89
- Parte segunda. — Instrumentos de música.**
- CAPITULO I. — Division de los instrumentos de música. — Instrumentos de percusion, de viento y de cuerdas. — Grupo 1.º instrumentos de percusion. — Su division en dos clases. — Clase 1.ª. — Instrumentos de sonido indeterminado: *castañuelas*, *tam-tam*, *platillos*, *tambor*, *tamboril*, *pandereta*, *bombo*, *triángulo* y *sistro*. 97
- CAPITULO II. — Instrumentos de percusion: 2.º grupo, ó sea instrumentos de sonido fijo y apreciable. — Los *timbales*. — *Timbales de Sax*. — *Campanas*. — *Campanarios* de música ó *carillones*. — *Carillon antiguo*. — Idem moderno. — *Glockenspiel*, *Cajas de música*. — *Armónica*. — *Claviobocó*. 105
- CAPITULO III. — Instrumentos de viento. — Su division en 3 clases: 1.ª, de embocadura de flauta, 2.ª, de *tuét* y 3.ª, de *local*. — Instrumentos de embocadura de flauta. — Cómo se produce en ellos el sonido. — *Silbato*. — *Flajolé*. —

- Flauta. — Origen, trasformaciones y perfeccionamiento de la misma. — Su importancia musical. — *Piccolo* y *Pifano*. 111
- CAPÍTULO IV. — Instrumentos de viento (continuación). — 2.º Instrumentos de *tudel*. — La división de este en *tudel libre* y *baviente*. — *Obué*. — Corno inglés. — Fagot. — Fagot quinta. — Contrabajón. — Gaita. — Dulzaina. — Clarinete. — Sus variedades. — Saxófono. — Organo expresivo. — Acordeón. 118
- CAPÍTULO V. — Instrumentos de viento (continuación). — Instrumentos de *embocadura de bocal*. — Trompa: Sonidos abiertos y cerrados. — *Trompa de caza*. — *Trompeta*. — *Clarín*. — *Clarines cromáticos* de M. Sak. — *Trombon*. — *Oficleide*. — *Fagot ruso*. — *Serpentón*. — *Sistema de pistones*. — Principales instrumentos de esta clase. 126
- CAPÍTULO VI. — Instrumentos de viento (continuación) *Organo*. — Su mecanismo: tubos de boca y de *tudel*, abierto y cerrados. — Juegos de fondo y mutación. — *Idem de tudetes* ó lengüetas libres. — *Fuelles*. — *Secretos*. — *Registros*. — *Teclados*. — *Palanca neumática de Barker*. — Apuntes históricos sobre el órgano. — *Organo hidráulico*. — El órgano consagrado al servicio de la Iglesia. — Progresos de la construcción de los órganos. — *Pirofono*. — *Organillo de Berberia*. 134
- CAPÍTULO VII. — Instrumentos de cuerda. — Su clasificación en tres familias. — 1.ª familia de *cuerdas punteadas*. — Instrumentos antiguos: *nebel*, *kinnor*, *hazur*, *arpa egipcia*, *lira*. — *Plectro*. — El *rabulum* y sus derivados. — Psalterio. — *Clavicordio*. — *Guitarra*, *laud*, *tiórba*, *bandurria*, *bandolina*. — Mecanismo del arpa moderna. — Dificultades que ofrece este instrumento. 150
- CAPÍTULO VIII. — Instrumentos de cuerdas. — 2.º grupo: de cuerdas frotadas. — Su origen reciente. — Opiniones sobre el *arco* y el *plectro*. — Origen del arco. — Reformas del mismo. — Instrumentos de cuerdas frotadas en la Edad

- Media. — *Rabel*, *viola*, *giga*, etc. — Variedades de *viola*. — Violín. — Detalles del mismo. — Sus recursos y efectos. 160
- CAPÍTULO IX. — Instrumentos de cuerdas frotadas ó de arco (continuación). — *Alto-viola*. — Su importancia. — *Viola de amor*; sus sonidos armónicos. — *Violoncello*: su origen y modificaciones. — Su papel en la orquesta. — *Contrabajo*. — Grandes artistas que se han distinguido en su manejo. *Quatuor*. — *Quatuor* de salón y orquesta. — *Quatuor*; *cuarteta* vocal. — *Trompeta marina*, *gaita zamorana* y *orfeón*. 168
- CAPÍTULO X. — Instrumentos de cuerdas de teclado. — Origen del piano: *clavicordio*; su mecanismo. — Perfeccionamiento del piano. — Su importancia y recursos. — Diferentes clases de pianos. — Elementos esenciales de los mismos. — *Caja sonora*: *talla de armonía*, *teclado*, *martinetes*, *apagadores*, *pedales*. — *Piano de teclado de pedales*. 174

Parte tercera. — Historia de la música.

- CAPÍTULO I. — Introducción. — Música de los hebreos. — El *kinnor* y el *ugale*. — La música en tiempo de Salomón. 181
- CAPÍTULO II. — Música de los egipcios. — Dionisius Sambes. — Orfeo y Pitágoras. 185
- CAPÍTULO III. — Música de los persas. — La música en tiempo de Alejandro. — Sistema musical de los árabes. — El *tambur* y otros instrumentos. 189
- CAPÍTULO IV. — Música de los griegos. — La *lira*. — Lucha de dos escuelas. — Autor matemático de los antiguos griegos. — Los Aristótenos. 196
- CAPÍTULO V. — Música de los romanos. — Progresos de la música bajo el reinado de Augusto. — Nerón. — Destierro y degradación de los músicos. 214

- CAPITULO VI. — Música religiosa. — Canto reformado de San Gregorio. — El canto llano. — *Guido Areto*. — *Juan Tinctor*. — Influencia de la música religiosa. — Palestrina, Porpora y Stradella. 220
- CAPITULO VII. — La música en Italia. — Diferentes transformaciones que sufre. Principales compositores italianos. — Obras musicales más notables. 229
- CAPITULO VIII. — La música en Francia. — Sus progresos. — Principales compositores franceses. — Anécdotas interesantes. 249
- CAPITULO IX. — La música en Alemania. — Su origen y progresos. — Datos biográficos de los principales compositores Alemanes. 296
- CAPITULO X. — La música en Hungría. — *Matias Corvin*. — La música en Bohemia. — Notables músicos bohemios. — La música en Polonia. — *Turpinski*, *Chopin* y *Orlowski*. 366
- CAPITULO XI. — La música en Rusia. — Protección que la dispensa Pedro el Grande. — Iden la emperatriz Ana. — *Glinka*. — Sus principales obras. 369
- CAPITULO XII. — La música en Suecia. — *El mir*. — La música en Turquía. — En Inglaterra. — *Enrique VIII*. — *Tomás Talis*. — *Bird* y *Morley*. — Afición de los ingleses á la música. — Irlanda. 377
- CAPITULO XIII. — La música en Bélgica. — *Andrés Gretry*. — El Conservatorio de Bruselas. — Los alumnos pensionados. — La música en Portugal. 382
- CAPITULO XIV. — La música en España. — Compositores de música religiosa. — *Luis Victoria*. — Sus obras. — Su biografía. — Otros compositores distinguidos. — Implantación en España de la ópera italiana. — Tentativas para fundar la ópera nacional. — La zarzuela. — Primeros compositores de Zarzuelas. — Progresos musicales en España. — La música popular. — Eminencias artísticas. — Nueva

- generación de compositores distinguidos. — *Gayarre*. — *Sarasate*. — *Elena Sanz*. — Instrumentistas notables. 401
- CAPITULO XV. — La música en varios países. — India. — Java. — *Martaban*. — *Hotentotes*. — Música de los antropófagos. — Iden de los habitantes de *Dongolah*. — *Empoongwa*. — *Imhambana*. — *Kooranko*. — *Malgachies*. — *Siam*. — Sistema musical de los Chinos. 466
- Parte cuarta. — Efectos morales de la música. — Creaciones y carácter de la música moderna.**
- CAPITULO I. — *Efectos morales de la música*. — Realidad de los mismos. — Diversidad de la emoción musical y causas de que depende. — *Leyendas indias: las ragas*. — Importancia de la música entre los Chinos. — *Platon* y *Homero*. — *Orfeo* y *Anfion*. — *Terpandro* y *Tirteo*. — *La Marsellesa*. — *Aventura de Stradella*. — Otro género de emociones musicales. — Carácter distintivo de la emoción musical. 479
- CAPITULO II. — La música empleada como medio terapéutico en la curación de la locura. — Autoridades antiguas que aconsejan tal empleo. — Ejemplos: *Saul* y *David*. — *Felipe V* y *Farinelli*; la princesa de *Belmonte*, el príncipe de *Orange*. — Obra del *Dr. Chomet*. — Empleo sistemático de la música en los manicomios. — *El Dr. Trelat*. — *Teorías* y hechos. — *Obsesión musical*. 485
- CAPITULO III. — Efectos de la música (*continuación*). — Efectos curativos de la música en las enfermedades propiamente dichas. — Testimonios de la antigüedad. — Autoridades de los siglos XVII y XVIII. — *La tarantela*. — Errores acerca de la misma. — *Giambettista Porta*. — Hechos auténticos. — Realidad de la eficacia curativa de la música. — El ritmo y compás. — *Berceuses*. — *Mecenas*. — Efectos de la música en los animales. 492

CAPÍTULO IV. — *La ciencia y el arte.* — *La música trascendental.*
— *Exageraciones de los adeptos a esta escuela.* — *Principales óperas de los buenos maestros.* — *Wagner y su música.* — *El rumor del silencio.* — *Opinion del conde de Coello sobre las obras de Wagner.* — *Óperas estrenadas recientemente.* — *Breves consideraciones sobre la música española.* 497

APÉNDICE. 509



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

