

No diré otro tanto. Lo primero que necesitan los poemas es poesía, y el de Iriarte carece totalmente de ella. Pero si se prescinde de los versos (¡ojalá el autor mismo hubiera prescindido!), y se mira la obra como un tratado didáctico, se la encontrará digna de toda alabanza, por la lucidez, por el método y por la soltura y facilidad de exposición. No arrebatada ni entusiasmada nunca; pero instruye. No inspira grande amor á las bellezas de la música; pero inicia en sus rudimentos. El plan es tan sencillo como lejano de toda intención épica ó de todo vuelo lírico. En el canto primero se da una idea de los elementos de la Música, reduciéndolos á dos: *sonido y tiempo*. El sonido se considera, ya según la Melodía (tra-

Lyon, librería de Cormon y Blanc.» Realmente está impresa en Burdeos, por J. M. Boursy.

TRADUCCIONES.

Inglesa. *Music, a Didactic Poem in five «cantos».* Translated from the Spanish of Don Tomás de Iriarte, into english verse, by John Belfour, Esq. London, printed for W. M. Miller.... by William Savage.... 1807. Espléndida edición.

Traducción que remedia en alguna parte el prosaismo del original.

Alemana. El traductor inglés, en su prólogo, cita la versión alemana de F. F. Bertuch, impresa en Weimar. No la hemos visto.

Francesa. *La Musique, Poème, traduit de l'Espagnol de Don Thomas de Iriarte* (sic), par J. B. C. Grainville, et accompagné de notes par le citoyen Langlé, membre et Bibliothécaire du Conservatoire de Musique. Á Paris, chez J. J. Fuchs.... de l'imprimerie de H. L. Perronneau.... An. VIII. 8.º

Dedicatoria del traductor al Conservatorio de Música.—Respuesta laudatoria de los miembros del Conservatorio (Cherubi-

tándose con este motivo de las escalas *diatónica* y *cromática*, de la formación de los modos mayor y menor, de la extensión de los sonidos que puede apreciar nuestro oído, y del uso de las claves), ya según la *Harmonía*, á la cual corresponde el conocimiento de los intervalos consonantes y disonantes. El tiempo se considera «ya respecto al compás binario ó ternario, ya respecto al diverso valor ó duración de las figuras, ó ya, en fin, respecto al aire ó movimiento que se da al compás». El canto 2.º trata de la expresión de los afectos por medio de la Música. El 3.º, de sus principales usos, y especialmente de la Música de los Templos. El 4.º, de la Música Teatral. El 5.º, de la Música que pudiéramos llamar *privada*, esto es, de la que se ejercita en

ni, Lessueur, Gossec, Martini, Ernest, Assmann, Xavier Lefevre, Duret, Méhul, etc.), los cuales felicitan al traductor por haber enriquecido la lengua francesa con una obra tan excelente como la de Iriarte.

Traducción en prosa y sin las notas del autor, pero con las de Langlés.

Al fin se inserta el poemita latino de la Música del P. Lefevre, traducido por Grainville en prosa francesa.

Italiana. *La Musica, poema di Don Tommaso Iriarte, tradotto dallo spagnuolo in versi italiani da Giuseppe Carlo de Gbisi, con note sullo stato attuale della musica in generale presso le altre nazioni.* Firenze, á spese del traduttore, 1868, tipografia di G. Barbèra.

Traducción en versos sueltos, más animada y poética que el original. Son curiosas las notas sobre la música italiana y española.

En el poema de Iriarte se percibe la influencia de muchos tradadistas franceses, especialmente de Burette, Nivers, Blainville, Rameau, D'Alembert, Rousseau, Serre, Jamard y otros.

sociedad, y del deleite que procura la música al hombre solitario. El autor termina proponiendo el establecimiento de una Academia de Música por el estilo de la de Nobles Artes de San Fernando. No hay más artificio que éste en el poema, si se exceptúan algunas digresiones pastoriles, á estilo del tiempo. El zagal Salicio da lecciones de canto á la pastora Crisea. En otro lugar, el poeta se finge trasladado en sueños á los Campos Elíseos, donde el compositor napolitano Jomelli le explica el estado de la ópera y sus reglas.

En un libro tan elemental como el poema de Iriarte no cabía mucha estética, y realmente hay muy poca, y ésta vulgarísima. Estudiar profundamente *la imagen y el dechado de la Naturaleza*; admirarse y llenar la mente de *las ideas que ella representa*; elegir entre sus accidentes *lo más precioso, florido y grato*; no *pintarla tosca, sino bella*,

«Dándola gracia, novedad y ornato»;

y, finalmente, seguir un plan, norma ó sistema, *único, regular y consiguiente*, es lo que recomienda al *músico aplicado*, en quien concurren la sensibilidad y el ingenio con la meditación y el juicio. Las ideas musicales de Iriarte corresponden exactamente á las ideas pictóricas de su amigo Mengs: uno y otro sueñan con el *embellecimiento* de la naturaleza, aunque Iriarte prescinde de los fundamentos platónicos en que el pintor alemán se apoyaba.

Lo que más interés da hoy al *Poema de la Mú-*

sica, y hace deplorar amargamente que no esté todo él escrito en prosa, es una larga nota ó disertación final sobre la aptitud de la lengua castellana para el canto. Es un dolor que Iriarte no haya tratado con más extensión un asunto que tan perfectamente conocía; pero sus indicaciones, aunque breves, son tan sagaces y atinadas, que bastan para que todo aficionado á nuestra lengua deba mirar con aprecio benévolo ese titulado *Poema*, cuyo ingenioso autor apenas es responsable de una aberración de gusto universal en su tiempo, la de creer que todo lo que es materia de enseñanza puede ser igualmente materia *directa* de poesía. Iriarte lo dice con la mayor buena fe y llaneza:

«Soy un Maestro que tranquilo ofrece
Un doctrinal resumen
De lo que puede con el Arte el Numen.»

Y que esto se llamaba entonces poesía, no tiene duda, puesto que el mismo Metastasio, de quien nadie negará que era verdadero é insigne poeta, no tuvo reparo en llamar *mirabile* á la obra de Iriarte, y á su autor «uno de aquellos rarísimos vivientes *quos aequus amavit Jupiter*».

La verdadera gloria de la literatura musical española del siglo XVIII hay que buscarla en los Jesuítas españoles desterrados á Italia: Eximeno, Arteaga, Requeno. El tratado *Del origen y reglas de la Música*, los *Ensayos sobre el arte armónica*, las *Revoluciones del teatro musical italiano*, las *Disertaciones sobre el ritmo*, son verdaderos monumentos de altísima cultura estética,

que pueden honrar á cualquier país y á cualquier siglo, y que no desmerecen puestos al lado de lo mejor que entonces produjo la crítica musical francesa en las obras de Rameau, D'Alembert y Juan Jacobo Rousseau.

El P. Antonio Eximeno, á quien el entusiasmo de sus contemporáneos italianos llamó *el Newton de la Música*, no parecía á primera vista destinado al papel de innovador artístico. Cuando salió de España con sus hermanos de religión en 1767, su reputación era de matemático, y dirigía con gran crédito los estudios del Colegio de Artillería de Segovia, adonde le llevó á enseñar ciencias exactas el conde de Gazola. Nadie hubiera adivinado en el Jesuíta valenciano, autor de las *Observaciones sobre el paso de Venus por el disco solar* y de otros trabajos astronómicos entonces tan celebrados, al futuro reformador de la teoría de la Música. Sólo cuando le arrojó á Italia el común infortunio de la Compañía, se aplicó á su estudio. Creyó al principio que le serían de alguna utilidad los grandes conocimientos matemáticos que poseía; pero muy pronto hubo de desengañarse de la ninguna relación entre las Matemáticas y la Música, con lo cual abandonó á su maestro el P. Massi, y se dió á buscar nuevo rumbo, sirviéndole de incitador y despertador el hecho casual de haber oído un día en la Basílica de San Pedro el *Veni Sancte Spiritus* de Jomelli. Meditando sobre los efectos de aquella composición, se apoderó de su espíritu la idea de que la Música no es más que una especie de prosodia,

cuyas reglas debe investigar y fijar experimentalmente el teórico, prescindiendo de números y proporciones. En 1771 lanzó el prospecto y plan de su obra en una hoja suelta, que causó verdadero escándalo en algunos y curiosidad singular en todos. El autor anunciaba que iba á combatir y echar por tierra las opiniones de los pitagóricos, y las de Euler, Tartini, Rameau, Burette, el P. Martini y demás didácticos, probando además que el contrapunto no debe fundarse en las reglas del canto llano, y que el llamado *contrapunto artificioso* es una reliquia de los tiempos bárbaros.

Tres años más se retardó el cumplimiento de esta promesa; pero al fin apareció en 1774, en lengua italiana¹, el libro por tanto tiempo espe-

¹ *Dell' origine e delle Regole della Musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione. Opera di D. Ant. Eximeno, frà i Pastori Arcadi Aristosseno Megareo, dedicata all' augusta real principessa Maria Antonia Valburga di Baviera, Elettrice Vedova di Sassonia frà le Pastorelle Arcadi Ermelinda Talea. In Roma, 1774, nella Stamperia di Michel Angelo Barbicellini, nel Palazzo Massini.*

4.º grande. 10 hs. sin foliar de preliminares, + 16 páginas de prólogo, + 3 hs. de tabla, + 466 págs. de texto, + 1 de erratas, + 23 de láminas.

—*Del origen y Reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración. Obra escrita en italiano por el Abate D. Antonio Eximeno. Y traducida al castellano por don Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de S. M. y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid. De orden superior. Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1796.*

3 tomos 8.º Con lindas viñetas de cabecera, alegóricas á los asuntos de cada uno de los diez libros en que la obra se divide.

rado, con el título de *Origen y reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y renovación*. La importancia excepcional de esta obra y el ruido que hizo al tiempo de su aparición, nos obliga á hacer una exposición bastante detallada de sus doctrinas.

No encontrando luz Eximeno entre las densas tinieblas del tratado de la Armonía de Tartini, ni mucho menos en el fárrago de reglas de los autores prácticos de canto llano, reglas que muchas veces están en abierta contradicción con el placer estético que la obra produce, y que nace precisamente de su infracción ¹, emprende probar que *la Música no es más que una prosodia para dar al lenguaje gracia y expresión*; que toda la variedad de tiempos y de notas musicales son otros tantos pies de la poesía griega ó latina; que la Música consiste en las modificaciones del lenguaje natural, y, por último, que los maestros de capilla no tienen ni una sola regla

Estas viñetas son reducción (como el tamaño de la edición castellana lo exigía) de las que lleva la edición de Roma.

Gutiérrez hizo su traducción de acuerdo con Eximeno, que introdujo en ella bastantes modificaciones, por lo cual algunos prefieren este texto al primitivo.

¹ «¿De qué sirve la regla de no hacer saltar una voz de quinta falsa, cuando este salto causa tanto placer al oído? ¿Por qué se me impone la ley de preparar toda disonancia, cuando todos los días se usa de la séptima y de la quinta falsa, sin esta preparación? ¿Por qué ha de ser un pecado irremisible en un principiante hacer una quinta con movimiento recto, cuando se halla así en las composiciones de los más célebres maestros? ¿Y qué regla general se me da para transportar la modulación de un tono á otro?» (Prólogo del autor.)

de contrapunto que no sea ó falsa ó mal entendida. Los temperamentos no tienen base sólida, puesto que los números son absolutamente impertinentes á la Música. «Hoy día no hay género diatónico, ni cromático, ni enarmónico, ni canto llano, ni figurado.» *La Música es un lenguaje puro, que tiene sus fundamentos casi comunes con los del habla*. Las extravagancias pitagóricas sobre la virtud de los números y la armonía de las esferas celestes, son para Eximeno «un perpetuo testimonio del extravío de la fantasía humana». En Boecio la Música parece un arte de hacer cábalas. «¿No es necedad suponer que la Música está fundada en ciertas razones numéricas, que es preciso alterar para poner la Música en ejecución?...» Los números musicales no son más que una consecuencia necesaria de la extensión de las cuerdas, que unas veces forman casualmente proporción, y otras no. Las razones y proporciones de las cuerdas son accidentales á la armonía. «Véase cómo la fantasía ha engañado á los filósofos: las cuerdas musicales, por cuanto son cuerpos extensos, son capaces de proporción, y la fantasía aplica á los sonidos ó á las impresiones que provienen de las cuerdas la extensión de éstas; por esa razón se dice que entre dos sonidos se contiene un *intervalo*, que este sonido es doble del otro, que la voz cantando camina por grados, y otras locuciones semejantes, que suponen en las impresiones del oído la extensión de las cuerdas, ó que entre el sonido más grave de la Música y el más

agudo hay una extensión, y á esta imaginaria extensión aplicamos los números que convienen á la extensión real de las cuerdas. Imaginémonos un hombre privado de vista y de tacto desde su nacimiento: jamás se le ocurriría decir que un sonido era doble de otro.» El enseñar á deleitar el oído por las proporciones de las cuerdas, vale tanto como enseñar á convencer el entendimiento por el número de las palabras.

Tres eran las principales teorías de la música que corrían con algún crédito en el siglo XVIII: la del matemático Euler, la de Tartini y la de Rameau, expuesta y corregida por D'Alembert en sus *Elements de la Musique*. Ninguna de ellas satisface á Eximeno. «El primer error de Euler en su *Tentamen novae Theoriae Musicae* consiste en dividir la Suavidad, que es una impresión del oído, en grados, y atribuirles la extensión que es propia de las cuerdas.... Los grados de Suavidad son absolutamente imaginarios. El placer de la Música depende de un cierto temperamento de la simplicidad con la variedad, que nuestro entendimiento no puede determinar con cálculos, sino que lo debe sacar inmediatamente de la Naturaleza. El tratado de Euler es una pura falacia. Falla la Matemática siempre que se aplica á objetos que se suponen extensos por puro vicio de la fantasía, como se ha atribuído hasta ahora á los sonidos la extensión de las cuerdas, y como supone Euler extensa y divisible en grados la Suavidad.»

Al violinista Tartini le nota Eximeno de super-

ficial matemático y físico. El principio de su sistema se reduce á considerar el círculo como la unidad armónica ó el origen natural de la Música. «Yo no comprendo (dice el Jesuíta español) cómo Rousseau, en su *Diccionario de la Música*, supone que se oculta alguna profundísima verdad en ese laberinto de líneas rectas y curvas, de círculos y cuadrados. Por lo que á mí toca, confieso que cuando, sin mirar el título, abrí el tratado de Tartini, pensé tener entre las manos un libro de Nigromancia.»

«Rameau (prosigue Eximeno) enseñó el contrapunto por reglas en su mayor parte falaces como los demás; pero en el tercero y cuarto libro de su *Tratado de la Harmonía*, se contienen reglas utilísimas de práctica que no conoció ninguno de los antiguos. Habría sido un perfecto Maestro de su arte si no hubiese escrito el *Nuevo Sistema de Música Teórica* y la demostración del principio de la armonía. El hacer la *harmónía simultánea* objeto primario de la Música, se opone al sentimiento común de todos los hombres, que sólo adoptan la Música en cuanto sirve para expresar con la modulación las pasiones del ánimo. Para esto no son de absoluta necesidad los sonidos simultáneos.»

Enfrente de estos sistemas levanta Eximeno el suyo, sensualista puro como toda su filosofía, y reducido á este sólo principio: «La Música procede del Instinto, lo mismo que el Lenguaje». «La Música es un verdadero lenguaje. En el canto de las palabras, la Música adorna á éstas con varie-

dad de tonos para causar en el ánimo una impresión más viva. En la modulación sin palabras, conmueve el ánimo por medio de los tonos de la voz, que responden al natural encadenamiento de las ideas y de los afectos. El primer objeto de la Música no es la armonía simultánea de Tercera y Quinta, sino el mismo que el del habla, esto es, expresar con la voz el sentimiento. Por eso nos deleita el canto sin la armonía, con tal que exprese algún afecto. Al contrario, el concierto más armonioso de instrumentos que nada exprese ó signifique, será una música vana, semejante á los delirios de un enfermo.

»La Música y la Prosodia tienen el mismo objeto y el mismo origen. «¿No sería necedad decir que para hablar con perfección es necesario medir las distancias de los planetas, y arreglar después, conforme á estas medidas, los tonos de la voz? ¿Ó que los tonos del habla se contienen en una fórmula algebraica, ó en las propiedades del círculo?»

»La práctica de la Geometría consiste en la aplicación mecánica de las reglas; pero la de la Música depende precisamente del ejercicio de una facultad del hombre, que tiene en sí toda la virtud necesaria para expresar con los tonos convenientes de la voz, ya hablando, ya cantando, cualquier afecto del ánimo: las reglas no son más que observaciones sobre los tonos, y *la falta de verdadera reflexión no es impedimento absoluto para las operaciones del hombre, que proceden de puro instinto. Para componer Música es*

preciso abandonarse en los brazos de la Naturaleza y dejarse conducir por las «sensaciones».»

Pocas veces se ha visto, aun dentro del mismo siglo XVIII, un sensualismo tan cerrado é intransigente. Verdad es que Eximeno difiere de Condillac en muchas cosas. No quiere aceptar, por ejemplo, que el lenguaje se componga de signos arbitrarios, ni que le hayan inventado los hombres mediante una especie de convenio. Su buen sentido triunfa de las consecuencias absurdas á que no temían llegar otros de su escuela. «Siendo tan natural al hombre el reflexionar, comparar las ideas, raciocinar y acordarse, como el sentir los objetos presentes, ¿por qué el lenguaje necesario para explicar aquellas operaciones del entendimiento no ha de ser tan natural como el lenguaje de acción?» Pero al mismo tiempo enseña que el objeto de la voz es uno mismo en el hombre y en el animal, puesto que uno y otro se proponen manifestar las impresiones internas. Sólo que hallándose reducido el animal á un corto número de sensaciones simples, que no compara entre sí, sus voces son pocas y muy sencillas.

El hombre, pues, siempre que se encuentra en condiciones de hablar, habla por instinto. El instinto le sugiere las inflexiones de voz más adecuadas á su intento. *Comenzó á cantar como cantan los pájaros, por puro instinto.* Este instinto se desenvuelve en virtud de las impresiones particulares. *Si las circunstancias que obligan al hombre á hablar, fuesen en todos las mismas, todos hablarían la misma lengua, así*

como todos dan los mismos gritos para manifestar una sensación de dolor. Eximeno rechaza totalmente la teoría de la revelación *directa* del lenguaje ¹.

La Prosodia es el verdadero origen de la Música. «Así como la naturaleza nos ha dado siete colores para pintar y siete vocales para hablar, así ha dado á la especie humana siete tonos diversos de voz para cantar. La armonía consiste en la tercera, quinta y octava. Todo intervalo que sea parte de dicha armonía es consonante, y todo intervalo que no lo sea es disonante. Como las disonancias son adornos añadidos á la naturaleza por el arte, su uso no está ceñido á límites tan estrechos que no pueda traspasarlos un genio felizmente atrevido. Resultaría insoportable fastidio de reducirse la composición musical á un solo modo. Es necesario, pues, abrir camino para transportar el canto á diversos modos, aunque el primero con que la composición comienza deberá mirarse siempre como principal, renovando á menudo su memoria y conduciendo el todo de la armonía á terminar en él.» «Las distinciones de géneros *diatónico*, *cromático* y *enarmónico* y de tonos y semitonos mayores y menores, son en la práctica cosas del todo imaginarias, fundadas por la mayor parte en las fantásticas divisiones numéricas de los intervalos.

¹ Son curiosas otras teorías lingüísticas de Eximeno. Clasifica las lenguas en *analógicas* (las modernas) y *transpositivas* (las antiguas ó clásicas), división equivalente en el fondo á la que muchos hacen todavía de lenguas *analíticas* y *sintéticas*.

No hay sino un género de Música: determinar un Modo ó modular en él, hágase esto modulando por tonos, por semitonos ó por saltos. Todo lo demás es tan quimérico y vacío como las *qualidades ocultas* de los aristotélicos.» La comparación de los contrapuntistas con los filósofos escolásticos reaparece con frecuencia bajo la pluma de Eximeno, que, intolerante como lo llevaba consigo el espíritu demoleedor de aquel siglo, envuelve en sus censuras el mismo canto llano, si no en su esencia, á lo menos en las ponderaciones que de él hacían los maestros: «Jamás he podido formarme una idea clara y precisa de ese Género tan decantado, y me parece que es un fantasma para espantar á los principiantes y tenerlos atraídos por muchos años en las vanas y ridículas imaginaciones del contrapunto. El Canto-Llano trae origen de los siglos en que se ejecutaba la Música á tientos, sin diversidad de tiempos ni de notas. El canto de los Salmos, Antífonas, Graduales y Responsorios era comúnmente al unísono, y si resultaba entre las voces alguna armonía, era enteramente casual.... Es necesario tener presente que si con las distinciones de Canto-Llano y figurado, de géneros *diatónico*, *cromático*, *enarmónico*, *mixto* y otros nombres semejantes se intenta hacer distinción de armonías fundadas en diversos principios, tales distinciones son vanas, imaginarias, ridículas. El único género de Música que la Naturaleza nos inspira, se reduce á cantar en un Modo mayor ó menor: tanto el mayor como el menor se com-

pone de las tres armonías de Primera, Cuarta y Quinta».

Eximeno comprueba sus teorías con varios ejemplos clásicos, entre ellos la Misa del Papa Marcelo, de Palestrina, y el *Stabat Mater* de Pergolese, sirviéndole éste último como demostración de las irregularidades pintorescas que para un asunto sublime y poético se pueden sacar de los modos menores. Pergolese es el ídolo de Eximeno, que no se harta de apellidarle «el Rafael y el Virgilio de la Música». Al violinista Corelli le estima como uno de los perfeccionadores de la música dramática. «Á pesar de los lamentos de los contrapuntistas, la Música ha renovado en este siglo la expresión. *El deleite del oído no es más que un medio para obtener el fin primero de la Música, que es excitar los afectos de nuestro ánimo.*» En el sistema de Eximeno, todo se subordina á la expresión. Para obtenerla, todo recurso es bueno y lícito, pues *por nuevos y diversos caminos se puede llegar á la suma excelencia en cualquier arte.* Un genio creador se forma por sí un estilo enteramente nuevo. No por eso se ha de reprender la imitación cuando se funda en una perfecta conformidad de gusto y de estilo entre dos excelentes autores, aunque esto muy rara vez acontece.

En la última parte de su libro, Eximeno nos presenta una rápida pero originalísima historia de los progresos, decadencia y restauración de la Música. Trozo es éste enteramente moderno en su método, en su estilo y en sus conclusiones. Eximeno aplica á la historia artística el mismo crite-

rio que su paisano el P. Andrés á la historia literaria. Como él, toma en cuenta, para apreciar la cultura estética de un país, el clima, el temperamento, el estado político y social, los juegos públicos, las costumbres. Y al mismo tiempo va enlazando la historia de la Música con la de la Poesía, dando luz á la una por la otra. Así lo hace al tratar de los orígenes líricos de la tragedia ateniense, que, según él, era una ópera, con recitados, arias y duos. Así pone de manifiesto la antigüedad de la poesía lírica sacerdotal y litúrgica respecto de los demás géneros. Así aplaude el estilo lírico en la tragedia, y se duele amargamente de que la poesía moderna (la de su tiempo) vaya perdiendo cada vez más el aliento poético. Así reduce á la nada la presuntuosa opinión de Burette, que convertía la Música griega en un canto llano, preguntándole con sorna nuestro Jesuíta si Safo cantaría sus amores en el tonó de nuestras antífonas y graduales.

Para Eximeno, el continuo mudar de que nos da testimonio la historia del arte, en nada empece al carácter absoluto é infalible de las leyes del gusto. No es posible reducirle á un mero capricho. «Si así fuese, habría que colocar en la misma línea los aullidos de los turcos y los gorgoros de los italianos.» Entre la infinita variedad de gustos, hay uno que se llama *buen gusto*, que consiste en el placer de *ver ú oír expresada al vivo la naturaleza*. Conviene abstraer las circunstancias que provienen de la educación y de la índole de los pueblos, y reconocer y afirmar en esfera superior

á ellas ciertos principios generales. Esto no quita que, siendo las pasiones de los hombres cultos más complexas y refinadas, deba serlo igualmente su arte. Por eso no quiso conceder Eximeno al P. Martini que los griegos conocieran solamente el contrapunto en octava, cuarta y quinta, y no en tercera y en sexta. «¿Quién se persuadirá jamás que los Griegos no tuvieran un temperamento fijo de todos los intervalos que sirven para el canto?... La doctrina del temperamento es un instinto del genio musical, común á todos los siglos y á todas las naciones del Universo.» Los instrumentos se templan como se forman las palabras, esto es, por instinto, ó guiándose por las sensaciones casi innatas que la naturaleza ha impreso en el hombre como elementos y semillas de la Música. Los Griegos erraron teóricamente en reducir su Música á Tetracordos, en vez de fundarla en la observación de aquellas sencillas modulaciones que forman las cadencias. Pero su teoría en poco ó en nada conforma con la práctica.

El carácter de los Romanos, rudo y austero, la índole de la primitiva lengua latina, inculta, ya que no bárbara, detuvo entre ellos los progresos de las artes, y dió á su Música, como á su Poesía, un sello de inferioridad respecto de las Artes Griegas. Eximeno reconoce esta inferioridad, aun en las épocas tenidas por más clásicas y de más amplia cultura.

La monstruosa organización del imperio romano, «donde los Césares se creían monarcas y

el pueblo se reputaba libre», aceleró la decadencia de las Artes, traídas á total ruína por la invasión de los bárbaros. No hemos de creer á éstos destituidos de toda aptitud estética. «Como la Música (dice Eximeno con crudo empirismo) tiene cierta conexión mecánica con los movimientos de la sangre, son comunes á todas las razas los tonos y movimientos fundamentales de la voz que contienen los primeros rudimentos de la armonía. Las naciones bárbaras no pueden, á causa de su propia barbarie, inventar sino cantilenas rústicas y fastidiosas, aptas únicamente para expresar sentimientos groseros de alegría.... Su ritmo ha de ser simplicísimo, y ese casi insensible en el puro canto.» Perdidos los tiempos musicales, el arte entre los bárbaros se redujo á un estado próximo al de los salvajes del Canadá. Los músicos no conocieron más que el ritmo igual, compuesto de notas de igual valor, y aunque cantando variasen el valor de algunas notas, esto era efecto casual del instinto, puesto que esta variedad de las notas no se arreglaba por un ritmo determinado.

El P. Martini, tenido en Italia por oráculo de la Música, había sostenido una opinión extravagantísima acerca del origen del canto eclesiástico. Le hacía venir de la Sinagoga por intermedio de los Apóstoles. «¿Cómo se puede figurar este Padre (responde Eximeno) que el canto de los Salmos hebreos, escritos elegantísimamente en una lengua armoniosísima, fuese después adaptable á los mismos Salmos, traducidos literalmen-

te al latín que se usaba en los siglos bárbaros?... Nuestra salmodia no es más que una parte de la liturgia latina. Perdida la distinción de largas y breves, no se usó de variedad de notas ni de la mutación de modos. No hubo necesidad de los Maestros de Capilla para inventar este canto: los sacerdotes mismos que arreglaban el culto, pudieron inventarlo por puro instinto. *Las cadencias de las canciones de los bárbaros parece que se han copiado de nuestros libros de coro.*»

No se tenga á Eximeno, sin embargo, por enemigo ciego é implacable del canto llano. Al contrario, viene indirectamente á hacer su apología, cuando nos enseña que el canto eclesiástico debe ser sencillo «por conformarse con la sencillez de los sentimientos de religión, y porque si fuese más compuesto y artificioso, causaría más bien distracción que devoción». Tampoco quiere desterrar enteramente de los templos la música figurada. Las razones del P. Feijóo sólo prueban contra el abuso, y es buena para el templo toda música capaz de mover el sentimiento religioso. Ejemplo inmortal de ello sea el *Stabat Mater* de Pergolese.

Por el contrario, nada más inadecuado que ese *contrapunto artificioso*, «invención extravagante compuesta de muchas voces, modulando cada una de por sí á su modo, la una hacia lo grave, la otra hacia lo agudo, ésta velozmente y la otra con más lentitud.... muy propio todo para arrebatarse la *calenturienta fantasía de los godos* (sic)». La invención de este contrapunto se la cuelga

Eximeno á los monjes bretones é ingleses, apoyado en un pasaje de Juan de Salisbury. La compara con el monstruo de la *Poética* horaciana, y algo más ingeniosamente con esos *bajo-relieves* de racimos, ángeles y animales, empastados unos con otros. Así nació esa secta de los contrapuntistas «que califican de teatral todo lo que no entienden, y no alaban sino las ligaduras, las preparaciones, las resoluciones, las réplicas, las respuestas, los pasos de contrario movimiento y otros artificios semejantes». El tener por bueno lo difícil es una preocupación *gótica*. Lo bello de las Artes estriba, al contrario, en la sencillez y facilidad. La Música debe excitar en el ánimo una sensación clara y sencilla.

Las teorías de Eximeno eran tan independientes y radicales en literatura como en Música. Ya sabemos que detestaba las unidades dramáticas y la rima y la poesía francesa, y no menos los largos períodos y el estilo ciceroniano de los pedantes de Italia. Consideraba las Academias que procuran fijar el estado de una lengua viva, esto es, las palabras, la construcción y las frases, como *el mayor obstáculo para los progresos del entendimiento humano*. «El evitar las palabras que usa el pueblo, por usar otras que se hallen en los libros, es en cualquiera lengua una afectación ridícula. Una lengua no se puede enriquecer sin tomar palabras y aun frases de otra nación más rica de ideas.... Si se observase la vana superstición de algunos en esta parte, nos sucedería lo que á los chinos, que han estado estudiando pala-

bras y palabras muchos millares de años, sin aprender cosa alguna.»

Ciertamente que de Eximeno no se dirá, como de otros Jesuítas, que era un crítico de colegio y de academia sabatina. No hay género de insurrección que no le parezca recomendable, hasta el punto de mirar con no disimulada benevolencia las tentativas dramáticas de Diderot, y simpatizar con todos los arrojos de su crítica teatral. ¿Qué más? Fué el primero en hablar de *gusto popular* en la Música, y en insinuar que sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema. Todo lo que Eximeno discurre sobre las aptitudes estéticas de las diversas naciones de Europa, está lleno de amenidad, viveza y sutil espíritu de observación. Pero ni en esos capítulos ni en lo restante de la obra debe buscarse casi nunca justicia ni exactitud completa. Eximeno es un gran removedor de ideas, con todos los defectos de tal. Indica y sugiere más que prueba, acierta y desbarra en una misma página, sacude el letargo del espíritu, excita y hace pensar. ¿Qué mayor elogio que éste? Sus errores son propios y nuevos: sus aciertos lo son también. La parte negativa de su obra permanece en pie: desembarazó la Música de la tutela pedantesca de las matemáticas; la enlazó con la ciencia del lenguaje; presintió el advenimiento de una teoría física y experimental del sonido; dió todo su valor y alcance al principio de la *expresión*, vislumbrado en el siglo xvii por Francisco Montanos; enterró definitivamente las que él llamaba *sutilezas mis-*

ticas de los tratadistas platónicos y pitagóricos, y, finalmente (para no alargar esta enumeración), exterminó el barroquismo musical de los contrapuntistas *artificiosos* y *figurados*. Así cumplió el arrogante programa que había hecho circular en Roma. «El paso que yo pretendo hacer dar á la Música, consiste en demostrar que Pitágoras erró el primero é hizo errar á los demás filósofos; que los intervalos de la Música no pueden sujetarse á cálculo; que la justa entonación ó el verdadero temperamento de los intervalos se hace en el mismo hecho de cantar y tocar, haciendo, ora un intervalo más fuerte, ora otro de la misma especie más débil; que los sistemas *perfectos* y *temperados*, deducidos de las razones numéricas, deben discordar en la práctica.» Si al desarrollar este plan tropezó algunas veces Eximeno, yéndose al extremo diametralmente contrario de aquellas *ideas abstractas y universales* por él tan execradas, cúlpese más bien que á su genio aventurero y temerario, á la pésima influencia de la filosofía entonces reinante, la cual no podía menos de arrastrarle á un empirismo fisiológico con dejos de verdadero materialismo.

Ya queda dicho que el éxito de la obra del ex-Jesuíta valenciano tuvo todos los caracteres de un verdadero escándalo. Era precisamente lo que él apetecía: ruído, movimiento, discusión. Los periódicos italianos se dividieron: mientras las *Novelle Letterarie* de Florencia y la *Gaceta Literaria* de Milán ponían al autor en las nubes, comparándole nada menos que con el gran matemá-

tico inglés, los contrapuntistas fanáticos, cuyos furoros encontraron eco en las *Efemérides literarias* de Roma, dirigidas por el abate Pezzuti, manifestaron indignarse de que un español osara tomar la palabra sobre Música en la tierra clásica de ella. «Que vayan los españoles á enseñar música á los africanos», exclamaba uno de los detractores de Eximeno. Verdad es que para consolar á éste vinieron oportunamente las adhesiones de maestros tan célebres como Sarti, Albertini, Basili, Zingarelli, y sobre todo Manfredini, que en sus estimadas *Regole armoniche*, publicadas en Venecia en 1775, adoptó resueltamente gran parte de las opiniones de Eximeno adversas al contrapunto y al canto llano.

No así el P. Martini, venerado como oráculo de la Música por los contrapuntistas italianos, el cual, sintiéndose personalmente herido por la afilada pluma de Eximeno, intentó, aunque por corteses modos, la defensa de las doctrinas antiguas en un *Essempiare o sia saggio fondamentale pratico del contrapunto sopra il canto fermo*, escrito que dió motivo á un famoso opúsculo de Eximeno, intitulado *Il Dubbio*¹, complemento

¹ *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio Fondamentale Pratico di Contrapunto, del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini. In Roma l'anno del Giubileo MDCCLXXV nella stamperia di Michelangelo Barbiellini, con licenza de' superiori.* Fol. viii + 120 págs.

—Duda de D. Antonio Eximeno sobre el ensayo fundamental práctico de contrapunto del M. R. P. M. Fr. Juan Bautista Martini: traducida del italiano á nuestro idioma por D. Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de S. M. y Maestro de Capilla de

de su sistema é inseparable de su libro del *Origen*, al cual va unido en la versión castellana.

Valiéndose Eximeno del raro artificio de fingir que dudaba si el libro del P. Martini era apología ó censura del suyo, puesto que las pruebas y ejemplos que alegaba, más bien favorecían á la opinión de Eximeno que á la contraria, trata extensamente todas las cuestiones relativas al canto llano, para acabar negando que sus reglas sean la base de las del contrapunto. Declara inútil cuanto enseñan los autores del siglo xvi sobre la naturaleza de los modos musicales, su extensión, propiedad, cadencias, y la serie de las cuerdas ó voces de que están compuestas, y vana y sofística la distinción de los modos en *auténticos* y *plagales*. No hay cosa más incierta que los modos del canto llano. Los mismos ejemplos alegados por el P. Martini están llenos de aquellos accidentes de bemol y sostenido que el mismo P. Martini proscribió. «El canto llano (viene á decir Eximeno) es un canto de una ó muchas voces acordadas al unísono ó á la octava, sin armonía alguna, escrito casi todo en las cuerdas de *C-sol-fa-ut*. Se debe ejercitar el principiante en el estilo de capilla, después de haber llegado á poseer el arte del contrapunto en general, sólo porque aquel estilo es el más sencillo y está exento de las mutaciones de modo irregulares, de las resoluciones imperfectas, de las disonancias, y de los saltos y modulaciones difí-

la Real de la Encarnación de Madrid. Con licencia. Madrid, en la Imprenta Real, por D. Pedro Julián Pereyra, impresor de Cámara de S. M. Año de 1797. 8.º

ciles. Pero en las composiciones de los más excelentes maestros de capilla se hallan quebrantadas las reglas que da el P. Martini: prohibición de dos unísonos, dos octavas y dos quintas consecutivas, de lo cual hay ejemplo nada menos que en Luís de Victoria: proscripción de los saltos de cuarta alterada ó mayor quinta falsa ó escasa, tritono, sexta mayor, séptima así mayor como menor, octava diminuta ó alterada: precisión de conformarse con la propiedad y naturaleza de los intervalos mayores, que es subir, y con la de los intervalos menores, que es bajar; y, finalmente, guerra al terrible *diabolus in música*, al *mi contra fa*.»

En la parte histórica, Eximeno procede muy cuerdamente por eliminación escéptica, negando que sepamos nada de la música de los hebreos, y poco menos que nada de los instrumentos usados por los antiguos griegos, excepto sus nombres « Los tratados musicales de los griegos no contienen regla práctica alguna, sino una menuda y fastidiosa filología, con muchos números, razones y proporciones.» Exceptúa, sin embargo, á Aristoxeno, á quien llama *mi precursor*, porque fué el primero en contradecir los principios matemáticos introducidos por los pitagóricos, y las proporciones atribuídas á las cuerdas musicales. Pero todas sus investigaciones se redujeron á determinar la distancia que hay de cuerda á cuerda en los tres respectivos tetracordos. Los tres géneros de música de los griegos no eran más que tres diversos órdenes arbitrarios que daban á

las cuerdas de ciertos instrumentos, suponiéndolos correspondientes á tres diversos estilos de Música. No desconocieron los griegos el contrapunto; pero, aunque compuesto el suyo de toda suerte de consonancias y disonancias, debe suponerse sencillo, porque la *expresión* era el único objeto de su música.

Del principio de que «la Música es una parte de la Física», parte Eximeno para explicar la supuesta discordancia entre la voz humana y el clave, y la necesidad de hacer algo desiguales las Quintas, las Terceras y los Semitonos en toda suerte de instrumentos. Los sonidos de la Música son por su naturaleza como los colores de la Pintura, los cuales no consisten en un punto ó grado indivisible de viveza. Dentro de la esfera ó denominación del rojo hay diversos grados, uno más fuerte, otro más débil: ninguno de ellos puede llamarse perfecto. Tampoco la Música tiene por su naturaleza una Quinta, una Tercera ni un Semitono, de una medida ó razón numérica invariable: según la expresión del pasaje, tal vez conviene hacer una Quinta más fuerte, tal vez otra más débil; ora conviene vibrar y reforzar un Semitono, ora debilitarle y disminuirle. He aquí la ventaja que tienen la voz humana y los instrumentos movibles sobre los estables. Pero todos los sistemas teóricos de temperamento han fracasado, por fundarse únicamente en razones numéricas. Así, al través de dos siglos, viene en Italia la voz de Eximeno á contestar á la voz de Ramos de Pareja, aquel