

ADVERTENCIAS

SOBRE EL CANTO PRIMERO.

PAGINA 6. VERSO 13.

Sientan del ritmo y musicales modos.

EL ritmo en la Música esaquella medida que resulta de la adecuada combinacion del tiempo con diferencias de movimientos apresurados, ó tardos. Los *modos* se toman aquí no solo por lo que propia y especialmente se llama *modo*, el qual es ó mayor, ó menor, segun después se demuestra, sinó tambien por qualquiera serie de sonidos cantables y gratos, que es lo que los Latinos llamaban en general *modi*, ó *moduli*. De aquí se dixo modulacion, la qual se verifica, no tan solamente quando el canto va pasando de unos tonos y modos á otros (como por lo comun se entiende) sinó tambien quando, sin salir del mismo tono y modo, se forma una canturia bien ordenada: en cuyo último sentido una buena *modulacion*, una buena *melodia*, y un buen *canto* se pudieran tomar por sinónimos.

PAGINA 9. VERSO 3.

Y el ótro de la séptima á la octava, &c.

Aquí se describe la disposicion de los tonos y semitonos en el modo menor *al baxar*, que es la mas natural y propia, y la que se determina con los accidentes que se escriben, ó nó, á continuacion de la clave. La otra disposicion que se observa en el mismo modo menor *al subir* quando desde la tónica á la séptima se cuentan cinco tonos y un semitono (y nó quatro tonos y dos semitonos) y quando desde la propia tónica á la sexta se cuentan quatro tonos y un semitono (y nó tres tonos y dos semitonos) se tiene por irregular; y así solamente se expresa con signos accidentales, que, como ajenos del verdadero carácter del modo menor, no se escriben junto á la clave, sinó en el discurso de la composicion música, siempre que el Autor los cree necesarios para la expresion y gusto de ella.

De intervalos que iguales se suponen.

Los semitonos no son perfectamente iguales en la teoría, aunque en la actual division práctica de nuestra escala se usan como si lo fuesen; y por esto se dice aquí que se suponen iguales, y nó que lo son.

Sus partes sienta, y sus distancias mida.

Acabá de explicarse aquí, por una parte, la distribución de los tonos y semitonos, cuya diversa colocación constituye los dos modos mayor y menor en la escala diatónica, y por otra, la naturaleza de la escala cromática; y notará alguno que no se trata de los bemoles y sostenidos, sin cuyo auxilio no pueden formarse aquellos mismos dos modos en todos los doce puntos que dividen nuestra escala cromática. Pero con una breve exposición de ciertos principios, se conocerá el motivo que el Autor ha tenido para no entrar en este por-menor. En la naturaleza no hai bemoles ni sostenidos, y por consiguiente tampoco hai los bequadros que se han inventado para quitar aquéllos y éstos. Qualquiera voz que se entone, puede ser yá bemol, yá sostenido, ó yá natural; pues no tiene de suyo carácter alguno absoluto que la califique de lo uno ni de lo otro: y por esto los Cantores suponen cantar siempre en tono natural, aunque en el papel que tienen presente haya muchos sostenidos, ó bemoles. Tódo consiste en que consideran la nota que se elige por tónica, yá como Ut ó Cesolfaut, si el modo es mayor, ó yá como La ó Almiré, si el modo es menor. Los demas tonos se reducen á la norma de estos dos primitivos y naturales, y así, explicado el orden de los intervalos que componen el modo mayor en Ut ó Cesolfaut, y el menor en La ó Almiré, se infiere qué puntos deben subir un semitono por medio del sostenido, ó baxar un semitono por medio del bemol, para formar los propios modos en otros tonos con la misma raduación y método.

Esta doctrina se aclarará con un exemplo. Supongamos que

que para un modo mayor se toma por nota tónica ó fundamental el segundo punto de la escala natural diatónica de Cesolfaut, el qual es Delasolré. Siguiendo los grados naturales, encontramos que desde su tercera, que es Fefaut, hasta su quarta, que es Gesolreut, hai la distancia de un tono entero, lo qual se opone al precepto de los dos versos:

Mas de tercera á quarta se procede

Por espacio de un solo semitono.

Será, pues, necesario subir aquel Fefaut un semitono por medio de un sostenido para que se acerque al Gesolreut, y éste quede á la distancia de medio tono, y no de uno.

En los dos versos siguientes se dice:

Y lo mismo sucede

De la séptima voz hasta la octava.

Luego será necesario que el Cesolfaut, que por sí es natural, y es la séptima nota de la escala de Delasolré, suba otro semitono, para que desde él hasta la octava haya tambien medio tono, y nó uno entero: de qué resulta demostrado que el modo mayor en Delasolré debe tener dos sostenidos, uno en Fefaut, y otro en Cesolfaut, para que los grados de que se compone, tengan la misma distancia y orden que el de Cesolfaut natural que se ha propuesto como por modelo. Lo mismo se requiere respectivamente para la formación de las restantes escalas, ó mayores, ó menores sobre qualquiera tónica, cuya prolixa operación no debe explicarse en un Poema, que sólo ofrece los elementos principales é invariables, sin descender á preceptos subalternos.

La prueba mas evidente de que, como arriba se ha dicho, no hai en la naturaleza sostenidos ni bemoles, es que si despues de haber tocado, por exemplo, una sonata por el término de Cesolfaut natural, se quiere tocar por el de Cesolfaut con siete sostenidos, se puede lograr el fin sólo con templar el instrumento medio punto mas alto, y tocar como en el tono natural: de suerte que los mismos puntos que se hubieran llamado sostenidos en el instrumento templado un semitono mas baxo, se llaman naturales en el mismo instrumento templado un semitono mas alto. Concluyese de aquí que los sostenidos y bemoles son

signos utilísimamente inventados para la escritura y execucion de la Música, y para ajustar los instrumentos con las voces humanas; pero que sin necesitar de tales signos, se comprehende mui bien la naturaleza de los dos modos mayor y menor, que es lo que se quiere explicar en el lugar de este Poema, de que aquí se trata.

Ultimamente, quando en una escala natural y diatónica, ó que se supone tal, se encuentra una nota que por accidente sube ó baxa un semitono (en cuyo caso aun la misma escala natural necesita del bemol, ó del sostenido) es porque la escala diatónica ha tomado prestada alguna nota de la escala cromática. Y estos son los principios mas sencillos á que se ha procurado reducir la exposicion del sistema músico en esta parte.

PAGINA 10. VERSO 15.

O al mas profundo son del contrabasso, &c.

Hai varias disputas entre los investigadores profundos del arte músico sobre fixar límites á la suma de los sonidos que llaman *apreciables*, esto es á aquellos que el oido humano puede percibir clara y distintamente, contando desde el mas grave hasta el mas agudo. En este particular se puede decir del oido lo mismo que de la vista. Hai hombre que ve perfectamente un objeto, v.g. á doscientos pasos de distancia, y otro que á cinquenta apenas le divisa. Del mismo modo un sonido que por ser demasiado profundo, ó demasiado agudo, es *inapreciable* para ciertos oidos, será apreciable para otros mas delicados. Pero habiéndose de dar aquí una idéa general de que los sonidos tienen algun límite así en lo extremadamente alto como en lo extraordinariamente baxo, se dice, sólo por via de exemplo, que el sonido mucho mas profundo que el diapason del contrabasso, ó mucho mas alto que el de un pito agudo, no se puede discernir ni entonar *claramente*.

PAGINA 12. VERSO 24.

Pero si la ingeniosa Melopéa, &c.

Llamaban los Griegos *Melopéa* el arte de componer un canto con buena melodía.

PA-

PAGINA 15. VERSO 4.

Su octava y quinta, y su mayor tercera, &c.

En rigor, quando se hiere una cuerda sonora, no resuenan su quinta y su tercera, sino la octava de la quinta, que es la décima, y la doble octava de la tercera, que es la décima-setena, ó décima-séptima; pero estos intervalos tan distantes se suelen reducir á los mas inmediatos para facilitar los cálculos de armonía.

PAGINA 17. VERSO 25.

En que Güido Aretino, &c.

A principios del siglo XI. el Monge Benedictino Güido de Arezzo, ó Aretino, reduxo el sistema músico á la forma que hoi substancialmente conserva.

PAGINA 18. VERSO 8.

De Zarlino, Salinas y Tartini, &c.

Entre los doctos Escritores que se han dedicado á restaurar é ilustrar la teórica de la Música, merecen particular distincion el célebre Español Francisco Salinas; los Italianos Joseph Zarlino, Pedro Cerone, (que aunque natural de Bergamo, vivió largo tiempo en España, y escribió en Castellano) Joseph Tartini, y el P. Fr. Juan Bautista Martini; el Frances Juan Bautista Rameau; y el P. Atanasio Kircher, Alemán; y aunque las opiniones de estos Maestros son á veces encontradas, se elogian aquí imparcialmente las taréas de todos ellos, porque unos y otros han contribuido al adelantamiento de la facultad por diversas sendas.

PAGINA 19. VERSO 18.

Que era el compas varón, hembra el sonido.

Véase el tratado *De Poëmatum cantu & viribus rythmi*, que los mejores Críticos como Franckenau, Mörhoso, Du Bos, &c. atribuyen á Isaac Vosio. En la pag. 14 de la edicion de Oxford hecha en 1673. *Hinc est (dice) quod Pythagorici cantum feminam, rythmum vero marem appellant.*

PA-

Y que hoy se llama el mas perfecto y noble.

Antiguamente se tenía el compas ternario por mas perfecto, como puede verse en el cap. V. del libro XVII. de Pedro Cerone. Las razones en que se fundaba esta opinion, han parecido débiles á los modernos; y ya por compas perfecto solo se entiende el binario.

*La nota principal, y que mas dura,
Llamada semibreve, &c.*

Aunque se conocen tres figuras que duran mas que el semibreve, y son breve, longa y máxima, tienen ya poco, ó ningun uso en lo moderno; pues ligando muchos semibreves continuos, se logra el mismo efecto que escribiendo notas de mayor duracion que el semibreve.

ADVERTENCIAS SOBRE EL CANTO SEGUNDO.

Y aun la adorna con pasos de garganta, &c.

Las glosas, por lo comun, son adornos viciosos y de mal gusto; pero si, empleadas con moderacion, pueden alguna vez admitirse oportunamente, es en la expresion de la alegría. En otra qualquiera disposicion del ánimo parecen inverosímiles; y no excitan otro afecto que el de la admiracion.

Los juguetes festivos y graciosos, &c.

A la especie de Música que en este lugar se describe, dan los Italianos el nombre de *Scherzo*; y los modernos Compositores

tores

Alemanes la usan con singular acierto y gracia. Su donaire consiste principalmente en la simetria y ritmo señalado del compas, que aquí se llama *saltante* por falta de otro término mas recibido que caracterice el estilo de una Música viva, propia del baile alegre.

Tambien podrá notarse de paso (aunque parezca digresion) que el Autor escribe despues *Pantomima*, y nó *Pantomina*, como algunos dicen por ignorancia de la etimología de este vocablo, y de la práctica de los que hablan bien. Va prevaleciendo tanto el abuso de pronunciar *Pantomina*, que, á no hacer esta salva, se expone á ser injustamente criticado el que diga *Pantomima*: al modo que de poco tiempo á esta parte suele serlo qualquiera que fundado en el buen uso, y en la autoridad del antiguo Diccionario de la Real Academia Española, pronuncia la x de la voz *luxo* como c y s, y no como j.

Sólo el trino y el trémula mordente, &c.

No ignoran los Facultativos la diferencia que hai del *trino* al *mordente*. Aquél se executa en dos, ó tres voces que se hieren ó baten alternada y rápidamente. Este se hace en una voz sola, resultando una especie de temblor. Sobre estos adornos del canto puede leerse lo que escribe Juan Bautista Mancini en el artículo X. de su libro intitulado *Riflessioni pratiche sul canto figurato* pag. 155. y siguientes de la tercera edicion publicada en Milan año de 1777.

AD-

ADVERTENCIAS

SOBRE EL CANTO TERCERO.

PAGINA 48. VERSO I.

Vosotros, o Censores, &c.

NO han faltado Escritores que han vituperado la Música, tratándola de arte frívolo, inútil, poco decoroso, y aun perjudicial. Tomas Garzoni en su erudito libro Italiano intitulado *La piazza universale di tutte le Professioni del mondo*, discurso XLII. se tomó el trabajo de recopilar y refutar largamente las opiniones de los enemigos de la Música: y no parecerá ociosa en este lugar la defensa de ella, por si acaso aquellas personas mal organizadas de que se habló en el Prólogo de este Poema, quieren dar oídos á la razon, ya que los niegan á la harmonía.

PAGINA 53. VERSO 6.

De címbalos, kixores, &c.

Quien desée individual noticia de estos y otros muchos instrumentos músicos de los Hebréos, podrá leer con utilidad las curiosas investigaciones del P. Martini en el primer tomo de su Historia de la Música, las del Abate Matthei en varias Disertaciones con que ilustró su elegante Traducción de los Salmos en verso Italiano, el *Gabinete harmónico* del P. Felipe Bonanni, y la Disertacion Latina de Francisco Blanchini *De tribus generibus instrumentorum Musicae veterum organicae*.

PAGINA 53. VERSO 14.

De los tres cantos que á este fin emplea, &c.

Entre el canto llano, sobre cuyo conocimiento parece no puede quedar duda despues de la descripcion que aqui se hace de él, y el canto de órgano, que rigurosamente se entiende

aquél que admite los mas brillantes y artificiosos adornos del contrapunto (como acontece, v. g. en las misas cantadas solemnemente á muchas voces con orquesta) hai un canto rítmico que participa de ámbos, qual es el de los himnos y sequencias; pues sin ser tan compuesto como el canto de órgano, es mas vario que el llano ó coral, segun se describe en la página 54. con el nombre de *canto figurado*. El P. Fr. Pablo Nasarre en su *Escuela Música*, tomo I. lib. II. cap. XIX. le llama canto mixto. Otros que, al parecer, no reconocen esta distincion, le confunden generalmente con el canto de órgano, usando como sinónimos los nombres de canto de órgano, y canto figurado. Pero la diferencia que aqui se hace de los tres cantos, está fundada en el dictámen y práctica de los que hablan con exâctitud; pues al oír cantar, por exemplo, el himno *Pange lingua*, ningun inteligente dirá que es en rigor canto de órgano, ni menos canto llano puro, sinó canto figurado.

PAGINA 54. VERSO 9.

A que aplica estas cinco variedades.

Las fiestas de la Iglesia Católica son ó de primera clase, ó de segunda. ó dobles mayores, ó dobles menores, ó semidobles. En las mas solemnes se usa de aire mas lento que en las otras; y estas cinco variedades de movimientos pueden corresponder á las de los cinco aires Largo, Adagio, Andante, Allegro y Presto. Véase el Canto I. pag. 22. verso 9.

PAGINA 55. VERSO 27.

T á Juan el Damasceno en el Oriente, &c.

Bien sabido es que en Occidente restauraron el canto eclesiástico S. Ambrosio y S. Gregorio, y en Oriente S. Basilio; pero no lo es tanto que contribuyó á lo mismo, tambien en Oriente, S. Juan Damasceno. El Abad Martin Gerberto en su estimable obra DE CANTO ET MUSICA SACRA aclara con suma erudicion éste y otros puntos mui importantes en la Historia de la Música. Véase el tomo II. cap. I.

Siendo todos los puntos veinte y siete, &c.

La extension total de las voces humanas desde lo profundo del baxo hasta lo elevado del tiple, suele variar segun el alcance extraordinario de algunos Cantores; pero, en lo regular, se observa que no suele pasar de veinte y siete puntos llenos y bien entonados.

Las varias propiedades

Que inseparables son de las edades.

Como este precepto, que aqui se contrahe á la Música, es el mismo que se aplica á la Poesía en la Epístola * de Horacio á los Pisones, no ha tenido reparo el Autor de trasladar literalmente estos dos versos que usó él mismo en la Traducion que publicó de aquella Epístola: y casi lo propio ha hecho en estos dos del Canto V. página 117.

Que, sin el arte, quien un vicio evita,

En vicio no menor se precipita. **

Pues no hai tiple en violon, ni en contrabaxo, &c.

El violon suele subir hasta tocar en algunos puntos de los baxos del tiple; el violin y la viola, baxar á algunos de los medios del violon; y éste á algunos del contrabaxo; pero no hai instrumento que á un mismo tiempo pueda comprehender tan completamente como el órgano y el clave todos los sonidos que ordinariamente caben en la escala de los tiples, y en la de los baxos.

De Patiño, Roldan, García, Viana, &c.

El

* *Etatis cujusque notandi sunt tibi mores.* Vers. 136.

** *In vitium ducit culpæ fuga, si caret arte.* Vers. 31.

¡Con cuánto zelo expendes tus caudales, &c.

El plan de un Poema que no debe degenerar en mera narracion histórica, no permite se citen aquí los muchos insignes Maestros de Capilla que han florecido, y aun hoy florecen, en España; y por eso únicamente se hace mencion de algunos de los antiguos, quales son Carlos Patiño, Juan Roldan, Vicente García, Matías Juan Viana (que pasa por inventor del baxo continuo) Francisco Guerrero, Luis Victoria, Matías Ruiz, Christóval Morales, Sebastian Duron, D. Antonio Literes, D. Joseph de San Juan y D. Joseph Nebra.

¡Con cuánto zelo expendes tus caudales, &c.

Un acreditado y curioso Facultativo ha calculado que sólo en las Iglesias Catedrales y Colegiatas de esta Península que tienen capillas formales, se emplean anualmente mas de 4000 ducados de renta fija para costear la Música consagrada al culto divino, sin contar los emolumentos de cada Profesor en las fiestas particulares, que solamente en Madrid se asegura ascienden á 200 pesos anuales.

Del sentido mas pronto y delicado.

Aures, quarum est judicium superbissimum. Cic. in Orat. ad Brutum.

De los Instrumentistas de aquel coro.

No es exágeracion poética lo que aqui se dice en elogio del floreciente estado que hoy tiene la orquesta de la capilla del Rei. Confiesan los inteligentes y desapasionados que, aunque en varias Cortes de Europa hai famosos Tocadores, en ninguna se halla un cuerpo de ellos tan escogido como aquél. A lo ménos es constante que cada uno de sus individuos ha pasado por un éxamen y rigurosa prueba que no se acostumbra en otros paises; por cuya razon ha parecido asunto digno de un episodio en Poema escrito por un Español. Igual oposicion hacen

res-

respectivamente los Cantores; pero se ha elegido como mas poética la descripción de la competencia instrumental: y para dar mayor dignidad á la materia, se habla sólo de la capilla del Rei, aunque en ótras varias del Reino se practican tambien oposiciones semejantes á la que aquí se describe.

ADVERTENCIAS SOBRE EL CANTO CUARTO.

PAGINA 72. VERSO 25.

Y ya en vez de cantarse se leía.

Está averiguado que los Griegos y Latinos cantaban sus versos constantemente; y por eso empezaban sus Poemas diciéndolo con propiedad: *To canto*. Los modernos conservamos la costumbre de principiar los nuestros del mismo modo, sólo por imitación de los antiguos; y á no ser porque la práctica ya recibida nos autoriza para ello, debiéramos escusarlo; pues aunque recitemos ó declamemos los versos con alguna diferencia de la prosa, no los entonamos de suerte que podamos darles nombre de verdadero canto.

PAGINA 74. VERSO 10.

El célebre Jommelli, &c.

Conviene dar aquí alguna noticia de este acreditado Compositor para justificar el motivo porque se ha puesto en boca suya la descripción de la Música teatral; y á este fin se extraerá algo de lo que escribió el erudito Abate Mattei en la relación de las solemnes exéquias celebradas en Nápoles á aquel Maestro el día 11 de Noviembre de 1774, la qual se halla inserta al fin del tomo II. de su obra intitulada *Saggio di Poesie Latine ed Italiane*, pág. 268.

„ Nicolas Jommelli nació en Atella en el Reino de Nápoles

les en 1714, y murió en el mismo Nápoles á 28 de Agosto de 1774. Se distinguia por la suavidad de su trato, y principalmente por su moderacion en juzgar de sus Compañeros, elogiándolos siempre, aunque algunos de ellos no usaban igual moderacion con él. Su instruccion no se limitaba á la profesion música; y escribia algo en verso con bastante gusto. Además de haber hecho profundo estudio de Música práctica con el famoso Leonardo Leo, había estudiado fundamentalmente la teórica en Bolonia baxo la direccion del célebre P. Martini, á quien no se desdennó de sujetarse, aunque ya había compuesto dramas con feliz éxito en los mejores teatros. Después de ser Maestro de uno de los Conservatorios de Venecia, y servir tambien en la Iglesia de S. Pedro de Roma, pasó, llamado, á la Corte del Duque de Wittemberg, en donde permaneció muchos años, tratado con suma distincion, y recompensado generosamente por aquel Príncipe. El Rei de Portugal, aunque nunca logró atraerle á Lisboá, le señaló una crecida pensión, sin otra obligacion que la de enviarle copias de todo lo que escribiese. Retirado á Nápoles con motivo de la enfermedad de su muger, pasaba quietamente su vida, habitando lo mas del tiempo en su bella casa de campo de Aversa.

Sus composiciones quedarán para eterno monumento de su habilidad; pero no hai muchas en Italia; porque, estando en ánimo de volver á Alemania, dexó todos sus papeles en Stuttgart, y el Duque de Wittemberg los guarda zelosamente como un tesoro. Procuró Jommelli distinguirse de otros con un estilo enteramente suyo: su fantasia era siempre fecunda, y sus vuelos siempre líricos y Pindáricos, pasando de unos tonos á otros de un modo nuevo y doctamente irregular. Escribió infinitas obras, porque era casi Repentista; y lo que es mas extraño, solía pecar por demasiado artificio y dificultad: defecto mas propio de quien escribe poco con mucho estudio y timidez, que de quien escribe impetuosamente y de improviso. Así como aquel mismo artificio y dificultad de sus obras le grangearon el aplauso de los inteligentes, le hicieron perder alguna vez en el teatro los del pueblo. Una Música ligada como la suya, que pedía grande union, execucion excelente, y silencio del auditorio, no podía