

BIBLIOTECA POPULAR DE ARTE

2.50 peseta el tomo

XII

*Cuero marcado
fajado*

LA MÚSICA ANTIGUA

(MÚSICOS, TÉCNICA, INSTRUMENTOS)

PUEBLOS DEL ANTIGUO ORIENTE
GRECIA—ROMA
LA MÚSICA CRISTIANA
EDAD MEDIA Y RENACIMIENTO

CON 34 GRABADOS



MADRID
LA ESPAÑA EDITORIAL
CRUZADA 4, BAJO DERECHA

LA ESPAÑA EDITORIAL

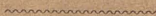
PESETAS.

Rúst. Tela.

EXTRACTO DEL CATÁLOGO

BALART (Federico).— Dolores (poesías). Un tomo en 12.º	3	4
BALZAC (H. de).— La Vendetta . Versión castellana de Timoteo de Lima. Un tomo en 12.º con ilustraciones de Klóng. . . .	2	2'50
BOISGOBEY (F. du).— Decapitada . Versión castellana de Olegario Slipemback. Un tomo en 8.º	3	3'50
BULWER LYTTON (E).— La raza futura . Versión castellana, hecha directamente del inglés, de M. F. Un tomo en 8.º	3	3'50
CHERBULIEZ (Victor).— La novela de una mujer honrada . Versión castellana de Ricardo Revenga. Un tomo en 8.º (Segunda edición)	3'50	4
DAUDET (Alfonso).— Port-Tarascón . <i>Últimas aventuras del ilustre Tartarin</i> . Versión castellana de Juan García Aldeguer. Un tomo en 8.º	3'50	4
DELCOURT (P).— El crimen de Pantín . Versión castellana de Olegario Slipemback. Un tomo en 8.º	2	2'50
DELPIIT (Alberto).— El divorcio de Edmundo . (Passionnément.) Versión castellana de Federico Urrecha. Un tomo en 8.º	3'50	4
DOMÍNGUEZ ALFONSO (A.) Y RODRÍGUEZ (A. Gabriel), Jueces municipales de Madrid.— Instrucción y formularios para la celebración de los matrimonios canónico y civil , con arreglo al Código civil. Ley de Registro etc., etc., y un apéndice sobre la facultad de los padres para corregir y castigar, el Consejo de familia y otras materias sometidas á los jueces municipales.	3	»
GARCÍA-RAMÓN (L).— La nena . (Los extranjeros en París.) Un tomo en 4.º menor.	5	»
GERARD (Dr. J.).— Nuevas causas de esterilidad en ambos sexos. Fecundación artificial como último medio de tratamiento . Versión castellana del Dr. Luis Marco. Un tomo de 464 páginas en 8.º, ilustrado con el retrato del autor y 230 preciosos grabados por José Roy	5	5'50
GONCOURT (Ed.).— Los hermanos Zenganno . Versión castellana y estudio preliminar, de Emilia Pardo Bazán. Un tomo en 8.º, con ilustraciones de Apeles Mestres.	4	4'50
— Les frères Zenganno . (Edición en francés, ilustrada por Apeles Mestres.) Un tomo en 8.º	3'50	»
GREVILLE (Enrique).— Canto de bodas . Versión castellana de Pedro Sánchez Marín. Un tomo en 8.º (Segunda edición).	2'50	3
— Cleopatra . Versión castellana de José de Siles. Un tomo en 8.º	2	2'50
JONATHAN LEVY.— El arte de hacer fortuna . (Para uso del aspirante á millonario.) Un tomo en 8.º	2	2'50
LÉTANG (Luis).— El rey de París . Versión castellana de Pedro Sánchez Marín. Un tomo en 8.º (Segunda edición).	3	3'50
— La señora de Vilemor . Versión castellana de C. F. Un tomo en 8.º	3	3'50
MALOT (H).— Justicia . Versión castellana de P. de Alcalá Zamora. Un tomo en 8.º	3	3'50
— Madre . Versión castellana de José de Siles y de Olegario de Slipemback. Dos tomos en 8.º	4	5
— Mundana . Versión castellana de Olegario Slipemback. Un tomo en 8.º	2	2'50
MATHEU (José M.).— El Santo patrono . Un tomo en 8.º	3'50	»
MAUPASSANT (Guy de).— En el mar . Versión castellana y ensayo sobre el autor, de Leopoldo García-Ramón. Un tomo en 8.º, con dibujos de Riou y grabados de Guillaume frères	3'50	4
— La vida errante . Versión castellana de Olegario Slipemback. Un tomo en 8.º	3'50	4
— Nita . (Fort comme la mort.) Versión castellana de Federico Urrecha. Un tomo en 8.º	3'50	4
MILLÁN (Pascual).— Fuerza mayor . Un tomo en 8.º	3'50	»
— Los novillos . Estudio histórico. Un tomo en 8.º	4	»
— Menudencias . Un tomo en 8.º	3	»
MOLINARI (G. de).— Conversaciones sobre el comercio de granos y la protección á la agricultura . Versión		

BIBLIOTECA POPULAR DE ARTE



XII

LA MÚSICA ANTIGUA

BIBLIOTECA POPULAR DE ARTE

LA MÚSICA ANTIGUA

(MÚSICOS, TÉCNICA, INSTRUMENTOS)

PUEBLOS DEL ANTIGUO ORIENTE
GRECIA—ROMA
LA MUSICA CRISTIANA
EDAD MEDIA Y RENACIMIENTO

CON 34 GRABADOS



MADRID
LA ESPAÑA EDITORIAL

CRUZADA 4, BAJO DERECHA

Es propiedad de los Editores.
Queda hecho el depósito que
marca la ley.

IMP. DEL SUC. DE J. CRUZADO Á CARGO DE F. MARQUÉS,
Blasco de Garay, 9.—Teléfono 3.145.

LA MÚSICA ANTIGUA

CAPÍTULO PRIMERO

EN LOS ANTIGUOS PUEBLOS ORIENTALES

Egipcios.—Tebas, la tumba de Ramsés III (1250 antes de Jesucristo), el interior de las Pirámides y las grutas de «El Berseh,» los frescos, las esculturas, los papiros, son los monumentos que mejor nos han enseñado la música de Egipto. Tan pronto vemos por toda orquesta á un cantor acompañado de hombres y mujeres palmoteando, como de numerosos y espléndidos instrumentos.

Las arpas se encuentran á menudo en los monumentos. Unas son grandes y tienen magníficos adornos, mientras que otras son pequeñas y portátiles, pero todas de formas elegantes, con un número variable de cuerdas que oscila entre cuatro y veintidós.

Los egipcios conocían también las liras; tenían de seis á doce cuerdas, y los músicos las tocaban poniendo el instrumento verticalmente delante de sí.

Los instrumentos de cuerda, que parecen haber

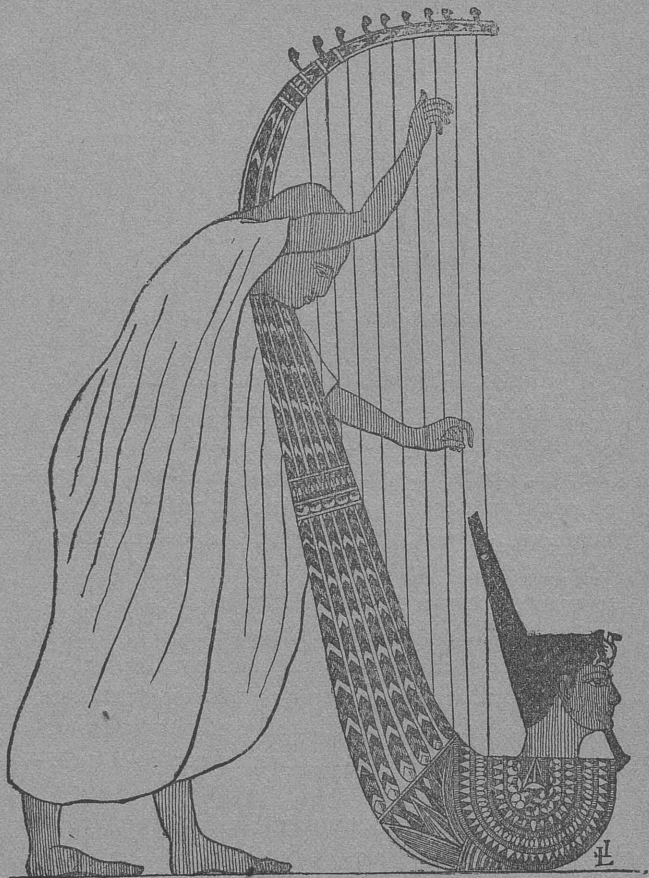


FIG. 1.—*Arpista egipcio.*

sido patrimonio de la Edad Media, como el laúd y

la guitarra, eran ya conocidos de los egipcios, bajo los nombres de *tamburah* y *eud*.

Las formas de estos instrumentos son numero-



FIG. 2.—*Tamburah* ó *laúd* egipcio.

sas: el músico apoya el *tamburah* sobre su pecho, hiriendo con la mano derecha las cuerdas, que sujeta con la izquierda en la parte superior. El número de cuerdas parece no haber pasado de cuatro.

Si de los instrumentos de cuerda pasamos á los

de viento, encontraremos menor variedad; sin embargo, las flautas son todavía bastante numerosas. Unas eran muy largas, y se tocaban de lado; otras muy cortas y agudas. Algunas veces se encuentran



FIG. 3.—*Sistro egipcio.*

también flautas dobles. Las trompetas rectas eran de madera y de cobre.

Como en todos los pueblos antiguos, los instrumentos de percusión ocupaban lugar considerable

entre los egipcios, que tenían tambores de todas clases, tamboriles, platillos, crótalos y sistros. Nótese también que las palmadas acompañaban á menudo el baile y el canto.

Tocaban sus tambores, ya valiéndose de baquetas, ya simplemente del puño. Los tamboriles ó tambores de pequeñas dimensiones eran también muy numerosos; los había redondos y cuadrados; otros, muy pequeños, eran sostenidos con la mano izquierda, mientras que con la derecha se los hacía sonar.

Las campanillas y los címbalos no quedaban olvidados, así como los crótalos ó castañuelas; pero el instrumento de percusión por excelencia, en Egipto, era el sistro. El sistro, compuesto de varillas de hierro, cuya sonoridad se aumentaba por medio de anillos de bronce, estaba muy extendido y desempeñaba un papel importantísimo en los sacrificios y en las fiestas públicas y privadas.

Asirios.—Si desde las orillas del Nilo pasamos á las del Tigris y del Eufrates, á Nínive y á Babilonia, vemos que los asirios eran también ri-



FIG. 4.—Arpa asiria.

cos en instrumentos y representaciones musicales.

Los numerosos instrumentos representados en los bajo-relieves asirios no tienen la elegancia y la riqueza del arte egipcio, á pesar de ser, en su mayor parte, más modernos, pues sólo datan de diez siglos

antes de Jesucristo; pero son parecidos y revelan tener el mismo origen.



FIG. 5.—*Asor asirio.*

Las arpas, en las cuales pueden distinguirse las cuerdas y las clavijas que sujetan á éstas, tienen, en general, mayor número de cuerdas que las arpas egipcias; pero sus especies son menos variadas.

El trígono está representado entre los asirios por un instrumento bastante complicado, que se

denomina *naba*: este instrumento ha llegado hasta nosotros bajo la forma del tímpano de los cingaros. Tenía nueve cuerdas extendidas sobre una especie de cuerpo sonoro de madera, colocado horizontalmente delante del músico, quien hacía vibrar las cuerdas hiriéndolas con dos pequeños martillos.

Como los egipcios, los asirios conocieron el tamburah, especie de guitarra. En Susa, una imagen de Astarté ó de Milita, diosa asiria de la música, nos ofrece un instrumento de este género.

Los instrumentos de viento están representados por las flautas sencillas y dobles; pero éstas se diferencian de las egipcias en que son mucho más cortas.

El tamboril, dos pequeños tambores ó timbales que se tocan con las manos, instrumento usado todavía por los persas, un tambor alargado y varios címbalos: tales son los instrumentos de percusión encontrados en Nínive y en Kouyunjik.

Hebreos.—Para tener alguna noción acerca de la música de los asirios y de los egipcios, de quienes no queda huella de música escrita, hemos tenido que contentarnos con las representaciones figuradas; pero ni siquiera nos queda este recurso tratándose de los hebreos, pues no han dejado ningún monumento auténtico de su arte musical, y sin embargo, han hablado mucho de música en sus libros sagrados.

Es sensible que un pueblo de tan hermosa literatura, tan admirablemente dotado respecto de la poesía, no haya podido legarnos nada acerca de su música. No obstante, este arte no fué descuidado por el pueblo de Israel, que le dió capital importancia en las ceremonias públicas y en la vida privada.

La Biblia, en cada una de sus páginas, menciona la música. Dejamos á un lado los hechos fabulosos, vemos á Túbal y Júbal inventando los instrumentos,

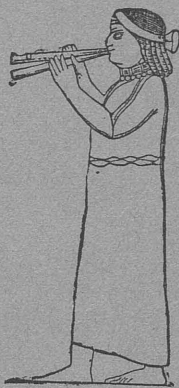


FIG. 6.—Flauta doble asiria.

y el cántico de Moisés, entonado después del paso del mar Rojo. Una vez establecidas las doce tribus en Palestina, se las ve hacer gran uso de la música, dándole preeminente lugar en el culto y hasta en el gobierno. Alcanzó grandes progresos bajo la administración de los Jueces, y Samuel, el último y más respetado de todos ellos, fundó en Ramah una escuela de profetas y de músicos.

Allí fué donde un día se refugió David, huyendo de la persecución de Saúl.

Sabida es la exaltación lírica que experimentó David cuando subió al trono; el pueblo participó de ella, y desde aquel día la música formó parte de todas las grandes manifestaciones políticas y religiosas.

Se han formado numerosas listas de instrumentos hebreos. Torturando los textos se han enriquecido, pero difieren poco de las de los egipcios y de los asirios. Entre los instrumentos más célebres, debe

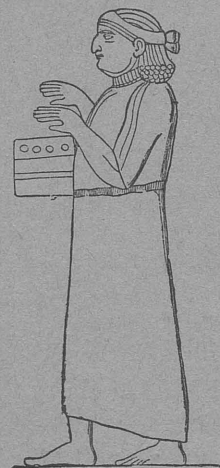


FIG. 7.—Tambor asirio.

contarse el kinnor, la nabra, el salterio, la cornamusa, la trompeta sagrada, que aún se emplea en las sinagogas, el *katsotserah*, especie de trompeta, cuyo género y timbre no se han podido definir, lo mismo que *tzeltzelem metzillut*, el *keren*, etc. En el pequeño número de monumentos judíos se han conserva-

do algunas medallas de Simón Nasi y de Bar-Coc-kab, pertenecientes á la época de la revolución de los judíos bajo Adriano; estas medallas representan li-ras evidentemente griegas; pero otra medalla del mismo Simón, que tiene dos trompetas, presenta un carácter hebraico bien marcado.

CAPITULO II

EN GRECIA

Con su admirable gusto, con un sentimiento innato de la gran simetría con que están enlazadas todas las artes, los griegos habían adivinado el poder y la belleza de la música, ó, por mejor decir, de las *artes de la música*, pues comprendían en la misma trilogía la poesía, la música y el baile; conocían, pues, y practicaban *una* música; pero no *la* música en el sentido absoluto que nosotros atribuimos á esa palabra.

Lo que sabemos de los griegos nos viene de dos fuentes: en primer lugar, los tratados teóricos y filosóficos que nos han dejado, y tres himnos de una época de decadencia, mas algunas notas de cítara; en segundo lugar, los doctos é ingeniosos comentaristas, que, á vueltas de muchas hipótesis, han llegado á descubrir algunas verdades.

Casi siempre puede simbolizarse con un instrumento cada una de las grandes luchas que contribuyeron á formar la música griega. Los mitos más remotos nos muestran la flauta frigia y la lidia luchando contra la lira doria. Se ve á Orfeo, despedazado

por las Bacantes de Dionisio; Apolo lo venga cruelmente en Marsias. En resumen: á pesar de la derrota de la flauta, la lira se reparte con ella el imperio de la música; Midas había juzgado bien sin saberlo.

Apenas terminó, de común acuerdo, esta batalla, cuando comenzaba otra. Los dorios descendían de las montañas de la Tracia; al Sur de Grecia encontraron poblaciones venidas de Egipto y de Fenicia; Apolo, dios de la lira simple, tuvo que luchar contra Mercurio, que llevaba la cítara de numerosas cuerdas. ¿Cuántos siglos duró la lucha? Nadie lo sabe. En muchos monumentos se ve á Apolo disputar á Mercurio el trípode de Delfos; se sabe que allí quedó vencedor, mas no sucedió lo mismo con el imperio de la música, y el desenlace de la gran disputa de la lira y de la cítara, tan á menudo representada, fué que el dios del Sol tuvo que repartir su imperio con su rival. La lira, la flauta y la cítara; Apolo, Baco y Mercurio: tales son los grandes símbolos de la historia musical primitiva de la Grecia.

Los griegos tomaban por base la extensión general de la voz humana, es decir, unos veinticuatro sonidos, pues esta extensión ha variado á menudo. Dividían teóricamente esta extensión en fracciones de ocho sonidos ú *octavas*, que, como dice Aristójeño, comprendían toda la música; después, volviendo á tomar la escala general, la dividían, en la práctica, en fracciones de cuatro sonidos ó *tetracordos*. El conjunto de los tetracordos se denominaba *teleusis*; esta palabra representaba así el sistema musical de los griegos.

La nomenclatura musical del pueblo griego era en realidad de las más complicadas, pues no tenían, como nosotros, sílabas para nombrar las notas. En la práctica se servían de letras, y en la teoría designaban las notas por el lugar que ocupaban en un tetracordo. Cada tetracordo tenía su nombre *hypaton* significaba grave; *mésón*, el del medio; *diezeugmenon*, conjunto; *hyperbóleon*, agudo. En cada uno, el nombre de la nota recordaba el tetracordo á que pertenecía; el *proslambanómenos* (añadido) indicaba la del punto de partida; *hypathypatos*, por ejemplo, la nota grave del tetracordo grave; *mese*, la del medio de toda la escala; *nete*, la nota aguda; *paranete*, la que estaba inmediata á la más aguda; *lichanos*, que significaba índice, quería decir que esta nota se tocaba con el índice en la lira.



FIG. 8.—Cithara.

Los griegos conocían todos los intervalos que nosotros poseemos, es decir, el tono, el semitono y aún el cuarto de tono. El tono daba origen al siste-

ma *diatónico*, el semitono al sistema *cromático*, y el cuarto de tono al sistema *enharmónico*.

Las diferentes escalas formaban los modos, y cada uno de estos modos tenía un origen que se refería al nombre de un músico célebre, generalmente fabuloso. El dorio se atribuyó á Polymnesto de Tracia; el jonio, á Pitermo de Mileto; el eolio, á Lasos de Hermiona; los modos lidio y frigio, á las divinidades y á los poetas de la Grecia Asiática que habían luchado contra Apolo, es decir, á Hyagnis, á Marsias, á Cibeles y á Olimpo. Entre los modos secundarios y compuestos había uno célebre, el *mitsolidio*, tono complicado y relativamente moderno que se atribuyó á Safo y á Pitoclides. La música de la Edad Media ha conservado sobre todo el dorio, el frigio y el mitsolidio, pero con profundas alteraciones, y estos modos son todavía los que más se aproximan á nuestros tonos modernos.

Los griegos son los pueblos más antiguos (á excepción de los indios y los chinos) que nos han dejado una escritura musical. Sabemos, poco más ó menos, cómo los griegos escribían su música, y esto en dos épocas diferentes. Poseían dos notaciones, una para el canto y otra para la música instrumental; pero ambas estaban basadas en el mismo principio, es decir, que empleaban las letras del alfabeto, enteras, truncadas ó vueltas. En la escritura más antigua, los sonidos se representaban por combinaciones de letras, simples unas y dobles otras.

Lo que nos queda de música son tres himnos: uno á Caliope, otro á Apolo, y el tercero á Nemesis;

los dos primeros se atribuyen á un llamado Dionisio, y el último á Mexómede, músico de la decadencia del siglo II después de Jesucristo. Debemos contar también los tres primeros versos de la primera pítica de Píndaro, publicados por Kircher en su *Musurgia*, cuya música se atribuye al gran poeta tebano; pero la autenticidad de esta oda, que sería la más interesante de todas, no es indiscutible.

El ritmo y el modo constituyen lo que se llamaba el *ethos* de una melodía, es decir, su carácter. Según el empleo que de él se hacía, ó los sentimientos que inspiraba la melodía, podía ser ésta *trágica*, *cómica*, *ditirámica*, *heroica*, *encomiástica*, *systática* (que inspiraba sentimientos tristes), *hesycástica* (tranquila), *diastáltica* (excitante y heroica). Podía cambiar de carácter, es decir, de ritmo ó de modo por medio de la *metábole*. La metábole tiene sus semejantes, en la música moderna, en las modulaciones y cambios de ritmo. Háse atribuído su invención al poeta Archíloco (700 años antes de Jesucristo); pero es probable que sea anterior.

Cada modo tenía su carácter ó *ethos* particular; sin embargo, preciso es confesar que las distinciones estéticas no estaban bien determinadas, y que filósofos de la talla de Platón y Aristóteles no solían entenderse sobre el sentido expresivo de un mismo modo, á pesar de que el carácter de los modos no era solamente una especulación filosófica; los músicos lo aplicaban también según les convenía en la práctica.

Los intrumentos de música griegos participan de

FIG. 9.—*Magadis griego.*

esa mezcla de práctica teórica y de especulación filosófica. Una lira era, no solamente un instrumento

que producía sonidos, sino el símbolo de toda la música, era también sagrada, y estaba asociada á las leyes de los dioses y de los hombres; sirviéndose de ella, se protestaba en favor de Apolo contra la flauta de Baco y de Marsias. El proceso de este último había sido revisado por los griegos mismos, pues los de Sicione presentaban con orgullo, en su templo, la flauta del infortunado rival de Apolo. El número de instrumentos representados en los monumentos de los griegos, vasos, pinturas, esculturas, etc., es inmenso; sin embargo, pueden reducirse á tres: las liras, las cítaras y las flautas reproducidas hasta lo infinito; tales son los tres géneros de instrumentos puramente griegos; los demás son asiáticos ó pertenecen á las épocas de decadencia.

El más extendido de todos los instrumentos griegos es la lira de cuatro cuerdas, que fué en un principio la antigua lira de Apolo. Hasta una época más avanzada no se confundió con la cítara; pero así que se hubo confundido fué difícil distinguir ambos instrumentos en las representaciones figuradas, y reconocerlos entre la multitud de nombres que los autores les han dado. La lira era un instrumento de regulares y á veces, de pequeñas dimensiones, con pocas cuerdas generalmente, siete á lo sumo; la cítara, más grande, mejor dispuesta para la sonoridad, tenía mayor número de cuerdas, que podían llegar hasta doce.

La cítara era un instrumento más complicado y más musical, mejor construído y más sonoro, pero de la propia familia de la lira. Dícese que fué inven-

tada por Cepión, discípulo de Terpandro, en tiempos de Alejandro; tenía siete, ocho y más cuerdas, pero las ocho fueron las que dieron nombre á la octava.

Muy semejante á la lira era el *barbitos*, tocado por Anacreonte y Safo. Pero completamente asiática era el arpa grande, que se parecía á la de los asirios y egipcios; tenía hasta treinta y cinco cuerdas, lo que permitía fácilmente hacer oír dos octavas al mismo tiempo; de aquí su nombre de *magadis*. Hacia el siglo VI antes de J. C., un músico de Ambracia, Epígono, inventó ó tomó de los orientales un instrumento de numerosas cuerdas, muy semejante á la nabla asiria, y al cual le dió el nombre de *epigonio*. A continuación de las expediciones de Alejandro, los griegos conocieron otros instrumentos orientales, como el pandurah, el monocordio y el tricordio; pero los emplearon poco, permaneciendo fieles á la lira y á la cítara. Los instrumentos nuevos se esparcieron principalmente en las islas más bien asiáticas que helénicas. Los griegos de pura raza habían conservado, desde las guerras pérsicas, patriótico horror por todo lo que venía de Asia.

Contábanse treinta y siete especies de flautas, por lo cual la *aulética*, ó arte de tocar la flauta, era una ciencia de las más complicadas. Pero hay que advertir que ese número de flautas se reduce notablemente si se piensa que los griegos comprendían bajo el nombre de *auloi* los instrumentos de embocadura, de lengua y de estrangul, es decir, lo que nosotros llamamos hoy flautas y oboes. Además, las flau-

tas tomaban sus nombres, no sólo de su tamaño, de su forma y de su timbre, sino también del empleo especial á que estaban destinadas; la *monaule* sólo tenía un conducto, la *hemiope* poseía tres agujeros que debían estar medio tapados y la *gingrine* era una flauta pequeña de sonido triste, empleada en los funerales. Si las jóvenes salían en procesión, las flautas se denominaban *parthenias*; si los niños iban á la escuela, las mismas flautas se llamaban *païdicas*;

las *andrias* ó flautas graves eran las que acompañaban los coros de hombres. Como la construcción no estaba muy avanzada, había flautas para los diferentes tonos. Cons-



FIG. 10.—Flauta doble, con la «forbeia.»

truíanse de caña, de loto, de boj, de hueso, de asta de ciervo, de laurel, de marfil, de metal, de oro y de plata. De todos estos numerosos instrumentos nos queda sólo un ejemplar, traído por lord Elgin.

Dos flautas son características, la de Pan y la doble. Para embocar esta última y hacerla sonar, eran necesarios muchos esfuerzos; por eso los griegos se guarnecían las mejillas y los labios con una especie de montura, llamada *forbeia*, que les permitía soplar con fuerza, sin descomponer las facciones, lo que

para ellos habría sido un crimen de lesa estética.

Los griegos conocían las trompetas, pero las empleaban más en los sacrificios que en la guerra. Construíanlas de oro, de bronce y de plata. Los romanos fueron los que perfeccionaron en alto grado las trompetas. Sin embargo, había en Olimpia concursos de trompetas para los heraldos.

La percusión parece haber sido menos rica entre los griegos que entre los egipcios, asirios y hebreos. Componíase principalmente de tamboriles, címbalos pequeños y grandes, sistros y triángulos. Estos instrumentos venidos acaso de Asia, estaban ante todo destinados al culto de Baco, pues eran los atributos de las Bacantes, de los Dactilos, de los Coribantes; en una palabra, de todos los sacerdotes de Dionisio, de Cibeles y de los dioses de la naturaleza.

La música se consagró en un principio á la religión, así como los himnos parecen haber sido las primeras composiciones regulares. No hablamos de los cantos épicos; si estaban acompañados de música según todas las apariencias, esta música era muy monótona. Los himnos y cantos sagrados llevaban el nombre de *nomos* (leyes). Cada uno de los grandes dioses tenía su canto propio; el ditirambo estaba consagrado á Baco; el pean, que podía llamarse canto nacional griego, á Apolo, etc., etc.; estos cantos eran acompañados de danzas. Si los coros eran tristes y lúgubres, se clasificaban en la clase de los *threnos*; si eran alegres, pertenecían al género del *hymeneo*. Hemos dicho que para cada dios había un canto; para cada canto se empleaba también el instru-

mento que le era más agradable: la lira y la cítara estaban consagradas á Apolo; la flauta á Baco, obliga-



FIG. II.—Aulodía.

toria, dice Aristóteles, en todos los cantos dedicados á este dios.

En la antigua tragedia, con Esquilo, los coros representan el elemento musical. En Sófocles se ve aparecer la combinación de los instrumentos con el baj-

le; por último la tragedia de Eurípides es enteramente musical.

En la orquesta del teatro se empleaban coros de voces, de cítaras y de flautas.

La comedia concedió también, en sus primeros ensayos, preferente puesto á la música. Lo que nos queda de Ferecrates, Platón el cómico y de otros, y algunas piezas de Aristófanes, contienen pasajes propios para la música; y, para no citar más que un ejemplo, el coro de *Los pájaros* de Aristófanes parece llamar el canto imitativo. Cuando la comedia se tornó política, la música desapareció poco á poco; pero cuando más tarde los artistas dionisiacos, verdaderas compañías ambulantes, fueron á representar comedias, llevaron consigo á un auleta y á un tocador de cítara.

Muchas ciudades griegas contaban con escuelas, especies de conservatorios, que hoy decimos. Una de las más ilustres era la escuela de Tebas, que vió nacer á Pronomos, uno de los supuestos inventores de la notación, y á Píndaro, cuya casa respetó Alejandro cuando destruyó la desgraciada ciudad que había tenido la audacia de resistirle.

Pérgamo fué célebre también por su escuela, de donde salían principalmente tocadores de flauta, y los premiados veían sus nombres inscritos en el templo de la ciudad; en Argos estaba la escuela de Olimpio, gran *auloda* ó tocador de flauta. A las escuelas de Lesbos y Samos cupo la gloria de educar á Alceo, Safo y Anacreonte.

En la época de la decadencia griega se crearon

verdaderos conservatorios para formar actores y músicos que iban tocando y cantando por el mundo. Se han conservado los programas de los concursos de fin de año y los nombres de los vencedores. La escuela de Theos, en este género, era la más afamada; de ella salieron las grandes compañías organizadas bajo la denominación de *artistas dionisiacos*.

CAPÍTULO III

EN ROMA

La música romana verifica su primera aparición en las ceremonias religiosas. Los sacerdotes de los cultos más antiguos, los *arbales* y los *salios*, desempeñaban sus funciones al son de la flauta sencilla y de la doble. Los primeros celebraban sacrificios en que se oían resonar estos instrumentos; los segundos golpeaban, bailando, sus escudos, y la flauta animaba su canto guerrero. Si por obedecer á la ley de las Doce Tablas se elogia en público á los hombres ilustres, la flauta es el instrumento que acompaña los cantos tradicionales; si las mujeres y las niñas lloran á un muerto, las flautas, pequeñas ó grandes, gimen en medio de los lamentos. Todos los instrumentos sonoros de Grecia, Asia y Africa, y hasta de los países bárbaros, invaden la ciudad en diferentes épocas; pero siempre permanecen la flauta y la trompeta como instrumentos esencialmente romanos.

La trompeta, introducida en Italia por los lidios, fué el instrumento guerrero de los romanos. Llamábase, según su tamaño ó el empleo que de ella se

hacia, *lituus*, *buccina*, *tuba* ó *cornu*. Se conocen las grandes trompetas romanas: unas son rectas,

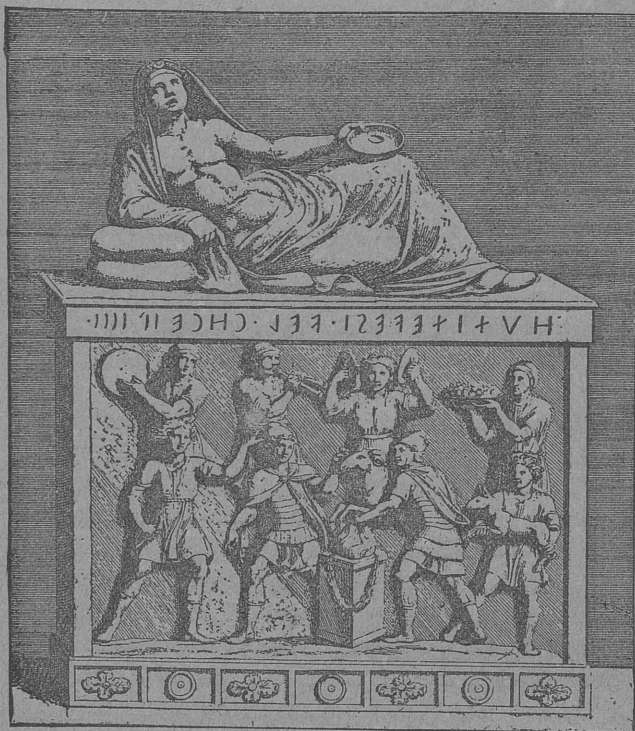


FIG. 12.—*Música en los sacrificios* (Sepulcro etrusco.)

otras curvas, de pabellón abierto, representando boca de un terrible dragón, pesadas y llevadas s)

bre el hombro: éstas son las trompetas de los triunfos, instrumento nacional de aquel pueblo guerrero.

Nada tenemos que decir de la constitución de la música romana, por ser la misma que la de los griegos, aunque quizás tenga menos variedad en el rit-

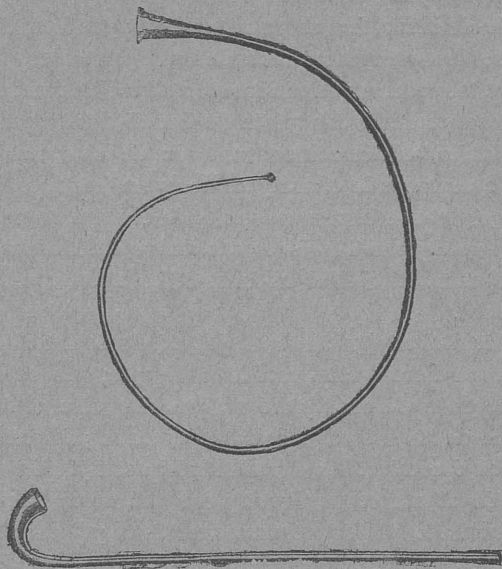


FIG. 13.—*Trompetas romanas.*

mo. En el teatro no alcanzó el desarrollo que en la tragedia y en la comedia griegas; sin embargo, aún no siendo tan artístico el empleo que los romanos hicieron de la música en la escena, merece consignarse.

El arte griego invadió á Roma poco antes de la destrucción de Corinto. Ya hemos hablado de las compañías dionisiacas que esparcían las comedias y las tragedias griegas por todas partes. En el año 167 antes de Jesucristo, aparecieron por vez primera en Roma, llamados por Anicio para celebrar su triunfo de Illiría. Lograron poco éxito; y fué preciso que se les agregasen luchadores y tocadores de trompeta, para ser admitidas por el pueblo romano.

Después de la conquista de Grecia, los romanos se helenizaron demasiado; tomaron de los vencidos el arte de tocar la cítara y la lira, y se formaron los auletas y cantores romanos, siendo el primero célebre Hermógenes Tigellio, gran amigo de Horacio y de Cicerón, el *Bellus tibicen*, el hermoso tocador de flauta.

Hacia el año 30 antes de Jesucristo se introdujo en Roma cierto gusto venido de Egipto, que se extendió cada día más y dió un gran impulso al desarrollo de las fuerzas musicales: el de la pantomima trágica ó cómica. La danza mímica reemplazó poco á poco al teatro antiguo, y los danzantes fueron acompañados de orquestas numerosas y brillantes.

Más ricos que los más ricos príncipes de Oriente, los romanos quisieron tener en sus casas conciertos vocales é instrumentales; mantenían compañías de esclavos músicos, como hacen hoy los grandes señores rusos. Estos artistas venían de todas partes; los españoles bailaban al son de las castañuelas, y los músicos de Oriente se acompañaban con el salterio. Horacio se recreaba yendo á oír en



FIG. 14. *Miropno Nano.*

casa de Augusto la lira doria y las zampoñas frigias.

Todos sabemos que Nerón era músico, que componía, cantaba y tocaba la lira, y que llevó á la perfección el arte de hacerse aplaudir; sabemos también que restableció los antiguos juegos é instituyó otros nuevos para proporcionarse el placer de acumular coronas sobre su cabeza; créese, y no sin razón, que por celos de artista hizo matar á Británico; cuéntase que un día se ajustó con un pretor romano para cantar en su casa, mediante un millón de sestercios (177.900 pesetas).

CAPÍTULO IV

EN LOS PRIMEROS SIGLOS DEL CRISTIANISMO

Mientras que el antiguo arte griego caminaba poco á poco á su decadencia, se veía nacer y desarrollarse un instrumento que debía tener grandísima influencia, no sólo en la música de la Edad Media, sino también sobre la música moderna. Hablamos del órgano.

Débese este instrumento inventado unos 145 años antes de Jesucristo, á los físicos griegos y á Ctesibio. Muy elemental al principio, fué perfeccionado por el célebre Herón, hijo de Ctesibio. La primera mención que hallamos del órgano es una descripción del mismo Herón. Después, próximamente un año antes de Jesucristo, el órgano era citado por Vitruvio; tres siglos más tarde, Ateneo daba otra descripción: finalmente, San Agustín hablaba con extensión del hidraulico, ú órgano hidráulico. A pesar de sus largos detalles, estas descripciones pecan de oscuras.

Las primeras representaciones de órganos que se conocen son las de los órganos galo romanos y

las de los siglos III y IV, grabadas en medallones llamados contorneados.

Los bizantinos no tardaron en ser muy hábiles en el arte de construir órganos.

Pero mientras que el Imperio brillaba en todo su esplendor; mientras que Roma retumbaba con los cantos y los instrumentos, debajo de la ciudad, en las catacumbas, en los sitios apartados, perseguidos y martirizados, los cristianos rogaban á su Dios cantando, pero tan bajo, que nadie podía oírlos ni ha podido decirnos lo que cantaban. Aquellos humildes cantos, que se creen haber sido nomos griegos, mezclados con fórmulas hebráicas, debían hacer olvidar pronto la música antigua, tan pomposa y refinada.

Los primeros siglos de la historia de la música cristiana están envueltos en la obscuridad. No es ya la penumbra de la antigüedad, es la negra noche; y, sin embargo, ¡cuánta luz debe salir algunos siglos más tarde de esa obscuridad! Pasados dos siglos, nace el día, aunque muy débil; pero San Ambrosio y San Gregorio surgen en el mundo nuevo, como esos picos elevados que alumbran en la sombra los primeros rayos del sol naciente. Gracias á esos dos hombres, la música antigua se enlaza con la de la Edad Media, y por la Edad Media con la música moderna.

Cuando los cristianos triunfaron definitivamente del paganismo, pensaron en constituir una música que les fuese propia y que respondiese á su ideal religioso y artístico. ¿Conservaron algunos cantos primitivos, transmitidos desde los primeros mártires?

¿Tomaron únicamente, disponiéndola á su modo, la música que se cantaba en torno de ellos? Nadie lo sabe; pero lo que no es dudoso es que la primera organización de la música religiosa en Occidente es debida al ilustre obispo de Milán, San Ambrosio (340-397), y ese canto primitivo, del que todavía conservamos algunas huellas, lleva el nombre de *ambrosiano*.

El ritmo era el carácter distintivo del canto de San Ambrosio; la falta casi completa de ritmo caracteriza hoy el canto que le ha sucedido, y del cual nos servimos bajo el nombre de canto llano. Los cismas de las iglesias de Oriente habían producido profunda excisión en la cristianidad. Los cristianos de Occidente querían un arte menos lujoso, menos rico y sensual; necesitaban separarse absolutamente de las tradiciones antiguas, y fué el papa Gregorio el Magno (542-604) el legislador, si no el autor, de la nueva música religiosa.

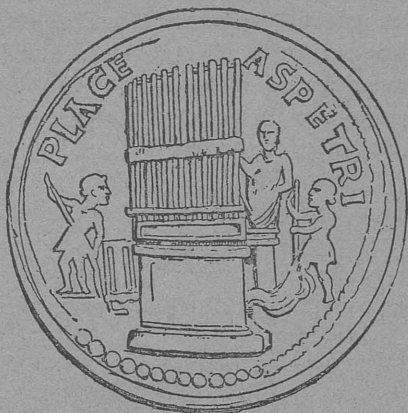


FIG. 15.—Órgano, según los medallones llamados «Contorneados.»

Recogió todos los cantos empleados por la Iglesia; los examinó, rechazó la mayor parte y sólo conservó los que le parecían dignos del culto católico y romano; compuso así un centón, es decir, una colección de las únicas melodías que debían ser admitidas. Esta colección, que contenía todos los cantos de los Oficios, tomó el nombre de *antifonario*. Después de doce siglos, y á pesar de muchas alteraciones, sigue siendo aún el antifonario gregoriano la base de nuestra música religiosa.

No contento con reunir de este modo las melodías de San Ambrosio, de Paulino y de Licencio, San Gregorio quiso reconstruir también la teoría musical; á los cuatro tonos ambrosianos, que tomaron el nombre de *auténticos*, añadió otros cuatro llamados *plagales*, constituyendo así los ocho tonos de que se compone el canto llano *gregoriano* moderno.

CAPÍTULO V

DESDE EL SIGLO VII AL XII

Desde el siglo VII al XI, la escritura musical presenta grandes dificultades, que los eruditos no han vencido todavía. Hemos hablado de la notación por letras entre los griegos y entre los romanos. Cuando terminaron las invasiones bárbaras, apareció una escritura titulada de *neumas*, cuya existencia no ofrece duda, pero cuyo origen y sentido son bastante difíciles de determinar. Unos dan á la notación neumática origen septentrional; otros la hacen provenir de los romanos. Se presenta á nosotros teniendo por base cuatro signos principales que sirven para formar los demás: 1.º, el punto; 2.º, la coma; 3.º, el acento grave; 4.º, el acento circunflejo. Estas figuras están unas veces superpuestas y otras colocadas al lado unas de otras; pueden ser finas y puntiagudas, y entonces se las llama *sajonas*; pueden ser también cuadradas, y entonces reciben el nombre de *lombardas*.

Los primeros manuscritos donde encontramos las neumas, son del siglo VIII. Los signos están colocados á desiguales alturas por encima del texto.

La distancia mayor ó menor que los separa de las palabras cantadas, indica cuál ha de ser la nota.

Los músicos de la Edad Media comprendieron pronto los inconvenientes de esta escritura, y concibieron la idea de indicar, aproximadamente al menos, el sitio de los neumas por medio de puntos determinativos. Tomaron del antiguo alfabeto musical latino algunas letras que colocaron al principio de cada línea, y todos los signos que se hallaban á la altura de esta letra, representaban las mismas notas. No tardó esta línea imaginaria en ser reemplazada por otra real, paralela al texto, teniendo una letra indicadora, sobre la cual debían asentarse todas las notas del mismo sonido. La *F* representaba la nota *Fá*; después se le añadió la *C*, que indica la nota *Dó*. La línea de la nota *Fá* se pintaba de verde, y la del *Dó* de amarillo. Los neumas eran ya más precisos, y esta precisión aumentó todavía más cuando se añadieron las líneas de la nota *Sol* (*G*), la del *Lá* (*A*), la del *Ré* (*D*), etc. Desde este momento estaba creada nuestra escritura musical, y las letras romanas han llegado hasta nosotros bajo la figura de claves.

Como todos los procedimientos verdaderamente prácticos, el de las líneas y claves no tuvo, rigurosamente hablando, inventor. El neuma tuvo una existencia bastante duradera; sin embargo, la invención del pentágrama cambió y fijó su carácter; se unificó, por decirlo así, conservando las figuras principales del punto, de la coma y de los dos acentos grave y circunflejo, tornándose en la escritura cuadrada



FIG. 16.—Guido de Arezzo y su discípulo el obispo Teobaldo.

que encontraremos en los siglos XII y XIII. En Ale-

mania no desapareció completamente hasta el siglo XVI.

Al mismo tiempo que la escritura, la música científica se formaba á su vez. Se ha podido dudar si los griegos y los antiguos conocieron el arte de los sonidos simultáneos; pero desde el siglo VII no es posible ya esta duda respecto de la Edad Media.

A partir del siglo IX, los progresos del arte musical son muy señalados, y es preciso atribuirlos, al menos en parte, al emperador Carlo Magno, que se desvelaba por la música y por los músicos. Este príncipe fundó escuelas donde la música ocupaba lugar importante, y constituyó la enseñanza musical. Para él, sólo eran verdaderamente instruídos los que sabían cantar; no sólo exigía que los sacerdotes fuesen músicos, sino que había prohibido la entrada en su palacio á todo sacerdote que no supiese música.

Carlos fundó en Francia dos escuelas musicales: en Metz primero una, y luego en Soissons la otra; ejemplo imitado pronto por la mayor parte de las ciudades del imperio. En el palacio imperial, la escuela palatina tenía por maestro de música al gran Alcuino; estas escuelas fueron un rico plantel de músicos hábiles y célebres teóricos.

En efecto, probablemente debe la Edad Media á estas instituciones algunos de sus primeros teóricos, como Isidoro de Sevilla en el siglo VII, Beda el Venerable en el VIII, Aureliano de Beomé, Remy de Auxerre, Regino de Prum, Odon de Cluny, el célebre Huchald, en los siglos IX y X, Bernon y Her-

mann Contract en el XI, cuyos tratados arrojan viva luz sobre la música de estos tiempos.

Tenemos deseos de llegar al más célebre de todos estos maestros, á Guido de Arezzo (fines del siglo X), muerto hacia el año 1050, benedictino, cuyo nombre parece resumir toda la Edad Media musical. No hay invención que no se haya atribuído á Guido de Arezzo, desde las que se conocían mucho tiempo antes de él hasta las que se verificaron bastantes años después de su muerte. En sus dos obras célebres, la *Carta al monje Miguel* y el *Prefacio de la Antifonaria*, ha indicado de muy buena fe lo que existía antes que él; pero la claridad de sus demostraciones, su verdadero genio de divulgador, el gran número de copias de sus manuscritos, halladas en todas las abadías, explican cómo ha sido considerado inventor de la música, al mismo tiempo que prueban su inmensa popularidad.

No hay necesidad de repetirlo: las claves, las líneas del pentágrama y la escala, eran empleadas antes de la época del monje citado. ¿Qué queda, pues, al célebre maestro? Sólo dos invenciones, pero capitales. Supo explicar bien y con claridad la música de su tiempo, cosa que no era fácil, y dió un nombre corto y fácil de retener á cada una de las notas de la escala, que hasta él se designaban comunmente por medio de letras, ó bien indicando su lugar en la escala. Su invención fué magistral; recomendó que se nombrase cada nota por la primera sílaba de cada uno de los versos con que comienza el himno á San Juan. Como cada una de estas síla-

bas sube un tono ó un semitono, bastaban seis versos para suministrar así un medio mnemónico que permitía retener fácilmente el nombre y el lugar de las notas; he aquí estos versos:

UT queant laxis
 RESONARE fibris;
 MIRA gestorum
 FAMULI tuorum,
 SOLVE polluti.
 LABII reatum.
 Sancte Johannes.

El canto y la música profanos (pues ambos son de la misma naturaleza) parecen haber tenido, desde el siglo VII al XI, dos orígenes. O son estribillos latinos popularizados, ó bien los aires musicales han sido importados por los invasores bárbaros. La música greco-latina no desapareció nunca por completo, y, además, permaneció siendo un arte refinado para las clases elevadas de la sociedad.

Los pueblos bárbaros, que cambiaron la faz del mundo antiguo, sentían por la música un amor tal vez más grande que el de los griegos. Este amor de los germanos, de los sajones, de los bretones y de los francos por la música, no pasó inadvertido para los romanos, pues César lo consigna hablando de los germanos. Desde los comienzos de la Edad Media hallamos la música constituida, y, por decirlo así, reglamentada: los músicos son una especie de sacerdotes en la Gran Bretaña; en la Armórica, llevaban el nombre de *bardos*; en Noruega y Dinamarca, el

de *escaldas*. Un lazo misterioso los unía á todos como en un vasto sacerdocio.

Algunos cantos guerreros de esta época han llegado hasta nosotros, como el que se compuso en 841, acerca de la batalla de Fontanet, por un tal Angloberto, que se decía testigo ocular.

Las cruzadas no se sucedieron sin

despertar la musa popular; conócense las palabras en lengua vulgar de un canto de los cruzados del siglo XI. Los aficionados de la Edad Media, como los romanos, gustaban de oír la música y ver ejecutar las danzas durante la comida.



FIG. 17.—*Arpa de los bardos galos.*

CAPÍTULO VI

EN LOS SIGLOS XII Y XIII

En música, los siglos XII y XIII están indisolublemente unidos. Con ellos se manifiesta abiertamente por vez primera el arte popular, el arte libre que pugna por desasirse de las trabas del canto llano de la iglesia; la poesía nacional se eleva en alas de la música. La organización de esta última queda definitivamente fijada por las escuelas religiosas y profanas y por la institución de músicos ambulantes y de fabricantes de instrumentos.

Hemos visto que desde fines del siglo XI, los neumas se hallan en las líneas del pentágrama; su forma se acentúa cada día más, y pronto los puntos y las comas se transforman hasta convertirse en la notación cuadrada, que se empleó durante toda la Edad Media, y de la cual nos servimos todavía en el canto llano.

Si la escritura de los siglos XII y XIII parece muy sencilla á la vista, no sucede lo propio cuando se quiere traducir el sentido de cada signo. No bastaba indicar la altura de las notas; era preciso marcar también su duración, es decir, el ritmo, para lo cual

se creó una escritura particular, llamada *notación proporcional*, porque el valor de cada signo era proporcionado al de los que le seguían ó le precedían.

Pero la notación no era la única dificultad de la lectura musical en la Edad Media; hallábase otra en la constitución misma de los tonos, la cual ha durado casi hasta el siglo pasado, y que no ha contribuído poco á complicar el estudio de nuestro arte. Todo el mundo sabe que nuestra escala se compone de siete notas; en realidad, la de la Edad Media constaba de las mismas; pero tan sólo seis se nombraban, como hemos visto al hablar de Guido de Arezzo.

Los músicos de este tiempo tenían dos maneras de componer. Unas veces buscaban y encontraban cantos originales, y otras combinaban dos, tres ó cuatro melodías ya conocidas, que ejecutaban simultáneamente, según las reglas del discanto.

Encontramos, pues, desde los siglos XII y XIII estas dos formas de música, ya el canto sólo, ya varias melodías ejecutadas á la vez. Por lo demás, estos géneros de composiciones eran muy variados, á pesar de la pobreza de la lengua musical. Empleábase á menudo el canto solo en los *cantares de gesta*, *romances*, *pastorelas*, *serventesios*, *endechas*, etc. Al discanto estaban reservados los *motetes*, los *rondós*, etcétera; según que estas composiciones eran para dos, tres, cuatro ó cinco voces, tomaban los nombres de *duplum*, *triplum*, *cuádruplum* y *quíntuplum*.

Si nos quedan muchos trozos de todas clases, no es fácil imaginarse cómo eran ejecutados. No obstante, sabemos que el canto era un arte importante

én el siglo XIII, y en los conciertos, como en la iglesia, se oía por todas partes luchar en vocalización y en floreos á cantores y ministriles, hombres y mujeres. Las excomuniones papales y episcopales no bastaban á contener el lujo de los adornos en música. «Es preciso, decía Juan XXII, que los hombres canten de un modo viril, y no con voces fingidas, imitando á las mujeres; es necesario que eviten el cantar con voz lasciva, como los histriones.»

Estos cantores hábiles y ejercitados eran acompañados por diversos instrumentos. Créese vulgarmente que los músicos de remotas épocas conocían pocos instrumentos, lo cual es un error, pues precisamente cuando el arte está menos desarrollado, es mayor el número de instrumentos. Durante toda la Edad Media, lo que llamamos hoy instrumentación, es decir, arte de combinar las sonoridades según las relaciones de los timbres, no existía en realidad; pero los instrumentos eran numerosos.

Desde los siglos X y XI, las liras y las cítaras an-

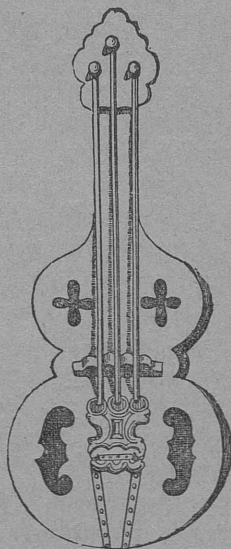


FIG. 18.—*Viola.*

tiguas parecen haber desaparecido, á lo menòs en Occidente, ó haberse transformado hasta el punto de no poder ser reconocidas; pero, en cambio, aparecen dos instrumentos que ocuparán un lugar importante en la historia de la música: la viola y el laúd.

La viola aparece en el siglo XI. Muy extendida en Inglaterra, Francia, Alemania é Italia, cambió cien veces de forma, según los países y las épocas.

El siglo XIII fué la época de su apogeo. Adornada de esculturas y pinturas, enriquecida con pedrería, oro y plata, la antigua gaita luchó, á veces con ventaja contra la viola. Más tarde la volveremos á encontrar, pero muy decaída de su primitiva gloria.

Las violas tuvieron un terrible competidor con el laúd. De forma elegante, difícil de tocar, pero fácil de conducir, el laúd parece haber aparecido después de las Cruzadas, y ser de origen oriental. Al lado de él, oriental también, pero procedente de los moros de España, la guitarra estuvo bien pronto de moda. El laúd y la guitarra tuvieron en un principio cuatro cuerdas, y sólo se diferenciaban por la forma; pero pronto el número de cuerdas del laúd aumentó considerablemente, mientras que la guitarra tomaba y conservaba las seis cuerdas que posee todavía. Detrás de estos dos instrumentos venían otros más pequeños y manuales, la gentil cítola y la bandurria.

El salterio es uno de los instrumentos más característicos de la Edad Media. Con sus diez ó veinte cuerdas, extendidas sobre un marco de madera y golpeadas por medio de un martillo ó punteadas con

los dedos, el salterio se encuentra frecuentemente en las representaciones de la época; lo que lo hace más interesante para nosotros, es que, á partir del siglo XV, dió origen al manucordio, á la espineta, al clavicordio, y después al piano moderno. El dulcimer es una variedad del salterio. Este instrumento no ha desaparecido, y los cíngaros se sirven de él con el nombre de tímpano.

Las flautas de la Edad Media difieren poco de las de la antigüedad. Hay que distinguir las que se tocan con un pico, ó flautas *rectas*, de aquellas en las cuales se introduce el aire por una embocadura lateral. Estas se

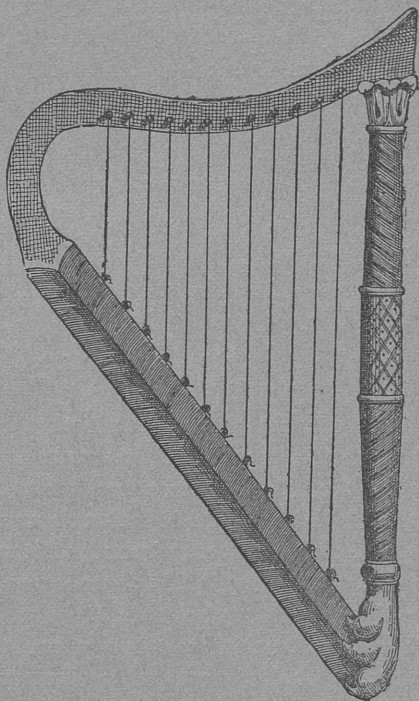


FIG. 19.—Arpa de los siglos XII y XIII.

llaman *traveseras*; más tarde tomaron el nombre de *flautas de Alemania*. Cada género de flauta estaba representado en los registros agudos por la zampoña y el pífano: la una para las flautas rectas, la otra para las traveseras.

Como la flauta, el oboé, con su estrangul doble, fué de los más primitivos.

Al pasar de la Antigüedad á la Edad Media, cambió frecuentemente de nombre, pero no de forma. Desde el siglo XIII hallamos los instrumentos de estrangul, de sonidos graves, que, con el nombre de bombardas, dieron más tarde origen al bajón.

Designadas con los nombres de *musa*, *sinfonía*, etcétera, la *cornamusa* y la *dulzaina*, que se componen, en resumen, de estrangules de oboé y de bombardas adaptados á pellejos, desempeñaron gran papel durante toda la Edad Media.

La *cornamusa* nos lleva naturalmente á hablar del órgano, cuyo principio sonoro es el mismo. Ya en la Antigüedad vimos un órgano embrionario; el teclado se compone de teclas de más de un metro, que el organista comprime á puñetazos. En 951 hayamos ya la descripción de un inmenso órgano construído gracias al obispo de Elphege, en Winchester. Tenía cuatrocientos caños y cuarenta teclas; era tocado por dos organistas y alimentado por el aire de veintiséis fuelles, puestos en movimiento por setenta hombres. En esta época, el arte de tocar el órgano estaba muy adelantado, y los mejores músicos de la Edad Media eran organistas.

No todo el mundo se hallaba en disposición de

poseer esos inmensos instrumentos, por lo cual se inventaron pequeños órganos portátiles, que estuvieron de moda durante toda la Edad Media, y que se ven frecuentemente en miniaturas y monumentos. Una ó dos filas de caños, colocados sobre una caja de aire alimentada por uno, dos ó tres fuelles, más un teclado: he aquí los elementos que componían estos instrumentos, llamados también *realejos*.

A pesar de la multiplicidad de nombres con que se designa la trompeta, este instrumento se reduce siempre á dos especies: la trompeta militar, de grandes dimensiones, y el clarín ó bocina de voz aguda.

El cuerno siguió las mismas transformaciones que la trompeta. Instrumento legendario de caza y de guerra, se encuentra en varios textos y manuscritos. Puede ser de madera, de oro, de plata y de marfil.

La percusión es, de todo el material sonoro, el que está menos sujeto á transformaciones. Desde el siglo XIII encontramos los instrumentos de este género que todavía están en uso hoy. El tambor cambia poco de forma, así como el tamboril, que acompañaba con su ritmo el sonido del pito provenzal,



FIG. 20—Salterio ó canon.

Los címbalos, cascabeles, triángulos, castañuelas, tarreñas para las manos y los pies, ó regaldas, no cambiaron desde la antigüedad. Uniendo varias campanillas, se formó un instrumento en que tocaban golpeando aquéllas con un martillo, el cual instrumento, que se denominaba *quadrillo*, muy extendido en la Edad Media, dió origen á los grandes juegos de campanas de los siglos XV y XVI, y á los juegos de campanillas de teclado.



FIG. 21.—Bedón ó bombo.

Melodía, discanto, instrumentos, todo se empleaba, principalmente en las representaciones dramáticas, pues el teatro ocupaba ya un lugar importante en esta época.

Esto nos hace pensar en los troveras y trovadores, esos poetas músicos que crearon al mismo tiempo la literatura y el arte musical de la Edad Media.

En efecto, si todos no componían, casi todos cantaban sus versos acompañándose de la viola; á veces



FIG. 22.—*Minnesänger*, siglo XIII. (Wolfram de Eschenbach.—Tannhauser).

el trovera recitaba sus versos, mientras que un juglar ejecutaba la música,

En el siglo XIII abundan los troveras y trovadores. En Alemania, los músicos poetas formaban una casta perfectamente constituída. Estos artistas, á quienes se ha dado el nombre de *Minnesänger* (cantores de amor), componían sus cantos y sus versos, y concurrían al castillo de la Warburg para disputarse el premio de poesía y música; Ricardo Wagner, en su magnífica ópera *Tannhauser*, nos ha presentado á los dos *Minnesänger*, Tannhauser y Wolfram de Eschenbach en uno de estos famosos concursos.

CAPÍTULO VII

DEL SIGLO XIV AL XVI

El camino que siguieron los músicos de los siglos XIV y XV estaba ya indicado. Debían fatalmente tratar de perfeccionar el discanto, legado por el que les había precedido; guiados inconscientemente por su oído, debían también acentuar cada vez más la tendencia moderna, que los alejaba de los tonos del canto llano; la palabra permanecía siempre la misma, pero la cosa cambiaba en cada cuarto de siglo.

Los siglos XII y XIII habían sido sencillos y grandes: ¡cuántos monumentos imperecederos lo prueban! Torturado el genio de los siglos XIV y XV, torturó á su vez sus obras, gastó sus fuerzas en pesquisas ingeniosas, amó lo difícil hasta la pasión y registró hasta lo imposible. También los músicos siguieron este camino; rechazaron la invención natural y fácil, esa gracia ingenua del arte, y amaron las combinaciones enigmáticas. No contentos con buscar extravagancias, quisieron formarlas más extravagantes todavía, mediante una escritura complicada: encareciendo la notación proporcional, cuyas

singularidades ya hemos indicado, multiplicaron los signos, alteraron su sentido, ocultándolo con jero-glíficos, más incomprensibles que ingeniosos; lo difícil fué su ideal, que se mostró durante cerca de tres siglos como un laberinto de indescifrables sutilezas.

Tal fué el carácter de la música desde el siglo XIV al XVI, hasta los predecesores directos de Palestrina y hasta Palestrina mismo. Pero así como buscando la piedra filosofal descubrieron los sabios grandes y útiles leyes de física y de química, de igual modo el penoso é incesante trabajo á que se entregaban los músicos de esta época concluyó por dar sus frutos, pues crearon, sin saberlo, la armonía y la melodía modernas.

Por lo demás, á fines del siglo XIII y principios del XIV, la música se había constituido ya administrativamente; los grandes señores habían cesado en el cultivo del arte musical, que poco á poco se había hecho atributo exclusivo de ministriles y músicos de profesión. Estos, comprendiendo la necesidad de sostenerse y defenderse mutuamente, se apresuraron á constituirse en corporación, creando así entre ellos un lazo, no solamente artístico, sino también comercial. La corporación de los ministriles de París se constituyó en 1321.

La misma revolución se había operado en Alemania. Los emperadores, reyes y caballeros, los altos y nobles cantores de amor del precedente siglo, habían abandonado paulatinamente la música; de manos de los nobles poderosos y ricos, como Enri-

Vado

oino

TENOR.

CVM

TRIBVS

SOPRANO

VOCIBVS.

FIG. 23.—Canon enigmático de la cruz.

que el Pajarero, como el piadoso Wolfram de Eschenbach, como el fogoso é inspirado Tannhauser, la viola y el arpa de los Minnesänger cayó entre las de los caballeros, pobres diablos casi ministriles, como Frauenlob. Pronto los artesanos y los individuos de la clase media se apoderaron del arte musical, que naturalmente cambió de carácter. Estos obreros y hombres de la clase media formaron una corporación numerosa, que se tituló *Corporación de maestros cantores* (Meistersänger). Tenía sus sesiones, ó más bien sus concursos, en Nuremberg, como en Warburg y en Sajonia los minnesänger habían tenido los suyos.

Los *meistersänger* florecieron á mediados del siglo XVI. Cítanse algunos muy célebres, como el médico Enrique Möglin, el veterinario Kanzler, Aufflinger, etc.; pero el más ilustre fué el zapatero Hans Gachs, de Nuremberg (1486, murió hacia 1567), que escribió más de un canto para los corales de Lutero; mientras fabricaba calzado, componía versos y música, que revelan no solamente á un poeta inspirado y de una sencillez originalísima, sino también á un compositor ingenioso.

La condición social de los músicos comenzaba, pues, á transformarse desde los primeros años del siglo XIV, y en la misma época podían comprobarse nuevas tendencias en el carácter de las melodías y en la escritura ó notación. Digamos de paso que la música no experimentó jamás evolución alguna sin que la forma de la escritura dejara de resentirse. Nuevas expresiones se habían introducido en la len-

guá musical; nuevos signos se hacían, por consiguiente, necesarios.

A las notaciones que ya hemos descrito vinieron á unirse nuevos signos, y particularmente la semíni-



FIG. 24.—*Tocador de laúd.*

ma; pero no pararon aquí las innovaciones. Para distinguir los diferentes valores de tiempo de las notas, se pintaban unas veces rojas y otras negras, á mediados del siglo XIV; después, siendo este procedimiento demasiado incómodo, se emplearon notas negras y blancas; á veces también una misma nota

era mitad negra y mitad blanca. La música formaba

entonces parte de las matemáticas, y se demostraba por teoremas; así que se servían con frecuencia de fracciones numéricas para la medida. No es fácil imaginarse qué fárrago matemático recargaba nuestra pobre escritura musical.

El signo escrito no representaba lo que significaba en realidad; además, varias indicaciones manuscritas advertían al lector que era preciso disminuir ó aumentar mentalmente la nota en una mitad, en un tercio ó en un cuarto de su valor aparente; añádase á esto que, en un mismo trozo, las diversas partes de un coro estaban escritas de diferente modo y en proporciones variadas.

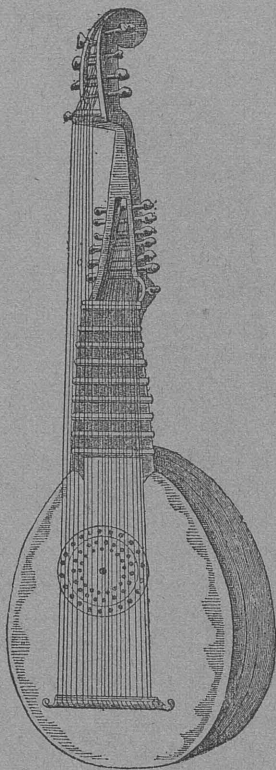


FIG. 25 —Tiorba.

Toda esta ciencia, tan ardua, de la lectura, á la cual se unían las dificultades del cálculo, tomaba el nombre de *proporciones numéricas*.

Durante los tres siglos que son materia de este capítulo, el arte de la Edad Media llega á su forma más perfecta. A partir del siglo XIV, la melodía y el ritmo se aceptúan cada vez más; el discanto pierde de día en día su barbarie, y se regulariza; á principios del siglo XIV vemos aparecer la palabra *contrapunto*, que significaba entonces, como ahora, arte de concordar una nota con otra (*punctum contra punctum*). En esta época pueden reconocerse ya tentativas de música imitativa; existe en Inglaterra un trozo donde las voces están dispuestas con la evidente intención de imitar el canto del cuco.

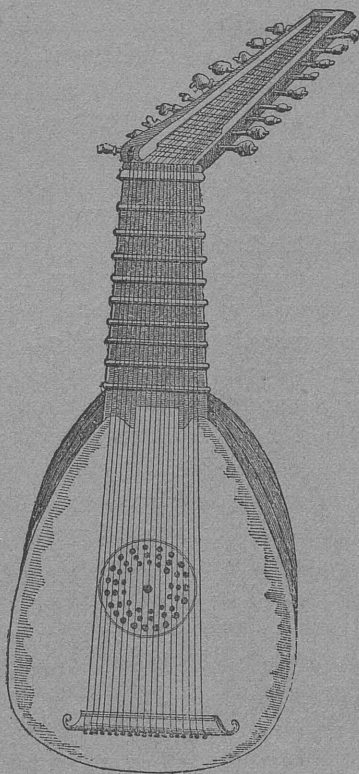


FIG. 26.—Laut.

Al mismo tiempo nacía en Italia un género que

estuvo de moda mucho tiempo y fué cultivado por los más ilustres maestros. Además de las canciones y cantilenas, apareció el madrigal, forma de música especialísima por su estilo é idea. En Italia se escribieron madrigales para tres, cuatro, cinco y seis voces, en los cuales el músico, como el motete, debía mostrar todo su talento.

Durante este período del siglo XIV al XVI, fué cuando se formó la lengua musical, no sin dificultades. En efecto; los músicos de esta época se ingeniaron para multiplicar las formas de la música de varias voces, y entonces nació el canon. Llámase así un trozo dispuesto de tal modo que las diferentes partes de una melodía puedan cantarse seguidas ó superponerse las unas á las otras. En otros términos; el canon es un canto cuyas partes pueden servirse mutuamente de acompañamiento. Los músicos que emplearon primeramente esta forma ingeniosa de música fueron tan felices con su descubrimiento, que no hubo transformación á la cual no sometieran el canon. La disposición gráfica del trozo tenía las formas más singulares: ora la de una cruz, ora la de un corazón. Las obras de los siglos XIV y XV abundan en manifestaciones de este género.

Desde el siglo XIII se ha aumentado las familias de las violas; pero de esta multitud de instrumentos de cuerda surge uno que dominará á todos: el violín. Sólido y gentil, armado de sus cuatro cuerdas bien extendidas, es muy esbelto y elegante; desde que aparece en Francia y en Italia, hacia 1520, tiene casi su forma definitiva; adivínase en él al futuro rey

de la orquesta. ¡Cosa rara! El violín alcanzó la perfección desde el primer día, y los artistas utilizan hoy con mayor gusto los más antiguos. No vamos á exponer aquí la historia de la construcción de instrumentos de cuerda, pero no queremos que se diga que hemos nombrado el violín sin recordar la gloria de los grandes fabricantes de Italia y del Tirol, como los Amati (1550-1684), los Gaspard de Salo, en Brescia (hacia 1560), los Guarneri de Cremona (1640-1745), los Stradivarius, de Cremona también, entre los cuales brilló Antonio, nacido en 1644 y muerto en 1737. Muchos nombres brillan detrás de éstos, entre los célebres constructores de instrumentos de cuerda; pero los que hemos citado deben quedar grabados en la memoria de todo artista ó aficionado.



FIG. 27.—Virginal ó espineta.

Mientras que el violín salía perfecto de los talleres de Cremona y Brescia, las violas se construían de mil formas diversas; algunas tenían tales dimensiones, que un niño podía fácilmente ocultarse en ellas. Pero

en el momento que la música adquirió nuevos vuelos, la sonoridad de estos instrumentos, de gran número de cuerdas y de redondeados contornos, pareció demasiado débil, y en su lugar se dió la preferencia á los violines agudos y graves.

El instrumento más de moda durante el siglo XV, y sobre todo el XVI, fué el laúd, que ya hemos visto aparecer en el siglo XIII. Después de varios combates entre la gaita ó sinfonía, la viola, el arpa, el salterio y los órganos portátiles, sólo el laúd había conquistado el monopolio de ser escuchado junto á los cantores de más renombre, y entre las manos de los artistas más delicados. Hasta el siglo XV no tomó la forma definitiva con la cual le vemos tantas veces representado, con sus seis cuerdas, su elegante rosa, su cuerpo redondeado y gracioso y su mástil largo y encorvado. Llamado á elevadas funciones musicales, el laúd había crecido poco á poco; tanto que, demasiado cargado de cuerdas, iba á sucumbir á su propio peso, cuando se le juntó, á principios del siglo XVII, la tiorba ó archilaúd, de veinticuatro cuerdas y doble mástil.

El arpa había cambiado de forma; pero en el fondo, el instrumento había permanecido el mismo desde el siglo XIII. Todavía tardará tres siglos en transformarse. El arpa sencilla tenía veinticuatro cuerdas; pero no bastando á los progresos de la música, se volvió á adoptar la antigua arpa doble irlandesa, que, armada de cuarenta y tres cuerdas, tuvo mucha aceptación en toda Italia durante el siglo XVI. En efecto, se la encuentra á menudo re-

presentada, y ocupa un lugar importante en las orquestas dramáticas.

Se ha discutido mucho sobre la invención del clavicordio, de la espineta y, por consiguiente, del piano. Para inventarlo había bastado sencillamente adaptar un teclado al salterio que ya conocemos desde el siglo XIII; se habían puesto las cuerdas en vibración por medio de lengüetas de metal. Así transformado, el salterio se tornó en clavicordio desde el siglo XIV. El dibujo que reproducimos aquí, es el primer modelo que conocemos de clavicordio ó espineta. Es del siglo XV, y en esta época se habían reemplazado ya las lengüetas de metal con plumas de cuervo. Tal fué el origen de los instrumentos de pluma, de que los italianos hablaron tan á menudo. A fines del siglo XVI la espineta se había extendido por todas partes, tomando los nombres de arsicorde, virginal, etcétera.

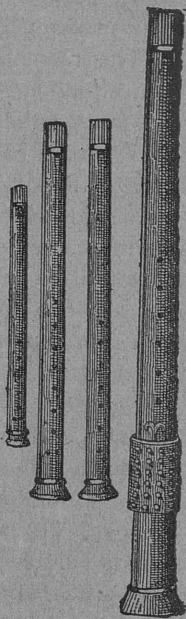


FIG. 28.—*Flautas recatas, agudas y graves.*

Al terminar el siglo XVI, Hans Ruckers fundaba la dinastía de los grandes constructores de Amberes. Las mujeres mostraron predilección por este instrumento, y Clemente Marot, hablando de las señoras de su tiempo, dice que gustaba de verlas tocar la espineta.

Más rico que el nuestro desde ciertos puntos de vista, el siglo XVI poseía flautas rectas y traveseras; los instrumentos graves de esta familia producían sonidos semejantes á los del órgano. El pífano se destinaba á la guerra, donde se mezclaba con el redoble del tambor y con el bombo; el flageolet servía principalmente en el baile, acompañando con su penetrante sonido el ritmo del tamboril.

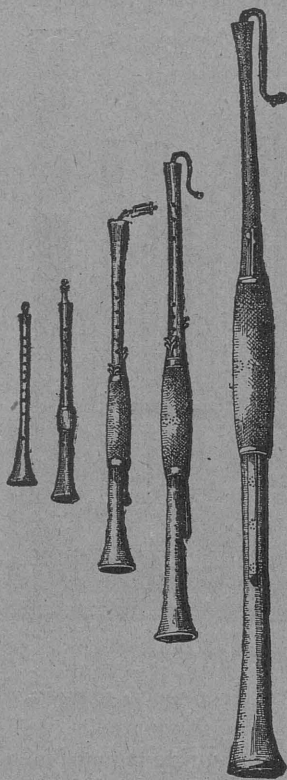


FIG. 29.—Oboés y bombardas agudas y graves.

El oboé tenía tenores, bajos y hasta contrabajos en su familia; pero estos últimos eran difíciles de tocar. Inventábanse de todas clases, y siempre se encontraban los mismos inconvenientes, hasta que, hacia 1539, un canónigo de Pavía, llamado Afranio, inventó un instrumento grave de estrangul, al cual dió el nombre de *fagotto*; este instrumento no tardó en

desterrar todos los bajos del oboé y sus similares. El

desterrar todos los bajos del oboé y sus similares. El

fagot, que tomó las formas más extrañas, se convirtió más tarde en nuestro bajón.

Hacia tres siglos que el órgano se había transformado; los caños eran más numerosos, los teclados más suaves y los fuelles más fáciles de ser movidos. Inventando los pedales, á fines del siglo XV, el compositor Bernardo Mured había duplicado los recursos del instrumento. En desquite, el éxito del laúd y del clavicordio eclipsaba el de los órganos portátiles, que desaparecieron poco á poco: el siglo XVI fué la última época de su apogeo.

Uno de los caracteres distintivos de la instrumentación en los siglos XVI y XVII fué el empleo frecuente de cornetas de madera, con sonidos roncós y desagradables. Estaban adornadas de una boquilla

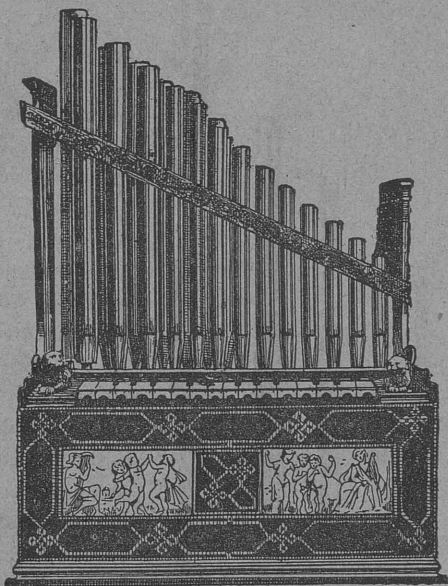


FIG. 30.—*Organo portátil.*

de madera ó marfil, que comunicaba con el instrumento mediante un agujero de algunas líneas de

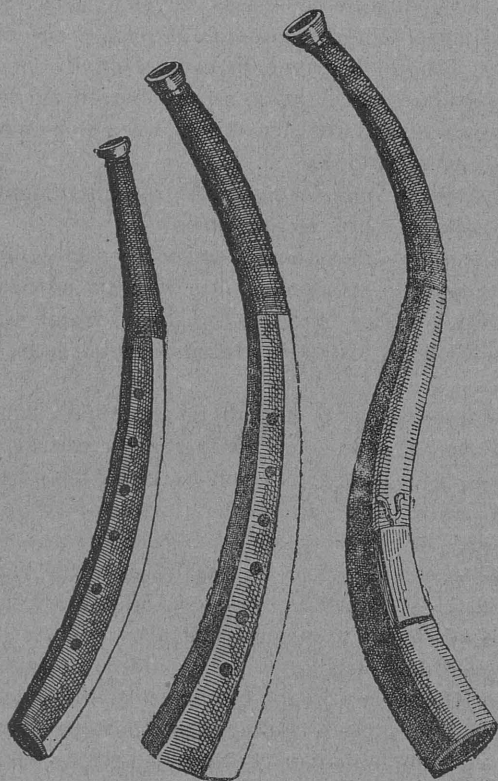


FIG. 31.—Cornetas agudas y graves, de boquilla.

diámetro. Esta boquilla hizo que estos instrumentos tomaran el nombre de trompetas de boquilla. Desde

el siglo XIII hemos encontrado las cornetas, y en el siglo XVI completábase su familia con el bajo soprano. Las había de dos clases, rectas y curvas. Denominábanse también cornetas *blancas* y cornetas *negras*. Ningún instrumento estuvo tan de moda; tuvo partidarios acérrimos; se escribieron para su enseñanza verdaderos métodos; no hubo elogios que dejaran de tributársele.

A partir de fines del siglo XV, los instrumentos de boquilla de metal se renovaron.

La trompeta de guerra se encorvó graciosamente; el cuerno ó trompa de caza adquirió su forma definitiva, y, sobre todo, el majestuoso trombón, él más perfecto de los instrumentos de metal, apareció entonces.

Durante este largo período de tres siglos, la música alcanzó grande honor en la corte como en los pueblos, en el concierto como en el teatro y en la iglesia. En todas las fiestas y torneos toman parte tocadores de violas y de otros instrumentos. Las cuentas de los señores y de los Reyes están llenas de partidas relativas á pensiones dadas á músicos. Las listas de las casas principales están llenas de nombres de ministriles y de tocadores de instrumentos. No había príncipe que no sostuviera en su corte á algún músico célebre. Los conciertos vocales é instrumentales se verificaban principalmente durante las comidas.

Los particulares tampoco se pasaban sin música, y sobre todo en el siglo XVI, después que la imprenta esparció con profusión las obras musicales,

la música que podría llamarse *di camera*, alcanzó gran estima.

La canción y los bailables hacen el gasto de la



FIG. 32.

Trompa de fines del siglo XV.

música de moda en esta época, y, habiendo alcanzado más claridad los ritmos á fines del siglo XV, pueden reconocerse las danzas cuyos nombres han adquirido celebridad, como la *Romanesca*, y el *Salterello* y las *Pavanas*.

Estas danzas eran una especie de cuadros vivos, de marchas ó de suntuosas mascaradas.

Hacia dos siglos que la música dramática había experimen-

tado una gran evolución. El teatro pasó de manos de la Iglesia á las de los particulares.

Volvió la música á recuperar su puesto en las cortes de Príncipes y Reyes, en las fiestas que se celebraban con motivo de coronaciones y matrimonios. Habiéndose apasionado los literatos por la antigüedad, renació el gusto por los poetas griegos y latinos, que, si no permanecieron ignorados, estuvieron descuidados durante toda la Edad Media. Con

ellos, los dioses y las diosas reemplazaron á los Profetas y á los Santos.

El teatro y los bailes no contribuyeron solos al progreso de la música; este arte obtuvo beneficios también de las luchas religiosas de aquel período.

En efecto; en el siglo XVI, dejóse sentir un inmenso movimiento, que debía acelerar singularmente la victoria del arte popular sobre el arte convencional. De un vigoroso y brutal golpe conmovió Lutero el mundo. Este atleta necesita de todas sus fuerzas para vencer; es músico: luego la música es una de sus armas. Salido de un pueblo maravillosamente dotado para la música, sabe que junto al arte mundano, preparado y alambicado, existe otro más accesible, dentro del cual corre, por decirlo así, una sangre llena de vida y de calor. Juan Huss, antes que él, se había servido de la canción popular; los hermanos moravos habían esparcido por toda Alemania multitud de estribillos; la Iglesia católica había lanzado hasta las últimas filas de la muchedumbre algunos de sus gritos de adoración y de fe. Lutero cogió toda esta música con su poderosa mano.



FIG. 33.

Músico ambulante, tamboril y chifla.

Ayudado por el compositor Walther, le dió unidad, compuso él mismo la letra, y escogió los cantos que convenían á sus discípulos entusiastas, é hizo que sirviese á sus propósitos el *coral*, delineado ya por los *minnesänger* y *meistensänger*. Los días de grandes batallas, cuando entra en Worms para defender su cabeza y sostener sus principios, entona, en presencia del Emperador, el canto de guerra *Ein fest Burg*, que se convierte en la alianza de toda la Alemania rebelada contra Roma: es la *Música popular* cantando por vez primera ante la Historia. Cosa rara es que el mismo siglo haya visto nacer, con el canto de Lutero, la primera y gran manifestación de la música popular, mientras que con Palestrina el arte, profano hasta entonces, se hace dueño del santuario católico, bajo la cúpula de San Pedro en Roma.

Si de las obras pasamos á los músicos, encontraremos la misma pobreza en el siglo XIV, é idéntica riqueza á fines del XV, y sobre todo en el XVI. Diseminados en el siglo XIV, los nombres célebres se multiplican á medida que nos acercamos al XVI.

Desde el siglo XVI, los músicos abundan por todas partes; todos escriben canciones y madrigales, y hasta la segunda mitad del siglo no se puso Italia á la cabeza de esta especie de certamen artístico; pero así que lo hizo, fué para vencer á sus rivales desde los primeros momentos.

En España y en Portugal se cuentan, en el siglo XVI, grandes maestros, tales como el teórico Salinas, Goes, Morales y Victoria, de los cuales, la gloria de

Palestrina no ha conseguido todavía borrar el recuerdo.

En Roma, donde la Capilla pontificia da á los



FIG. 34.—*Orquesta de fiestas.*

músicos tantas facilidades para hacerse conocer, un nombre domina todos los demás: el de Palestrina.

Juan Pedro Luis de Palestrina nació en Preneste en 1524. Escribió primero en el estilo á la sazón de moda; pero pronto, habiendo oído á algunos compositores que iban contra las sutilezas musicales de la época, comprendió que el arte no consistía en la dificultad vencida, sino en la belleza de la forma y en la expresión. Ya algunos compositores profanos habían tratado, no de simplificar la música de varias voces, sino de dar á esta ciencia un modo de ser más libre é inspirado. Palestrina quiso aplicar á la iglesia esta nueva música sencilla y robusta. Como todos sus contemporáneos, Palestrina había compuesto numerosas misas, en las cuales las voces se ejecutaban sobre un tema popular que servía de motivo. Las primeras composiciones á que aplicó el nuevo arte fueron las *Improperia*, en 1520, en las cuales sólo se sirvió de las melodías del canto llano. Hacia la misma época, apoyándose en una decisión del Concilio de Trento, el Papa quiso que cesaran todas las fantasías á que se entregaban en el santuario los músicos que se decían religiosos. Hubo un concurso para la composición de una misa más digna del oficio divino, y la de Palestrina venció á las de sus rivales, ejecutándose en Roma por vez primera la misa llamada del *Papa Marcelo*, el 21 de Abril de 1565. Llámase así esta misa, no porque en tiempo del Papa Marcelo fuese ejecutada, sino en recuerdo de este pontífice, uno de los primeros protectores de Palestrina. A partir de este día, quedaba creada una música religiosa, fuera del severo canto llano litúrgico. Cuando Palestrina murió, en 1594,

tributósele el insigne honor de ser enterrado en San Pedro de Roma.

Palestrina tuvo varios imitadores, tanto en su estilo de iglesia cuanto en sus madrigales, que, escritos en armonía consonante, se diferencian poco del resto de sus obras. Anerio y los hermanos Nanini fundaron en Roma escuelas donde se conservaron las tradiciones del maestro, y que dieron lugar al nacimiento de la admirable falange de cantores compositores romanos, los cuales crearon el arte del canto en el siglo XVII.

Con las obras de Palestrina, la música de la Edad Media, después de muchas transformaciones, llega al más alto grado de perfección.

FIN

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
CAPÍTULO PRIMERO.— En los antiguos pueblos orientales.	5
CAPÍTULO II.— En Grecia	15
CAPÍTULO III.— En Roma	29
CAPÍTULO IV.— En los primeros siglos del Cristianismo	35
CAPÍTULO V.— Desde el siglo VII al XII.	39
CAPÍTULO VI.— En los siglos XII y XIII.	47
CAPÍTULO VII.— Del siglo XIII al XVI.	57

castellana de Policarpo Pastor. Un tomo en 8. ^o	1	»
NAVARETTE (José).— Sonrisas y lágrimas. Artículos escogidos. Un tomo en 8. ^o (Segunda edición)	3	»
OHNET (Jorge).— Deuda de odio. Versión castellana de Juan García Al-deguer. Un tomo en 8. ^o	3'50	4
— El alma de Pedro. Versión castellana. Un tomo en 8. ^o	4	4'50
OSSORIO Y GALLARDO (Carlos y Angel).— Manual del perfecto periodista. Un tomo en 8. ^o	3	»
— (Carlos).— La vida moderna (manchas de color). Prólogo del duque de Rivas. Ilustraciones de Alsina, Alvarez Dumont, Américo, Araujo, Banet, Baroja, Carcedo, Florit, García Ruiz, Gomar, Hidalgo, Iborra, Laporta, Luna y Novicio, Moya, Oliva, Pedrero, Plasencia, Pons, Vera, Villapadierna y Villar. Fotografiados y cromotipia de Laporta. Un tomo en 8. ^o	3	4
PARDO BAZÁN (Emilia).— Al pie de la torre Eiffel. Un tomo en 8. ^o de 300 páginas	1'50	2
— Por Francia y por Alemania (Segunda parte de <i>Al pie de la torre Eiffel.</i>) Un tomo en 8. ^o de 262 págs.	1'50	2
— Una cristiana. Un tomo en 8. ^o	3	3'50
— La prueba. (Segunda parte de <i>Una cristiana.</i>) Un tomo en 8. ^o	3	3'50
— Nuevo teatro crítico. (Año 1891), Números sueltos. (Precio de publicación 1'50).	1	»
Colección completa de dicho año (doce números)	10	»
PICÓN (J. O.).— Dulce y sabrosa. Un tomo en 8. ^o	4	4'50
— Novelitas. Un tomo en 8. ^o mayor	3'50	4
RICHEBOURG (Emilio de).— El millón del tío Raclot. (Novela premiada por la Academia francesa con el premio Monthyon, destinado á la obra que más tienda á moralizar las costumbres.) Versión castellana de Olegario Slipemback. Un tomo en 8. ^o , ilustrado con 150 fotografiados de Riou.	4	4'50
SALES (P. de).— Una víbora. Versión castellana de E. G. A. Un tomo en 8. ^o (Segunda edición)	3	3'50
— ¡Huérfanas! Versión castellana de Olegario Slipemback. Un tomo en 8. ^o	3'50	4
— Un drama financiero. Versión castellana de Carlos Docteur. Un tomo en 8. ^o	2	2'50
— Roberto de Campignac. Versión castellana de Olegario Slipemback. Un tomo en 8. ^o	2	2'50
— El diamante negro. Versión castellana de A. y R. Revenga. Un tomo en 8. ^o	2	2'50
— Clara de Cressenville. Versión castellana de A. y R. Revenga. Un tomo en 8. ^o	2	2'50
— El sargento Renaud. Versión castellana de Ceferino Terán Puyol. Un tomo en 8. ^o	3	3'50
— La americana. Versión castellana de Ceferino Terán Puyol. Un tomo en 8. ^o	3	3'50
THEURIET (Andrés).— El galán de la gobernadora. Versión castellana de José de Siles. Un tomo en 8. ^o	3	3'50
URRECHA (Federico).— La estatua. Cuentos del lunes. Un tomo en 8. ^o , con ilustraciones de Blanco Coris.	3'50	4
VALBUENA (Antonio de). <i>Miguel de Escalada.</i> — Agridulces (1. ^a y 2. ^a toma). Dos tomos en 8. ^o	6	7
— <i>Venancio González.</i> — Capullos de novela. Un tomo en 8. ^o	3	3'50
— <i>Miguel de Escalada.</i> — Fe de erratas del Diccionario de la Academia. Tres tomos en 8. ^o (Tercera edición)	9	10'50
— <i>Venancio González.</i> — Ripios académicos. Un tomo en 8. ^o	3	3'50
Idem. id.— Ripios aristocráticos. Un tomo en 8. ^o (Quinta edición)	3	3'50
Idem. id.— Ripios vulgares. Un tomo en 8. ^o (Segunda edición)	3	3'50
ZAHONERO (José).— Barrabás. Un tomo en 8. ^o	4	4'50
ZOLA (Emilio).— El dinero. Versión castellana de Juan García Al-deguer. Dos tomos en 8. ^o	5	6
— La bestia humana. Versión castellana de Carlos Docteur. Dos tomos en 8. ^o	6	7

BIBLIOTECA POPULAR DE ARTE

Colección de volúmenes de 80 á 100 págs., con numerosos grabados

PLAN:

El arte en todos los tiempos	Las industrias de arte
La técnica y los procedimientos artísticos	La casa
La pintura	El mueble
La escultura	El traje
La arquitectura	El decorado
La música	Los grandes artistas (biografía y crítica)
	Etc., etc., etc.

TOMOS PUBLICADOS:

El arte en la Antigüedad	(32 grabados)
El arte en la Edad-Media	(27 grabados)
El arte en el Renacimiento	(33 grabados)
Los grandes artistas:	{ MÚSICOS ALEMANES (42 grabados.)
El cuerpo humano. .	{ I —Proporciones y articulaciones (32 grabados)
	{ II —Músculos y movimientos (31 grabados)
Los grandes artistas:	{ PINTORES INGLESES (27 grabados.)
El arte monumental.	{ I —En los pueblos antiguos (27 grabados)
	{ II —En la Edad-Media (27 grabados)
Los grandes artistas:	{ ESCULTORES GRIEGOS (32 grabados.)
Historia del mueble.	{ I —Antigüedad — Edad Media— Renacimiento (33 grabados)
La música antigua. .	{ Músicos, técnica, instrumentos (34 grabados)

1 peseta en rústica, 1'50 en tela

BIBLIOTECA POPULAR DE ARTE

2·50 peseta el tomo

XX

LA MÚSICA MODERNA

(MÚSICOS, TÉCNICA, INSTRUMENTOS)

I

SIGLOS XVII Y XVIII

LA DANZA — EL ORATORIO
LA OPERA — LA OPERA BUFA
LOS GRANDES MAESTROS
CANTANTES CÉLEBRES
EN ITALIA, ALEMANIA Y FRANCIA
LA MUSICA ORIENTAL

CON 40 GRABADOS

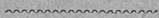


MADRID
LA ESPAÑA EDITORIAL

CRUZADA 4, BAJO DERECHA

BALART (Federico).— Dolores (poesías). Un tomo en 12.º	3	4
BALZAC (H. de).— La Vendetta . Versión castellana de Timoteo de Lima. Un tomo en 12.º con ilustraciones de Kloug.	2	2'50
BOISGOBEY (F. du).— Decapitada . Versión castellana de Olegario Slipemback. Un tomo en 8.º	3	3'50
BONA (Félix de).— La huelga . Edición adornada con el retrato del autor y precedida de un prólogo de D. Gabriel Rodríguez. Un tomo en 8.º	3	3
BULWER LYTTON (E).— La raza futura . Versión castellana, hecha directamente del inglés, de M. F. Un tomo en 8.º	3	3'50
CHERBULIEZ (Victor).— La novela de una mujer honrada . Versión castellana de Ricardo Revenga. Un tomo en 8.º (Segunda edición).	3'50	4
DAUDET (Alfonso).— Port-Tarascón . <i>Últimas aventuras del ilustre Tartarín</i> . Versión castellana de Juan García Aldeguer. Un tomo en 8.º	3'50	4
DELCOURT (P).— El crimen de Pantín . Versión castellana de Olegario Slipemback. Un tomo en 8.º	2	2'50
DELPIT (Alberto).— El divorcio de Edmundo . (Passionnément.) Versión castellana de Federico Urrecha. Un tomo en 8.º	3'50	4
DOMÍNGUEZ ALFONSO (A.) y RODRÍGUEZ (A. Gabriel). Jueces municipales de Madrid.— Instrucción y formularios para la celebración de los matrimonios canónico y civil , con arreglo al Código civil, ley de Registro etc., etc., y un apéndice sobre la facultad de los padres para corregir y castigar, el Consejo de familia y otras materias sometidas á los jueces municipales.	3	
GARCÍA-RAMÓN (L).— La nena . (Los extranjeros en París.) Un tomo en 4.º menor.	5	
GERARD (Dr. J.).— Nuevas causas de esterilidad en ambos sexos. Fecundación artificial como último medio de tratamiento . Versión castellana del Dr. Luis Marco. Un tomo de 464 páginas en 8.º, ilustrado con el retrato del autor y 230 preciosos grabados por José Roy	5	5'50
GONCOURT (Ed.).— Los hermanos Zenganno . Versión castellana y estudio preliminar, de Emilia Pardo Bazán. Un tomo en 8.º, con ilustraciones de Apeles Mestres.	4	4'50
— Les frères Zenganno . (Edición en francés, ilustrada por Apeles Mestres.) Un tomo en 8.º	3'50	3
GREVILLE (Enrique).— Canto de bodas . Versión castellana de Pedro Sánchez Marín. Un tomo en 8.º (Segunda edición).	2'50	3
— Cleopatra . Versión castellana de José de Siles. Un tomo en 8.º	2	2'50
JONATHAN LEVY.— El arte de hacer fortuna . (Para uso del aspirante á millonario.) Un tomo en 8.º	2	2'50
LÉTANG (Luis).— El rey de París . Versión castellana de Pedro Sánchez Marín. Un tomo en 8.º (Segunda edición).	3	3'50
— La señora de Villemor . Versión castellana de C. F. Un tomo en 8.º	3	3'50
MALOT (H).— Justicia . Versión castellana de P. de Alcalá Zamora. Un tomo en 8.º	3	3'50
— Madre . Versión castellana de José de Siles y de Olegario de Slipemback. Dos tomos en 8.º	4	5
— Mundana . Versión castellana de Olegario Slipemback. Un tomo en 8.º	2	2'50
MATHEU (José M.).— El Santo patrono . Un tomo en 8.º	3'50	3
MAUPASSANT (Guy de).— En el mar . Versión castellana y ensayo sobre el autor, de Leopoldo García-Ramón. Un tomo en 8.º, con dibujos de Riou y grabados de Guillaume frères	3'50	4
— La vida errante . Versión castellana de Olegario Slipemback. Un tomo en 8.º	3'50	4
— Nita . (Fort comme la mort.) Versión castellana de Federico Urrecha. Un tomo en 8.º	3'50	4
MILLÁN (Pascual).— Fuerza mayor . Un tomo en 8.º	3'50	3
— Los novillos . Estudio histórico. Un tomo en 8.º	4	3
— Menudencias . Un tomo en 8.º	3	3
MOLINARI (G. de).— Conversaciones sobre el comercio		

BIBLIOTECA POPULAR DE ARTE



XX

LA MÚSICA MODERNA

I

SIGLOS XVII Y XVIII

BIBLIOTECA POPULAR DE ARTE

LA MÚSICA MODERNA

(MÚSICOS, TÉCNICA, INSTRUMENTOS)

I

SIGLOS XVII Y XVIII

LA DANZA — EL ORATORIO
LA OPERA — LA OPERA BUFA
LOS GRANDES MAESTROS
CANTANTES CÉLEBRES
EN ITALIA, ALEMANIA Y FRANCIA
LA MÚSICA ORIENTAL

CON 40 GRABADOS



MADRID
LA ESPAÑA EDITORIAL

CRUZADA 4, BAJO DERECHA

Es propiedad de los Editores.
Queda hecho el depósito que
marca la ley.

IMP. DEL SUC. DE J. CRUZADO A CARGO DE F. MARQUÉS
Blasco de Garay, 9.—Teléfono 3.145.

LA MÚSICA MODERNA ⁽¹⁾

CAPÍTULO PRIMERO

LA MÚSICA EN ITALIA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

La melodía no pudo ser ahogada por las combinaciones sabias de la Edad Media y del siglo XVI; había continuado su camino, sin preocuparse mucho de los investigadores de *quintas esencias*, y la vemos á encontrar en los umbrales del siglo XVII, cuando nace la ópera.

El canto de una sola voz volvió á adquirir prestigio. Por lo demás, los trabajos de los grandes maestros en los siglos XV y XVI habían producido sus frutos; la melodía iba á encontrar la flexibilidad que le faltaba; la revolución harmónica verificada después de muchos años de esfuerzos, debía permitirle á la vez desarrollarse, adoptar un acento más libre y apasionado, desembarazarse definitivamente

(1 En esta serie se publicará un tomo dedicado á *La música española.*—
(N. de los E.)

de las pesadas cadenas del canto llano; en una palabra, *modular*.

Aunque dieron algunos rodeos los músicos durante varios siglos, fué preciso atacar de frente y hacer sonar sin preparación la execrada disonancia. Compruébase más de una vez este atrevimiento en el siglo XVI, en teóricos como Pedro Aarón y Zarlino, y en compositores como Lucas Marenzio; pero cuando después de varias tentativas se vió aparecer *sin preparación* en los primeros años del siglo XVII, no sólo el tritono, sino el acorde modulante de séptima dominante, que es su consecuencia, la armonía y la melodía modernas elevaron su vuelo; desde este día, las antiguas tonalidades de la Edad Media y del canto llano estaban condenadas.

La Italia del siglo XVI brilló por las letras y las artes. Eruditos, artistas y hombres de mundo se unían en un mismo pensamiento, queriendo cortar, hasta de raíz, el viejo árbol de la Edad Media. Cada ciudad de Italia tenía su centro literario, su círculo, como diríamos hoy; todo gran señor, escritor ó artista, daba asilo en su palacio á estas academias, y allí se disertaba sobre literatura ó bellas artes. Una de las más notables de estas academias celebraba sus sesiones en Florencia. Ya, hacia los últimos años del siglo XVI, el poeta músico Juan Bardi, conde de Vernio, había reunido en torno de sí, en esa ciudad, á varios sabios y artistas, como Vicente Galileo, el poeta Octavio Rinuccini, Girolamo Mai, Giulio Caccini, cantor, con su mujer y sus dos hijas, ambas cantatrices, la cantante Victoria Archillei, Jacobo



FIG. I.—Pedro Aarón y su escuela.

Peri y Emilio de Cavaliere. En sus reuniones combinaron una especie de música llamada *recitativa*, en la cual, á semejanza de las tragedias griegas, el canto de una sola voz seguía más de cerca la expresión. Cuando Bardi, investido de un elevado cargo en la corte del Papa, salió de Florencia para Roma, presidió la reunión ó cenáculo Jacobo Corsi.

Estos aficionados y artistas ensayaban entre sí sus obras, consultándose mutuamente; en una de estas reuniones resolvieron dar á conocer al público el nuevo género de música recitativa. En 1589, con motivo de las bodas del Gran Duque Fernando de Toscana con Cristina de Lorena, se representaron cinco intermedios, cuya composición se debía á Rinuccini, Emilio del Cavaliere, Bardi, Strozzi, Caccini y Malvezzi.

En tan solemnes circunstancias, todo el cenáculo poético y musical había mostrado sus méritos; pero la prueba definitiva no se había intentado todavía.

Con objeto de animarse, los innovadores se ensayaron aún en un género ya conocido, la pastoral. Emilio del Cavaliere presentó al público en Florencia, en 1590, *il Sátiro y la Disperazione de Silene*, dos pastorales mitológicas que alcanzaron ruidoso éxito; en 1597 terminó Peri, con el poeta Rinuccini, una *Dafne*, cuya música había intentado comenzar Corsi.

Por último, en 1600 llegó la ocasión tan deseada. El rey de Francia Enrique IV se casó con María de Médicis; los elementos para estas fiestas sin igual fueron pedidos á Florencia, y era preciso dar un

gran golpe. El 6 de Octubre de 1600 se representó en el palacio Pitti la fábula *Euridice*.

Había en *Euridice* una acción continuada, una trama suficiente para un estreno. Peri y Caccini excluyeron de su obra el estilo madrigalesco; cada uno de los personajes cantaba según los sentimientos que debía expresar, y el mismo Peri desempeñó el papel de Orfeo.

Al mismo tiempo nacía el misterio-ópera, que tomó en su origen el nombre de oratorio. En tiempos de Palestrina, San Felipe Neri, al fundar la orden de los oratorios quiso quitar á la música su prestigio para atraer en torno de sí, en su iglesia del Oratorio, el mayor número posible de oyentes. Recogiendo la idea de los antiguos misterios, mandó escribir una especie de dramas sagrados, adornados con danzas. Esta innovación tuvo en Roma gran éxito, y cada año se representaba una obra nueva de este género, escrita en estilo madrigalesco, á varias voces. Estas composiciones tomaron desde su origen el nombre de oratorios.

La *Euridice* se titulaba *Tragedia in musica*; la tragedia y el oratorio, tales son, en efecto, los dos elementos de que se compone el drama lírico moderno.

La brillante escuela de Venecia, los discípulos y sucesores del gran Adriano Willaert, no podían permanecer mudos ante estos triunfos florentinos. Un autor, ya conocido por sus numerosas composiciones madrigalescas, Claudio Monteverde, atrevido innovador, resolvió imitar los ensayos de Peci, Cac-

cini y Emilio de Cavaliere, con todos los recursos que su ciencia ofrecía.

En 1607 hacía representar en Mantua *Orfeo y Euridice*. Fieles á su ideal de reproducir la tragedia griega, los florentinos pusieron la música en segundo lugar, dejando en el primero el elemento literario. Monteverde, al contrario, que, uno de los primeros, empleó libremente en sus madrigales los nuevos acordes de que hemos hablado en los comienzos de este capítulo, y que soñaba toda una revolución en la lengua musical, sentíase impulsado á aprovechar sus descubrimientos, aplicando sus principios á la música recitativa. Lo que distingue al *Orfeo* de las tentativas de ópera que le precedieron, es la expresión sostenida por una armonía original y atrevida; se ha hablado mucho de la orquesta de este maestro, que todavía es considerado como el creador de la instrumentación moderna. La orquesta del *Orfeo* es curiosa, pero difiere poco de las conocidas durante la Edad Media y en el siglo XVI. Es poco más ó menos la misma que la de Peri, la de Caccini y la de la escuela florentina.

Júzguese de ella por los instrumentos que la componen:

Dos clavicordios.

Dos contrabajos de viola.

Un arpa doble.

Dos órganos de madera.

Tres violas grave de pierna, graves.

Un realejo.

Dos violines pequeños á la francesa.

Una flauta.

Dos cornetas.

Cuatro trombones.

Una trompeta aguda.

Tres trompetas con sordinas.

Esta reunión singular de sonoridades murmurantes, al lado de las voces más chillonas del registro instrumental, carece de la ponderación que constituye la orquesta propiamente dicha. El compositor podía, en desquite, sacar de esta multiplicidad de timbres los más variados efectos, y así lo hizo. Cada divinidad, cada personaje, tenía su grupo de instrumentos que lo acompañaban por todas partes: Orfeo, el arpa; Plutón, los trombones, etc.; pero nada constituía en esta orquesta lo que llamamos hoy instrumentación, ni siquiera embrionaria.

Después de *Orfeo*, con ocasión del matrimonio de Francisco de Gonzaga con Margarita de Saboya, se representó en Mantua otra ópera de Rinuccini y Monteverde, *Adriana*, y para las mismas fiestas, la pastoral *Dafne* fué puesta de nuevo en música por Mario Cagliano y cantada por Catalina Martinelli.

El impulso estaba dado; por todas partes, en Nápoles, en Florencia, en Mantua, en Milán, en Venecia, la nueva ópera alcanzaba gran éxito.

Una de las obras más interesantes de este período es el *San Alessio*, de Stéfano Landi, especie de ópera-oratorio, que se representó en 1634 en Roma, con ocasión del viaje de Carlos de Polonia á Italia; el cardenal Barberini había escrito la letra.

Las grandes fiestas de corte permitían á los mú-

sicos revelar sus talentos; pero un nuevo acontecimiento dió notable impulso á la música. Venecia, Reina, había querido tener fiestas como los demás Reyes; el pueblo tomaba parte en estas grandes solemnidades artísticas en teatros públicos, y desde entonces la ópera emprendió nuevo camino. La primera sala abierta al público para la música fué el teatro de San Casiano (1637), que inauguró sus ensayos con la *Andrómeda*, de Manelli. Después el nombre de Monteverde ilustró los dos teatros que se abrieron más tarde, San Juan y San Pablo en 1639, con la *Andona*. San Maro, en 1640, se inauguró con la *Ariana* y el *Orfeo* del maestro mantuano. Desde entonces, Venecia retuvo el privilegio de las representaciones líricas, realizadas por un gran lujo en el modo de ponerlas en escena; pero poco á poco los gastos de este género asustaron á los emprendedores de espectáculos y puede decirse que si los teatros públicos dieron gran impulso á la producción musical, contribuyeron mucho á establecer el infausto reinado de ciertos cantores que, con tal de *hacer dinero*, prescindían de la escena, y hasta de la música.

A partir de este momento, los compositores y las óperas abundan por todas partes en Italia; la música religiosa desaparece de los templos, para confundirse con la música del teatro.

Desde la segunda mitad del siglo XVII, la ópera pierde en Italia gran parte de interés é importancia; en efecto, *los virtuosos* pasean por todas partes una música de su uso, cada día más mediana, aunque lle-

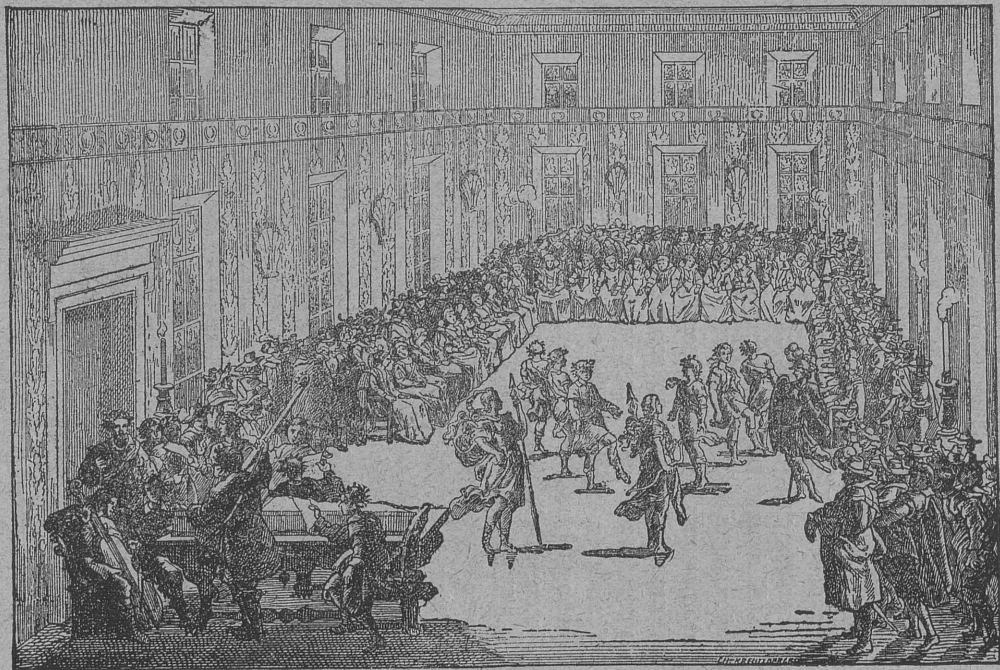


FIG. 2. — *Danza de corte, italiana.* Siglo XVII.

va los nombres más ilustres, como Bontempi (nacido hacia 1630), con su *Páride* (1662), Freschi con la *Olimpia*, Pasquini con la *Idalma*, Aldobrandini con *Muzio Scévola* y *Semirámide*. Venecia contempla cada año multitud de óperas nuevas, que no tarda en olvidar. Los más grandes maestros, como los Scarlatti, entran por este camino.

El drama lírico, durante cerca de ciento treinta años, no es más que una larga serie de aires á una ó dos voces, terminados por un inevitable coro final. A menudo también no son estas óperas más que verdaderas imitaciones, compuestas de trozos de diferentes autores, donde, careciendo la música de importancia, el cantante era el único encargado de interesar al público.

El oratorio experimentaba las mismas peripecias que la ópera seria; había llegado á su apogeo con Alejandro Scarlatti y con el infortunado Stradella (1645, † 1778) del cual conocemos el aria sublime. Citemos también á Pergolèse por su célebre *Stabat*; pero bien pronto el teatro invadió la iglesia, y el oratorio se volvió ópera, con sus arias, sus vocalizaciones, en una palabra, todas sus futilidades. Jomelli inauguró este período; síguenle Guglielmi, Sacchini, Paësiello, Piccini, Zingarelli y Cimarosa, quienes confundieron la música religiosa, no sólo con la de ópera, sino con la ópera bufa.

En efecto, mientras que en el siglo XVIII la ópera seria y el oratorio se alejaban de sus orígenes, nacía otro arte dramático, en el cual los músicos de Italia no debían dejarse adelantar nunca por otros.

Nos referimos á la ópera bufa. Varias óperas primitivas, escritas en estilo madrigalesco, eran cómicas, como el *Anfiparnasso* de Orazio Vecchi; en su nacimiento, la ópera ó tragedia lírica había admitido escenas bufas: el *San Alessio* de Landí contiene dos dúos cómicos. En uno, dos pajes sostienen bromas entre sí, y juegan en música con las sílabas «diri, diri, diri;» en el otro, el diablo hace mil trastadas á uno de los personajes y acaba por transformarse en oso.

Pero á medida que la ópera seria perdió las sanas tradiciones de su origen, sintióse la necesidad de variar esta interminable serie de arias y dúos. Se intercalaron, entre los diferentes actos, algunos intermedios; á veces un baile, á veces una pequeña comedia con música, cuyos personajes estaban tomados de las *máscaras* tradicionales de la comedia italiana. Los italianos consagraron á estos intermedios, respecto de los cuales gozaban de gran libertad, todo el esfuerzo de su inventiva. El ingenio, la gracia, la sensibilidad, la fecundidad melódica, el sentimiento de la escena, todas estas cualidades esencialmente italianas, desterradas de la ópera seria, convertida en concierto, vivificaron la ópera bufa. Invención y riqueza de instrumentación, variedad en el estilo vocal, todo se hallaba en estas pequeñas composiciones bufas con exuberancia, y de amable sensibilidad á la vez, hasta el punto de que poco á poco la verdadera música se refugió en la ópera bufa. Tomó este camino extraviado, para volver, en los primeros años de este siglo, á ocupar su puesto en la ópera seria italiana renovada.

Desde los comienzos del siglo XVIII, la musa ligera italiana desplegó sus vuelos. Uno de los primeros en darle impulso fué un maestro que murió á los veintiséis años de edad, dejando en la historia de la música un rastro luminoso, un recuerdo poético y encantador. Llamábase Pergolese. Le hallamos en los dos polos opuestos de la música: en el teatro, con la *Serva padrona*, obra llena de elegancia y amable sencillez; y en la iglesia, con el *Stabat*, composición que sólo es un grito de dolor profundo. En todas partes se reconoce su música por la finura y por esa apropiada, tierna y delicada nota que caracteriza su talento; ora escriba las graciosas coplas de la *Serva padrona*, ora nos muestre á la Virgen llorando al pie de la cruz, ora, en fin, murmure alguna siciliana ó alguna canción de esas que se oyen en las hermosas noches del golfo de Nápoles; siempre es el mismo, músico inspirado y poeta conmovedor. Después de Pergolese, la escuela napolitana continuó triunfalmente su camino.

Pero ningún maestro mostró más que Piccini elegancia en la melodía, más gracia en la expresión, ni mayor atractivo y donaire. Cuando se repasa la larga lista de sus obras, se ve, no sin asombro, que las obras maestras del género bufo, ó de medio carácter, como la *Cecchina, ossia la buona figliuola* (1760), por ejemplo, son mucho más numerosas que las óperas serias en el repertorio de este músico, que pudo ser rival del gran Glück.

Al lado de Piccini se halla José Sarti, célebre en los fastos de la ópera bufa, por las *Celosie Villane*

(1770), *I pretendi delusi* (1768), y, sobre todo, por las *Noces de Dorina*, ó *Elena y Francisco*, obra llena de sal cómica, de frescura y de gusto, representada en París en 1789. Las *Bodas de Dorina* contienen un sexteto que es una de las mejores páginas del repertorio bufo italiano. Nacido algunos años después de Piccini y Sarti, el tierno Sacchini (Antonio María Garpar, Pouzzoli, 1734, † París, 1786), brilló casi al mismo tiempo que ellos. Sus óperas bufas son numerosas; deben contarse entre las más célebres *L'Amore soldato*, partitura delicada y encantadora, y sobre todo, *Isola d'amore* (1768), que se representó en París con gran éxito, bajo el título de *La Colonia*.

Entre los maestros de esta escuela italiana debemos citar también á Zingarelli (Nicolás Antonio, 1752, † 1837), que escribió, entre otras obras, *Romeo e Giulietta*, y al vigoroso Saliera (Antonio, Legnano, 1750, † Viena, 1825), cuyas mejores obras pertenecen á la historia de la música en Francia. Estos dos maestros han escrito óperas bufas, citándose la *Secchia rapita* de Zingarelli; pero brillaron principalmente en el género serio y dramático.

Terminemos esta enumeración con el nombre de uno de los más célebres maestros del arte, Domingo Cimarosa, nacido en Aversa el 17 de Diciembre de 1749 y muerto (probablemente asesinado), en Nápoles en 1801. Tuvo por maestros de canto á Manna y Sacchini, y por profesor de contrapunto al teórico Fenaroli. Un año después de salir del Conservatorio de Nápoles en 1773, alcanzaba su primer triunfo en

el Teatro Nuevo, en la misma ciudad; después dió para que se representase, en 1779, *l'Italiana in Londra*. En 1792 había escrito ya más de setenta obras líricas, cuando hizo representar en Venecia *Il matrimonio segreto*, obra maestra incomparable, de franca alegría, sin ruido inútil, de dulce sensibilidad y de profundo sentimiento escénico, que ha llegado hasta nosotros. *El matrimonio secreto* ha hecho olvidar más de una importantísima obra del mismo autor, como *Astuzie femminile*, *I nemici generosi*, etcétera. A partir de este notabilísimo músico, la escuela italiana entra en una nueva vía. Con los *Orasi et Curiazi* volvieron los italianos á la ópera seria expresiva, que tan abandonada tenían hacía ya mucho tiempo. Cimarosa, el maestro más insigne de este período, se ha hecho inmortal. Puede decirse, sin exageración, que si Cimarosa no hubiese existido, faltaría algo á la música.

Durante el siglo XVII y la segunda mitad del XVIII, los instrumentos no permanecieron silenciosos al lado de los compositores. Desde el siglo XVI, con Claudio Merullo y los Gabrielli, la escuela de órgano italiana, y sobre todo la veneciana, brilló con vivos destellos; las grandes tradiciones fueron continuadas por los organistas célebres de fines del siglo XVII y principios del XVIII.

Estos organistas eran al propio tiempo clavicordistas, y la escuela de clavicordio italiana tuvo un siglo de gloria incomparable hasta que fué destronada por la escuela de piano alemana.

El violín no estaba tampoco abandonado, desde

los primeros violinistas de los siglos XVI y XVII, como Giovanni, Batt della Viola (1390) y el Padre Castrovillari, fraile de Padua. Este último tuvo por discípulo á uno de los grandes maestros de la escuela italiana de violín, Bassani, que á su vez formó á Corelli (Arcangelo, Fusignano, 1653, † Roma 1713.)

Este fué el más célebre de los violinistas italianos.

Después vinieron los grandes violinistas de la segunda mitad del siglo XVIII; sobre todos Tartini (José, Pirano, 1692, † Padua, 1770) jefe de la

escuela de Padua; su *trino del Diablo* es célebre por su originalidad y dificultad;

entre sus discípulos hay que mencionar á Nardini Locatelli y Pugnani.

No solamente fué

Pugnani un gran *virtuoso*, sino que también tuvo la gloria de formar al más puro y melodioso de los violinistas italianos, Juan Bautista Viotti, (1753, † 1824).

Desde el siglo XVI hasta fines del XVIII, los italianos brillaron mucho. ¿Cómo explicar que esos



FIG. 3.—Contrabajo—Violoncelo—Violín.

músicos hayan podido dejar caer la ópera sería tan bajo, que no sea más que una serie insípida de aires de concierto, una especie de arte ficticio y pobre, sin pasión, sin calor y sin estética? Buenos músicos, pero aficionados sensuales ante todo, los italianos se dejaron encantar por la voz humana, hasta el punto de descuidar la música en sí. Magnífico y suntuoso espectáculo, la ópera reunía en su origen la poesía, la música vocal é instrumental; todo debía contribuir á la expresión musical de los sentimientos humanos; pero cuando los aficionados dejaron brillar al cantor en primera línea, cayó todo ese esplendor. La orquesta tuvo que callarse, desaparecieron los coros, la armonía se simplificó casi hasta á anularse; la melodía, vaciada en un molde inmutable, suministró al ejecutante un plan, hecho de antemano, en el aria simétrica; fueron excluídas las voces graves, los bajos en un principio, luego los barítonos, y por último, casi todos los tenores. Permitted al cantante reinar solo, y sobre las ruinas del magnífico arte de la ópera, edificado con tanto trabajo, se vió pronto levantarse, soberbio y triunfante, tiránico y dominador, ese ser peligroso para el arte, é insípido para cualquiera que no sea dilettante, el *virtuoso*.

El mal nefasto del *virtuosismo*, que debía durar más de siglo y medio matar el drama lírico italiano apenas nacido, no había estallado de repente. Los artistas de principios del siglo XVIII, Caccini y sus dos hijos Francisco y Septimio, Victoria Archillei, Catalina Martinelli, Mazzocchi, Zazzarino, cultivaron el canto dramático; pero después de ellos

aparecieron los castrados sopranos y contraltos, que según la justa frase de Arteaga, «sacrificados al despotismo del placer,» no tardaron en hacer del canto

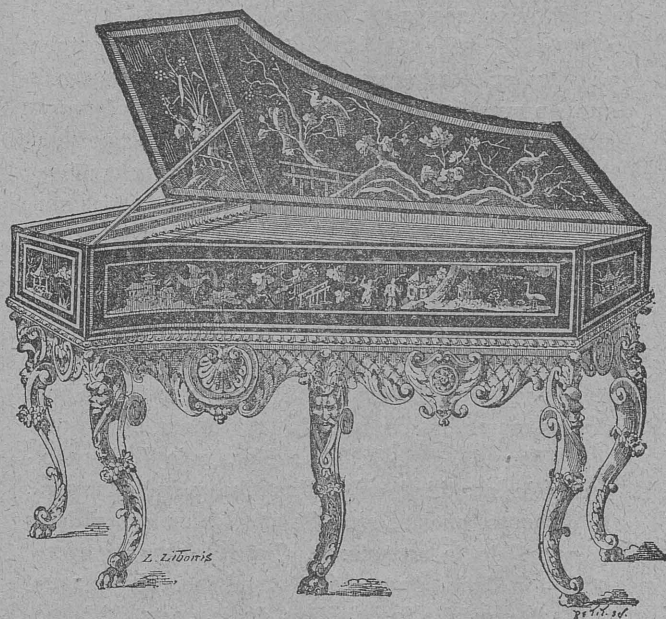


FIG. 4.—Clavicordio.

y de la *virtuosidad* un arte dentro del arte, con perjuicio de la expresión.

Uno de los más célebres fué el *divino* Baltasar Ferri, no eclipsado por Francisco Grossi, llamado Siface. En el siglo XVIII brillan muchos castrados y

á su cabeza Carlos Broschi, el célebre Farinelli (1703, † 1782), cantante maravilloso por su voz y su ciencia de la *virtuosidad*; citemos después de él á Majorano, apellidado Caffarelli (1693, † 1783). Los dos últimos castrados fueron Crescentini (1766, † 1846) y Velutti (1781, † 1861), pero su gloria estaba ya muy eclipsada; vinieron grandes, compositores que, no prestándose á los caprichos de los *virtuosi*, exigían que su música fuese cantada y no bordada; desde este día, el arte encantador, pero engañoso, de la *virtuosidad* vocal, quedó condenado. Las mujeres alcanzaron igual fama que los castrados. Citemos á Vittoria Tesi, Faustina Bordoni, mujer del compositor Hasse (nacida en 1760), y Francisca Sandoni, llamada la *Cuzzoni* (1700, † 1770), las cuales invaden á Italia y á Inglaterra con su celebridad y sus rivalidades. La Gabriella (1730, † 1796) fué una de las maravillas de esta gloriosa época del canto.

A fines del siglo XVIII, la Mara y la Todi renovaron la rivalidad de la Faustina y de la Cuzzoni. Finalmente, nuestro siglo ha visto á las tres últimas *virtuosi* de la escuela: la Ciampi (1773, † 1822), creadora de las óperas de Rossini, la Grassini (1773, † 1850), que hizo las delicias de la corte de Napoleón I, y la Catalani (1779, † 1849), la *virtuosa* por excelencia, que sólo era feliz cuando luchaba con graves dificultades.

Los hombres apenas brillaban en esta lucha de *virtuosidad*; sin embargo, se cita al alemán Raff, tenor, y casi en nuestra época, á Davide, Nozzari, Tacchinardi y García (1775, † 1832), que fué padre y

maestro de dos grandes cantantes, la Malibran y la Viardot.

La mayor parte de los cantantes se habían formado en los Conservatorios italianos y en casa de algunos maestros particulares, como Pórpura en Nápoles, Lotti en Venecia y Pistocchi en Bolonia. Uno de los últimos Conservatorios que se fundaron fué el de Milán.

Si queremos dar idea de lo que fué en el siglo XVIII durante la tiranía de los cantantes, la ópera, tan expresiva en los primeros años del XVII, no tenemos más que resumir con unas palabras de Artega, escritor contemporáneo: «Apenas el recitado anuncia el aria, cuando Eponina, sin respeto hacia el Emperador que está en la escena, se pone á pasearse lentamente, á lo ancho del teatro; luego, con movimientos de ojos, giros del cuello, contorsiones de hombros y movimientos convulsivos del pecho, canta un aria. ¿Qué hace entonces Vespasiano? Mientras que la triste Eponina se deshace en llanto por enternecerlo, S. M. Imperial, con aire de desagrado, se pone también á pasearse con gracia y dignidad, recorre con la vista todos los palcos, saluda á sus amigos, ríe con el apuntador ó con cualquier músico de la orquesta, juega con las enormes cadenas de sus relojes y hace otras mil gentilezas igualmente convenientes.»

CAPÍTULO II

LA MÚSICA EN ALEMANIA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Alemania, que debía marchar luego rápidamente por la vía del progreso y dar á la música á Bach, Hændel, Haydn y Mozart, permaneció largo tiempo todavía fiel á las tradiciones musicales de la Edad Media y del siglo XVI; fué la última en aprovecharse de las mejoras y simplificaciones que el tiempo y el genio de los maestros habían introducido en la música.

Desde los primeros años del siglo XVII, algunos Príncipes habían enviado á las escuelas italianas, y principalmente á Venecia, á aquéllos de sus súbditos que les parecían mejor dotados; uno de éstos, Enrique Schütz, (Kœsteritz, 1583, † Dresde, 1672), llevó á su país las tradiciones del nuevo estilo. Con ocasión del matrimonio de la hija de Jorge I de Sajonia con el margrave de Hesse-Darmstadt, hízose arreglar y traducir por el célebre poeta Martín Opitz la *Dafne* de Rinuccini, cuya música escribió Enrique Schütz. La representación se verificó el 13 de Abril de 1627, en la Sala de los festines del castillo Hartenfeld, en Torgau.

FIG. 5.—*Tímbaleros alemanes.*

Pronto estalló la guerra de treinta años; sábese por qué sombrío período, poco favorable á las artes, atravesó Alemania entonces. Sin embargo, los músicos alemanes no permanecieron inactivos; fuera de las fiestas y brillantes torneos donde daban ruidosos

conciertos de trompetas y timbales, se produjeron algunos ensayos dramáticos, particularmente en Hamburgo, que fué á fines del siglo XVII un verdadero centro musical.

Detrás vinieron otros que crearon lo que se llamó música de cámara. Al propio tiempo, violinistas como Baltzar, Biber, Westhoff, organistas y clavicordistas como Reincke, Samuel Scheidt, Froberger, Pachelbel, Buxtehude, fundaban la gran escuela instrumental alemana.

La música de iglesia y el oratorio habían alcanzado cada día mayor extensión en este país, donde todavía no estaba completamente extinguido el recuerdo de los misterios de la Edad Media. El drama del Gólgota fué el motivo preferido por los maestros alemanes; Enrique Schütz y Keiser compusieron pasiones, y J. S. Bach no ha hecho olvidar todavía la *Muerte de Jesús*, de Carlos Graun (1701, † 1759).

Cuando tocamos en el siglo XVIII, se ve que estaba preparado ya el camino. El genio musical de Alemania vacila aún, pero está dispuesto á desplegar su vuelo.

Jorge Federico Hændel nació en Halle, en Febrero de 1685. En vano su padre, que era médico, quiso hacer de él un jurisconsulto. La vocación artística pudo más que la voluntad paterna, pues bien pronto el niño había aprendido solo el clavicordio y perfeccionaba sus estudios con la dirección de Zachau, organista de la catedral de Halle. Hizo representar con éxito, en 1705, su primera ópera *Almi-*



FIG. 6.—*Handel.*

ra. Luego se fué á Italia, donde no solamente escribió óperas, sino que dulcificó, al contacto de la melodía y de la escuela italiana, la rudeza de su estilo, todavía demasiado alemán. En 1710 fué á Hannover como maestro de capilla del Elector; hacia la misma época emprendía su primer viaje á Inglaterra, daba en Londres su ópera *Rinaldo*, con un éxito inmenso, y en 1712 volvía definitivamente á Londres, haciéndose desde entonces inglés.

Hasta 1720 se contentó con ser compositor, escribiendo música dramática y religiosa; pero desde este año entró en la fase tumultuosa de su vida; hizo-se director de teatro. Después de haber perdido su fortuna y expuesto su salud en este oficio, abandonó el teatro y la composición dramática, para consagrarse completamente á sus oratorios, que han labrado su gloria inmortal. Ya se había ensayado varias veces en la música religiosa: había escrito un *Te Deum por la batalla de Dettingen en 1706*; luego un *Jubilate en 1707*; un *Oratorio á la italiana en 1710*; *Esther*, para el duque de Chandos, en 1732; *Deborah*, en 1733; *Saúl*, en 1738. A partir de 1739, fecha de *Israel en Egipto*, su genio parece elevarse todavía. Hizo ejecutar sucesivamente el *Mesías* (12 de Abril de 1742), *Sansón* (1743), *Judas Macabeo* (1747), *Josué* (1747), *Jefte* (1751), que escribió estando ciego.

Hændel murió en 1759, de un ataque de apoplejía; los ingleses le tributaron grandes honores, haciéndole enterrar en Westminster, al lado de los personajes más ilustres de Inglaterra. Desde hace

más de un siglo veneran su memoria y ponen en escena con gran pompa sus oratorios.

La obra de Hændel se compone de óperas, entre las cuales merece especial mención *Radamista* y *Rinaldo*; de piezas instrumentales, de preciosos tríos de flautas y clavicordios, y de conciertos de órgano ú oboe. Escribió también música de cámara de todas clases, y, finalmente, oratorios.

Al mismo tiempo que Hændel en 1685, Juan Sebastián Bach nació en la ciudad de Eisenach, de una raza de músicos. Desde el siglo XVI se encuentra á los Bach en Turingia, como organistas, cantantes, etc.

Uno de los Bach más célebres, antes de Juan Sebastián, fué Juan Cristóbal, tío suyo, nacido en Arnstadt en 1643, que escribió gran número de composiciones religiosas. El padre de Juan Sebastián, Juan Ambrosio, era organista en Erfurt, cuando fué á establecerse en Eisenach, donde murió en 1695, diez años después del nacimiento de su hijo.

A la muerte de su padre, Juan Sebastián había sido confiado á su tío Juan Cristóbal, que comenzó su educación; pero hay que decir que Bach fué maestro de sí propio, como lo prueban la independencia y el atrevimiento de su música. Cuando oía hablar de algún organista célebre, iba á escucharlo, reflexionaba mucho, y esta audición producía incalculables resultados. El 14 de Agosto de 1703, teniendo Bach dieciocho años, entró en la vida musical activa, tomando posesión del órgano de Arnstadt; el mismo año escribió su primera composición,



FIG. 7.—Bach.

una cantata en la cual se despedía de su hermano, que se iba de viaje.

Después de haber sido sucesivamente organista

en Mühlhassen, Weimar y Cœthen, se estableció, por último, en Leipzig, donde fué á la vez jefe del coro ó cantor y organista de la iglesia y de la escuela de Santo Tomás; allí compuso sus obras maestras y murió el 28 de Julio de 1750, á los sesenta y cinco años de edad. En los últimos años de su vida se quedó ciego, como Hændel, recobrando la vista horas antes de morir.

La obra de Bach es inmensa; contando el teatro para el cual escribió *Ariana ó Diana vindicata* y algunas cantatas dramáticas, como el *Combate de Pan y Apolo*, Bach tocó todos los géneros. Se ha formado en Alemania una Sociedad con el nombre de *Bachgesellschaft*, que desde 1851 viene publicando todas las obras del maestro; ha llegado ya al trigésimotercero de los volúmenes, y todavía no ha concluído su tarea. Cuéntanse más de ciento cincuenta cantatas de iglesia, con orquesta, coros y solos, once profanas, cinco misas, entre las cuales hay una en *sí menor*, que es notabilísima, dos Pasiones, varios oratorios y una enorme cantidad de conciertos para clavicordio, violín, etc. Su obra de clavicordio, fugas, tocatas y fantasías, está coronada por *El Clavicordio bien afinado*, que bien puede decirse es el evangelio de todo pianista. Del órgano hizo un arte enteramente especial, y en el que era el más grande *virtuoso* de su tiempo. No contamos una prodigiosa cantidad de corales, cánones y caprichos musicales de todas clases, que prueban que en Juan Sebastián la riqueza de imaginación se unía á una ciencia inmarcesible.

Bach, olvidado en un principio, hasta que Mozart lo dió á conocer bien, fué, de todos los maestros antiguos, el que más influyó en la música moderna.

Ha terminado el período de des-envolvimiento, de incubación, que podríamos decir, y comienza la era de los grandes maestros; mucho hemos esperado, mas la cosecha es copiosísima. El primer nombre que encontramos es el de José Haydn, padre de la *sinfonía*. Haydn, que se formó, solo, como Bach, no dió mucha importancia al principio de autoridad en materia de arte musical;



FIG. 8.—Autógrafo musical de Bach.

pero no dejó de escuchar desde su juventud las obras de sus contemporáneos, y no como tímido imitador, dichoso con seguir de cerca á sus modelos, sino cual maestro cuyo genio sabía engrandecer cuanto se dignaba tocar.

Hijo de un pobre carretero que á ratos perdidos tocaba el arpa y el órgano, Francisco José Haydn nació en Rohzau, cerca de Viena, el 31 de Marzo de 1732. Desde la edad de cinco años manifestó asombrosa disposición para la música; Franck, pariente suyo, humilde maestro de escuela y organista en Hamburgo, se encargó de él. Tres años después, Reuter, maestro de capilla de la iglesia catedral de Viena, fué por casualidad al pueblo, asómbrase al oír aquel músico de ocho años, y se lo lleva. Bajo su dirección trabaja el niño asiduamente; con su linda voz es la honra de la capilla; pero con los años pierde la voz, y Reuter se aprovecha de una travesura de niño (Haydn había cortado la coleta de la peluca de uno de sus camaradas), para plantarlo en la calle á las siete de la tarde, sin pan y casi desnudo. Recogióle Keller, un pobre peluquero, y Haydn jamás olvidó este beneficio.

Comienza entonces la novela de la miseria; pero el joven es laborioso, da lecciones, pasa las noches en los bailes tocando contradanzas, compone con éxito, y los editores se enriquecen á costa de su miseria. Habría ignorado su naciente reputación si la casualidad no le hubiese llevado á casa de la condesa de Thün, donde encontró sobre un clavicordio una sonata suya. Entonces se dió á conocer, prote-



FIG. 9.—Haydn.

gióle la condesa, y pasaron los tristes días de prueba.

El 19 de Marzo de 1760 entró en casa del príncipe Antonio Esterhazy. Desde este momento quedó resuelto su porvenir. Permaneció veinticinco años siendo maestro de capilla del príncipe Antonio, y luego de su hijo Nicolás, en Eisenstadt.

Su gloria se había esparcido por toda Europa; era el maestro indiscutible: Francia le pedía obras y le llamaba en 1770; nombráronle más tarde miembro del Instituto; hiciéronle ir dos veces á Inglaterra y le propusieron grandes ventajas; honrábanle como á Hændel, pero no quiso dejar su patria; unos sesenta mil francos, ganados con la música, le bastaban; y cuando cumplió sesenta y dos años, salió de la casa de los Esterhazy, retirándose á una casita que había comprado en un arrabal de Viena.

Sus últimos años, de 1790 á 1809, fueron los más hermosos que pueda soñar un artista. Gozando de toda su gloria, escribió dos obras maestras, *La Creación* (1798) y *Las Estaciones* (1801.) Algunos meses antes de morir Haydn, ejecutóse la primera de estas composiciones, en honor suyo, en el palacio del príncipe Lobowitz, uno de los numerosos admiradores del anciano y glorioso maestro. Fué una de las grandes fiestas de la música; el ilustre Sallieri dirigía la orquesta; los más célebres artistas tuvieron á gran honor el formar parte de la misma; el viejo Haydn fué llevado en triunfo por medio de la más brillante sociedad de Viena, respetuosa y enternecida, y cuando salió de la sala, este patriarca del arte se volvió hacia la orquesta y con los ojos

llenos de lágrimas bendijo á sus intérpretes y al público.

Pero suena el cañón: estamos en 1809; los franceses se disponen á entrar por segunda vez en Viena; el débil anciano se hace conducir á su clavicordio, y con su cascada voz entona, lleno de fervor



FIG. 10.—Autógrafo musical de Haydn.

patriótico, el himno nacional ¡Dios os salve, Francisco! coral soberbio; después de esta súplica, se acomoda en una butaca, cae en una especie de letargo, y muere á la edad de setenta y siete años y dos meses, el 31 de Mayo de 1809.

Varias de sus composiciones son de primer orden; todas tienen como cualidad dominante la clari-

dad de la disposición en el plan, la pureza de estilo, la facilidad, la finura, y al propio tiempo la ciencia profunda y reflexiva. Tal fué Haydn, que estableció definitivamente la orquesta moderna, mostrando sus diferentes recursos. El fué quien, desligando la música de la forma escolástica, de la cual habían abusado algo Bach y Hændel, la hizo más fácil y accesible, sin que dejase de ser científica y pura.

Sus sinfonías y sus dos oratorios, *Las Estaciones* y *La Creación*, mantendrán eternamente la gloria del maestro vienés. No todas son igualmente bellas; pero algunas, como *La roxelana*, *La persa*, *La reina*, con sus preciosas variaciones; *La militar* y las últimas en *re*, en *sí bemol* y en *mi bemol*, son admirables obras maestras. Las sinfonías de Haydn están, por lo general, compuestas según el mismo modelo, hecho clásico después de él; preséntase la idea sencilla en un principio en la introducción, luego aparece un andante, frecuentemente variado, sobre algún motivo, cuya sencillez llega á veces hasta el candor, pero que el maestro sabe enriquecer sucesivamente con todos los tesoros de su imaginación. Después viene el minué, una sonrisa; por último, un final brillante sirve de peroración el discurso musical.

Dos obras hay que resumen todo el genio de Haydn: *La Creación* y *Las Estaciones*. Algunas páginas, tales como la luz saliendo del caos, en *La Creación*; el verano, el otoño y la caza en *Las Estaciones*, no tienen fecha; pertenecen al genio humano entero.

La influencia de Haydn fué inmensa; admirado por todas partes, se le imitó donde quiera, y cuando más tarde Beethoven buscó un maestro, tomó sus modelos de él, antes que de Mozart.

Mientras que Haydn renovaba la música instrumental, preparábase en el teatro una gran revolución, cuyo promovedor iba á ser Cristóbal Willibald Glück. Había nacido éste en 1714, en Weidenwang, pequeña aldea del Palatinado bávaro, fronteriza á Bohemia. Músico desde temprana edad, había corrido el mundo, aprendido la composición, hecho representar sus primeras óperas en Italia y estudiado bajo la dirección de Hændel, en Londres.

Al contrario de Bach y de Haydn, que fueron alemanes hasta la médula de los huesos, Glück era cosmopolita, y, aunque escribiendo sus óperas á la manera italiana, pensaba que la música tenía un fin más noble que hacer cantar algunos sopranos ó contraltos, ó agradar únicamente al oído, mediante algunas melodías. Ya en varias de sus óperas italianas había manifestado sus tendencias á la expresión; pero en 1762 mostrólas abiertamente. Dejando á un lado á Metastasio, el poeta melífluo, tan querido de los maestros italianos, habíase dirigido á Calzabigi, que le había escrito el poema *Orfeo y Euridice*. En esta ópera, representada en Viena, atendió mucho al gusto del público; pero realizó sublimes expresiones del arte, guardando, sin embargo, ciertas tradiciones italianas.

Con *Alceste* se mostró radicalmente reformador. Seguro de la bondad de su causa, defendió sus prin-



FIG. II.—Glück.

cipios en un prefacio, impreso al frente de su partitura, en 1769, en el cual atacaba todos los abusos de la ópera italiana. Partitura y prefacio fueron poco agradables á los vieneses, partidarios del italianismo, y muy despreciados de los italianos que tenían

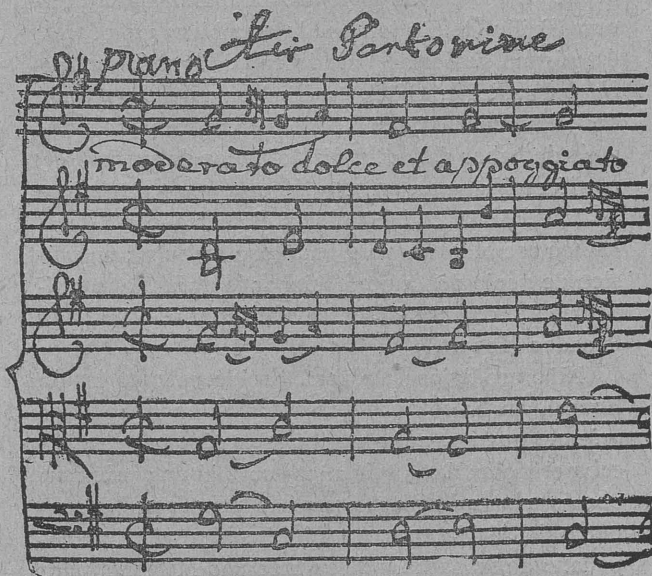


FIG. 12.—Autógrafo musical de Gluck.

sus razones para creer que su música era la única digna de ser escuchada. Gluck se quejó de esta indiferencia, y también de la ignorancia de los críticos, en el prefacio de *Paride ed Elena*, y buscó un país donde los oídos fuesen más dóciles. Los fran-

ceses habían permanecido fieles á la música expresiva; era, pues, entre ellos adonde debía llevarse el nuevo arte que desdeñaban alemanes é italianos. Glück tuvo por discípulo á María Antonieta; Francia le hacía proposiciones por medio de su embajador; él suplicó á uno de los agregados á la Embajada francesa, Bailly de Rollet, que le escribiera un poema; éste formó su libreto basado en la *Ifigenia en Aulida*, de Racine; Glück terminó su partitura y salió de Alemania en 1772. Volvió definitivamente, después de haber dado á París lo mejor de su genio, y murió en Viena en 1787.

La sinfonía con Haydn, y el teatro con Glück, habían recibido nuevo y poderoso impulso: un músico de genio debía perfeccionar la obra tan magníficamente comenzada; este músico fué Wolfgang Amadeo Mozart.

Niño prodigioso, Mozart, nacido en 1756 (27 de Enero), en Salzburgo, componía á los cinco años *minués*, que su padre escribía, dictados por él, y tocaba el violín; á los seis años escribió sus primeras obras; más tarde, ya *virtuoso* de primer orden respecto del clavicordio, partió á los siete años, acompañado de su padre y de su hermano Mariano, para dar conciertos por Europa; fué el asombro y el encanto en todas partes, y en todas partes el recuerdo de su paso es un acontecimiento histórico. El 26 de Diciembre de 1770, Mozart, que había escrito ya música de iglesia y de cámara y compuesto importantes intermedios, más una ópera bufa, *La Finta semplice*, presentaba en Milán su primera ópera se-



FIG. 13.—Mozart.

ria, *Mitridate*; el éxito más brillante alcanzó la obra de este niño de catorce años. El 29 de Enero de 1781, Mozart presentó en Munich *Idomeneo, re di Creta*. Los primeros años de la infancia habían pa-

sado, y el prodigioso niño tornóse un gran artista.

En plena posesión de su genio, á la edad en que los estudios apenas si se han podido terminar, Mozart produjo, con pasmosa rapidez, obras de música de cámara, sinfonías, óperas bufas y serias. Citemos, en el teatro, *El rapto en el serrallo*, delicioso ensueño de poeta; *Nozze di Figaro* (1786); *Don Giovanni* (29 de Octubre de 1787), fecha inmortal en la historia de la música; *Così fan tutte*, de inefable gloria musical (26 de Enero 1790); *La flauta encantada* (30 de Septiembre 1791), el modelo más perfecto del estilo puro; en el concierto, las tres grandes sinfonías, y en la iglesia, el *Requiem*. Después, el 5 de Diciembre de 1791, murió este incomparable músico, á la edad de treinta y seis años.

La vida musical de Mozart puede dividirse en cinco períodos.

1.º Obras de la niñez (1761-1767): algunas sinfonías, conciertos y sonatas para piano.

2.º Obras de la adolescencia (1767-1773): *La finta semplice*, *Mitridate*; Misas.

3.º Obras de la juventud (1774-1780): *La finta Giardiniera*, *Il re pastore*, etc.

4.º Obras de la edad viril (1781-1784): *Idomeneo*, etc.

5.º Período de la fuerza de la edad y del genio (1785-1791): *Haydnquartett*, *Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La flauta encantada*, *Tito*, las tres sinfonías en *do mayor*, *sol menor* y *mi bemol*, y el *Requiem*.

Fuera de las óperas que hemos citado, debemos

contar, entre las piezas más célebres, las tres sinfonías, escritas todas en 1788; la en *do*, con su andante y su minué tan lindos; la en *mí bemol*, cuyo minué es muy célebre y cuyo andante es preciosísimo; la en *sol menor*, la más bella de todas á nuestro juicio, y que anuncia á Bee-

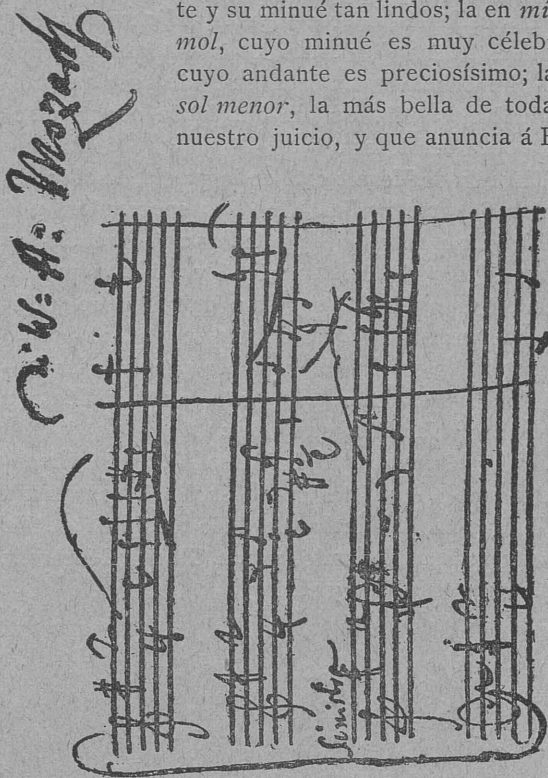


FIG. 14.—Autógrafo musical de Mozart.

thoven con su principio fogoso y su majestuoso y arrebatador minué. Citemos, además, el largueto del quinteto en *fa*, el cuarteto en *re*, el *Ave verum* (1791), el *lacrimosa* del *Requiem*, que estaba escrito

cuando el compositor Süssmayer se encargó de ultimar la obra póstuma del maestro, la linda marcha turca, sacada de la tercera parte, *Alla turca*, de la sonata en *la* (1779), y todos los cuartetos dedicados á Haydn. Concluamos esta lista, que podría ser interminable, y dirijamos una ojeada de conjunto sobre la obra de Mozart.

El genio de Mozart está en la gracia, en la inefable ternura que nadie ha podido sobrepujar; está también en la maravillosa ponderación de todas las partes de la obra, en la claridad y perfecta pureza de la lengua musical. Pero este dulce, tierno y clásico compositor por excelencia, posee, al propio tiempo, gracejo y finura, como lo prueban las *Bodas de Fígaro* y *Cosí fan tutte*, y atrevimiento y fuerza, como lo atestigua el *Don Juan*.

Así concluye el siglo XVIII en Alemania; Hændel ha dado á la música grandeza, Bach una lengua flexible y rica, Haydn ha arrojado torrentes de luz en este arte ya formado, y con Glück y Mozart la música adquirió vida y pasión.

CAPITULO III

LA MÚSICA EN FRANCIA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

El 22 de Noviembre de 1660, con motivo del matrimonio de Luis XIV, la corte presenció en el Louvre una verdadera ópera, titulada *Serse*, del veneciano Francisco Coletto, conocido por Cavalli; los aires de baile estaban escritos por Juan Bautista Lulli.

Lulli (1633, † 1688) se hallaba bien quisto en la corte; protegíale Mme. de Montespan, y comenzó su reinado el mes de Marzo de 1672, reinado que fué una verdadera tiranía artística.

Asociándose á Quinault, hombre de genio en su clase, creó en Francia la verdadera tragedia lírica, cuyo molde, calcado sobre el de la clásica, subsistió hasta los comienzos de nuestro siglo. La primera ópera francesa, propiamente dicha, se titulaba *Cadmo y Hermión*, y fué representada en Abril de 1673.

Desde esta época hubo en la Opera, ó Real Academia de Música, dos clases de piezas bien distintas: la danza, nacida del antiguo baile de corte, sacada por lo general de alegorías mitológicas, y la ópera,



FIG. 15.—Lully.

propriadamente dicha, ó tragedia lírica, que fué, por decirlo así, la traducción musical de la tragedia clásica.

Lulli debe ser considerado como uno de los grandes maestros del divino arte. *Alceste* y *Armida*, sus dos obras maestras, han permanecido en el repertorio cerca de cien años; *Isis*, *Cadmo* y *Atys*, contienen páginas magistrales. Citemos entre los más hermosos trozos de Juan Bautista, la escena de los jardines de *Armida*, el aria de Caron, de *Alceste*, el coro de invierno y las quejas de Pan, de *Isis*, llamada *la ópera de los músicos*, el lindo terceto de *Cadmo*: «Sigamos al amor,» la bella invocación de Medea en *Teseo*, la escena de las Gorgonas en *Perseo*, los dos dúos del quinto acto de *Faeton*, el aria de *Armida*: «Por fin está en mi poder, etc.

El más brillante músico entre los sucesores de Lulli, compositor, si no muy poderoso, al menos gracioso y de imaginación viva, fué Campra, nacido en Aix en 1660, muerto en Versalles en 1744.

Campra se dió á conocer con un golpe magistral, el 24 de Octubre de 1697, inaugurando un género que participaba á la vez de la danza y de la ópera, y al cual se llamó *ópera-baile*. *La Europa galante* constituyó uno de los grandes éxitos del siglo XVIII. El músico provenzano había puesto en su música algo del sol de su país; volvió á la tragedia lírica con *Hesion* y *Tancredo*, donde se observaba un bello dúo de bajos. Después de *Ifigenia en Taurida*, en colaboración con Desmarets, volvió á hallar en la ópera, mezcla de danza, un gran éxito, más

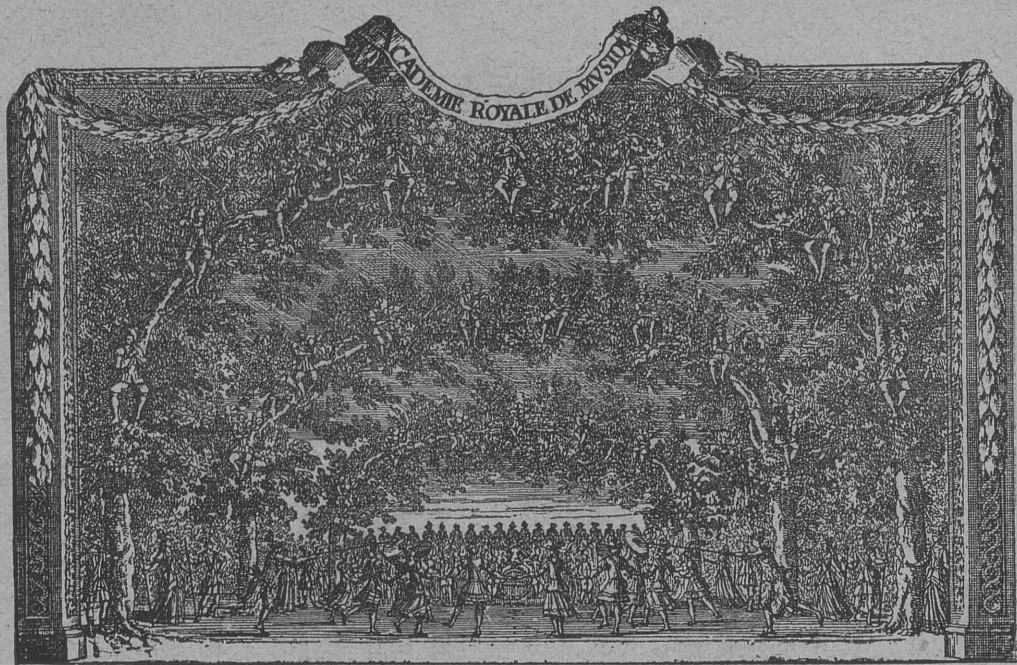


FIG. 16.—*Fiestas del Amor y de Baco.* (Primera danza representada en la Real Academia de Música.)

grande quizás, con las *Fiestas venecianas*, el 17 de Junio de 1710.

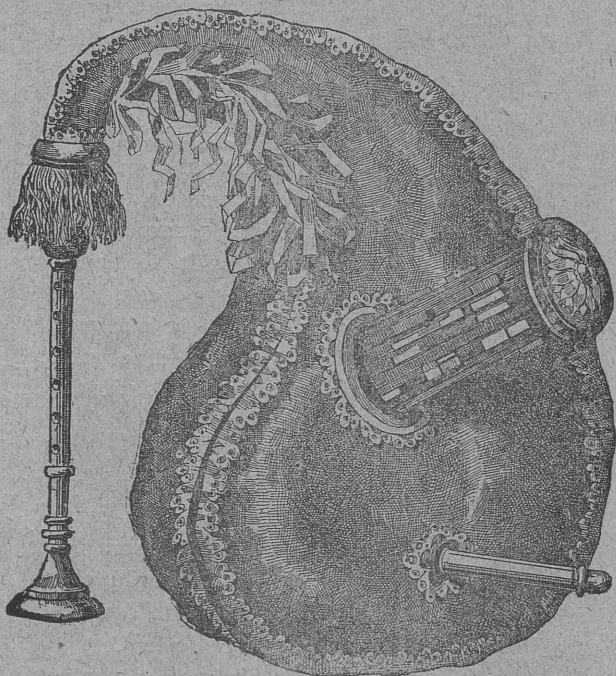


FIG. 17.—*Gaita francesa, del siglo XVII.*

La música francesa no permanecía estacionaria; desde fines del siglo XVII era de las más florecientes, no sólo por la ópera y las danzas, sino también merced á notables compositores de iglesia. Un maestro debía resumir en sí todo este período de transi-

ción: tal fué Juan Felipe Rameau, nacido en Dijon el 25 de Octubre de 1683.

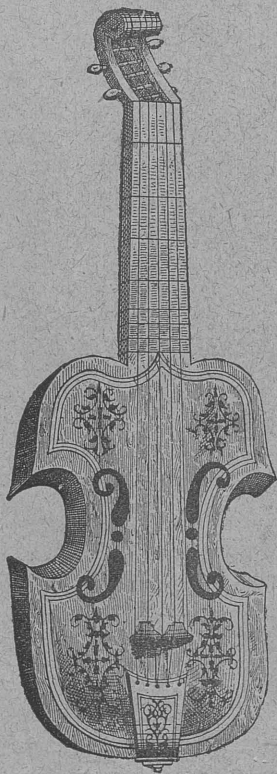


FIG. 18.—Viola francesa del siglo XVII.

Antes de llegar al teatro, Rameau había sido compositor religioso, organista y clavicordista; sus composiciones forman parte todavía del repertorio de todos los verdaderos artistas. Además, había formado su estilo con el estudio profundo de la armonía, y de esta materia publicó un tratado sistemático, titulado *Tratado de armonía*.

A los cincuenta y tres años de edad, después de serias preparaciones, Rameau abordó el teatro. En esta época, las puertas de la Opera no se abrían fácilmente, ni para los compositores conocidos. El hacendista La Popelinière protegió á Rameau; le proporcionó un colaborador, el abate Pallegrin, y le ayudó para que representase su partitura. Pallegrin

exigió del músico una obligación de indemnización para el caso en que, por causa de la música, fracasara la ópera; cuando Rameau dejó oír sus acordes en una reunión de confianza celebrada en casa de La Popelinière, Pellegrín, que, sin embargo, era de una pobreza proverbial, rasgó el contrato porque estaba seguro del éxito.

Al fin, el 1.º de Octubre de 1733, *Hipólito y Aricia*, representada por primera vez en la Opera, comenzaba la serie de las grandes obras de Rameau, hombre de genio, que reinó durante más de treinta años en la primera escena lírica francesa.

Más acostumbrados á las galanterías de Campra y de Mouret, que al lenguaje de la musa trágica, los aficionados se asombraron en un principio, por causa de esta lengua musical atrevida y nueva. A pesar del éxito, levantóse grande clamoreo contra *Hipólito y Aricia*.

En el drama, Rameau había impreso la expresión más fuerte y la armonía más profunda; en la danza, los ritmos más variados y vivos, y la instrumentación más sonora. Se estrenó en el género de la danza con *Las indias galantes*; pero después apareció *Cástor y Pollux*, que es, con *Hipólito y Aricia* y *Dardano*, una de sus tres grandes obras.

Organista, clavicordista, teórico y compositor dramático, fué Rameau el músico francés más insigne del siglo XVIII, cubriendo con su nombre, como con un pabellón triunfante, el período que se extiende desde Lulli hasta Glück.

Dió á la armonía color y profundidad; desarro-

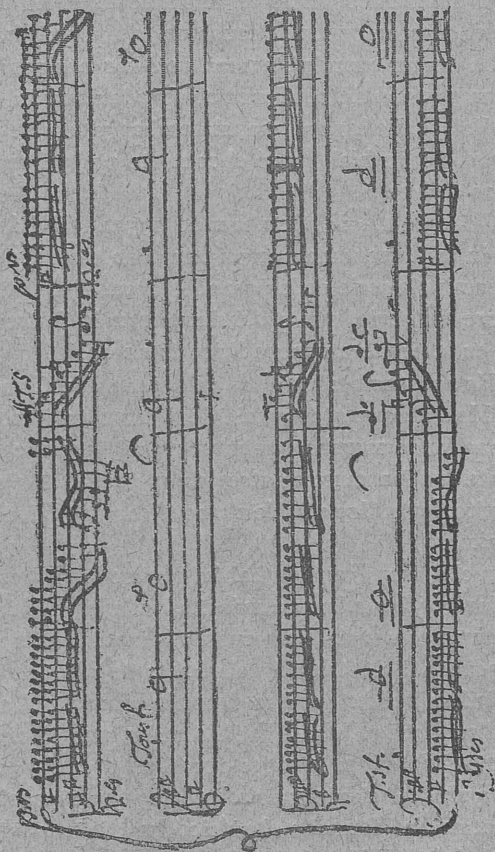


FIG. 19.—Autógrafo musical de Rameau.

lló las fuerzas expresivas de la orquesta; y creó la overtura, que no era anteriormente sino una especie de murmullo más ó menos agradable.

Durante todo este período, hubo algunos artistas que fueron dignos intérpretes de los maestros franceses. Lulli hizo cantar á la señorita Lerochois, y á los bajos Thévenard y Beaumaveille. Campra compuso mucho para la Desmatins y la célebre Maupin. La Lemaure fué la intérprete de Rameau; el autor de *Dardano* tuvo también por cantantes á Chassé, Dun, y sobre todo á Jélyotte, que fué durante más de treinta años, el tenor predilecto de la Opera.

Después de la muerte de Rameau, en 1764, y á continuación del vigoroso asalto dado por los italianos, los franceses dieron más ancho campo á la fantasía. La ópera abandonaba el estilo noble para volver al género ligero, sin gran beneficio para la música ni para las reglas, que estaban despreciadas en 1773, cuando llegó á Francia Glück, y dió á las cosas un nuevo aspecto.

Ifigenia en Aulida, Orfeo y Euridice, Alceste, Armida é Ifigenia en Taurida, tales son los títulos de las cinco obras que señalan el punto culminante del antiguo drama lírico, comenzado en Francia por Lulli para llegar á su apogeo con Glück.

A partir de Glück, la música dramática puede ocupar dignamente su puesto entre las artes de expresión, al lado de la poesía, igualándola unas veces y sobrepujándola otras. Glück es el traductor musical más fiel de la gran tragedia de Racine y de Corneille.

No solamente había librado Glück á la decadente ópera de las vulgaridades de la danza y del falso

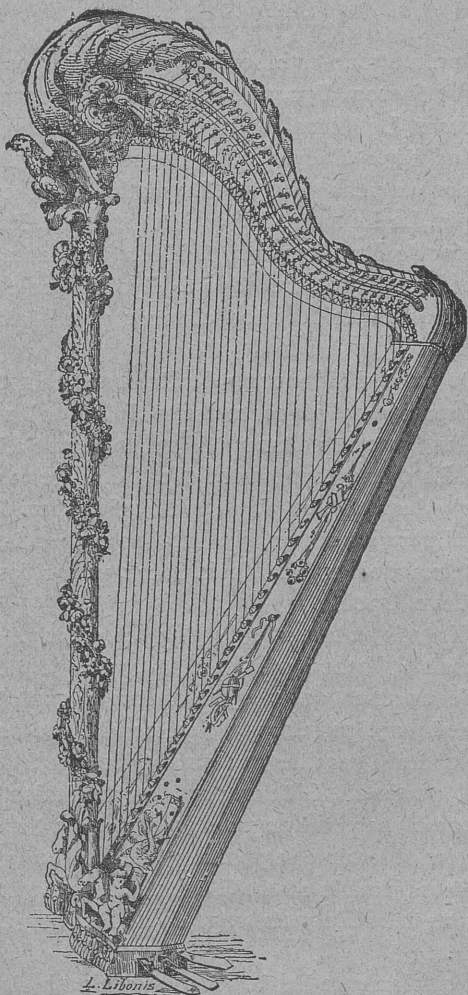


FIG. 20,—Arpa de María Antonieta,

sentimentalismo, que se manifestaba más cada día desde la muerte de Rameau, sino que había dado la nota más sublime del arte expresivo y de la tragedia musical clásica.

Sus adversarios concibieron la idea de suscitarle un rival en la persona de Piccini; de aquí el nombre de *disputa de los glückistas y piccinistas*.

Nicolás Piccini ofrecía á sus aliados considerable caudal de fuerzas. No poseía la noble lengua trágica ni el poder de su adversario; tampoco tenía, como éste, atrevimientos geniales de armonía y de orquesta; pero contaba, á diferencia de Glück, con la gracia; el encanto y el atractivo de la melodía italiana, que encadena y seduce; hallábase dotado de una imaginación viva y de una ternura profunda y sincera, sin semejante hasta Mozart.

Cuando Piccini fué á Francia, había logrado en Italia dar gran impulso, tanto á la música seria como á la bufa, en gran número de óperas, entre las cuales hay que citar *La Olimpiada*, ópera seria; *La Cecchinna* ó *la Buona Figliola*, ópera bufa. Con *Roland* comenzó la lucha contra su terrible rival; esta ópera no fué de las más afortunadas, lo mismo que *Alys*; ambas partituras estaban inspiradas en antiguos poemas de Quinault; su *Ifigenia en Taurida* no sostiene la comparación con la de Glück; pero Piccini tomó con su *Dido* un brillante desquite.

Dos músicos, Gossec y Filidor, sostuvieron el honor de la escuela de Rameau. Más tarde volveremos á encontrar á Filidor, al hablar de la ópera cómica; citemos aquí solamente *Ernelinda* y *Perseo*.

Gossec no alcanzó gran éxito como autor dramático, pero su música religiosa y sinfónica merece lugar preferente en la escuela francesa.

Siguiendo las huellas de Rousseau, Floquet produjo *El Señor bienhechor*; Grétry, uno de los primeros en la comedia musical, quiso elevarse hasta la tragedia lírica, y publicó *Céfalo y Procris* y des-



FIG. 21.—Esquela de invitación para un concierto, á fines del siglo XVIII.

pués *Andrómaca*; pero prefirió llevar la comedia á la ópera, con *Colinette en la corte*, *La caravana del Cairo*, cuyos bailables son encantadores, y *Panurgo en la isla de las Linternas*, ópera bufa sin gracia.

La revolución de 1789 señala como una detención en los progresos de la ópera; la política no es una musa, y apenas sonrío á los artistas; algunas óperas de circunstancias, frías en su mayor parte, y

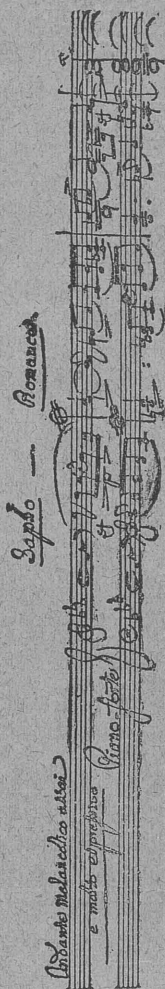


FIG. 22.—Autógrafo musical de Spontini

á veces grotescas, fué todo lo que se oyó en el Teatro de las Artes (tal era el nuevo nombre de la Opera) desde 1789 hasta 1799. Grétry escribió *Dionisio el Tirano*, *maestro de escuela en Corinto*, y *La Rosière republicaine*. Escuchábanse, sin embargo, algunas obras notables, como *Horacio Cocles*, de Méhul.

No obstante, el gran movimiento revolucionario no fué infructuoso para el arte; el ardiente patriotismo que se apoderó de Francia inspiró á Rouget de Lisle el prodigioso grito de guerra de *La Marsellesa*; á Méhul el *Canto de la partida*, escrito para la fiesta del 10 de Agosto; á Gossec, 'en un instante de inspiración, el *Himno al Ser Supremo*. Todos estos cantos, compuestos para ejecutarse por un pueblo entero, están llenos de grandeza y majestad.

En los primeros años del siglo XVII, los músicos no son ni compositores religiosos ni profundos contrapuntis-

tas, sino cancioneros de musa alegre y ligera.

Los músicos son, Guéron, Boeset, Maudit, Ducauroy, Belleville, Dumanoir, rey de los violinistas, Saint-Amant, Constantin, Roberto Verdie y Lazarini. Los bailes de cortes más célebres de esta época no son, en suma, sino colecciones de canciones y estribillos de baile.

Tal es la *Danza del Rey* (1617), el baile de *La viuda de Billebahaut*, el de *Los juegos*, etc. La orquesta de todas estas danzas estaba formada por la música del Rey, en la cual había trompetas, tímboles, oboes, flautas, violas agudas y graves, y la famosa trompa marina.

Pronto, á despecho de la ópera, establecióse la canción en los teatros de feria, reinando en ellos de tal modo, que se apoderó del *vaudeville* y concluyó por hacer de él lo que se llamó, desde los primeros años del siglo XVIII, ópera cómica.

Un músico napolitano, Duni, nuevo y encantador, escribió dos óperas cómicas, *Ninette en la corte* (1755) y *Los dos cazadores y la lechera* (1763); pero les estaba reservado á los franceses dar al género su verdadera estética.

Bajo la influencia de Rousseau, de Marmontel y,

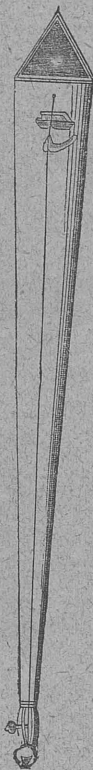


FIG. 23. — Trompa marina de las caballerizas reales, siglo XVII.

sobre todo de Sedaine, tornóse sentimental la ópera bufa. El músico que primeramente produjo esta re-

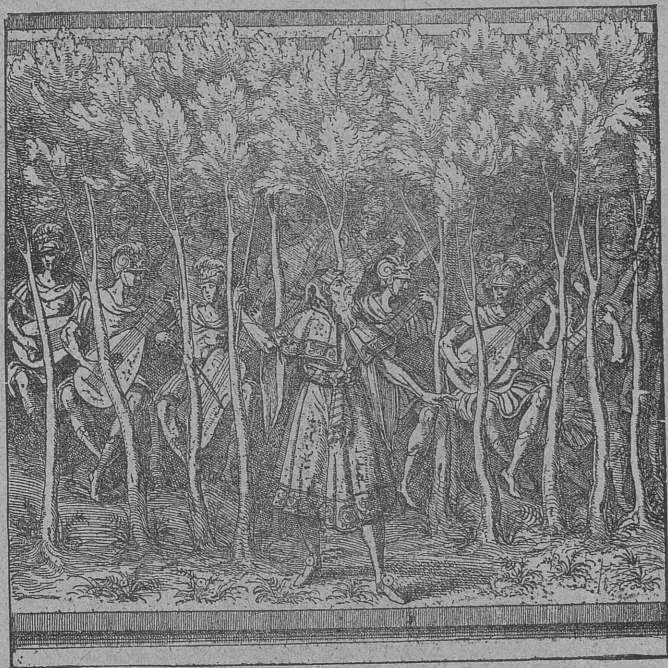


FIG. 24.—*Danza del Rey*, 1617.

volución fué Monsigny (1729, † 1817). Monsigny era un aficionado; pero sintiendo crecer su inspiración, aprendió en cinco meses los principios elementales de la composición. Su primera ópera data del año 1759. No hay que pedir á este músico improvisado

ni el ingenio de la ciencia ni la pureza del estilo; su música es intuitiva, pero admirable por los sentimientos que despierta. Es un alma que canta. El



FIG. 25.—Trompeta de las caballerizas reales.

mismo escritor que había dado la nota sentimental al teatro, con *El filósofo sin saberlo*, Sedaine, fué el colaborador de Monsigny. *El Rey y el arrendata-*

rio, y *Rosa y Colás*, bastarían para que este músico fuese apreciado; pero *El desertor* es su obra maestra, que puede figurar entre las partituras modernas. En el género apasionado puede citarse *La bella Arsènia*, y además el conmovedor terceto y el quinteto de *Félix*.

Músico más instruído que Monsigny, Filidor (1727 † 1795) poseía, sin embargo, un sentimiento menos tierno y profundo que él; pero su lengua musical era más bella, su orquesta más rica y su expresión más noble y valiente; aproximábase al estilo lírico elevado. Filidor escribió varias óperas cómicas, demasiado olvidadas hoy; desgraciadamente su pasión por el juego de ajedrez le impidió producir tanto como hubiese podido. *Blas el zapatero*, su primera obra, *El veterinario*, *El leñador*, *El brujo* y *Tom Jones* encierran páginas magistrales.

Menos expresivo y sentimental que Monsigny, menos hábil en su arte y menos dramático que Filidor, Grétry sobrepujó á ambos. Poseía en el más alto grado una cualidad esencialmente francesa, el tacto y el sentido exacto de las proporciones. Un gran músico, Méhul, ha dicho de Grétry: «Más ingenio que música.» La palabra es dura, pero exacta; Grétry es á menudo débil como músico; mas siempre espiritual, con un viso de poesía fina y amable.

Grétry nació en Lieja el 11 de Febrero de 1741, y murió en París el 24 de Septiembre de 1813. Duramente educado en la iglesia de su pueblo natal, gozando de poca salud, hizo medianos estudios musicales; fué luego á Italia, donde se maravilló de la



FIG. 26.— *Zemira y Azor*. (Opera-danza de Grétry.)

música que escuchaba. Sin adquirir la libertad y riqueza de estilo de las óperas bufas italianas, Grétry fué en esta época el compositor que más tomó de los maestros italianos. Vuelto á París en 1767, mostróse amable, espiritual y diestro, y se deslizó entre la sociedad más brillante de entonces con Voltaire, Stuard, Marmontel, etc. Pronto le confió Marmontel dos poemas, *El hurón* y *Lucila*, representados ambos en la Comedia italiana; estas dos obras alcanzaron gran éxito. Grétry escribió además el *Cuadro parlante*. Si Monsigny era el músico de las almas tiernas y de los filósofos sensibles, Grétry era el preferido de las gentes de salón. Desde 1769 á 1784 su éxito aumentaba sin cesar. Las principales óperas que compuso fueron *Los dos avaros*, *Zémira y Azor*, *La virtuosa de Salency*, *La falsa magia*, *El amante celoso*, *Contrariedad lugareña* y, por último, *Ricardo Corazón de León*, su obra maestra.

Cherubini, nacido en Florencia el 8 de Septiembre de 1760, muerto en París el 15 de Marzo de 1842, fué á Francia, después de haber hecho representar algunas óperas en Italia. Escribió *De mofon*; pero la primera ópera en que verdaderamente se dió á conocer fué *Lodoiska* (1791). Esta partitura era de un estilo más elevado y poderoso que el de todas las que se habían oído en la Opera Cómica; los trozos estaban más desarrollados y la lengua era más rica y sonora. Después de óperas cómicas encantadoras, pero de menos valor, como *La hostería portuguesa*, cuyo terceto es una obra magistral, Cherubini dió á luz las *Dos jornadas* (15 de Enero de 1800)

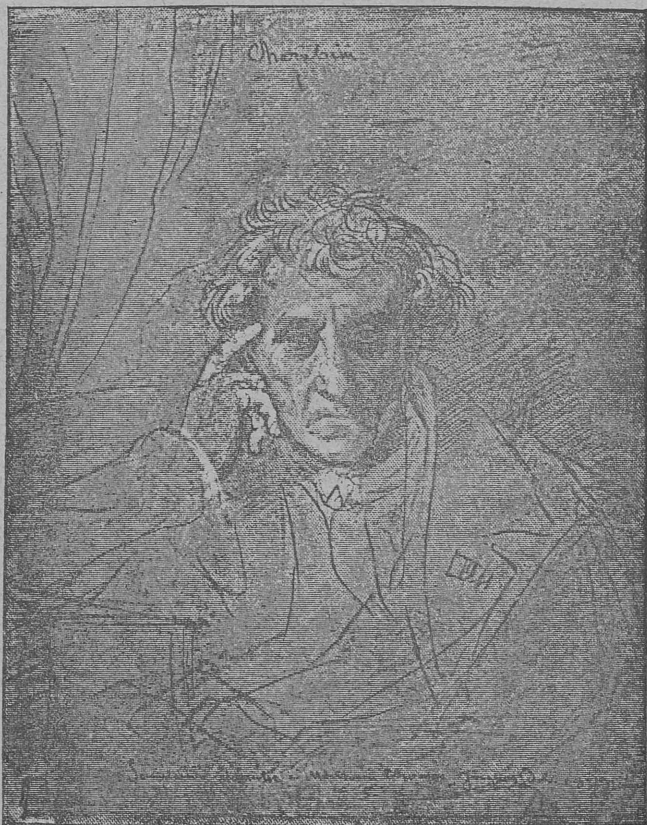


FIG. 27.—Cherubini.

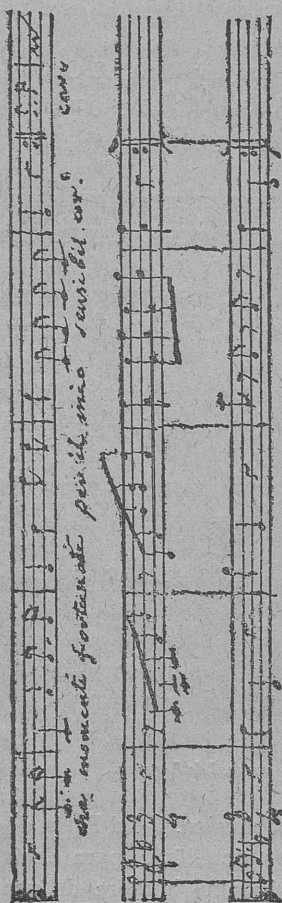


FIG. 28.—Autógrafo musical de Cherubini.

En la música de *Dos jornadas*, escrita sobre un precioso motivo de Bouilly, hállase á un tiempo talento, gracia, grandeza y alta y bella expresión.

Con Lesueur y Méhul, Cherubini fué el creador del arte de la instrumentación en la ópera cómica; las overturas de *Lodoiska*, *Dos jornadas*, *Medea* y *La hostería portuguesa*, son magistrales páginas de orquesta.

En la iglesia, más aún que en el teatro, ocupa Cherubini preeminente lugar dentro de la escuela francesa. Rico en profunda ciencia, dotado de gran elevación de pensamiento, supo este maestro conservar á la música piadosa

su severidad, dándole al propio tiempo vida y pasión.

Pero el músico francés más insigne de este período es Méhul.

Méhul (Givet, 24 Junio 1763, † París 18 Octubre 1817), después de haber estudiado muy joven los

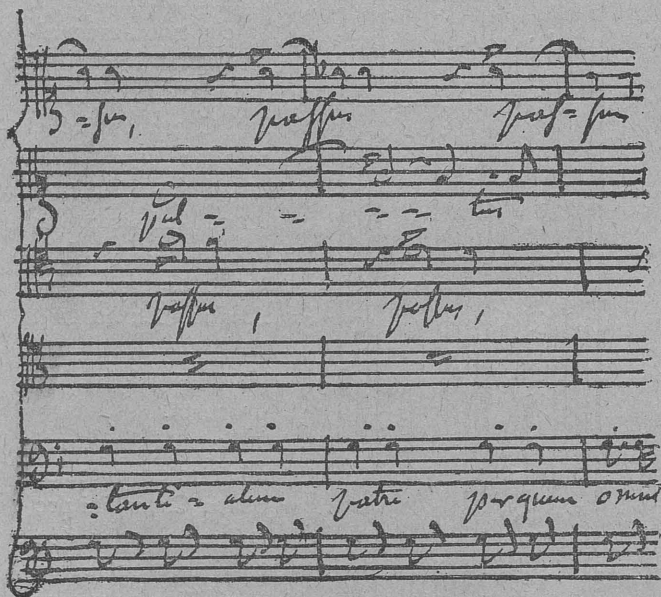


FIG. 29.—Autógrafo musical de Lesueur.

primeros rudimentos de la música, fué á París, donde tomó algunos consejos de Glück; para decirlo más exactamente, escuchó como hombre de genio las obras del maestro. Sus comienzos fueron difíciles, pues su primera ópera cómica no se representó



FIG. 30.—*Mihul.*

hasta el 4 de Septiembre de 1770. El título de esta obra magistral es *Eufrosina y Conradino*.

Méhul hizo representar, en 1794, *Melidor y Frosina*, que contiene páginas admirables, y más tarde *Ariodant* notable por su brillante colorido. Cultivó el género bufo con *Locura*, y, sobre todo, con *Irato*. Méhul, fastidiado de oír alabar siempre á los italianos, tuvo la ocurrencia de dar su *Irato* con el nombre de uno de aquellos maestros, lo cual no se descubrió hasta después de la representación. Los

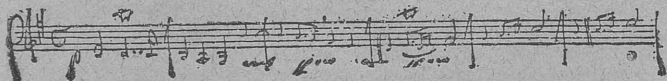


FIG. 31.—Autógrafo musical de Méhul.

aficionados y demás personas cayeron naturalmente en la red; pero *Irato*, aunque algo disfrazado de italianismo, no es, en suma, más que una partitura francesa por su fondo y por su corte melódico.

El 17 de Febrero de 1807, se oyó por primera vez *José*, la mejor ópera cómica de este período. Méhul había apostado á que se podía hacer una ópera sin que en ella interviniese para nada el amor. Ayudado de un colaborador inteligente, Alejandro Duval, logró su objeto, venciendo la dificultad á fuerza de grandeza, y pudiendo así dar variedad á un asunto monótono. Cada página de *José* es una obra acabada.

Será preciso que la música francesa se haya perdido completamente, para que se olviden algún día

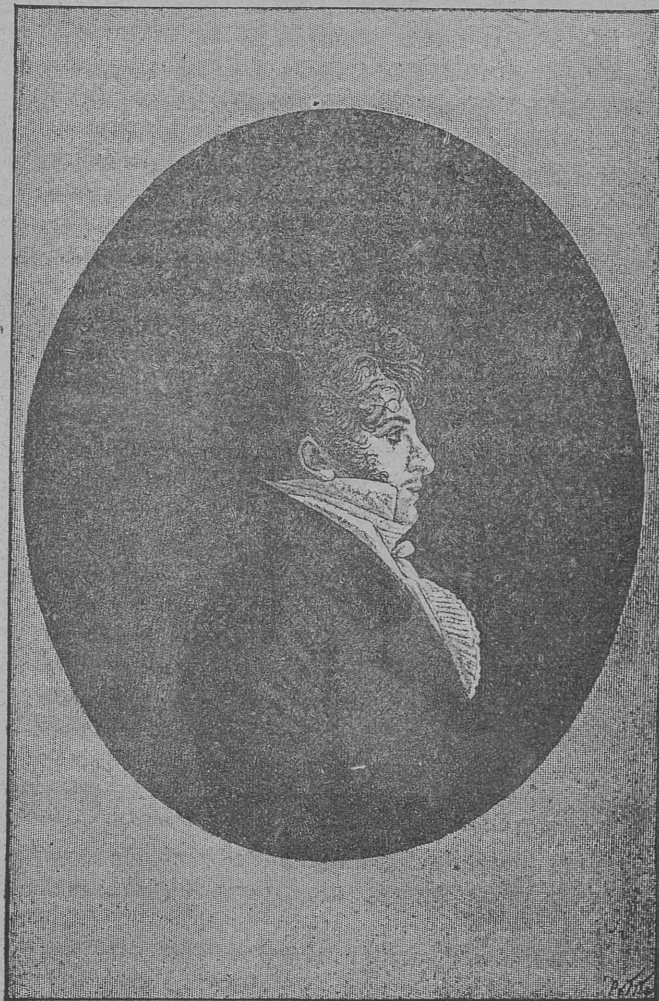


FIG. 32.—*Boieldieu.*

el nombre y la obra de Fr. Adriano Boïeldieu (16 Diciembre 1775, † 8 Octubre 1834). La historia artística de Boïeldieu, presenta el raro ejemplo de un progreso continuo y constante, verificada en el talento de un maestro. Boïeldieu escribió en un principio dulces romanzas; después se dedicó al teatro, en 1798, con *Zoraima y Zulnaro*, *El Califa de Bagdad* y *Mi tía Aurora* (1800); de vuelta á París, después de un largo viaje por Rusia, hizo ejecutar otras partituras más importantes, como *Juan de París*, *La caperucita encarnada*, *Los coches volcados*, *La célebre dama blanca* y *Las dos noches*. De vez en cuando vuelve á su primer estilo con *El nuevo señor del pueblo* y *La fiesta del lugar vecino*; pero su estilo era más viril y original, y su melodía más valiente y distinguida al propio tiempo. Sin alcanzar la poderosa grandeza de Méhul, la pureza de Cherubini, ni la majestad de Lesueur, Boïeldieu tiene su estilo propio, el cual le ha colocado al lado de los maestros. Su música escénica no llega hasta los grandes efectos dramáticos; pero tiene maravillosa propiedad, dentro de sus modestas proporciones, y está lleno de tacto, de gusto y de finura, poseyendo una emoción discreta, que no conmueve profundamente, pero que se apodera con dulzura del corazón.

APÉNDICE

LA MÚSICA ORIENTAL

Con objeto de dedicar el tomo siguiente exclusivamente á la música del siglo XIX, y no queriendo dejar de decir algo acerca de la música de los indios, de los chinos y de los árabes, nos ha parecido oportuno



FIG. 33.—Cheng
chino.



FIG. 34.—Che chino.

tuno agregar aquí algunas notas sobre este punto, y, más que de otro modo, á título de curiosidad.

La música oriental ha cambiado poco en el transcurso de los tiempos, pudiéndose decir que aún hoy

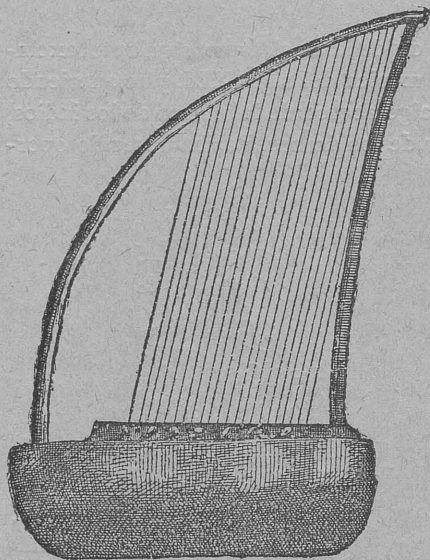


FIG. 35.—*Kínan*, arpa china.

es la misma que en la antigüedad. Observando atentamente, se adquiere la certeza de que los orientales no hablan en música la misma lengua que nosotros; su escala musical consta de intervalos que no se emplean en la nuestra.

Parece que estos pueblos no conocieron la armonía tal y como nosotros la comprendemos; si entonan varias notas juntas, no hay en esta polifonía embrionaria, rastro alguno de arte debidamente constituido como el nuestro.

Entre estos pueblos, unos tienen cierta notación

musical, como los armenios, chinos, indos y persas, mientras que otros carecen de ella, como los árabes; pero esta notación, cuando existe, está formada por letras ó trozos de letras, aproximándose algo á la escritura musical de los griegos ó á los neumas de la Edad Media. Las melodías orien-

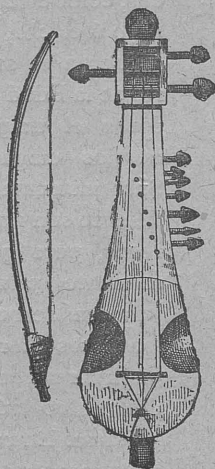


FIG. 36.—*Chikara* india.

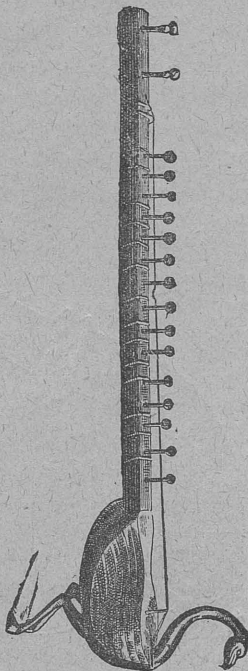


FIG. 37.—*Mridanga* india.

tales se conservan y transmiten por medio de la tradición y la memoria.

El padre Amyot ha dejado una Memoria curiosa sobre la música y los músicos en China. Sus instrumentos, como todos los del mundo, pueden divi-

dirse en instrumentos de cuerda, de viento y de per-

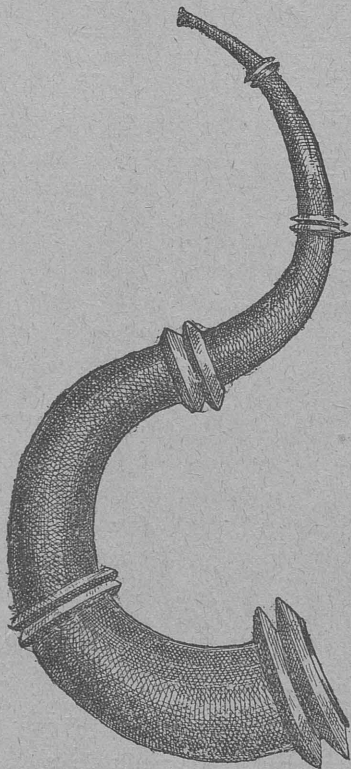


FIG. 38.—Gringa india.

cusión, siendo estos últimos múltiples y variados entre los chinos; gustan también de los instrumentos de numerosas cuerdas, como el *taquigato* ó el *ché*, que recuerda el salterio de la Edad Media y el tímpano de los cíngaros. Sus instrumentos de arco son numerosos, pero generalmente primitivos; en desquite, los chinos son ricos en instrumentos del género laúd ó guitarra. Entre los instrumentos de viento, el *cheng*, de numerosos tubos, es sin duda el más interesante.

La notación china no es rudimentaria, sino bastante complicada, y se compone de letras que señalan á la vez la entonación y el ritmo.

El sistema de los indios difiere notablemente del de los chinos. Sus instrumentos son diferentes y el número de los de cuerdas punteadas es mayor que el de los de percusión, contra las costumbres chinas. Sus guitarras y laúdes se parecen mucho á los nuestros, y se designan con el nombre genérico de *vinas*, empleado á menudo por los poetas modernos. Las formas elegantes y caprichosas de los instrumentos indios merecen fijar la atención de los artistas.

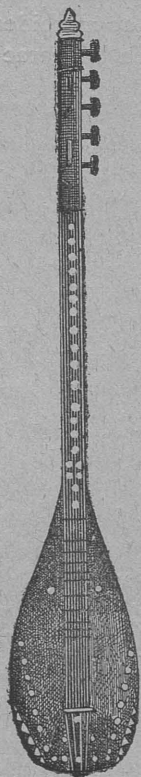


FIG. 39.—Guitarra árabe.

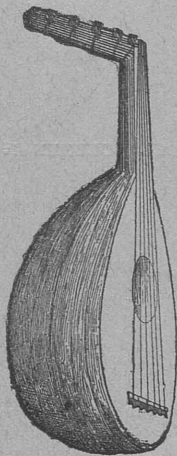


FIG. 40.—Laúd árabe.

El tambor (tarabukeh), y el laúd ó guitarra son los principales instrumentos árabes.

Los árabes carecen de notación, y sus melodías se conservan y propagan por la memoria y la tradición; sin embargo, esta música nos es más familiar que la de los indios y chinos. Durante las Cruzadas, las

relaciones de Europa con el Oriente no dejaron de influir en la música occidental; después, los árabes

durante su estancia en España, dejaron señales profundas en el canto religioso y en el profano. Las melodías españolas deben á los árabes su morbidez de entonación y de ritmo, que las hacen tan características.

FIN DEL VOLUMEN I.

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
CAPÍTULO PRIMERO.—La música en Italia en los siglos XVII y XVIII.	5
CAPÍTULO II.—La música en Alemania en los siglos XVII y XVIII.	25
CAPÍTULO III.—La música en Francia en los siglos XVII y XVIII.	47
APÉNDICE.—La música oriental.	73

de granos y la protección á la agricultura. Versión castellana de Policarpo Pastor. Un tomo en 8. ^o	1	•
NAVARRETE (José).—Sonrisas y lágrimas. Artículos escogidos. Un tomo en 8. ^o (Segunda edición)	3	•
OHNET (Jorge).—Deuda de odio. Versión castellana de Juan García Aldeguer. Un tomo en 8. ^o	3'50	
— El alma de Pedro. Versión castellana. Un tomo en 8. ^o	4	4'50
ORTEGA MUNILLA (J.).—La viva y la muerta. Un tomo en 8. ^o	3	4
OSSORIO Y GALLARDO (Cárlas y Angel).—Manual del perfecto periodista. Un tomo en 8. ^o	3	•
— (Cárlas).— La vida moderna (manchas de color). Prólogo del duque de Rivas. Ilustraciones de Alsina, Alvarez Dumont, Américo, Araujo, Banet, Baroja, Carcedo, Florit, García Ruiz, Gomar, Hidalgo, Iborra, Laporta, Luna y Novicio, Moya, Oliva, Pedrero, Plasencia, Pons, Vera, Villarodierna y Villar. Fotograbados y cromotipia de Laporta. Un tomo en 8. ^o	3	4
PARDO BAZÁN (Emilia).—Al pie de la torre Eiffel. Un tomo en 8. ^o de 300 páginas	1'50	2
— Por Francia y por Alemania (Segunda parte de <i>Al pie de la torre Eiffel.</i>) Un tomo en 8. ^o de 262 págs.	1'50	2
— Una cristiana. Un tomo en 8. ^o	3	3'50
— La prueba. (Segunda parte de <i>Una cristiana.</i>) Un tomo en 8. ^o	3	3'50
— Nuevo teatro crítico. (Año 1891), Números sueltos. (Precio de publicación 1'50). Colección completa de dicho año (doce números)	10	•
PICÓN (J. O.).—Dulce y sabrosa. Un tomo en 8. ^o	4	4'50
— Novelitas. Un tomo en 8. ^o mayor	3'50	4
RICHEBOURG (Emilio de).—El millón del tío Raclot. (Novela premiada por la Academia francesa con el premio Monthyon, destinada á la obra que más tienda á moralizar las costumbres.) Versión castellana de Olegario Slipemback. Un tomo en 8. ^o , ilustrado con 150 fotograbados de Riou.	4	4'50
SALES (P. de).—Una víbora. Versión castellana de E. G. A. Un tomo en 8. ^o (Segunda edición)	3	3'50
— ¡Huérfanas! Versión castellana de Olegario Slipemback. Un tomo en 8. ^o	3'50	4
— Un drama financiero. Versión castellana de Carlos Docteur. Un tomo en 8. ^o	2	2'50
— Roberto de Campignac. Versión castellana de Olegario Slipemback. Un tomo en 8. ^o	2	2'50
— El diamante negro. Versión castellana de A. y R. Revenga. Un tomo en 8. ^o	2	2'50
— Clara de Cressenville. Versión castellana de A. y R. Revenga. Un tomo en 8. ^o	2	2'50
— El sargento Renaud. Versión castellana de Ceferino Terán Puyol. Un tomo en 8. ^o	3	3'50
— La americana. Versión castellana de Ceferino Terán Puyol. Un tomo en 8. ^o	3	3'50
THEURIET (Andrés).—El galán de la gobernadora. Versión castellana de José de Siles. Un tomo en 8. ^o	3	3'50
URRECHA (Federico).—La estatua. Cuentos del lunes. Un tomo en 8. ^o , con ilustraciones de Blanco Coris.	3'50	4
VALBUENA (Antonio de). Miguel de Escalada.—Agridulces (1. ^a y 2. ^a toma). Dos tomos en 8. ^o	6	7
— Venancio González.—Capullos de novela. Un tomo en 8. ^o	3	3'50
— Miguel de Escalada.—Fe de erratas del Diccionario de la Academia. Tres tomos en 8. ^o (Tercera edición)	9	10'50
— Venancio González.—Ripios académicos. Un tomo en 8. ^o	3	3'50
Idem. id.—Ripios aristocráticos. Un tomo en 8. ^o (Quinta edición)	3	3'50
Idem. id.—Ripios vulgares. Un tomo en 8. ^o (2. ^a edición)	3	3'50
YÑIGUEZ (Eusebio).—Ofensas y desafíos. Recopilación de las leyes que rigen en el <i>duelo</i> y causas originales de éste. Un tomo en 4. ^o	5	•
ZAHONERO (José).—Barrabás. Un tomo en 8. ^o	4	4'50
ZOLA (Emilio).—El dinero. Versión castellana de Juan García Aldeguer. Dos tomos en 8. ^o	5	6
— La bestia humana. Versión castellana de Carlos Docteur. Dos tomos en 8. ^o	6	7
— La última voluntad. (Le vœu d'une morte.) Versión cast.		

BIBLIOTECA POPULAR DE ARTE

Colección de volúmenes de 80 á 100 págs., con numerosos grabados

TOMOS PUBLICADOS:

- El arte en la Antigüedad** (32 grabados)
- El arte en la Edad-Media** (27 grabados)
- El arte en el Renacimiento** (33 grabados)
- Los grandes artistas:** } **MÚSICOS ALEMANES**
(42 grabados.)
- El cuerpo humano. . .** } **I—Proporciones y articulaciones** (32 grabados)
} **II—Músculos y movimientos** (31 grabados)
- Los grandes artistas:** } **PINTORES INGLESES**
(27 grabados.)
- El arte monumental.** } **I—En los pueblos antiguos** (27 grabados)
} **II—En la Edad-Media** (27 grabados)
- Los grandes artistas:** } **ESCULTORES GRIEGOS**
(32 grabados.)
- Historia del mueble.** } **I—Antigüedad—Edad Media—Renacimiento** (33 grabados)
} **II—Tiempos modernos** (40 grabados)
- La música antigua. . .** } **Músicos, técnica, instrumentos**
(34 grabados)
- Los grandes artistas:** } **PINTORES ITALIANOS**
(25 grabados)
- Los tapices.** } **I—Antigüedad—Edad Media—Renacimiento** (33 grabados).
} **II—Tiempos modernos** (35 grabados).
- Los grandes artistas:** } **PINTORES ESPAÑOLES**
} **I—**(24 grabados.)
} **II—**(28 grabados.)
- El arte del bordado y los bordados célebres.** } **Desde la Antigüedad hasta nuestros días** (34 grabados).
- La música moderna.** } **I—Siglos XVII y XVIII.**
(40 grabados)

1 peseta en rústica, 1'50 en tela

BIBLIOTECA POPULAR DE ARTE

2' 51 peseta el tomo

XXXI

LA MÚSICA MODERNA

(MÚSICOS, TÉCNICA, INSTRUMENTOS)

II

SIGLO XIX

EL GENERO SINFONICO
LA OPERA—LA OPERETA—LA OPERA BUFA
GRANDES MAESTROS—CANTANTES CELEBRES
EN ITALIA, ALEMANIA Y FRANCIA
ORQUESTA E INSTRUMENTOS

CON 34 GRABADOS

MADRID
LA ESPAÑA EDITORIAL

CRUZADA 4, BAJO DERECHA

EXTRACTO DEL CATÁLOGO

PESETAS

ARTE

Rúst. Tela.

BALART (Federico).— El prosaismo en el arte. Un tomo en 8.º	3	4
BAYET (C.)— Historia del arte. Un tomo en 4.º con 113 grab.	4	5
CHAMPEAUX (A.)— El mobiliario. Dos tomos en 4.º con 182 grab.	8	10
CHESNEAU (E.)— La pintura inglesa. Un tomo en 4.º con 110 grabados.	4	5
DUVAL (M.)— Anatomía artística. Un tomo en 4.º con 81 grab.	4	5
JIMENO DE LERMA (Ildefonso).— El canto litúrgico y el órgano. Un tomo en 4.º	5	6
LAVOIX (H.)— Historia de la música. Un tomo en 4.º con 139 grabados.	4	5
LEFEBURE (E.)— El bordado y los encajes. Un tomo en 4.º con 148 grabados.	4	5
LEFORT (P.)— Historia de la pintura española. Un tomo en 4.º con 113 grabados.	4	5
LESSING (G. E.)— La poesía y las artes plásticas. Un tomo en 8.º	2	2'50
MÉLIDA (J. R.)— Historia del arte griego. Un tomo en 4.º menor con 100 grabados.	4	5
MUNTZ (E.)— La tapicería. Un tomo en 4.º con 92 grabados.	4	5
PARIS (P.)— La escultura antigua. Un tomo en 4.º con 184 grabados.	4	5
PILO (Mario).— Estética integral. Un tomo en 8.º	3	4
SCHLEGEL (A. G.)— Teoría é historia de las Bellas Artes. Un tomo en 8.º	2	2'50

NOVELAS

ALAS (Leopoldo). <i>Clarín.</i> — Cuentos morales. Un tomo en 8.º	4	5
DAUDET (Alfonso).— Port-Tarascón. Últimas aventuras del ilustrado Tartarin. Un tomo en 8.º	3'50	4
GONCOURT (Ed.)— Los hermanos Zenganno. Versión castellana y estudio preliminar por Emilia Pardo Bazán. Un tomo en 8.º, con ilustraciones de Apeles Mestres.	4	4'50
OHNET (Jorge).— Deuda de odio. Un tomo en 8.º	3'50	4
— El alma de Pedro. Un tomo en 8.º	4	4'50
ORTEGA MUNILLA (J.)— La viva y la muerta. Un tomo en 8.º	3	4
PARDO BAZÁN (Emilia).— Una cristiana. Un tomo en 8.º	3	3'50
— La prueba. (Segunda parte de <i>Una cristiana</i> .) Un tomo en 8.º	3	3'50
REYBS (Arturo).— El lagar de la Viñuela. Un tomo en 8.º	3	4
RICHEBOURG (Emilio de).— El millón del tío Raclot. (Novela premiada por la Academia francesa con el premio Monthyón, destinado á la obra que más tienda á moralizar las costumbres.) Un tomo en 8.º, ilustrado con 150 fotograbados de Riou.	4	4'50

BIBLIOTECA POPULAR DE ARTE



XXXI

LA MÚSICA MODERNA

II

SIGLO XIX

BIBLIOTECA POPULAR DE ARTE

LA MÚSICA MODERNA

(MÚSICOS, TÉCNICA, INSTRUMENTOS)

II

SIGLO XIX

EL GENERO SINFONICO
LA OPERA—LA OPERETA—LA OPERA BUFA
GRANDES MAESTROS—CANTANTES CELEBRES
EN ITALIA, ALEMANIA Y FRANCIA
ORQUESTA E INSTRUMENTOS

CON 34 GRABADOS



MADRID

LA ESPAÑA EDITORIAL

CRUZADA, 4, BAJO, DERECHA

Es propiedad de los Editores.
Queda hecho el depósito que
marca la ley.

MADRID.—Imprenta de Felipe Marqués, Madera, 11.

LA MÚSICA MODERNA ⁽¹⁾

CAPITULO PRIMERO

LA MÚSICA ITALIANA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

Generalmente suele presentarse á los hombres de genio como Minerva armada, saliendo de la frente de Júpiter. Jamás ha sucedido así: siempre un hombre de genio ha tenido sus predecesores; inconscientemente ha utilizado sus trabajos y descubrimientos. El público ingrato olvida á los precursores, para no acordarse sino del maestro que lo deslumbra; pero el historiador no debe tener complicidad alguna en estas indiferencias é injusticias. Entre Cimarosa y Rossini, hállanse varios músicos de segundo orden, pero de verdadero talento, que han obtenido éxitos en su tiempo, y cuyos nombres deben figurar aquí.

(1) Como ofrecimos en el tomo I de LA MÚSICA MODERNA, el siguiente de esta serie será dedicado á *La música española*.—(N. de los E.)

Algunos, como Francisco Basily (1766, † 1850), Bonifazio Asioli (1779, † 1832), profesor hábil y escritor elegante, y José Farinelli (1769, † 1836), imitador felicísimo de Cimarosa, continuaron las tradiciones de la ilustre escuela de Nápoles. Uno de los compositores más célebres de este período de transición fué Valentín Fioravanti (1770, † 1837). Cimarosa decía de él: «No le temo por la inspiración musical; pero por la esbeltez, elegancia y ligereza, está siempre seguro de su victoria». No puede hacerse más cumplido elogio del espiritual autor de *Cantatrice villane* (1803), y de los *Virtuosi ambulanti* (1807). Al lado de Fioravanti debemos citar á Fernando Paër (1771 † 1839), el más brillante discípulo italiano de la escuela de Mozart, que fué el compositor favorito del primer imperio. Paër sabía sobre todo encontrar la nota conmovedora, según puede verse en *Camilla* (1801) y en *Agnese* (1810). *El maestro de capilla* (1821) nos le muestra como hombre de gusto y músico melódico en el estilo citado.

Carlos Coccia (1782, † 1875), Pedro Generali (1783, † 1832), Pedro Raimondi (1786, † 1853), Nicolás Vaccaj (1790, † 1848), á quien todavía se conoce por la escena final de su preciosa obra *Julietta y Romeo* (1825), fueron al mismo tiempo predecesores é imitadores de Rossini. Predecesor, á pesar suyo, lo fué también Miguel Carafa, príncipe de Colobrano (1787, † 1872), que renegó de sus dioses, Cimarosa y Mozart, y se perdió voluntariamente en los rayos del sol abrasador de Rossini. Carafa ha-

bía escrito en Italia numerosas óperas, como la *Ge-losia corretta* (1820), *Gabriella di Vergy* (1816), *I due Figaro* (1820) que fué la que más éxito alcanzó. En Francia compuso *El Solitario*, graciosa ópera cómica (1822), *El ayuda de cámara* y *Masaniello* (1827), su obra maestra, olvidada por *La muda*, de Auber, pero que contiene páginas de primer orden.

Antes de hablar de Rossini, citemos todavía dos músicos, Francisco Morlacchi (1784, † 1841), y Simón Mayer ó Mayr (1763, † 1845). Con *I Saraceni in Italia* (1728), con *Il Barbiere di Siviglia*, que fué representado en Dresde el mismo año que se representaba en Roma el de Rossini, la obra más importante de Morlacchi es la *Misa de Requiem*, escrita para los funerales del rey Federico Augusto II de Sajonia (1827). Simón Mayer, por el poder de su orquesta y la belleza y expresión de las ideas melódicas, es el más notable de los predecesores de Rossini: sus óperas *Saffo* (1794) y *Lodoïska* (1800), merecen leerse todavía.

Todos estos compositores de talento, pero no de genio, se eclipsan ante Rossini (1792, † 1868), el más aplaudido, si no el más grande de los músicos durante los primeros años de este siglo. Rossini fué, si se permite la frase, el niño mimado de su época. Su padre tocaba la trompa en las compañías ambulantes de teatro, y su madre era cantante. Rossini, desde que nació, y sin estudios previos, tuvo el instinto de la escena; fué bien recibido desde sus primeros ensayos, y después de haber hecho trabajos bastante superficiales en el Liceo musical

de Bolonia, bajo la dirección del sabio Mattei, dió su primera partitura de ópera en 1810, la *Cambiale di matrimonio*, y, sobre todo, *Inganno felice* (1812); pero la primera obra digna de él fué *Tancredi*, en 1813. En ella demostró que sería un maestro; terminó la revolución que sus predecesores habían comenzado desde Cimarosa, y quiso hacer de la ópera un drama musical, en lugar de un concierto para aficionados.

Pronto se dedicó al género bufo con *La italiana en Argel* (1813). Tenía menos ternura y encanto que Cimarosa, pero mayor brillantez. A partir de *Aureliano in Palmira* (1813), tomó la resolución de que el cantante no improvisase á su gusto sobre su música; innovación que Cimarosa había intentado sin éxito, y que dió un golpe terrible al *virtuosismo* puro. Por último, el 5 de Febrero de 1816 oíase en el teatro Argentina de Roma *Il Barbiere di Siviglia*. Algunos accidentes ridículos produjeron tumulto en la primera representación; pero desde la segunda el éxito quedó asegurado y debía ser formidable. *El Barbero* es la obra dominante del genio de Rossini en el estilo cómico; una incomparable brillantez, mucho gracejo, maravilloso sentimiento de la escena, empeño en producir efecto á toda costa, cierta sequedad de ideas disimulada bajo multitud de adornos, y un acompañamiento constante de la orquesta, brillantísimo, es verdad, pero inútil muchas veces, tales son las cualidades y los defectos de esta obra encantadora. Después vino la *Ceneréntola*, en 1817, y en el mismo año, la *Gazza ladra*, más bien de semigénero que bufa.



FIG. 1.—*Rossini.*

A partir de 1816, el joven maestro pareció volver á la ópera seria con *Otello* (1816), *Mosé* (1818)

y *Semirámide* (1823), ópera brillantemente adornada entre todas, casi flameante.

El genio de Rossini, progresando cada día, se hallaba en toda su fuerza cuando el maestro fué llamado á París. Al llegar al teatro que había visto á Glück, Spontini, etc., Rossini debía no cambiar su estilo, sino avanzar más en el género elevado y expresivo que había inaugurado con *Otello*, *Mosé*, y *Semirámide*. Su primera obra en Francia fué *Il viaggio à Reims*, ópera de circunstancias para la coronación de Carlos X; luego, no queriendo abordar de frente la ópera con una partitura nueva, rehizo algunas de sus antiguas óperas: *Maometto II* tornóse en *El sitio de Corinto* (1826); *Mosé in Egitto*, en *Moisés* (1827). Al propio tiempo, con la música de *Il viaggio à Reims* componía una especie de ópera cómica sobre un *vaudeville* de Scribe, *El conde Ory* (1828). Al año siguiente apareció la obra maestra de Rossini, la ópera que permite colocarlo al lado de los más grandes maestros, *Guillermo Tell* (3 de Agosto de 1829). Es preciso conocer á Bach, Hændel, Glück y Mozart; á *Alceste*, *Don Juan* y las sinfonías de Beethoven; pero es preciso conocer también los dos primeros actos de *Guillermo Tell*, si se quiere comprender hasta qué punto de grandeza y de expresión puede llegar el noble arte de la música.

Pintoresca y dramática á la vez, la overtura de *Guillermo Tell* es la única de Rossini que responde verdaderamente al asunto de la ópera. Las otras overturas del maestro han sido célebres durante

mucho tiempo; son, en efecto, páginas de música brillante y sonora; pero á medida que se familiariza uno con las overturas de Mozart, Beethoven, Weber y con las de los maestros modernos, las overturas de Rossini, trazadas casi con el mismo plan, con el *crescendo* que las termina y con sus largas repeticiones de frases, parecen hoy más brillantes que hermosas, más adornadas que verdaderamente ricas. Citemos entre las principales, además de la de *El Barbero*, que fué escrita primero para una ópera seria, *Isabel*, las de *Otello*, de la *Gazza ladra*, de *La italiana en Argel*, chispeante y viva, la de *Semirámide*, y la de la *Ceneréntola*, graciosa y espiritual.

Háse hablado mucho de la influencia de Rossini, la cual ha sido inmensa, en efecto, y el autor de *El Barbero* y de *Guillermo Tell* ha dejado en la primera mitad de este siglo una huella brillante y deslumbradora. Pero semejante influencia fué más nefasta que útil. Rossini ha tenido imitadores y copistas, pero no escuela; y precisamente la imitación de este maestro ha perjudicado las obras de sus contemporáneos. Lo que en él eran excelentes cualidades, tornábanse defectos en sus imitadores, que solían caer en la exageración del sonido y del canto. Incapaces de seguirle en su genio, muchos de ellos le siguieron en sus defectos.

Después de *Guillermo Tell*, Rossini no escribió más, á lo menos para el teatro; pues es preciso contar en primer término entre sus obras el *Stabat Mater*, composición más dramática que religiosa, y la *Misa* (1869).

Por cierta reacción singular, el cisne de Pésaro pudo contar entre sus sucesores á un músico débil, pero que tuvo en alto grado lo que faltaba al *poderoso monarca de la música*, como decía Boëldieu: la sensibilidad. Vicente Bellini nació en 1801, en Catania, y murió en Puteaux en 1835. Su obra es poco numerosa, y su música pobre, y más pobremente acompañada por la orquesta como por la armonía; pero hay que conservar el recuerdo de este músico, que rindió culto á la verdad y á la expresión. Se estrenó en 1826 con *Blanca y Fernando*; pero *El Pirata* le hizo célebre en 1827. Esta celebridad no tuvo límites después de la *Straniera* (1829). *La Sonnámbula* (1831), *Norma* (1831), mostraron cuánta ternura é inteligencia artística tenía este dulce poeta, capaz como ninguno de sentir y hacer sentir emociones verdaderas. Su última obra, *I Puritani*, fué ejecutada en París (en Enero de 1835), el mismo año de su muerte. Se ha comparado á Bellini con Pergolese, músico también de alma apasionada, muerto joven como él, un siglo antes; pero no se puede nombrar al autor de la *Sonnámbula* y de *Norma* sin pensar en otro músico, no menos poeta, no menos tierno, pero más instruído, Federico Chopín, muerto asimismo antes de los cuarenta años.

Menos delicado y expresivo que Bellini, Gaetano Donizetti (1798, † 1848), era más hábil que él en el sentido especial de la palabra. Dotado de prodigiosa riqueza melódica, habiendo adquirido gran destreza y seguridad de mano en la ciencia del estilo vocal é instrumental, Donizetti pareció prodigar

todos los tesoros de su exuberante imaginación. Música seria y ligera, todo lo emprendió, unas veces con felicidad, otras con desgracia. Quedan de él más de treinta partituras, entre las cuales no hay una que no contenga por lo menos una página de valor, ni tampoco existe alguna, aún entre las mejores, que sea completa. Su reputación comenzó en 1819, con *Pietro il Grande*; pero *Anna Bolena* (1830) fué la primera obra digna de él. Pronto aparecieron el *Elisive d'amore* (1832), ópera bufa llena de gracia y elegancia; la *Parisina*, que tuvo más éxito que mérito (1833). *Lucrezia Borgia* (1833) produjo gran entusiasmo; pero el maestro no tuvo ya rivales después de *Lucía di Lammermoor* (1855). *Lucía* se cuenta, con razón, entre las mejores óperas de Donizetti, y el sexteto es una obra maestra de estilo vocal dramático, á la manera ita-

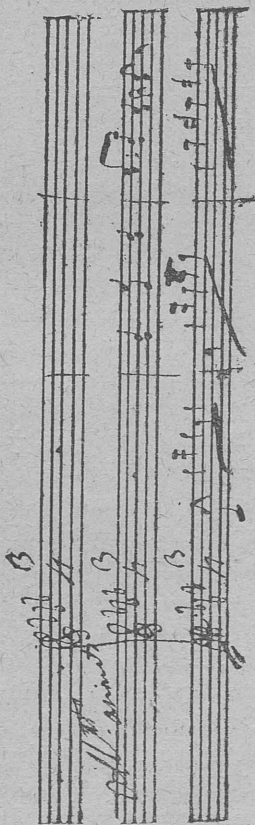


FIG. 2.—Autógrafo musical de BELLINI.

liana. Escribió además en Italia *Poliuto*, que se representó en París bajo el título de *Los Mártires*, y cuyo sexteto iguala casi al de *Lucía*.

Donizetti fué á Francia en 1840, y allí sintió engrandecerse su talento. En efecto, á la Opera Cómica, á la Opera y al Teatro Italiano dió sus más bellas obras, después de *Elisire d'amore* y *Lucía*; *La hija del regimiento* en la Opera Cómica, y *Favorita*, en la Opera, datan de 1840. En 1843 hizo representar en este teatro *Don Sebastián de Portugal*, y en el Italiano su última obra, *Don Pascuale*, partitura fina, espiritual y encantadora bajo todos conceptos.

Alrededor de Rossini, de Bellini y de Donizetti se agitaban numerosos músicos, imitadores más ó menos felices de estos maestros: Antonio Coppola (1793, † 1877), Juan Paccini (1796, † 1867) y Severo Mercadante (1795, † 1870) son los principales. Este último, sobre todo, que escribió más de cien óperas, la primera de las cuales se representó en 1819, y la última en 1866, fué un músico dotado de cierto poder artístico.

Un maestro que todavía es contemporáneo nuestro, debía representar gloriosamente la escuela italiana. Hablamos de José Verdi (Bussetto, 1813). No tiene el poder de Rossini, la sensibilidad de Bellini, ni la fecundidad prodigiosa de Donizetti, de quien procede, sin embargo; pero posee gran variedad de ideas, profundo sentimiento dramático, vehemencia y ardor que dan vida y fuerza inmensa á cuanto escribe. Pensando en Verdi, se comprenden los furros del *Trovatore* (1854) y las desesperacio-

nes de *Rigoletto* (1851). Además, el maestro cuenta con otros recursos en su talento. La elegía conmovedora de la *Traviata* (1853) y el noble canto del *Ballo in maschera* (1859), nos indican que Verdi tiene el don de la variedad; la escena le guía y la pasión le conduce. No hay preferencia de escuela que pueda cegar al verdadero músico sobre el mérito de sus obras.

Las obras que hemos citado pertenecen á lo que podría llamarse su primera manera, que terminó en el *Ballo in maschera*. Con las *Vísperas Sicilianas*, *Don Carlos*, *Aida* y la *Misa*

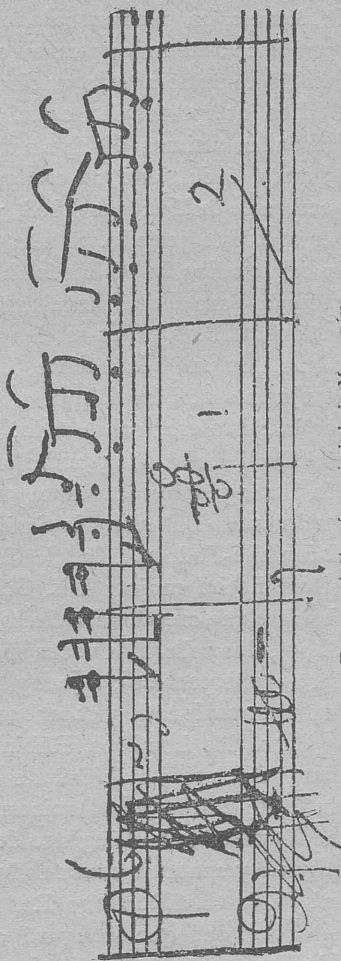


FIG. 3.—Autógrafo musical de la MALIBRÁN.

de Requiem, ha permanecido él mismo, ardiente y dramático ante todo; pero su estilo ha tomado algo de más ajustado al arte musical.

Los intérpretes de Rossini, Bellini y Donizetti fueron los últimos discípulos de los maestros del *bel canto*, ó del arte de cantar del siglo XVIII. El nombre de la Malibrán (1808, † 1834) parece dominar todo este período. Si se consulta el recuerdo de los aficionados, la Malibrán, hija de nuestro compatriota García, fué, ante todo, una incomparable hechicera. Pero si Musset le sacrificó cruelmente á la Pasta en una oda célebre, los músicos han roto la injusta sentencia del poeta, pues nos han dicho que la Pasta era, sobre todo, dramática. A continuación de estas dos grandes artistas hay que citar á la Sontag, hábil cantante que supo interpretar igualmente el *Barbero de Sevilla* y *Eurynthea*; á la Mainvielle-Fodor; á la Persiani, la vocalización misma hecha mujer; á la Grisi, tan hermosa en *Norma* y que creó los *Puritanos*; á la Pisaroni y á la Alboni, dos soberbias voces de contralto, educadas con un arte perfecto; á Jenny Lind y á la Frezzolini, tan apasionada y conmovedora.

Entre los hombres, Rubini y Lablache: el uno tenor, con voz notablemente extensa, que fué el cantor de Bellini y de Donizetti; el otro bajo, pero que llegaba hasta el registro de barítono, actor inteligente y cantante consumado. Citemos á Tamburini, barítono, á Domingo Ronconi y á su hijo Jorge, el barítono que inauguró el moderno período italiano, interpretando la obra de Verdi.

CAPÍTULO II

LA MÚSICA ALEMANA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

En el momento de hablar de los grandes maestros alemanes llamados Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schubert y Schumann, tenemos que mirar, no hacia atrás, sino por el contrario, muy á lo porvenir. Hombres como Hændel, Bach, Rameau, Haydn, Glück, Mozart, Grétry, Méhul y Cimarosa, han dado un gran impulso á la música, cuya lengua está formada y posee pureza, riqueza, flexibilidad y ligereza, habiendo llegado á toda la perfección que podía alcanzar y que anuncia ya una transformación: entra, pues, en un mundo nuevo.

Parece que podría ponerse nuestro siglo musical bajo la invocación del nombre de Beethoven; á él podemos referir todos los atrevimientos y todas las audacias.

Beethoven procede, antes de Haydn y de Mozart que de Bach, de Hændel y de Glück. Beethoven no ha abusado de las formas escolásticas del arte; pero si en la obra del maestro se reconoce el genio de Mozart, échase de ver desde luego, y por cima de todo, que la influencia de Haydn es la ma-

yor, á lo menos en las primeras composiciones, hasta el momento en que Beethoven sólo toma por modelo á sí propio.

Hánse agotado con este maestro todas las fórmulas de la crítica, de la hipérbole y de la estética trascendental. No hemos de repetir aquí estas disertaciones que pueden resumirse en este único pensamiento: *Beethoven ha sido el más grande de todos los músicos.*

Nació en 1770 en Boon, y murió en Viena el 26 de Marzo de 1827. Toda su alma, toda su poderosa inteligencia y toda su vida, estuvieron consagradas al servicio de la música; Beethoven vivió solo y desgraciado; tradujo en la lengua de los sonidos sus soledades y tristezas; su carácter era sombrío, descontentadizo; por último, una terrible enfermedad lo hirió en la fuerza misma de su talento. Un día, dirigiendo la ejecución de una obra, advirtió que no oía; cayó desplomado sobre su asiento: Beethoven estaba sordo. A pesar de la enfermedad, escribió al fin de su vida sus páginas más bellas y profundas.

Demos una lista, no de todas sus obras, cuyo catálogo llenaría un grueso volumen, sino de los trozos que todo músico debe conocer; cada uno de los títulos señala un paso de progreso en la historia del arte musical.

Op. 1. Primeros tríos al *príncipe Lichnowsky*, escritos en 1795.

Op. 2. Primeras sonatas á *Haydn*, publicadas en 1796.



FIG. 4.—*Beethoven.*

Op. 8. Serenata en *re* para violín, viola y violoncello,
publicada en 1797.

- Op. 13. Sonata *patética* en *do menor*, publicada en 1799.
- Op. 20. Septeto para violín, viola, trompa, clarinete, fagot, violoncello y contrabajo, compuesta en 1800.
- Op. 21. Primera sinfonía en *do mayor*, ejecutada en 1800. (Grande influencia de Mozart, y sobre todo, de Haydn).
- Op. 27. Sonata *casi fantasía* en *do sostenido menor*, publicada en 1802 (con un *adagio* de poética y profunda desesperación, titulada, no se sabe por qué ni por quién, *La claridad de la luna*).
- Op. 30. Sonatas para piano y violín al *emperador Alejandro*, compuestas hacia 1801-1802.
- Op. 36. Segunda sinfonía en *re* (con un final lleno de calor dramático).
- Op. 37. Concierto en *do menor*, compuesto en 1800.
- Op. 47. Sonata para piano y violín, dedicada á *Kreutzer*, compuesta en 1802.
- Op. 55. Tercera sinfonía en *mí bemol (heróica)*. Esta sinfonía había sido dedicada á Bonaparte; Beethoven arrancó la dedicatoria después de la campaña de 1804. (Magnífica marcha fúnebre ejecutada en 1805).
- Op. 60. Cuarta sinfonía en *sí bemol*, escrita hacia 1806 (con un suavísimo *cantabile*).
- Op. 62. Overtura de *Coriolano*, compuesta en 1807.
- Op. 67. Quinta sinfonía en *do menor*, la más bella de las composiciones puramente instrumentales.
- Op. 68. Sexta sinfonía en *fa (Pastoral)*, publicada en 1809.
- Op. 72 a *Leonor*, ópera en dos actos, compuesta en

- 1803, representada en Viena en 1805, arreglada en tres actos bajo el título de
- Op. 72 *b Fidelio*, representada en 1814.
- Op. 80. Fantasía en *do menor*, con orquesta y coro, compuesta en 1804, publicada en 1811.
- Op. 84. Música para el drama de Gøthe, *Egmont*. (Overtura magistral, compuesta en 1810).
- Op. 85. *Cristo en el monte de las Olivas*, compuesta en 1800, ejecutada en 1811.
- Op. 92. Séptima sinfonía en *lá*. (Esta sinfonía es una pastoral; pero por una singular aminoración del movimiento, el *allegretto*, ejecutado como *andante*, tórnase en la más sublime marcha fúnebre que existe. En nuestros días hay cierta resistencia contra esta transformación).
- Op. 93. Octava sinfonía en *fa*, con un adorable *allegretto scherzando* (1813).
- Op. 96. Sonata para piano y violín, dedicado al archiduque Rodolfo, compuesta en 1812.
- Op. 123. Misa en *re*, comenzada en 1818, terminada en 1823.
- Op. 125. Novena sinfonía en *re menor*, con coros, comenzada en 1817, terminada en 1824.
- Op. 125. }
 130. } Los últimos cuartetos, escritos en el período
 131. } de los últimos años de la vida de Beetho-
 132. } ven, desde el año 1824 hasta 1826.
 135. }

Hay que añadir á esta lista los diversos tríos para piano, violín y violoncello, y los para violín, viola y violoncello. Por lo demás, nos hemos contentado con citar aquí las obras de Beethoven que

nos han parecido más célebres é importantes; pero esta lista es arbitraria de todo punto, y nada le impide al lector añadir tal cual otra hermosa página á las aquí mencionadas.

Ninguna obra es mejor conocida que la de Beethoven; ha dejado varias cartas y un considerable número de cuadernitos que llevaba siempre consigo, y en los cuales escribía sus pensamientos musicales y otros, así como los croquis de sus composiciones.

Parece que toda su música sólo tendía á un fin: la sinfonía; á menudo, sus sonatas, tríos, cuartetos y conciertos para piano son magníficos croquis para cuadros más magníficos todavía.

De todas sus mejores obras, las nueve sinfonías son las más apreciables. Con Beethoven, la sinfonía de Mozart y de Haydn llega á la perfección de su forma. Veamos aquellas mediante una rápida ojeada, y comprenderemos cuál es la potencia de la música instrumental, puesto que en estos nueve libros están expresadas con prodigiosa elevación las sensaciones más poéticas del alma humana.

Se han distinguido en Beethoven tres estilos ó maneras: el primero empieza en su primera obra y llega hasta la 26 (sonata en *lá* bemol); el segundo comienza en esta sonata hasta la obra 56, y el tercero da principio en la sonata 25. No es este el lugar de examinar ni de discutir esta clasificación bastante arbitraria; pero declaramos que, si es aplicable al estilo y á la estructura de las obras del maestro, no encaja en el carácter poético de cada

una de las sinfonías. Esta estructura cambia gradualmente para formar lo que se llaman *maneras*; pero la imaginación, siempre caprichosa, pasa de la más apacible pintura á los más desgarradores gritos de dolor. La primera sinfonía es un homenaje tributado á los maestros de lo pasado; pero desde la sinfonía en *re*, entramos en pleno Beethoven: brillante y orgullosa, es como el grito de victoria lanzado por el genio; en cambio, ¡qué majestad y qué dolor en la *heroica*! Luego abandona Beethoven este tono épico para adoptar un canto menos elevado, y la sinfonía en *si bemol* parece pertenecer al género de semicarácter, si se la compara con la *heroica* que la precede, y con la en *do menor* que la sigue. Entre todas, la

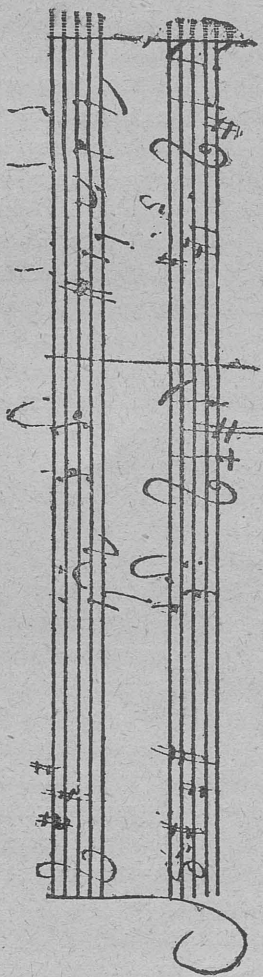


FIG. 5.—Autógrafo musical de BEETHOVEN.

sinfonía en *do menor* y la novena, son las más bellas ¿Es, como se ha pretendido, la expresión de un dolor personal? Lo ignoramos; pero nunca el pensamiento humano ha encontrado en música tan sublime lenguaje para expresar la potente lucha del hombre contra el aniquilamiento y la desesperación. De repente, por una singular transición del genio de Beethoven, pasamos á sentimientos infinitamente más dulces. Hácenos experimentar las sensaciones que la contemplación de la naturaleza produce. Las dos bucólicas de la *sinfonía pastoral* y de la sinfonía en *lá*, recuerdan á Virgilio más bien que á Homero; en el momento mismo en que el maestro delineaba el croquis de la formidable sinfonía con coros, acababa de bordar, con mano diestra, esa maravilla de gracia y distinción que se llama sinfonía en *fa*.

Con sus ocho sinfonías comprendió Beethoven que había recorrido, en la música puramente instrumental, el círculo de las emociones que ella podría expresar; no bastándole ya los instrumentos, juntóles las voces, y de esta alianza nació la novena sinfonía, monumento colosal, alrededor del cual vagan todavía inquietos los músicos. Aquí, la intención de casar el drama con la sinfonía se ve manifiesta; con la novena estamos en pleno drama, no en aquel que nos hace asistir á las aventuras de personajes más ó menos imaginarios, sino en aquel otro que consiste en la pintura y la expresión de la pasión humana.

Con semejantes tendencias, no era de extrañar

que Beethoven se dedicase al teatro. *Fidelio* se representó en 1805 bajo el título de *Leonor*; refundida, fué ejecutada más adelante en tres actos con aquel nombre.

Nunca logró gran éxito. En esta ópera el asunto es sombrío y melodramático; los pensamientos musicales, severos, apasionados, poderosos y van dirigidos al alma del espectador.

Beethoven, que tenía una facilidad prodigiosa, escribió tres overturas diferentes para *Fidelio* y *Leonor*. La más célebre es la que lleva el nombre de *Fidelio*.

Después de Beethoven, Weber parece ser quien más ha influido en las tendencias modernas de la música; pero estos maestros no pueden ser comparados entre sí, porque sus genios son diversos y sus procedimientos completamente diferentes. El uno, más elevado, más poderoso, se halla unido por varios conceptos al arte llamado clásico, de Glück, Haydn y Mozart; el otro, más fogoso, vive independiente de toda escuela y de toda tradición: hay que investigar mucho para encontrar la genealogía histórica de su obra. En efecto; el genio de Weber, tan humano, tan poético y soñador, tiene sus raíces en el arte popular de Alemania; su música es el *lied* tradicional alemán, alzado hasta la altura de la ópera.

Weber (Carlos María) nació en Eutín (Holstein) en 1786, y murió en Londres en 1826. Sus estudios musicales fueron poco cuidadosos en un principio, y á la edad de quince años dejó por algún tiempo la

música para dedicarse al grabado. Esto explica por qué Weber se asemeja tan poco á los clásicos que le precedieron. A esta independencia debió el ardor, á veces incorrecto, pero poderoso y original de su genio.

En 1814, cuando la coalición europea contra Francia, Weber se asoció al poeta Körner, y el enemigo de esta cantaba, durante la invasión, las canciones patrióticas y militares de aquél. Ya se había dado á conocer como músico popular, como director de orquesta, y como autor de óperas cómicas, cuando en 1819 hizo ejecutar en Dresde, *Freyschütz*. Desde aquel día, Weber se hizo célebre en Alemania. En 1820 se representó *Preciosa*; en 1823 *Euryanthea*; pués en Londres dió la ópera *Oberón* en 1826. *Oberón* fué acogida con frialdad; y como el gran músico estaba ya enfermo y muy debilitado, este contratiempo lo empeoró. *Oberón* fué representada el 12 de Abril de 1826, y Weber murió en Junio del mismo año.

Cada una de estas cuatro óperas está marcada con un tinte particular que puede ser definido fácilmente sin descender á grandes detalles. *Freyschütz*, obra de inspiración esencialmente alemana, donde se encuentra en cada página el soplo melódico popular de esta nación, es la narración sencilla, conmovedora, animada, de una leyenda nacional. *Preciosa* pertenece al género pintoresco. *Euryanthea* es un canto caballeresco de corte marcial. *Oberón*, por último, es la traducción musical de la poética dramática de Shakespeare.



FIG. 6.—Weber.

Además de estas óperas, Weber escribió gran número de composiciones vocales é instrumentales, coros, conciertos y sonatas, entre las cuales figura

en primera línea el brillante *Concertstück* (1821); pero sus overturas son las que le han dado preeminente lugar entre los compositores de música instrumental.

La overtura es una composición generalmente instrumental (algunas contienen uno ó dos coros) que precede á una ópera. Hay dos clases de overturas: las que no tienen más objeto que fijar la atención del auditorio antes de comenzar la función, y las que representan, como en rápido resumen, las diferentes peripecias del drama. Pueden distinguirse, entre estas últimas, las overturas dramáticas, que pintan las diversas fases de la acción, y las overturas pasionales, por decirlo así, que expresan las diversas pasiones de los personajes y disponen al auditorio á sentirlas, á medida que el drama se desenvuelve. Hay que mencionar todavía las overturas pintorescas, que fijan, si vale la frase, el adorno de la pieza. A menudo la página inicial de una ópera procede de los tres géneros, subjetivo, dramático y pintoresco.

Puede decirse que Weber creó las overturas pintorescas y dramáticas á la vez, las cuales, con su fogosidad é intenso colorido, son á un tiempo adorno y síntesis de un drama. Weber toma las frases capitales de su ópera, las enlaza, las desenvuelve y las pone en movimiento, cual personajes, teniendo buen cuidado de colocarlas en el medio pintoresco.

Fogosa y brillante, clara y límpida, la overtura de *Freyschütz* es y será siempre la más popular de

las del maestro. Las overturas de *Oberón* y de *Euryanthea*, compuestas también sobre temas de la partitura, tienen un tinte más soñador y poético. En unas se oye sonar la trompa de Oberon, se ve revolotear los enjambres regocijados de hadas; la otra, de una poesía pálida, despierta los más caballerescos recuerdos; *Preciosa* lleva por overtura un delicioso cuadro musical, lleno de exquisita fantasía. Weber ha escrito también overturas fuera de sus óperas; una de las más bellas es el *Jübel*, overtura



FIG. 7.—Autógrafo musical de WEBER.

compuesta con ocasión del trigésimo aniversario del reinado de Federico Augusto I de Sajonia.

«Mendelssohn ha sobresalido poco en la sinfonía». A pesar de esta aserción, bastante aventurada, del historiador Fetis, hay que colocar inmediatamente después de Beethoven y Weber, á Félix Mendelssohn-Bartholdy (1809, † 1847). Este músico quiso continuar la sinfonía de Beethoven, y, si no pudo igualarle, supo al menos colocarse en primera línea. Por la forma de composición, procede

de los clásicos; por el colorido de la orquesta y lo soñador del pensamiento, recuerda á Weber; además, su culto á los antiguos maestros escolásticos, culto inspirado por su primer profesor Zelter, da á varias de sus obras cierto aire antiguo y severo.

La característica del talento de Mendelssohn es la imaginación y la poesía, y cierto horror instintivo por todo lo que es vulgar; su defecto, cierta falta de proporciones en la composición. Su frase melódica, ritmada de una manera muy original, se distingue entre todas; ha encontrado, desarrollado é inventado ritmos nuevos, llenos de flexibilidad y pasión.

Muerto á los treinta y nueve años, gozando de considerable fortuna, distraído con mil ocupaciones mundanas, con numerosos viajes y con sus trabajos de director de orquesta, Mendelssohn no ha dejado tan considerable número de obras como los maestros alemanes de la misma época; pero no obstante, su repertorio es suficientemente rico y variado. Hállanse en él sinfonías, como las dos en *la menor* y *mayor*, la sinfonía *Escocesa*, la sinfonía *Italiana*, la *Reforma*, *sinfonía*; música dramática y de magia; romántica, como el *Sueño de una noche de verano*; cuadros fantásticos, como *La noche de Walpurgis*; magníficas overturas, como las de *La gruta de Fingal*, *La mar en calma*, *La bella Melusina* y *Ruy Blas*; composiciones semejantes al drama, como *Antígona* y *Athalia*; y conciertos, entre los cuales sobresale el de violín. En la música religiosa ha dado Mendelssohn rienda suelta á su culto por Bach y Hændel;



FIG. 8.—*Mendelssohn.*

citemos, en estilo antiguo, los *Salmos*, el oratorio *Paulo* (1835) y el *Elías* (1847); su música de cámara se compone de cuartetos y quintetos; por último, en el género elegíaco y ligero ha dejado melodías, coros, trozos de todas clases, y principalmente poemitas para piano, titulados *Lieder* ó *romanzas sin palabras*. En este género, cuyo creador fué Mendelssohn, tuvo un rival, Schumann; pero en las melodías y los *Lieder* para piano y canto tenía su maestro.

Ya hemos citado á Franz Schubert (1797, † 1828). A juzgar por la obra musical que Schubert ha dejado á la posteridad, este músico sería poco digno de figurar al lado de los grandes maestros que acabamos de citar. En efecto: ¿qué son en la apariencia unas melodías, al lado de las obras de Beethoven, de las óperas de Weber, de las sinfonías y del repertorio de Mendelssohn? Pero, además de que Schubert, muerto á los treinta y un años, fué de increíble fecundidad, habiendo escrito sinfonías, piezas para piano y óperas, sus melodías componen por sí solas una obra de tal importancia, que el maestro que las ha escrito puede ser contado entre los que ocupan preeminente lugar dentro del arte moderno. Quien las conoce bien, las encuentra más de una vez en la poética musical de Weber y de Mendelssohn.

El *Lieder*, pequeño poema, es particularísimo al genio alemán, cuya poética fantasía traduce bajo una forma narrativa, sentimental y á veces mística. Franz Schubert ha sido como su intérprete musical más completo é ideal á un tiempo; músico ins-

truído, de fecunda imaginación, posee tal riqueza de melodía, tal originalidad y variedad de ritmos, que hacen que su obra sea inimitable y de eterno recuerdo. Algunos compases le bastan para fijar en música una poética figura de Goethe, como *Margarita en el torno*, ó *Mignon*. ¿Quiere describir? Una ligera fórmula de acompañamiento nos pinta de un rasgo los caprichosos saltos de la trucha; seguid con él una narración dramática, y he aquí la balada de *El Rey de los Alamos*, que se desarrolla sombría y terrible ante nosotros, con sus variadas melodías y su persistente acompañamiento, que por sí solo es un verdadero cuadro. Más lejos se ve el ensueño místico con *La joven y la muerte*, *La joven religiosa*, obra maestra de admirable romanticismo, con *La calma*, con *La queja de la joven* y con el *Ave María*, himno piadoso, puro y entusiasta; por último, expresa el amor con *Pienso en ti*, de un calor poderoso y comunicativo, y la *Serenata*, elegante y graciosa.

Aunque los más grandes maestros hayan escrito numerosos *Lieder* desde principios de este siglo, Schubert no ha sido superado por ninguno: ni por Mendelssohn, ni por Weber, ni siquiera por Beethoven; sin embargo, debemos citar con él á Roberto Franz, á quien el poeta de las melodías ha hecho olvidar, pero que también encontró encantadores acentos de soñadora poesía.

Antes de hablar de los maestros que, precediendo inmediatamente á la escuela contemporánea, han ejercido sobre ella cierta influencia, citemos algunos músicos de segundo orden. Spohr (Luis) (1784

† 1859), cuyas dos óperas, *Fausto*, y sobre todo *Fessonda*, contienen páginas muy notables; Marschner (Enrique) (1795, † 1861), cuya ópera romántica *El Vampiro* se cita todavía; el clérigo Vogel, organista, maestro de Meyerbeer y de Mendelssohn; en el género ligero encontramos á Otto Nicolaï (1809, † 1848), alemán muy italianizado, que es autor de una linda ópera cómica titulada *Las alegres comadres de Windsor*.

Con Weber, Schubert y Mendelssohn, hemos entrado en la serie de músicos románticos; pero he aquí otro, Federico Chopín, sentimental hasta el sufrimiento, que reclama para la música de piano un lugar en el arte moderno.

Francés por su padre, nacido en Nancy, eslavo por su madre, alemán por su educación musical, y bastante italiano por sus gustos, Chopín sufrió en su talento esas varias influencias. Tomó del uno la pureza y la exactitud de proporciones, del otro la sensibilidad y fantasía poética; de sus maestros alemanes la riqueza de estilo, y de los italianos la flexibilidad y elegancia de la línea melódica. En sí propio halló esa sensibilidad enfermiza, carácter de su armonía como de su canto, que supo juntar á los caprichos rítmicos más originales. Si su música nos causa profunda impresión, ¡qué efecto no produciría cuando el maestro ejecutaba por sí sus obras, cual incomparable artista, con los mil matices que no se pueden describir y las innumerables delicadezas imposibles de adivinar!

Señaladas por grandísima elegancia, y de senti-



FIG. 9.—Schubert.

miento delicado y tierno, las obras de Chopín son varias en estilo é inspiración. Citemos primero los *Nocturnos*, sueños dulces y tristes; después los *Estudios*, *Preludios*, *Improvisaciones*, *Baladas*, donde el

maestro parece haber agrupado con amor sus innovaciones de ritmo y armonía; y por último, las *Mazurkas, Walses y Polonesas*, recuerdos de ritmos eslavos que vienen á mezclarse en la fantasía caprichosa. Con la marcha fúnebre, que forma parte de la magnífica sonata en *si bemol menor*, Chopín llegó á la más alta poesía. Generalmente, sus composiciones están designadas mediante números, no mediante títulos; en efecto, el maestro no necesita instruir de antemano al auditorio; sabe guiarlo perfectamente él mismo.

Posterior á Schubert, Weber y Mendelssohn, Chopín es menos genial que estos grandes maestros, pero pertenece á su familia: es con ellos, y más que ellos tal vez, el cantor delicado de la melancolía y del dolor.

Anuncia, en cierto modo, á un maestro moderno por excelencia, Roberto Schumann (1810, † 1856). Este, del cual cada acento melódico es una expresión y cada acorde un pensamiento, es el traductor musical de Byron, Goethe y del místico Juan Pablo Richter. Su arte tiene mil delicadezas que revelan, á quien sabe escuchar, un artista de naturaleza exquisita, por lo cual fué también en música el cantor de los niños y de las jóvenes. Schumann murió pronto, y, sin embargo, su obra es considerable y variada. Las composiciones de Schumann son cuadros en los cuales introduce las pasiones, casi bajo forma de personajes, poniéndose á veces él mismo en escena. *Las hojas de Album, El Carnaval, Escenas de niños, Escenas de baile* y los *Estudios sinfónicos*,

son á un tiempo profundos, nuevos y pintorescos.

El mismo poder de imaginación se encuentra en las obras de orquesta, como en el magnífico concierto en *lá bemol*, las seis overturas de *Manfredo*, *Genoveva*, *la Fiesta*, *Overtura*, *Julio César*, *Hermann*, *Dorotea* y las cuatro sinfonías. Desgraciadamente, la instrumentación de estas páginas no está siempre á la altura del pensamiento.

En sus grandes composiciones, como *El Paraíso y la Peri*, *la Vida de uua rosa*, *Manfredo*, las *Escenas de Fausto*, el *Requiem de Mignon* y en sus *Lieder* y *Melodías*, es donde Schumann dió libre vuelo al poder de su genio: el misticismo del segundo *Fausto* de Goethe no le espantó. Cuando el tiempo haya arrojado sobre las obras de Schumann ese velo que atenúa los colores más vivos, se verá cuál era el valor de este músico, á quien algunos tienen á gala el menospreciar, y que es uno de los maestros de la escuela moderna.

CAPÍTULO III

LA MÚSICA FRANCESA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

Desde fines del siglo XVIII el movimiento romántico se acentuaba cada día más en la poesía, en el drama y en la pintura. La música, ese arte de impresión por excelencia, arte complejo y por consiguiente accesible á todas las transformaciones, entró deliberadamente en la nueva vía, tomando cada músico y cada escuela lo que les convenía, pero sufriendo todas las influencias del espíritu moderno.

En la música misma se habían visto muchos cambios desde 1820. Habeneck, director de orquesta del Conservatorio de París, había hecho ejecutar las sinfonías de Beethoven en 1824; un arreglador sin escrúpulos, pero inteligente, Castil-Blaze (1784-1857), hacía representar en 1825 *Freyschütz*, bajo el título de *Robin de los bosques*. Otro músico, Crémont, había arreglado *Preciosa* en 1825. Una compañía alemana representó *Fidelio* en 1829, y *Oberón* y *Euryanthea* en 1781; el cantante Ad. Nourrit popularizó las melodias de Schubert. Rossini y los italianos seguían reinando en apariencia, pero su

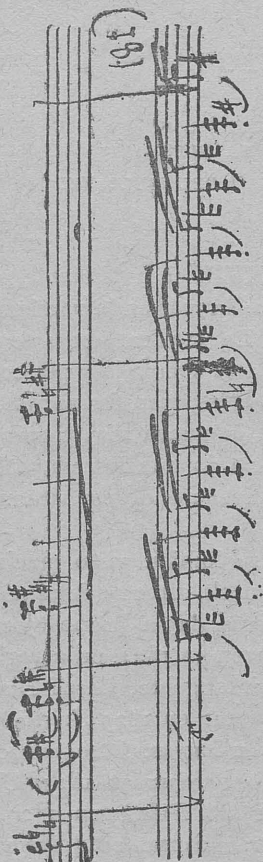
poder estaba esencialmente minado por su base, y

condenado á desaparecer con el trascurso de algunos años más.

¡Cosa rara! La inspiración de Weber parece haber combatido la de Rossini en la obra del más grande de los músicos franceses de ópera cómica durante este período, Fernando Hérold (1791 † 1833). Sin embargo, no hay que llevar demasiado lejos el paralelo entre Hérold y Weber.

Desde su primera obra *Les Rossières* (1817), manifestó su talento fino y distinguido, así como en *La campanilla* (1817). *Los chalanes* (1819), graciosa ópera cómica arreglada sobre el poema de Vadé, puesto ya en música por Dauvergne, y *El muletivo*, partitura de vivos colores (1823), continuaron su reputación, que quedó establecida definitivamente con *María* (1826),

FIG. 10.—Autógrafo musical de HéROLD.



música conmovedora y sencilla. Pero el autor de *María* debía engrandecerse más y ocupar un puesto en primera línea con las dos últimas óperas cómicas que escribió, *Zampa* (1831), y *Le Pré aux clercs* (1832). Al componer *Zampa*, Hérold quiso hacer un *Don Juan* francés. Supo encontrar en esta obra acentos de admirable inspiración lírica, como el trío, el fogoso final del primer acto y el precioso dúo: «¿Por qué temblar?»

De una inspiración menos elevada, *Le Pré aux clercs* es más completo sin embargo; la obra, muy interesante por sí misma, nos presenta al músico. Los caracteres de los personajes y el color escénico se sostienen desde el principio hasta el fin de la obra con admirable lógica; mil detalles de orquesta y de melodía encantan y sorprenden á la vez.

Un paso más y volvemos al melodrama violento con Halévy (Jacob Francisco Fromenthal) 1799 † 1862). A pesar de la elegante finura de *El relámpago* (1835), que recuerda las cualidades más encantadoras de Hérold, se puede reprochar á Halévy el haber recargado los tonos de la antigua ópera cómica francesa; sin embargo, debemos inclinarnos ante este maestro que tuvo el don del lirismo y que supo conquistar un puesto distinguido lo mismo en la ópera cómica que en la ópera.

Se había estrenado en 1827 con *El artesano*, *El aficionado de Aviñon* (1829) y otras partituras agradables, cuando en 1835 dió sin interrupción á la ópera cómica y á la ópera respectivamente, *El relámpago* y *La hebrea*. Había llegado en un solo día á

la cumbre más alta de su talento; podía igualarse todavía á sí propio; pero superarse, jamás. Gracia, talento, emoción profunda, tales son las cualidades de *El relámpago*; elevada declamación, admirable



FIG. II.—*Halevy.*

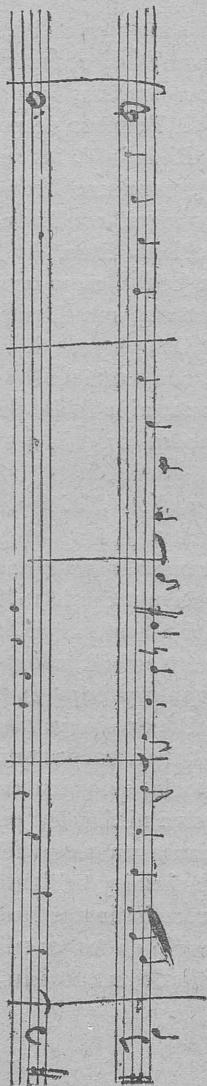
firmeza en el dibujo del personaje principal, el judío fanático Eleazar, tales son los méritos de *La hebrea*, cuyo segundo acto puede colocarse al lado de las más bellas obras líricas.

Desde este día reinó Halévy, mas con diversa fortuna; citemos entre las principales obras que presentó á la Opera Cómica *Los mosqueteros de la reina* (1846), *El Valle de Andorra* (1848), pieza de profundo sentimiento dramático, *El hada de las rosas* (1849), *Jaguarita la india* (1855), partitura llena de color local, en la que el maestro siguió con fortuna las huellas de los modernos orientalistas. En la Opera presentó *Guido y Ginevra* (1838), cuyo terrorífico acto tercero puede ser contado, con el segundo de *La hebrea*, entre las más bellas páginas de Halévy, *La reina de Chipre* (1841), con su dúo clásico, y *Carlos VI* (1843), donde resuena, al lado del delicioso dúo de las cartas, un vigoroso y potente grito de guerra.

Si es permitido acusar de pesadez á Halévy, no lo es acusar á Daniel Francisco Esprit Auber (1782, † 1871); pero ¿por qué pensar en dirigir cargos á un músico que supo hacer simpática la música á quienes no gustaban de ella? Su música se deslizaba ligera sobre el poema que traducía, completándolo á menudo, como el elegante dibujo de un maestro se desliza alrededor del texto de un libro.

Amable narrador musical, Auber no pretendió emocionar ni persuadir al auditorio, sino distraerlo. Su música no es muy expresiva ni fuerte, pero tiene elegancia, realzada mediante un rasgo feliz de orquesta ó de armonía superficial y brillante á un tiempo. Gracias á ciertos procedimientos sencillos, pero de efecto seguro, el estilo de Auber era el que más fácilmente podía ser imitado; era Rossini al

FIG. 12.—Autógrafo musical de HALÉVY.



alcance de todo el mundo y de aquí su inmenso éxito. Pero si hoy se verifica una reacción contra él, no debemos olvidar al maestro alegre y gracioso que dió la norma de lo que en retórica se llamaría *estilo templado*.

Discípulo en un principio de Boëldieu y de los maestros franceses, escribió *La pastora del Castillo* (1820), *Emma* (1821), *La nieve* (1823), *El concierto en la corte* (1824), *El albañil* (1825), pues sus primeras obras *La mansión militar* y *El contrato de inquilinato* son indignas de él; pronto se sintió deslumbrado por los rayos del sol rossiniano, y fué en Francia el imitador más feliz del maestro de Pesaro. Mientras que éste cantaba con sublime acento la patria y el amor filial, Auber ponía el patriotismo en baile con *La muda de Portici* (1829). *La muda*, música elegante, fácil y gra-

ciosa, no puede dejar de agradar á quien no busca el drama en el teatro.

Pero en la ópera cómica es donde principalmente empleaba el maestro su inagotable fecundidad con *La prometida* (1829), *Fra diavolo* (1830), brillante cuadro trazado con mano hábil; *La embajadora*, *El dominó negro*, lindo *vaudeville*, realzado por preciosos *couplets*; *Los diamantes de la Corona* (1841) y *La parte del diablo* (1843). Con *Haydée* (1847) llegó á tomar los caracteres de un músico casi dramático. En 1867 el maestro escribió, y sus admiradores se empeñaron en aplaudir con entusiasmo, *El primer día feliz*. Tales son las principales obras de Auber, repertorio enorme de un músico que nadie pensaría en criticar, si sus aficionados no hubiesen incurrido en la idea extravagante de querer

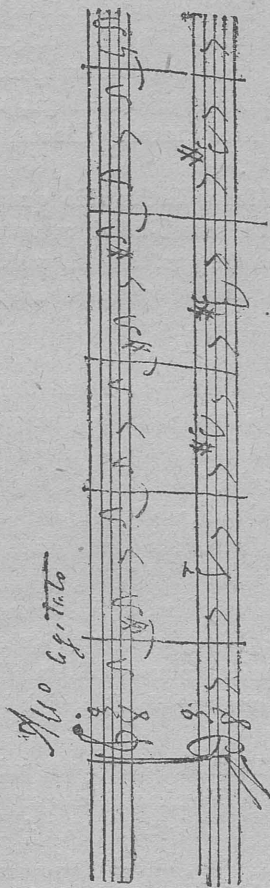


FIG. 13.—Autógrafo musical de AUBER.

considerarle como jefe de la escuela francesa, en una época en que existían Hérold, Halévy, Berlioz y Feliciano David, y en que no había desaparecido el recuerdo de los antiguos maestros de la ópera cómica; momento en que comenzaban á brillar los maestros contemporáneos, á quienes admiramos todavía.

Menos distinguido que Auber, pero dotado de cierta sensibilidad conmovedora, con inagotable buen humor, alegría y franqueza de buena ley, aunque algo vulgares, Adolfo Adam (1803, † 1856) representa dentro del arte francés el *vaudeville* musical. Ningún músico fué más fecundo; por todas partes, desde la Opera hasta los teatros más insignificantes, cantó alegre y descuidado. Mostróse á veces gracioso y poético en bailes como *La hija del Danubio* (1836), *Giselle* (con Burgmuller, 1841) y *El Corsario* (1856). Buscó la finura y el donaire en el género y la ópera cómica; tales son, en efecto, las cualidades de *El chalet* (1834), un acto que es su obra maestra, de *El torero* (1840), de *Giralda* (1850) y de *¡Si yo fuera rey!* (1852). Inspirándose en la musa popular, compuso *El postillón de Longjumeau* (1836), *El cervecero de Preston* (1838) y *La alhaja perdida* (1852).

Toda la cohorte de músicos amables y fáciles debía marchar sobre las huellas de Auber y de Adam: Clapisson (1808 † 1866), el primero de todos, después de los maestros, con *Fanchonnette* (1856); Mompou, un romántico á quien sólo le ha faltado conocer su arte; Amadeo de Beauplan

(1796, † 1853); Teodoro Labarre (1805, † 1870); Alberto Grisar (1805, † 1869), á quien una romanza, *La loca*, hizo célebre, pero que supo, por la alegría de su música, crearse un puesto aparte, con *Buenas noches, señor Pantalón*, y *Gilles raptor* (1848). Entre los imitadores de Halévy, debemos citar además á Niedermeyer (1802, † 1861), autor de *Stradella* (1837) y de *María Stuardo* (1844), que fué también un distinguido compositor religioso; M. Limnander de Nieuwenhave, nacido en 1814, belga, buen escritor musical, compuso para la Opera Cómica *Los Montenegrinos* (1849), y Maillart (1817, † 1871), autor de *Los dragones de Villars* (1836.)

Aparte de estos tres últimos, músicos que tienen un valor real, todos los que acabamos de citar tan rápidamente eran más bien compositores de romanzas, mejor ó peor intercaladas en óperas, que autores dramáticos.

Para completar este cuadro de la música francesa, tendríamos que descender hasta la opereta, que reina ya en la ópera cómica con Adam, y hasta el *vaudeville* y los estribillos de Doche; pero un arte más noble nos llama con Jacobo Meyerbeer (Berlín, 1794, † París, 1864), un alemán que se tornó francés, un músico dotado de maravilloso poder escénico, y que intentó, á veces con fortuna, unir todas las escuelas y conciliar todos los géneros.

Meyerbeer no halló su verdadero camino desde los primeros pasos que dió en la carrera. Exclusivamente alemán en un principio, se estrenó con páginas como *La hija de Jephté*, faltas de claridad,



FIG. 14 — *Meyerbeer.*

primera condición de toda obra lírica. Poco después, Meyerbeer marchó á Italia y sufrió la influencia rossiniana; simplificó su instrumentación, dió mayor flexibilidad á sus contornos melódicos y aprendió á escribir para las voces. *Semirámide riconosciuta* (1819), *Emma di Resburgo* (1820), *Margherita d' Anjou* (1822), *L'Esule di Granata* (1823) é *Il Crociato* (1825) fueron las obras principales de este período.

Llegó á París hacia 1826, y entonces cambió completamente de dirección su talento, componiendo *Roberto el Diablo* (1831). A pesar de los grandes defectos, que hoy se manifiestan más claros que antes á pesar de un italianismo exagerado, *Roberto el diablo*, con sus actos tercero y quinto, aportó una nueva nota en música.

El músico que había escrito esta partitura era, á no dudarlo, un gran maestro. Así pareció también en 1856, cuando Meyerbeer dió *Los Hugonotes*. Esta música *narrativa*, por decirlo así, llena de pasión, de calor, de vida, en la cual el color de la orquesta y la armonía aumentaba el valor del pensamiento melódico; este drama punzante, moviéndose dentro de un cuadro trazado con mano firme, señalaba el punto culminante del antiguo arte melodramático de la ópera.

Meyerbeer debía elevarse más alto aún. En vez de la pasión amorosa, quiso pintar el amor de una madre y el fanatismo de un profeta. Menos apasionada que *Los Hugonotes*, *El Profeta* es obra de inspiración más levantada y épica.



FIG. 15.-Autógrafo musical de MEYERBEER.

Después de estas dos obras magistrales, citaremos *La Africana*, última partitura de Meyerbeer, ejecutada en la Opera un año después de la muerte del autor, en 1865. En esta ópera había tornado el maestro á sus primeras aficiones italianas. Compuesta desgraciadamente sobre un poema mediano, *La Africana* no tiene los grandes movimientos apasionados y dramáticos de *Los Hugonotes* y de *El Profeta*; pero jamás la imaginación melódica de Meyerbeer ha sido más rica, ni nunca su estilo más brillante. De vez en cuando, Meyerbeer reposaba escribiendo óperas cómicas, como *La Estrella del Norte*, que nosotros desecharíamos á pesar del primero y tercer acto; pero no sucede lo mismo con *El perdón de Ploërmel*, partitura más pintoresca que dramática, pero de poesía encantadora y elegante factura.

Meyerbeer ha sido muy discutido, y lo será todavía, porque tal es la suerte de los eclécticos; pareció demasiado profundo á los aficionados de su tiempo, mientras que hoy es tachado de demasiado fácil; no hemos de fallar nosotros este proceso; todo lo que podemos decir de Meyerbeer, que ha cultivado todos los estilos y ensayado todas las formas, es que puede ser considerado como un maravilloso músico de transición entre las antiguas escuelas y las nuevas; despreciar obras como *Los Hugonotes* y *El Profeta*, sería rasgar dos de las páginas más bellas de la historia de la música.

Dos hombres de talento muy diverso, Héctor Berlioz (1803, † 1869), y Feliciano David (1810, † 1876), ofrecían al arte francés caminos casi inexplorados. Creada en Francia la sinfonía, pero al modo francés, menos severa que el oratorio, menos agitada que el drama, la oda sinfónica y la sinfonía dramática de David y de Berlioz, alcanzaban dentro del arte musical francés una nota no oída hasta ellos.

Innovador apasionado, se arrojó Berlioz, desde sus primeros pasos, en el romanticismo musical y literario: Glück, Weber, Beethoven, Shakspeare, Byron y Hugo fueron sus dioses, sus adoraciones, como él mismo decía. Estando todavía aprendiendo, escribió la *Sinfonía fantástica*, inspiración casi byroniana, y después *Haroldo en Italia* (1835). El genio del maestro se fortalecía; Berlioz continuaba siendo romántico, pero menos vigoroso. Entonces comenzó el período más brillante de su vida musi-



FIG. 16.—*Berlioz.*

cal. Escribió el monumental *Requiem* para los funerales del general Damrémont (1839), la vibrante y

amorosa sinfonía dramática de *Romeo y Julieta* (1839); y, por último, esa obra admirable que casi pertenece al teatro y que es la traducción musical del *Fausto* de Goethe, *La condenación de Fausto* (1846). El alma del artista se acrisolaba; ya no era á Shakspeare, á Goethe, á quienes Berlioz se dirigía: era á los sencillos y conmovedores cuadros del Evangelio; era al más puro, al más tierno, al más sereno de los poetas, á Virgilio. En *la infancia de Cristo* (1854) se hace pequeño é idílico este músico poderoso y sombrío; en *Los Troyanos* alcanzó las grandezas del poeta de Mantua.

Se ha dicho y repetido que Berlioz no comprendía nada del teatro, ni podía comprenderlo. En efecto: no gustaba de las convenciones dramáticas; rara vez era equitativo, confundiendo fácilmente la ópera cómica con el *vaudeville*; pero, francamente, á este hombre que soñaba con Shakspeare y Goethe y que resucitaba á Virgilio, debían parecerle algo mezquinas las habilidades dramáticas de Scribe. Cuando se haya dado á Berlioz el puesto que merece en el teatro, podrá saberse cuánta fantasía pintoresca hay en *Benvenuto Cellini* (1838), cuán tierna y graciosa es la ligera partitura de *Beatriz y Benedicto* (1862), qué tesoro de poesía, de verdadera melodía y de sentimiento dramático encierran *La toma de Troya*, que no ha sido representado nunca, y *Los troyanos en Cartago* (1863).

Ardiente, batallador y á menudo injusto, Berlioz se atrajo muchos enemigos; pero aún en la época que más discutido estaba, su influencia fué in-

Moderato un poco più

Flute *mf* *p*

Clarinete in B *mf* *p*

Oboe *mf* *p*

Violon

Alto *avec solennité*

Tenore solo *staccato*

Vieille

Don la crèche en ce temps. Le sus venait de naître *mais nul protège en*

The image shows a handwritten musical score for a scene from Berlioz's opera 'Le Christ Enfant'. The score is written on multiple staves. At the top, the tempo is marked 'Moderato un poco più'. The instruments listed are Flute, Clarinet in B, Oboe, Violon (Violin), Alto, Tenore solo (Tenor solo), and Vieille (Old man). The Flute, Clarinet, and Oboe parts have dynamic markings of 'mf' and 'p'. The Alto part is marked 'avec solennité'. The Tenore solo part is marked 'staccato'. The lyrics are written below the Tenore solo staff: 'Don la crèche en ce temps. Le sus venait de naître' and 'mais nul protège en'. The score is written in a cursive, handwritten style.

FIG. 17.—Autógrafo musical de BERLIOZ.

mena. Berlioz era algo orgulloso, pues pretendía ser continuador de Beethoven.

Feliciano David fué más dichoso que Berlioz, menos ambicioso, es verdad, y menos innovador. Su talento procede de Haydn en *La Creación* y en *Las Estaciones*, más quizá que de ningún otro maestro. Fuera de su melodía, algo pobre, pero poética, su instrumentación es lo que absorbe toda la atención del público, por la riqueza, limpidez y variedad que encierra. El desarrollo sinfónico, siempre escrito sobre un ritmo simétrico, sobre una melodía cuyos contornos son fácilmente aprehensibles, no exige, para ser entendido, ni larga atención ni aptitudes especiales. David es un pintor en música, así que ha sobresalido en el



FIG. 18.—Autógrafo musical de DAVID.

género pintoresco. Después de un largo viaje por Oriente, con los cuadros que habían herido su imaginación, creó un género especial, el *orientalismo* musical.

El desierto (1844) comenzó su éxito. La continuación no desmintió este brillante estreno, ni aún en las obras olvidadas hoy, como *El Edén* y *Moisés en el Sinaí*. La última obra sinfónica de David, *Cristóbal Colón*, con la escena del Océano, el nuevo mundo y el episodio del mar Indico, está á la altura de las mejores páginas de *El desierto*.

Feliciano David abordó el teatro con buena fortuna, no porque tuviese muy desarrollado el sentimiento dramático, sino porque la nitidez de su pensamiento y de su estilo tornaban accesible su música á los oídos más rebeldes. Se estrenó en el teatro con *La perla del Brasil* (1851); bien pronto *Herculano* (1859) probó en la Opera que el músico pintoresco era también artista de elevadas y expresivas tendencias. La obra magistral de Feliciano David fué, con *El desierto*, *Lallas Roukh* (1862), ópera cómica en dos actos. Esta partitura, sellada con una poesía penetrante y un lánguido color oriental, pertenece á las obras más notables de la ópera cómica moderna.

CAPITULO IV

LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN ITALIA, ALEMANA Y FRANCIA

No es ya hoy Italia lo que era en la primera mitad de este siglo, en lo que se refiere al arte musical. Aunque hayamos hablado ya de él en el capítulo primero, debemos nombrar aquí otra vez á Verdi por sus últimas obras que caen de lleno dentro del período contemporáneo, y en las cuales ha cambiado un poco su estilo: no es ya el músico de *Il Trovatore*, de *La Traviata* ni de *Rigoletto*, sino que posee un estilo más rico y sólido. La primera obra que indica esta transformación es *Un ballo in maschera*; pero la evolución se acentúa más en *Don Carlos*, completándose en *Aida* (1869), y, sobre todo, en la *Misa de Requiem*, escrita para los funerales de Manzoni.

Gran número de músicos han imitado al maestro; tales son: Ponchielli (1834), Marchetti (1831), Usiglio (1841), Faccio (1841), Mancinelli (1841), Mabellini (1817) y Mazzucatto (1813, † 1877). Otros han brillado en el género bufo, como los hermanos Ricci (Federico) (1809, † 1877), y (Luigi) (1805), Petrella (1813, † 1877), Cagnoni (1828) y

Pedrotti (1817). Otros, finalmente, entran con resolución por el nuevo camino, sin por esto separarse del todo de la tradición de Verdi, como Gobati (1850), y Sgambati. Puede considerarse á Boito á la cabeza de la escuela progresista. Boito (1840), es un literato músico, cuya reputación es debida á su *Mefistófele*. Citemos también á Mascagni y su *Cavalleria rusticana*.

En Alemania, el compositor más distinguido en la segunda mitad del siglo XIX es sin duda Ricardo Wagner (1819, † 1883). La mentira, la ignorancia y las exageraciones, sin contar la falsa interpretación de su pensamiento, arrojaron entre Wagner y parte del público un velo que ya está casi descornado del todo. Ricardo Wagner había nacido gran artista, é inclinó del lado de la música sus poderosas facultades. Continuó la obra de Glück, de Beethoven, de Berlioz y de Schumann. En un principio, bajo la influencia italiana, escribió *Rienzi* (1842); luego, con *El buque fantasma* (1843), cambió por completo de estilo sus tendencias, mostrando ya su poderosa y original personalidad. *Tannhauser*, en 1845, fué la primera obra concebida según una idea del drama lírico, que consiste en unir, en indisoluble consorcio, la poesía y la música. Wagner había encontrado un manantial fecundo de inspiración musical en las antiguas leyendas alemanas de la Edad Media, y quiso ser el cantor de sus grandes poetas. Comenzó con *El buque fantasma* y *Tannhauser*, y continuó con *Lohengrin* (1850). En 1865 produjo *Tristan é Isolda*, caloroso dúo de amor, ins-



FIG. 19.—Wagner.

pirado por un romance del siglo XIII. En 1868, Wagner descansa de sus trabajos épicos, creando

Los maestros cantores de Nuremberg, ópera cómica, llena de poesía, viveza y humorismo. En 1870, representóse en Munich *Walkyria*, que no era más que una parte de la gran tetralogía musical, sacada del poema alemán *Nibelungen*. El año 1876, en el teatro de Bayreuth, construído según indicaciones del maestro, se verificaron las representaciones de las cuatro óperas que componen el ciclo de *El anillo de los Nibelungos*. En la primera, *El oro del Rhin*, vése el anillo arrebatado á las hijas del río por el Nibelungen: es una especie de prólogo. En la segunda, *La Walkyria*, el oro del Rhin lleva la turbación hasta entre los dioses; en la tercera, *Siegfried*, el hombre lucha victoriosamente contra las fuerzas sobrenaturales; y en la cuarta, *El crepúsculo de los dioses*, desaparecen las divinidades ante el nuevo poder. *Parsifal*, representada en 1882, pertenece al ciclo de *Lohengrin* y de *El caballero del Cisne*; esta obra tiene un carácter profundamente religioso y místico, con páginas de inefable poesía.

Puede afirmarse que, desde *El buque fantasma* hasta *Parsifal*, hay en toda la música de Wagner tal valentía de concepción, elevación de ideal, belleza y riqueza, de melodía y expresión y novedad de forma, que hacen de su autor uno de los más poderosos maestros de nuestro arte.

Al lado de Wagner hay que citar en Alemania, durante el mismo período, á Raff (1822), Brams (1823), Lachner (Frantz) (1804), Taubert (1811), Goldmark (1830), Hiller (Fernando) (1811), Bruch (Max) (1838); y en el género ligero de ópera cómi-

ca y opereta á Flotow (1828, † 1822), Strauss (1825), Suppé (1820), Wolkmann (Roberto) y Brull (Ignaz).

Entre los maestros modernos franceses, unos han intentado levantar la música hasta las más altas esferas de la poesía lírica, mientras que otros permanecen fieles á las antiguas tradiciones. Citemos de Gounod *Sapho*, magnífico y poético estreno de un maestro, *Fausto*, *Romeo y Julieta*, partituras de adorable encanto, *Mireye*, *Filemón y Baucis* y *El médico á palos*, obras finamente cinceladas. Thomas es el dulce soñador, de precioso estilo que ha escrito *El sueño de una noche de verano*, y *Mignon*; el músico lírico de *Hamlet*; el espiritual chancero del *Caïd*. Al lado de ellos estaba Massé (1822, † 1884), que fué uno de los pri-

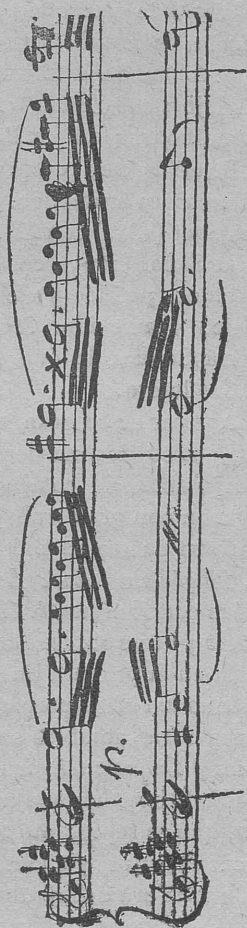


FIG. 20.—Autógrafo musical de WAGNER.

meros innovadores de la ópera cómica francesa, con *Galatea*, á la vez que permanecía, con *Las bodas de Juanita*, dentro de la tradición; *Pablo y Virginia* le proporcionó su último triunfo. Reyer (1823) ha ido más lejos: con *La estatua*, emprendió resueltamente el camino trazado por Berlioz; *Sigurd*, representada en Bruselas, nos revela un compositor potente, caballeresco y dramático. Entre los maestros, brillan Massenet (1842) con *El Rey de Lahore* y *Herodiada*; Saint Saëns (1835), con *Enrique VIII*; el uno, encantador, poético y elegante; el otro, severo, dramático y atrevido. *Manon* ha demostrado en la Opera Cómica lo que Massenet sabía hacer en el género ligero.

A pesar de su gran talento y brillante reputación, estos dos músicos lucharon durante mucho tiempo antes de componer para el teatro, adonde llegaron con gran trabajo, después de haber distinguido su puesto en el concierto: Massenet con *María Magdalena*, *Eva*, *Las Erynnias*, etc.; y Saint-Saëns con *La rueca de Omfala*, *La danza macabra*, *El diluvio* y otras obras. Bizet (1838, † 1875) brilla todavía en la primera línea de la nueva escuela. Durante mucho tiempo permaneció inapreciado, y algunas obras notables suyas, como *Los pescadores de perlas* y *La prometida de Abydos*, fueron acogidas con frialdad; hoy, aunque tarde, se hace justicia á *Carmen*, que se representó en 1875, tres meses antes de morir su autor, y cuando éste iba á recoger la gloria que le era debida.

Entre los artistas que se inclinan hacia la ópera

très modéré

ma partition nouvelle se vendra vingt mille francs

l'augmentation et la suit à la partition suivante.

Jules Offenbach

FIG. 21.—Autógrafo y firma de OFFENBACH.

cómica antigua, debemos citar á Delibes, músico de talento; á Guiraud, que sabe unir la poesía moderna con la forma escénica antigua, y á Poise (1828), que se complace en la música del siglo XVIII.

Si descendemos algunos grados, encontraremos la opereta, que ocupa un lugar entre el *vaudeville*, con *couplets* y la antigua ópera cómica. En un principio es insensata, bufa y casi grotesca con músicos caprichosos, mas no sin ideas; con Offenbach (1819, †1880) y Hervé (1825). Pero esta musa loca se transforma y entra en una vida menos excéntrica con C. Lecocq (1832).

CAPITULO V

ORQUESTA É INSTRUMENTOS

Se distinguen dos clases de orquesta: la orquesta de teatro y de sinfonía, y la militar. La orquesta de sinfonía se parece mucho á la de teatro, diferenciándose únicamente en el modo cómo los instrumentos son agrupados y tratados. En cambio, se distinguen en la orquesta militar la armonía y la charanga. En la armonía, además de los instrumentos de cobre, se emplean los clarinetes, las flautas, los oboes, los fagotes, en una palabra, todos los instrumentos de madera, mas los saxofones. La charanga sólo admite trompetas, trompas, cornetas, trombones, bugles, saxhorns, tubas, etc.

Llámase partitura á la disposición que el compositor da á todos los elementos vocales é instrumentales en el manuscrito. No siempre emplea todos los agentes sonoros que designa; pero las combinaciones pueden variar hasta lo infinito. A veces todas las fuerzas de la orquesta, distribuidas en diversos grupos, se emplean juntas, como en la marcha de *El Profeta* de Meyerbeer y el final del segundo acto de *La Estrella del Norte*. Pero véanse en la

orquesta los instrumentos clasificados según las familias, los timbres y los géneros; que el director levante la batuta, y la materia tomara vida. Las cuerdas van á llorar, la madera á gemir y suspirar, y el metal á rugir y á amenazar.

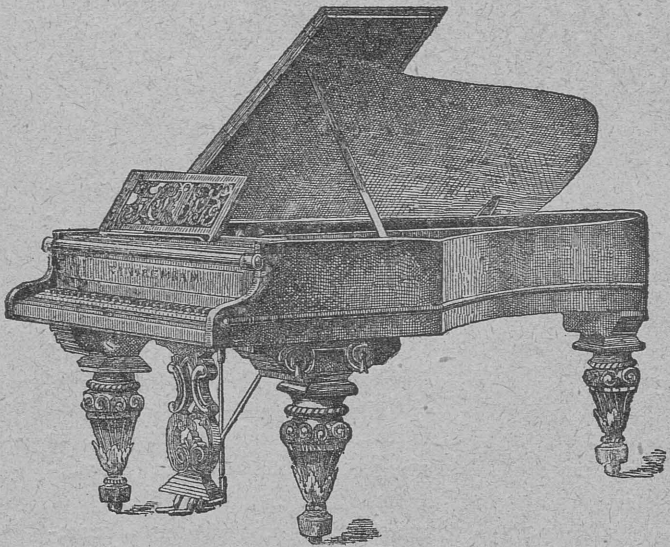


FIG. 22.—Piano de cola moderno.

Dirijamos una mirada sobre la orquesta moderna de sinfonía y de drama, sobre ese ejército que, desde fines del siglo pasado, ha entrado victoriosamente en el arte musical.

He aquí ocupando el primer lugar, el centro estratégico de la orquesta, la masa de instrumentos

de cuerda, es decir, el cuarteto, compuesto de violines, violas, violoncelos y contrabajos. Decimos cuarteto, siguiendo la expresión consagrada; pero, en realidad, como los violines están divididos generalmente en dos partes, el todo forma un quinteto; esta masa, llamada de cuerda, es la que sostiene todo el edificio instrumental, y cuya voz llena, elocuente y vibrante, vivifica la orquesta.

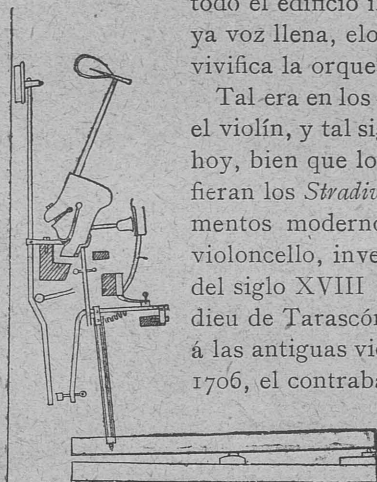


FIG. 23.—Mecanismo moderno del piano.
(Sistema Chickering.)

Tal era en los siglos XVI y XVII el violín, y tal sigue siendo todavía hoy, bien que los aficionados prefieran los *Stradivarius* á los instrumentos modernos. En cambio, el violoncello, inventado á principios del siglo XVIII por el padre Tardieu de Tarascón, ha reemplazado á las antiguas violas; y, á partir de 1706, el contrabajo ha sustituido á

los bajos de viola, cuya voz era demasiado débil para las necesidades de la música moderna que

comenzaba á formarse. (V. la fig. 3 del tomo I.)

Pero junto á esta masa imponente de los instrumentos de arco, el arpa, con su sonoridad poética y aérea, viene á dar alas á la instrumentación. Gracias á las ingeniosas invenciones de Cousineau, de Nadermann y sobre todo del notable constructor

Sebastián Erard, este instrumento dispone hoy de todos los tonos y da todas las notas. En efecto, el sistema llamado de *doble movimiento*, inventado en 1801 por Erard, ha hecho del arpa uno de los más hermosos instrumentos de la orquesta. (V. la fig. 20 del tomo I.)

En cambio, hemos abandonado los otros instrumentos de cuerdas punteadas y tamaño pequeño, tales como los laúdes, las mandolinas y las guitarras. (V. las figs. 25 y 26 de *La música antigua*. Desde la segunda mitad del siglo pasado sólo sirven á los aficionados para el acompañamiento de la voz. Sin embargo, se encuentra la mandolina en la famosa serenata de *Don Juan*, de Mozart, la guitarra en *El barbero de Sevilla*, de Rossini, y R. Wagner emplea una especie de laúd en *Los maestros cantores de Nuremberg*.

Sin formar precisamente parte de la orquesta, el piano es el más extendido de los instrumentos de cuerda. Clavicordio en el siglo XV, espineta ó virginal en el XVI, (V. la fig. 27 de *La música antigua*), fué perfeccionado por los Ruckers de Amberes, en los siglos XVII y XVIII, y se convirtió en clavicordio, (V. la fig. 4, tomo I), cuyas cuerdas se frotan con una especie de plectro; pero en la primera mitad del siglo XVIII, Cristóforo en Florencia, Mario en París y Gottlob Schröeter en Sajonia, idearon herir las cuerdas del clavicordio por medio de martillos; esta invención se aplicó á los primeros *pianosfortes* que se fabricaron por Silbermann de Freyberg, hacia 1730. A fines del siglo pasado, Se-

bastián y Pedro Erard inventaron el mecanismo de escape, dando más flexibilidad, soltura y solidez al martillo. Desde este momento, cada día surgió un nuevo perfeccionamiento del piano.

Mirad en medio de la orquesta esos pequeños instrumentos rodeados y como defendidos por los de cuerda: son las flautas, los oboes, los fagotes y los clarinetes. Este grupo, al cual se denomina pequeña orquesta, representa en la paleta instrumental los colores tiernos, finos y delicados; su papel en la expresión dramática consiste en traducir los sentimientos más complejos.

No sólo las flautas han aprovechado las

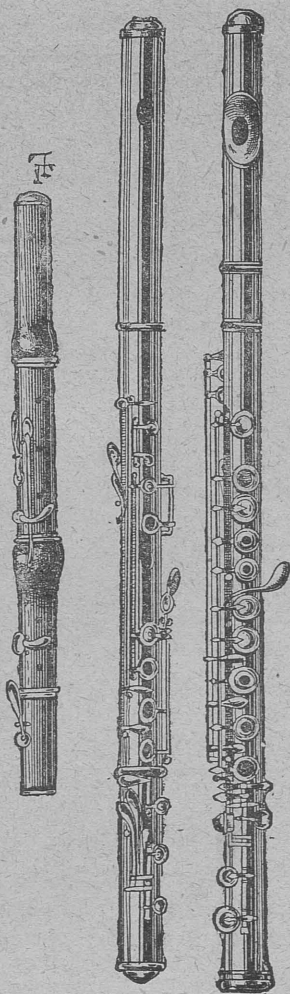


FIG. 24.—1. Flauta de cinco llaves ó flauta Tulon.—2. Flauta Dorus (sistema Boehm).—Flauta Boehm (cilíndrica).

invenciones de Boehm, sino también los oboes, á los cuales viene á unirse el corno inglés, de triste y dulce sonido, inventado en el siglo XVIII por Juan Ferlandis, y perfeccionado por Triébert, y el fagot, que conocemos desde 1539.

Pero al lado de las flautas, de los oboes, etcétera, una de las voces más bellas de la orquesta es la del clarinete, profunda y conmovedora. El clarinete, instrumento moderno, fué inventado en 1691 por C. Denner. En 1844, Buffet reemplazó el antiguo clarinete de trece llaves por el clarinete moderno, basado sobre los principios de Boehm.

Fig. 25.—1. Fagot.—2. Oboe de Triébert (sistema Boehm.)—3. Oboe antiguo.



tado en 1691 por C. Denner. En 1844, Buffet reemplazó el antiguo clarinete de trece llaves por el clarinete moderno, basado sobre los principios de Boehm.

Menos empleados que los clarinetes, los saxofones, inventados por Adolfo Sax en 1840, tienen, sin embargo, derecho de ciudadanía en la orquesta, por haber sido utilizados por maestros como Meyerbeer en *La Africana* y M. Ambrosio Thomas en *Hamlet*. El timbre lleno y dulce del saxofón, con un tinte particular de resignación y tristeza, lo hacen eminentemente propio para la expre-

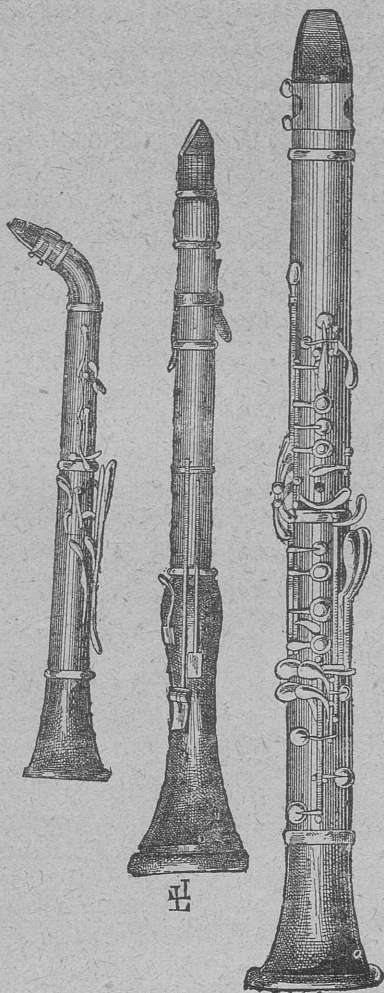


Fig. 26.—1. Clarinete alto.—2. Clarinete de trece llaves.—3. Clarinete Boehm.

sión dramática; sin embargo, en las bandas militares, es donde los saxofones, dispuestos desde el bajo al soprano, es decir, desde el grave al agudo, prestan mayor utilidad, desempeñando en este caso, con los clarinetes, el papel de los instrumentos de cuerda, contrastando por su sonoridad suavísima con los tonos monócromos de la masa de metal.

Al lado de estos instrumentos están agrupados los de metal, ruidosos y brillantes, que representan en la or-



FIG. 27.—Saxofones: 1. Contrabajo.—2. Bajo.—3. Tenor.—4. Soprano.

questa el elemento vigoroso y marcial, con su potente voz, que á la vez que presta vivos colores á la paleta orquestal, sabe producir también sonidos dulces, y llenos, á un tiempo, de noble y magnífico efecto.

Podría escribirse un libro con la historia de las transformaciones sucesivas de los instrumentos de viento, llamados de metal. En efecto: los tubos producen cierto número de sonidos naturales, pero que no bastan á los compositores; los cuales han hallado otros *artificiales*, ora alargando aquéllos mediante correderas, ora valiéndose de llaves, cilindros ó pistones. Los pistones fueron inventados por Stoel-

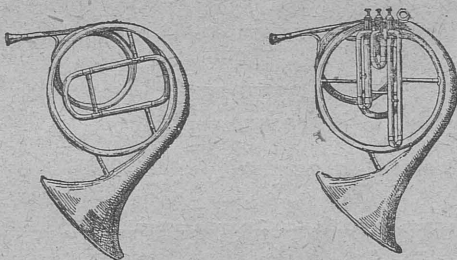


FIG. 28.—1. Trompa natural —2. Trompa de pistones.

zel, en 1813. Un último perfeccionamiento, llamado de los *tubos independientes*, es debido á Adolfo Sax. A pesar de estas invenciones, los compositores, aunque empleando los instrumentos nuevos de llaves ó de pistones, tienden á conservar los denominados naturales, á causa de la belleza de sus timbres.

Cuatro y aun ocho trompas suenan en la orquesta. Su aparición data de 1760. Bluhmel fué el primero que aplicó los pistones á la trompa, en 1836.

Al lado de las trompas, se deja oír el grupo ruidoso de trompetas; unas son de pistones, otras de

llaves, otras, finalmente, son naturales, como la gran trompeta de guerra denominada en *ré*.

En 1770, un constructor, llamado Koelbel, aplicó las llaves á la trompeta, y la trompeta de llaves, inventada por Weindinger, apareció en 1822 en Viena.

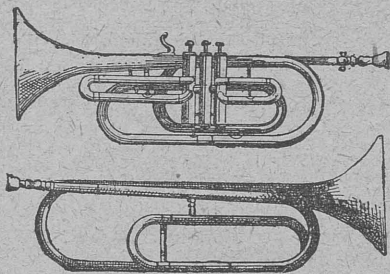


FIG. 29.

1. Trompeta de pistón.—2. Trompeta natural.

Desgraciadamente, este ostentoso instrumento se reemplaza á menudo, sobre todo en Italia, por la corneta de pistón, desagradable, de vulgar sonoridad, que fué inventada hacia 1829 por Périnet. Tuvo tal éxito en esta época, que Bellini la empleó con frecuencia, y después gran número de maestros siguieron su ejemplo.

En cambio, el magnífico trombón, cuya voz es á un tiempo estridente y majestuosa, ocupa el primer puesto entre los instrumentos de metal, ora empleen los compositores el antiguo trombón de corredera, tan conocido en la Edad Media, ora utilizan el trombón de pistón, inventado en 1836.

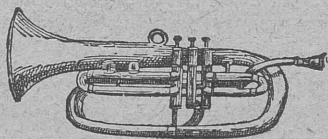
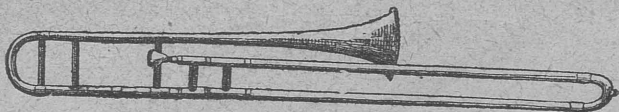


FIG. 30. — Corneta de pistón.

Finalmente, en el registro grave de la orquesta, suena sordamente el figle, el cual ha reemplazado



al odioso serpen-
tón, de sonido
grotesco, falso y
desagradable. El
figle á su vez, de-
be ceder el pue-
sto á causa de su

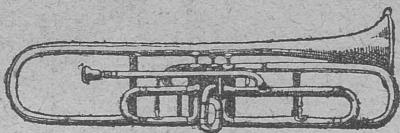


FIG. 31.

1. Trombón de corredera.—2. Trombón de pistón.

voz sorda, á los instrumentos de la familia llamada de los tubas bajos.

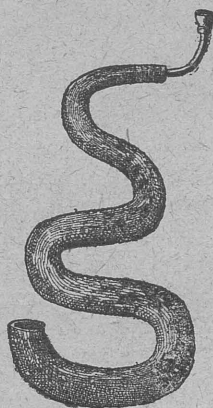


FIG. 32.—Figle.—Serpentón.

En efecto: los bugles, los tubas bajos y los saxhorns agudos y graves adquieren, de algún tiempo á esta parte, grandísima importancia. El bugle fué inventado de 1817 á 1821 por Asté, llamado Ha-

lary; y los tubas y tubas bajos se deben á Moritz y Wieprecht en 1835; por último, Adolfo Sax estableció los saxhorns en 1843. A pesar de la diferen-

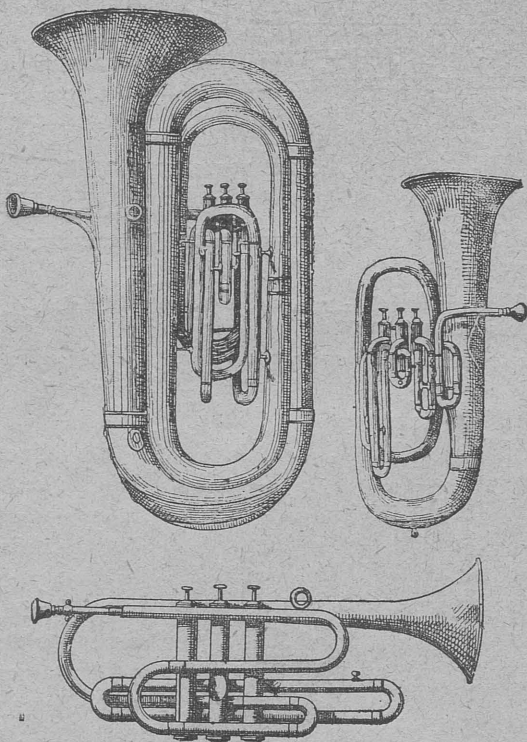


FIG. 33.—*Saxhorns y bugles:*

1. Contrabajo.—2. Baritono ó bajo.—3. Bugle.

cia de sus timbres, estos instrumentos prestan servicios análogos, sobre todo si se trata de dar poder y

redondez á los bajos de metal. R. Wagner, en la tetralogía de los *Niebelungen*, A. Thomas en *Hamlet*, Gounod en *Gallia* y *Cinq-Mars*, y Massenet en *El Rey de Lahore*, han hecho uso de los tubas bajo.

Finalmente, la percusión continua siendo casi la misma que en la Edad Media, con los ruidos

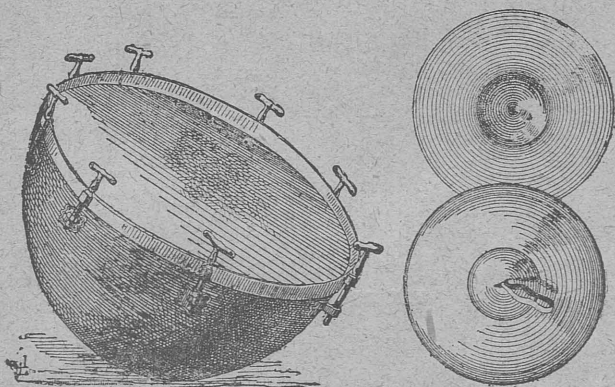


FIG. 34.—Bombo.—Platillos.

tambores, el retumbante bombo, el triángulo, los timbales, venidos de Oriente, los platillos y el glockenspiel, ó juego de campanitas empleado por Mozart.

A veces se emplea también el órgano en los teatros, en la ópera, por ejemplo. Digamos, para concluir, algunas palabras sobre el armonium, que ha reemplazado á los antiguos órganos portátiles de la Edad Media. (V. la fig. 30 de *La música antigua*).

Débase á Grenier la invención del órgano llamado expresivo, llevada á cabo en 1820. Desde entonces se ha perfeccionado este instrumento de mil maneras. Después se han inventado los melodiums, los armonium, etc.; pero todos estos instrumentos, aunque de incontestable utilidad, rara vez poseen sonidos agradables.

FIN DEL VOLUMEN II

ÍNDICE

	<u>Páginas.</u>
CAPÍTULO PRIMERO—La música italiana en la primera mitad del siglo XIX.....	5
CAPÍTULO II—La música alemana en la primera mitad del siglo XIX.....	17
CAPÍTULO III—La música francesa en la primera mitad del siglo XIX.	39
CAPÍTULO IV—La música contemporánea en Italia, Alemania y Francia.....	57
CAPÍTULO V—Orquesta é instrumentos.....	65

LA ESPAÑA EDITORIAL

PESETAS

Rúst. Tela.

VARIA

CÓLOGAN (Bernardo F. de).— Estudios sobre nacionalidad, naturalización y ciudadanía , consideradas como asunto interior de las legislaciones, y sobre todo en sus relaciones con el derecho internacional. Un tomo en 4.º mayor.	12	14
ESTEPA (El bachiller Francisco de).— Los Jesuitas y el P. Mir. (Cartas á un académico de la Española). Un tomo en 8.º	2	2'50
GARCÍA AL-DEGUER (Juan).— La prosa castellana. (Desde la aparición del idioma hasta nuestros días). 140 trozos de 103 obras de 76 escritores, elegidos, ordenados y precedidos de una explicación.	4	5
GIL (Ricardo).— De los quince á los treinta (poesías). Un tomo en 4.º menor.	4	5
— La caja de música (poesías). Un tomo en 8.º	3	4
JONATHÁN LEVY. — El arte de hacer fortuna. (Para uso del aspirante á millonario honrado.) Un tomo en 8.º	2	2'50
REPARAZ (G.).— La guerra de Cuba. Un tomo en 4.º	3	4
YÑIGUEZ (Eusebio).— Ofensas y desafíos. Recopilación de las leyes que rigen en el <i>duelo</i> y causas originales de éste. Un tomo en 4.º.	5	6

VIAJES

MAUPASSANT (Guy de).— En el mar. Un tomo en 8.º, con dibujos de Riou y grabados de Guillaume freres	3'50	4
— La vida errante. Un tomo en 8.º.	3'50	4
PARDO BAZÁN (Emilia).— Al pie de la torre Eiffel. Un tomo en 8.º.	1'50	2
— Por Francia y por Alemania. Un tomo en 8.º.	1'50	2
VITU (Augusto).— Paris. (Descripción histórica, artística y anecdótica de la gran ciudad.) Versión castellana de Emilia Pardo Bazán. Un lujoso volumen de 550 páginas en folio con 415 hermosos grabados intercalados en el texto y 19 magníficas láminas sueltas	25	35

JOYAS DE LA MÍSTICA ESPAÑOLA

COLECCIÓN DE VOLÚMENES EN 16.º

(EDICIÓN DE BOLSILLO)

1 peseta en rústica, y 1'50 en tela.

Van publicados:

El amor en la mística española. (Extractos de Santa Teresa, Fray Luis de León, Fray Pedro Malón de Chaide y San Juan de la Cruz).

La vida y la muerte, por Fray Luis de Granada.

Avisos y sentencias espirituales, por San Juan de la Cruz.

BIBLIOTECA POPULAR DE ARTE

COLECCIÓN DE VOLUMENES EN 8.º

1 peseta en rústica, 1'50 en tela

TOMOS PUBLICADOS:

- El arte en la Antigüedad** (32 grabados).
- El arte en la Edad Media** (27 grabados).
- El arte en el Renacimiento** (33 grabados).
- Músicos alemanes** (42 grabados).
- El cuerpo humano: I.** Proporciones y articulaciones (32 grabados).
II. Músculos y movimientos (31 grabados).
- Pintores ingleses** (27 grabados).
- El arte monumental: I.** En los pueblos antiguos (27 grabados).
II. En la Edad Media (27 grabados).
- Escultores griegos** (32 grabados).
- Historia del mueble: I.** Antigüedad, Edad Media, Renacimiento (33 grabados).
II. Tiempos modernos (40 grabados).
- La música antigua.**—Músicos, técnica, instrumentos (34 grabados).
- Pintores italianos** (25 grabados).
- Los tapices: I.** Antigüedad, Edad Media, Renacimiento (33 grabados).
II. Tiempos modernos (35 grabados).
- Pintores españoles: I.** (24 grabados).
II. (28 grabados).
- El arte del bordado y los bordados célebres.**—Desde la antigüedad hasta nuestros días (34 grabados).
- La música moderna: I.** Siglos XVII y XVIII (40 grabados).
II. Siglo XIX (31 grabados).
- El encaje.**—Historia y técnica (33 grabados).
- El arte en la Edad Moderna.**—Siglos XVII y XVIII (32 grabados).
- Las artes orientales** (32 grabados).
- Nociones de perspectiva** (32 grabados).
- La mitología en el arte clásico** (30 grabados).
- Iconografía cristiana** (25 grabados).
- Pintores germánicos** (20 grabados).
- Las artes en Roma** (26 grabados).
- La pintura contemporánea.**—En *Italia* (33 grabados).
- Cartilla artística.**—Ideas generales sobre las Bellas Artes y su práctica (36 grabados).

