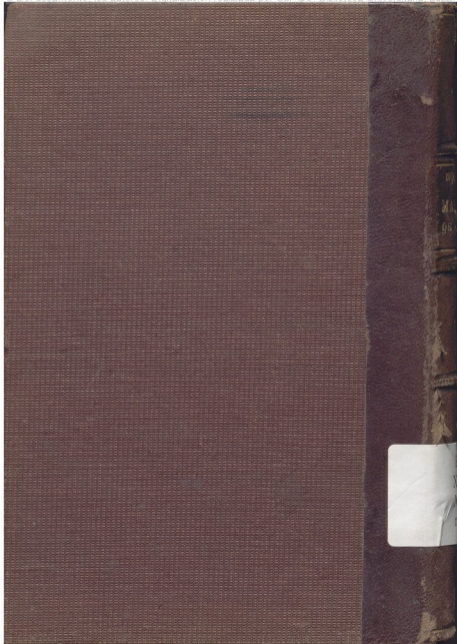
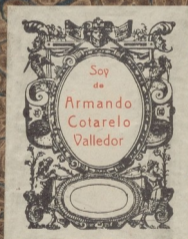


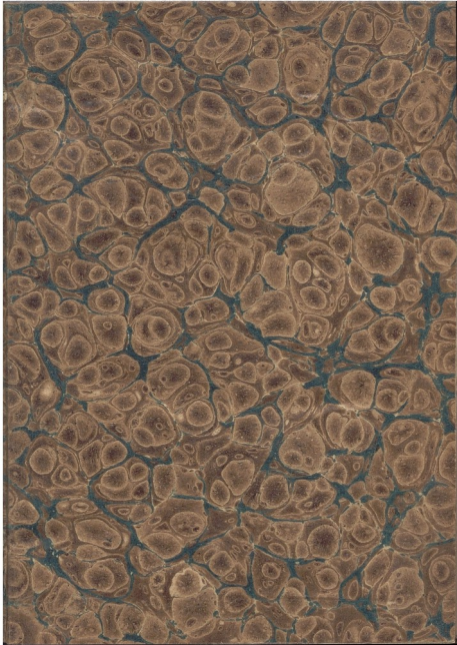
NOMBELA

MANUAL
DE MÚSICA

BIG
XIX-3
NOM
man







u/11



Cop. 847421

MANUAL
DE MÚSICA.

Seeaux (Sena). — Imp. M. y P.-E. Charaire.

ENCICLOPEDIA HISPANO-AMERICANA.

MANUAL
DE MÚSICA

ESCRITO

POR J. NOMBELA,

Con presencia de las obras didáctico-musicales mas notables, extranjeras
y españolas.

—
HISTORIA. — GRAMÁTICA.



PARIS

LIBRERÍA DE A. BOURET É HIJO

23, CALLE VISCONTI, 23

—
1875

Propiedad de los Editores.

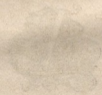
LEÇONS DE MUSIQUE
Méthode
DE MUSIQUE

LEÇONS

DE MUSIQUE

pour les écoles de musique et les professeurs
de musique

PARIS



PARIS

LIBRAIRIE DE A. BOHNER & C^o
24, rue de Valenciennes

1852

PRÓLOGO.

El grandioso cuadro que la mano del Hacedor desarrolló á la vista del hombre, desde el momento en que formándole á su semejanza le dió los medios para que pudiera comprenderle, despertó su admiracion; y el deseo de reproducir aquellas magníficas obras que contemplaban sus ojos, de imitar aquellos sonidos que parecian ser el lenguaje de la naturaleza, unido á la necesidad imprescindible que tuvo de formar un mundo para su pensamiento, produjeron las artes. Las artes : esas inmortales sibilas que en todos tiempos descubren con todos los atractivos de la belleza los misterios del alma, porque representan todos sus sentimientos; esas inspiraciones de todos los siglos, que despues de glorificar al hombre privilegiado que las cultiva, engrandecen á las naciones, las hermanan, y conservan su memoria, cuando el tiempo las borra de la sobrehaz de la tierra.

¡Las artes! Hijas del pensamiento de la Divini-

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

Preguntad á todos los que viven en ese mundo luminoso del pensamiento, preguntadles qué representan á sus ojos las artes, y os dirán que la vida. Y no preguntéis solo á los que piensan, dirigíos á los que sienten : mostrad á un aldeano un lienzo en el que esté copiado un hermoso valle con una cruz en su centro, una cabaña en la colina, las torres de una ciudad en lontananza, y le oiréis prorumpir con júbilo en las mas inesperadas admiraciones. Aquel lienzo le recuerda su infancia, su familia, su

fe, sus esperanzas. Hacedle oír una melodía cualquiera, una canción; por sencilla que sea y según lo que exprese, le veréis llorar de pena ó de alborozo, porque recordará los arrullos de su tierna madre, las plegarias de un padre al saludar la luz del día, los cantares de sus compañeros al celebrar las fiestas, ó la voz de la mujer querida que despertó en su alma inocente el primer sentimiento de amor.

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

Pero nosotros vamos solo á ocuparnos del arte musical.

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

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

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

Si recorréis una ciudad, escucharéis esos variados cantares con que la juventud expresa sus alegrías y sus pesares, su admiración y su entusiasmo; cantares que en algunos países son el poema de la melancolía; escucharéis al pasar por delante del templo las alabanzas del hombre á su Hacedor, los cánticos sagrados con que la humanidad eleva sus plegarias al Altísimo; escucharéis al pasar por delante de los palacios la cadenciosa música del placer, ó los ligeros acordes que denuncian una sociedad alegre, olvidada de todos los disgustos para entregarse á los delirios de la voluptuosa danza; escucharéis al penetrar en los teatros el lenguaje mas completo y riquísimo del arte, frases sublimes recogidas por los genios del mundo en las armonías de la naturaleza, y aquel conjunto de sonidos en hábil é inspirada combinación, os contarán con toda su magia los mas interesantes episodios de la historia del mundo, evocarán ante vosotros las mas gratas visiones de la imaginación, y os harán á un mismo tiempo sentir y pensar, gozar y padecer.

No puede haber un pueblo que no cante sus glorias, sus combates, sus derrotas, su esplendor, sus desgracias; no puede haber un pueblo que no desee, en sus épocas de calma, ver al arte reproducir las agitadas horas de su pasado, las páginas brillantes de su historia, las dulzuras del sentimien-

to, los dolores de la pasión, las escenas tranquilas de la vida íntima, los contrastes de la humanidad; y este deseo ha producido al artista como creador y como intérprete, y el primero ha formado la ópera, que reasume en sí todos los géneros musicales, que presenta en un solo cuadro todas las bellezas del arte; y el arte musical ha llegado á ser el mas grande, el mas insinuante, el mas expresivo, el mas conmovedor de todos.

Por eso vamos nosotros en este libro á examinar primero su historia, despues los recursos de que se vale para producir los efectos que tan admirable hacen su mecanismo.

Los libros hacen los libros, pero el último que llega debe siempre rendir un tributo de admiracion y aprecio á los que le precedieron, á los que luchando como héroes contra las dificultades que ofrecen siempre los primeros pasos investigadores en el campo de todas las ciencias, pudieron recoger y ofrecer en un solo ramo las flores que crecieron en apartados climas, lograron, en una palabra, fijar la atencion del hombre en su trabajo, y produjeron el espíritu analítico de nuestra época, la verdadera filosofía.

Nosotros nos complacemos en poder ofrecer este tributo á nuestro queridísimo maestro y amigo D. Joaquin María Perez Gonzalez, que en cuantos

libros ha escrito sobre el arte musical, ha reunido á una ilustracion superior un criterio privilegiado.

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

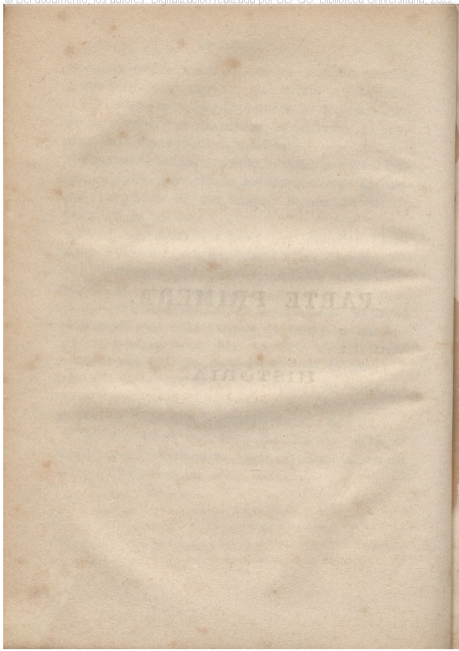
Nosotros la hemos consultado muchas veces, hemos expuesto y ampliado sus teorías como las hemos escuchado de sus labios, hemos sintetizado todos sus principios.

Fetis, los ilustrados hermanos Escudier, Castil Blaze, Rouseau, Ortigue, Adolfo Adan, Sendo y algunos otros tratadistas, historiógrafos y críticos musicales, nos han suministrado gran copia de datos. Si sus nombres no fueran ya célebres, nosotros consagraríamos toda nuestra influencia á enaltecerlos, porque todos han prestado al arte eminentes servicios; pero su reputacion es universal, y mas que nada nos sirven de amparo, de egida, al ofrecer á la juventud en este humilde libre un compendio de la historia y gramática de la música.

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

PARTE PRIMERA.

HISTORIA.



MANUAL DE MÚSICA.

CAPÍTULO PRIMERO.

INTRODUCCION.

Un distinguido escritor ha dicho que el origen de la música es la modificación practicada por el hombre en su lenguaje natural, para expresar sus sentimientos con mas energía que pueden hacerlo las palabras; y estamos tan de acuerdo con este parecer, que sin mas preámbulo y aceptándole por completo, vamos á trazar, aunque á grandes rasgos, la historia del arte musical, en todas las épocas y en todos los paises.

Inútiles serian cuantas disertaciones intentásemos publicar acerca de las diferentes conjeturas en que los sabios y los historiadores han fundado sus datos para probar, unos que el primer hombre fué el primer músico, otros que imitó de la naturaleza los primeros sonidos musicales, otros que los aprendió de los instrumentos, otros que la música fué hija de la primera civilización y una de sus mas legítimas exigencias en todos los pueblos que ha vivificado con los rayos de su brillante luz.

Harto tiempo han perdido nuestros antepasados ocu-

pándose en controversias, fundadas casi siempre en utopias ó en hechos no tan auténticos como hubieran debido ser; y de algo ha de servirnos el penoso trabajo que nos han legado.

La razon natural nos enseña claramente que el hombre, desde el momento en que la voluntad del Supremo Hacedor le separó de los demás seres de la creacion, dándole para distinguirse de todos una inteligencia y una sensibilidad privilegiadas, comprendió la necesidad de buscar forma á estas cualidades de su alma, y de este deseo nacieron las artes.

La poesia y la música fueron su primer idioma; así es que para encontrar la historia de estas dos sublimes manifestaciones del alma, es preciso buscarlas en el primer hombre, seguirlas á la primera sociedad, recorrer á su lado las ciudades mas antiguas, estudiarlas en todas las civilizaciones, y llegar á ellas hasta nuestros dias en que apenas puede abarcarlas la vista: tal es el desarrollo que han tomado á la sombra de la moderna cultura.

El espíritu del hombre, mas investigador que nunca en la época actual, al tender su mirada hácia el pasado, al exhumar los restos de los pueblos de la antigüedad, al evocar las figuras de los grandes hombres que representan en la historia del arte los tiempos de esplendor y de brillo de todas las generaciones que fueron, fija sus ojos en el horizonte mas lejano y descubre un pueblo grande, ilustrado, heróico; un pueblo cuyos hijos son á la vez intérpretes y autores de ese gran poema del cristianismo, del libro santo de la Biblia.

El pueblo hebreo, el pueblo de Dios, aquella raza de

indomables guerreros y de inspirados legisladores, registra también en su historia algunos datos que pueden servir de primeros eslabones á la cadena de los acontecimientos musicales desde la creación del mundo.

CAPÍTULO II.

MUSICA DE LOS HEBREOS.

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

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

Desde el tiempo en que vivieron Laban y Jacob, hasta que los Israelitas pasaron el mar Rojo huyendo de las

huestes de Faraon, trascurrieron doscientos cuarenta y ocho años. La *Biblia*, que es la historia completa de este periodo, no refiere ningun suceso importante en relacion con el arte musical. Solamente nos dice que en aquellos momentos en que la voluntad de Dios hizo renacer la esperanza de su pueblo escogido abriéndoles el paso de la mar y guiándolos por Moisés, sintieron uno y otro la necesidad de manifestar á su Criador la gratitud y el amor que le profesaban, y cantaron un himno en su alabanza. Mariane la profetisa, hermana de Aaron, tañó el tamboril, y las demás mujeres la imitaron.

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

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

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

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

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

magnífico templo que mandó construir en Babilonia en los primeros días de su reinado.

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

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

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

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

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

CAPÍTULO III.

MÚSICA DE LOS EGIPCIOS.

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

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

Todavía se conserva una tabla de Demetrio de Phaleré, de la que se deduce claramente que las siete vocales de su alfabeto servian á estos pueblos de caracteres musicales, y hasta de entonaciones para solfear.

Si este dato no fuera suficiente, lo serian las innumerables inscripciones que se han hallado en Fenicia y en Egipto, inscripciones que encierran invocaciones musicales dirigidas á los siete planetas. Estas invocaciones,

que comprenden los siete modos diatónicos, son muy preciosas, dice un célebre crítico, porque prueban la existencia de estos modos y su aplicación desde la más remota antigüedad.

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

Sabido es que los sacerdotes egipcios, por causas más ó menos justificadas y que no es del caso calificar, centralizaron, monopolizaron, por decirlo así, los principios de las ciencias, temerosos de perder su preponderancia si el vulgo llegaba á apoderarse de los secretos que guardaban con tanto interés; y nadie ignora que se comunicaban con los profanos por medio de símbolos bastante ingeniosos para despertar su curiosidad, pero nunca lo suficiente claros é inteligibles para ser comprendidos ni aun después de largas y continuas meditaciones. Así es que los principios de la música, considerada por ellos como ciencia y de gran influencia, quedaron reducidos como los demás á no salir de los santuarios. Sin embargo, en aquella misma clausura fueron recogidos por Orfeo y transmitidos por este á Pitágoras, uno de los sabios de la antigüedad que más papel representa en la historia de la música primitiva.

Un escritor francés, M. Burette, da noticias muy curio-

sas acerca de algunos fragmentos de música, que en su juicio debieron ser obra de los Egipcios. Uno de ellos, especialmente notable por la belleza de su melodía, se atribuye al poeta Dionisius Jambes, que fué casi contemporáneo de Aristóteles.

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

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

CAPÍTULO IV.

MÚSICA DE LOS PERSAS.

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

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

Los vencedores supieron aprovecharse de estos tesoros inesperados, y entonces fué cuando empezaron á comprender el error en que habían vivido al mirar como peligrosos los efectos de la música.

Desde luego la introdujeron en sus grandes banquetes, y hasta los mismos monarcas se consagraron á cultivar el arte musical, que tan grato les parecía, porque daba

vida y animacion á sus festines y era un poderoso elemento para el baile, al que profesaban una ardiente pasion.

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

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

No se sabe de una manera cierta si el sistema musical de los Indios pudo ser conocido por los Persas en la época de que vamos hablando, ó si lo conocieron posteriormente: lo único que puede conjeturarse en vista de los curiosos estudios practicados no hace muchos años por la sociedad literaria de Calcuta, es que ambos pueblos tuvieron relaciones desde épocas muy remotas.

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

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

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

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

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

Los Árabes cultivaban la poesia y la música con gran estimacion, desde los tiempos mas antiguos, por mas que fuesen sumamente sencillas sus modulaciones y sus instrumentos. Sin un sistema meditado, sin haber dado nombre á los sonidos que producian, cantaban sus idilios y sus elegías. A esto solo estaba reducida su música mientras que vivieron sin conocer la ambicion, el espíritu de conquista que armó su brazo y los puso delante de las legiones enemigas; pero cuando movidos por estos resortes abandonaron el desierto y se apoderaron de diversos países, su poesia y su música hallaron nuevos y dilatados horizontes, y al mismo tiempo que se enriquecian aumentaban sus bellezas y su importancia de una manera prodigiosa. Mezclaron con los suyos los modos menores y las modulaciones de los Medos, y de esta

reunion nació un nuevo carácter muy ventajoso para el arte.

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

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

Creemos al llegar aquí, que nuestros lectores verán con gusto una ligera reseña de los elementos que constituyen el sistema musical de los Árabes, que hallamos en la curiosa enciclopedia musical que con el modesto nombre de Diccionario han dado á luz hace algunos años los ilustrados hermanos Escudier.

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

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

Los derivados de estos modos son llamados *furoû*, y

se cuentan hasta ocho. Sus nombres están tomados de los de alguna ciudad, algún príncipe ó algún hombre notable.

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

A pesar del origen persa de su música, empleaban para indicar los intervalos las letras de su alfabeto en vez de usar los signos convencionales de sus maestros. Estas letras son : *alif, be, gim, dal, he, waw, zain*, que corresponden á nuestras notas : *la, si, do, re, mi, fa, sol*.

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

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

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

El número de los instrumentos que poseen es considerable : hé aquí los mas conocidos.

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

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

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

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

El *kanun* semejante al anterior.

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

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

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

CAPÍTULO V.

MÚSICA DE LOS GRIEGOS.

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

La lira de tres cuerdas, de que hace mencion Diodoro de Sicilia, designaba el sistema de los tetracordios conjuntos, es decir el sistema mas antiguo. La lira de cuatro cuerdas que cita Boecio, indicaba el sistema de los tetracordios disjuntos. Las cuerdas del primero eran *si, mi, la*, las cuatro del segundo *mi, la, si, mi*, ó bien *la, re, mi, la*.

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

En los dos sistemas de tetracordios conjuntos y disjun-

tos, fluctuando el modo entre las tónicas *la* y *mi*, daba la preferencia á la primera.

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

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

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

Para que nuestros lectores puedan formar una idea exacta de los trámites por que pasó el arte hasta llegar á refugiarse en los templos cristianos, para salir de ellos despues y extenderse con la civilizacion en los pueblos modernos; para que puedan comprender las acaloradas discusiones sostenidas en Grecia por hombres mas sabios, que, como ya hemos dicho, daban gran importancia á la música; para que al mismo tiempo puedan comprender las razones que hemos tenido para considerarla como arte y ciencia á la vez, vamos á reproducir una interesante nota que se halla en el proemio de la ilustrada Gramática musical publicada en Madrid no hace mucho

por el Sr. D. Joaquin María Perez Gonzalez, el primero que ha tratado en España, y resuelto con inteligencia y acierto, las mas difíciles y complicadas cuestiones enlazadas con la teoría y la historia de la música.

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

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

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

Esta opinion, aceptada por los Chinos y otros pueblos de la antigüedad mas remota, defendida por Platon, Aristóteles y otros filósofos griegos que al modificarla admi-

tieron sin embargo la medida ó razon numérica como raíz de la armonía; sustentada por los mas célebres escritores de canto llano y música religiosa antes y despues del siglo xi, fundamento de la enseñanza musical especulativa, organizada en el siglo xiii por el sabio rey D. Alonso en la universidad de Salamanca, practicada en el siglo xv por Teobaldo de Navarra y el insigne español Ramos (D. Bartolomé), que propuso la investigacion armónica por medio del temperamento igual, en su Tratado de Música impreso en Bolonia el año 1482; reconocida posteriormente como inconcusa por Galileo, Euler, Tartini y otros apreciables escritores, ha sido señaladamente sostenida por el ilustrado francés M. Rameau, que en 1722 aclaró el pensamiento de su antecesor Ramos con novedad y variedad de razones, haciendo desaparecer la dificultad y confusion en que anteriormente se hallaba la escuela general de la composicion, y por su eminente comentador D'Alembert; siendo muy de notar la exposicion que en apoyo de la misma hizo recientemente el apreciable D. José Alvarez y Perez, contestando al caballero y magistrado Sr. de Prellezo, autor de un *Método de solfeo*, en unos artículos escritos con singular erudicion y notable lucidez, é insertos el mes de setiembre de 1855 en el periódico titulado *Gaceta Musical*.

Empero si, como hemos manifestado, son tantos los maestros que en voluminosos tratados copiosamente enriquecidos de combinaciones aritméticas, cálculos matemáticos, proporciones geométricas y razones algebraicas, han procurado consignar como cierta la opinion expresada, no son menos, á la verdad, los mantenedores de

aquella que iniciada por el preclaro Aristóxeno, y admitida por sus numerosos discípulos, afirma lo contrario, diciendo que semejante ciencia es una ficción tan ridícula como extravagante, y un embrollado artificio innecesario para bien combinar los sonidos, y perjudicial al desarrollo de la armonía y de la melodía: debiendo ser considerada como supuesta, arbitraria é impropcedente la relacion que gratuitamente se aplica á la matemática y la música.

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

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

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

Tan inapreciable tesoro de doctrina antimatemática, ingeniosa producción de su mas esforzado campeón, provisto arsenal de pertrechos filosóficos para combatir el baluarte músico Pitagórico — Aristotélico — Rameau, es suficiente texto, y preferible á los demás, para adquirir en la materia la instruccion conveniente, y conocer á fondo el juicio de un maestro tan esclarecido, no solo por la vastisima erudicion que ostenta en su emision, sino por la lógica irresistible de los argumentos con que destruye los sofismas de sus contrarios.

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

Es una verdad reconocida, que no pudiendo el hombre expresar viva y enérgicamente sus afectos con los recursos propios de la voz parlante, la modificó aumentando y disminuyendo su cantidad, y levantando ó bajando su entonacion, siendo esta determinacion el origen de la música, como hemos dicho en su anterior definicion: pero

acometidos los antiguos filósofos griegos de un furor matemático no menos absurdo que ridículo, desestimaron tan importante axioma; y encontrando en los sonidos una disposición favorable y análoga para la aplicación práctica y explicación teórica de sus extravagantes inclinaciones numéricas, hicieron de la música una ciencia material, compuesta de cuatro elementos ó proporciones fundamentales, á saber, la tónica, la cuarta, la quinta y la octava de la escala; y acomodándola influencias generales, la concedieron un interés tan exagerado, que afirmaban que el mundo, las estrellas y el hombre eran música; que el alma estaba afinada al unísono con las cuatro cuerdas fundamentales y á cuyo movimiento experimentaba ciertas sensaciones; llegando á asegurar en su desvarío que de la Tierra á la Luna habia un tono de distancia, de la Luna á Mercurio un semitono, y de Venus al Sol un tono; y afirmando con la mas simple candidez que de la Tierra al Sol habia una quinta justa, y de la Luna al Sol una cuarta.

Ocupada su acalorada fantasía en la investigación de semejantes despropósitos, perdieron el rumbo que conducirlos debiera al conocimiento del fin altamente estético de la música; y en su entusiasmo matemático, la dotaron de bases numéricas y teorías geométricas, que siendo impropias de su raíz y motivo, se destruían prácticamente por sí mismas, ocasionando un flujo y reflujo de reglas contradictorias é inconsecuentes, cuya servil observancia producía una música modestísima en su organización armónica, poco agradable en sus melodías, insignificante en su modulación, y absolutamente indiferente al alma.

Así es que teniendo los principios pitagóricos por fundamento el olvido casual ó voluntario del origen de la música, y la ignorancia fatal de su verdadero objeto, un lamentable arrebatamiento numérico, y un abuso de la disposición accidental de la misma para ser explicada matemáticamente; siendo al mismo tiempo sus precisos resultados, música defectuosa é impotente; con facilidad se concibe que como tan opuestos á la verdad musical, no hayan adquirido otra consideracion que la propia de una singular aberracion del entendimiento de sus autores; y aun cuando despues de la época infantil de la música, la ilustracion sucesiva de los pueblos librase á los músicos de incurrir en los errores de sus antepasados, nunca la teoría matemática musical alcanzó otras consecuencias que obras mas ó menos agradables al oído por el conjunto material y bien regulado de los sonidos, pero sin accion alguna formal sobre el espíritu, ni determinar ninguno de sus afectos; semejándose á aquellos discursos oratorios, correctos y elegantes, pero que carecen de la graciosa cualidad de conmover y persuadir : y no pudieran ser otros los frutos de una doctrina, informe engendro creado en la mente de unos hombres que osaron arreglar por números la virtud, el poder y perfeccion de la primera causa (Dios), la fuerza de obrar el alma, la naturaleza, y hasta los movimientos de los planetas; y cuya aceptacion y enseñanza solo se explican en presencia de esa fatal facilidad y propension de la humanidad á admitir con benevolencia, y hasta con frenesí, cuantos errores y disparates puedan abortar la imaginacion y las pasiones.

La circunstancia de que la música, considerada como

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

El sublime interés que inspiran *Guillermo Tell*, *Norma*, *Lucía* y el cuarteto de *Rigoletto*, no procede ciertamente de la erudicion matemática de sus inmortales autores : ni la armonía, ni la modulacion, ni la melodía, ni el metro, ni el ritmo, ni el acento musicales, necesitan hoy para ser explicados, entendidos y practicados, de la ciencia de la cantidad. Esa facilidad con que la música puede medirse y arreglarse por números, la infinidad de cálculos, razones, proposiciones y temperamentos de que son susceptibles los acordes é intervalos de los sonidos; esa analogía que alguna vez parece encontrarse entre la razon armónica y la numérica, y la exposicion que matemáticamente puede hacerse de varias partes musicales, solo deben estimarse como cualidades independientes del ser y naturaleza de la música; simples accidentes de la misma.

No habiendo los Pitagóricos comprendido por las causas referidas el fin mas apreciable de la música, claramente se infiere la falsedad de la tesis con que concluyen diciendo, que la música, considerada como ciencia del cálculo matemático, es capaz de satisfacer el objeto principal de su origen. Es cierto que como tal, ha cumplido las exigencias, y saciado el gusto de muchas generaciones; pero esta particularidad se ha verificado

en relacion del estado de los conocimientos humanos en la materia. La música, como todas las ciencias y las artes, ha obedecido á esa ley providencial que continuamente obliga al hombre á reconocer la pequeñez de su entendimiento, y la grandeza de sus errores y contradicciones. Así es que se ha utilizado de las matemáticas para hacerse comprender y desarrollarse, como la fisica de los elementos aristotélicos, la astronomía del sistema de Ptolomeo, y las artes, el comercio y la industria de aquellos agentes sustituidos hoy por el vapor y la electricidad. El mundo músico puede decirse que ha vivido con su sistema matemático, como el mundo religioso sin la ley de gracia, el fisico sin el conocimiento de la gravedad de los cuerpos, el mercantil sin el nuevo mundo, el guerrero sin el agente productor de la catástrofe de la celda de Swatz, y el literario sin la invencion de Guttemberg debida al descubrimiento casual de su amigo el sacristan enamorado; y seria temeridad insigne suponer que la música, á pesar de la ilustracion de que disfruta en el siglo XIX, hubiese alcanzado el término de su posible perfeccionamiento.

Dícese que las matemáticas, dotadas de la preciosa cualidad de poner principios y consecuencias establecidos, no por el hombre á su placer, sino que son la expresion de esa inmensa relacion puesta por Dios entre todos los objetos y seres de la naturaleza, ciencia-verdad no creada por el hombre, porque este con el compás en la mano no inventa sino verifica, han facilitado el estudio de la composicion y contribuido eficazmente á la resolucion de los problemas que han impulsado el engrandeci-

miento de nuestra música actual, habiendo sido la sola senda que condujo y aclaró el entendimiento de todo músico que quiso dar algún paso firme y seguro en pos del progreso sucesivo de los conocimientos del arte.

Es cierto que dando orden las matemáticas á los confusos y desordenados esfuerzos de la naturaleza por constituir la música, llenaron un deber, formaron una ciencia que con sus reglas favoreció su desarrollo é impulsó sus adelantos y perfeccionamiento; pero de una manera incompleta, como ajena de sus naturales cualidades, y con el carácter de interinidad, hasta que el tiempo destructor de las mejores verdades humanas proporcionase otros medios mas ilustrados y análogos con el fin estético de la música.

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

Tales fueron, y no otras, las causas que impulsaron la excelencia gradual de la música hasta el lisonjero estado en que hoy se encuentra; debiendo tenerse entendido,

que el interés de la misma creció siempre en proporcion que lograba emanciparse en su aplicacion y práctica de la forma y razon matemática; siendo además de notar, que en la actualidad ningun músico necesita ocuparse, ni se ocupa para llegar á serlo y con perfeccion, de semejante ciencia.

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

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

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

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

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

Nadie puede negar que el oído convenientemente ilustrado, el genio científicamente conducido, y el gusto público emanado de la cultura social, son los principales

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

Después de conocida esta interesante reseña, que nos hemos apresurado á reproducir, no solo por los preciosos datos históricos que contiene, sino por las juiciosas apreciaciones que en ella hace su autor acerca del modo

con que debe ser considerada la música, concluiremos este capítulo dedicado al arte griego, reseñando cuál ha sido su estado en los tiempos modernos.

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

Sus principales signos son: 1º. el *ison*, que designa el tono fundamental de su escala diatónica. El *ison* es el principio, el medio y el fin, ó mejor dicho el sistema de todos los tonos ó signos de su música, porque sin él no pueden producir ningun sonido; 2º. el *aligon*, que representa por regla todo sonido agudo, y 5º. el *apóstrofe*, que denota todo sonido grave.

La música de los Griegos modernos es inculta. El *fifre* chillador, el tambor monótono y lo mismo el inarmónico manucordio slavo, son los únicos instrumentos que producen los mayores efectos en su alma. Con ellos es con los que festejan á sus mas distinguidos huéspedes, durante todo un dia, lo mismo en el campo que en las habitaciones de la ciudad. Verdad es que hoy Grecia apenas deja ver la sombra de su pasado.

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

CAPÍTULO VI.

MÚSICA DE LOS ROMANOS.

Desde los primeros tiempos de Roma , comprendieron los moradores de aquella gran ciudad, llamada á ser reina del mundo , la poderosa influencia de la música.

Con ella rendian culto á su dios favorito, á Marte.

Numa ordenó que los sacerdotes de este dios cantasen al recorrer las vias llevando en procesion *la ancila* , el escudo sagrado que habian recibido del cielo para que sirviese de egida á la ciudad eterna.

Posteriormente se ve al napolitano Andrónico componer un himno para aplacar la ira de los dioses irritados contra los Romanos, himno que fué cantado con gran solemnidad por un coro de jóvenes vírgenes, cuya belleza, segun dice un historiador, aumentaba el encanto de la poesia y de la música.

Sabido es que los Romanos imitaron de los Griegos los espectáculos escénicos. Su principio, su origen fué el mismo en ambos pueblos : la religion.

El pueblo romano, asolado en tiempo de los cónsules Sulpicio Petico y Licinio Stolón por una terrible epidemia, buscó los medios de aplacar á sus dioses, de implorar su clemencia, haciendo continuas plegarias, innumerables sacrificios; y careciendo de cantores para estas

ceremonias, los hizo venir de Etruria, y con ellos dió principio á sus fúnebres fiestas.

La historia no nos dice si los Romanos lograron sus designios despues de realizados sus proyectos; pero lo que refiere es, que la juventud se aficionó muchísimo á aquella clase de funciones escénicas, y que aun despues de pasada la peste continuaron ejecutándolas. Esta es la historia del teatro romano y por consiguiente la de la música, compañera inseparable entonces de todo género de representaciones escénicas. A los versos acompañaban siempre los sonidos de las flautas y de las liras.

Algunos años despues, bajo el consulado de uno de los descendientes de Publio Emilio, adquirió la música grandes proporciones en su aplicacion. Con ella se celebraron los nacimientos y las nupcias, con ella se ensalzaron las virtudes de los muertos; con ella se aumentó la alegría de los festines, se dió mas esplendor á los triunfos; con ella, en fin, se hicieron mas solemnes, mas grandiosos los funerales de los héroes.

Llegó el reinado de Augusto, de aquel monarca á quien tanto brillo debieron las artes, y con él comenzó para la música una era brillantísima.

No debemos sin embargo olvidarnos de un gran acontecimiento ocurrido antes de la subida de Augusto al trono de los Césares.

¿Quién no recuerda aquellos dias de luto que sucedieron en Roma al asesinato de Julio César? ¿Quién no recuerda aquel dolor de un pueblo, tan perfectamente expresado en los rostros mustios y entristecidos de los Romanos, en la elocuencia de Antonio? ¿Quién no re-

cuerda aquel sublime instante en que los numerosos músicos que habían asistido á sus funerales arrojaron al fuego sus instrumentos como queriendo decir :

— Despues de haber celebrado el genio y las virtudes del mas grande de los dictadores, debeis enmudecer para siempre? ¿Quién será digno despues de él de la honra que vosotros prestais?

La historia romana tiene momentos grandiosos, y este es uno de ellos, y no el menos glorioso para la música.

Pero continuemos nuestra narracion.

En el reinado de Augusto, se dispuso que el poema que había escrito Horacio en honor de Diana fuese cantado por dos coros formados de jóvenes de ambos sexos, hijos todos de los patricios; y los preciosos versos del heredero de Pindaro resonaron en la gran ciudad embellecidos con la música.

En tiempo de Tiberio, en aquella desgraciada época, sufrió el arte la misma triste suerte que los Romanos. Pero mas tarde se despertó de su vergonzoso sueño. Calígula, aquel hombre sanguinario, profesó un inmenso amor á la música y á este favor debió de nuevo su apogeo.

Neron la cultivó con entusiasmo y consagró gran parte de su vida al ejercicio de su arte favorito. Todos los dias se encerraba algunas horas con Terpanum, el tañedor de flauta y de citara mas notable de su tiempo, y tomaba lecciones de canto con una aficion y un gusto extraordinarios. A pesar de la mala calidad de su voz, hizo tantos progresos que al tercer año de su reinado se decidió á cantar en público presentándose en el teatro de Ná-

poles, donde adquirió tanta reputacion que de todas partes acudieron innumerables músicos á admirar su talento.

El emperador conservó cerca de cinco mil á su servicio, les dió un traje uniforme y les enseñó á aplaudirlo como mas deseaba.

Un día le rogó el pueblo romano que cantase en una de las vias de Roma, por la que á la sazón pasaba, y aquel hombre terrible que dejó en el mundo indelebles manchas de sangre, accedió á sus deseos y cantó. Los ardientes y prolongados aplausos con que el pueblo premió esta condescendencia, le inclinaron á figurar al lado de los comediantes de su época. Desde entonces no solo continuó cantando en público, sino que aceptó el precio que le correspondia por la parte que tomaba en las representaciones escénicas.

No contento todavía, quiso alcanzar nuevos lauros como compositor, y presentó á sus asombrados vasallos la *toma de Troya*. Hay un historiador que atribuye á Neron la órden de incendiar á Roma en los momentos de la primera representacion, para que produjese mas efecto su obra, siendo verdaderas las atronadoras voces y los desgarradores ayes de las víctimas.

Refiere además que sus satélites obligaban al pueblo á asistir á las funciones en que él cantaba; y ¡ay de los que manifestaban disgusto, indiferencia ó sueño! Bien pronto el látigo se encargaba de despertarlos.

Indignado el pueblo romano con semejantes abusos, y considerando á la música como cómplice del emperador en tan irritantes torturas; á su muerte manifestó el odio

mal reprimido que le profesaba y la ahuyentó de Roma, desterrando á los músicos, y declárandolos por la ley hombres viles y degradados.

Así es que el arte proscrito y en la desgracia, se refugió en la nueva Iglesia que el cristianismo empezaba á construir, y de allí salió purificado y mas grandioso todavía por su sencillez, para volver á extenderse por el mundo y desempeñar en todas partes su grata y noble mision.

Como se ve, la música como todas las artes, despues de sus brillantes épocas á la sombra del paganismo, se sometieron á la oscuridad, al silencio; pero grandes, sublimes, verdadero lenguaje de la divinidad, siguieron en sus desgracias y vicisitudes á los mártires de la nueva idea religiosa, á los que con su sangre amasaron los primeros templos del catolicismo, y renació purísima y encantadora con los primeros albores del esplendor cristiano, sirviendo de expresion á los hombres para adorar á Dios, representando en el mundo todos los sentimientos del alma.

Dejando á un lado las épocas que sucedieron á la decadencia del imperio romano, épocas de luchas continuas, de sangrientas revoluciones; para observar la vida del arte desde que se refugió en la Iglesia, preciso es buscarle en el canto llano, y antes de registrar los datos que nos ofrecen las naciones modernas de Europa, y algunos pueblos de las demás partes del mundo, vamos ligeramente á reseñar el desarrollo que sucesivamente adquirió la música religiosa, origen de la que todavía se conserva en el templo y de la que, abandonándole, con-

quistó inmarcesibles lauros en todas las fiestas, en los teatros y en las poblaciones modernas.

CAPÍTULO VII.

MÚSICA RELIGIOSA.

Los verdaderos fundadores de la música religiosa fueron san Ambrosio y san Gregorio. En el siglo que sucedió al de este sabio pontífice introdujo su sucesor Viteliano el canto que se llama *consonancia* ó de *muchas voces*, y él fué quien ordenó que el órgano, apenas conocido por entonces en Italia, acompañase á los cantores.

Todas las iglesias católicas adoptaron el canto reformado y enseñado en la escuela que fundó en Roma san Gregorio. Carlomagno suplicó al papa san Estéban en 754 que le enviase discípulos de la misma escuela para que enseñaran en Francia la música religiosa; y mas tarde el mismo rey pidió á Adriano que dejase salir de Roma á los dos cantores mas célebres desu tiempo, Benito y Teodoro, y conseguido este deseo, encargó al primero la fundacion de una escuela de música en Metz, y otra al segundo en Soissons.

Anteriormente habia enviado san Gregorio á san Agustín á Inglaterra, y á san Bonifacio á Alemania, con el mismo objeto; y mas tarde el papa Aguedo imitó su ejemplo, pero sus esfuerzos, sin ser infructuosos, no alcanzaron el resultado que los de Adriano, cuyos comisionados

propagaron con suma rapidez por toda la Francia los principios de la música religiosa.

En el siglo IX se inventaron los signos trazados debajo de las letras musicales para indicar el modo de dirigir la voz, y estos signos, llamados *notas*, impulsaron al arte de una manera prodigiosa.

En el siguiente siglo se hicieron grandes tentativas para apresurar el progreso de la música religiosa. Remi en Milan, san Roberto, obispo de Chartres en Francia, y Dunstan, obispo de Cantorbery en Inglaterra, no fueron los que menos contribuyeron al desarrollo del arte.

La historia de este tiempo refiere que Teodolfo, obispo de Orleans, fué condenado á prision perpetua. Amante de la música compuso en su calabozo un *Gloria, laus et honor tibi, Christe Redemptor*, y le cantó un domingo de Ramos á tiempo que el principe que le habia condenado pasaba procesionalmente por delante de su prision. Aquel canto inesperado, al que servia de intérprete una voz dulcísima, conmovió el corazon del monarca y le perdonó. No es este el único triunfo de esta clase que ha conseguido en el mundo el divino arte músico.

Sin embargo, todas las tentativas que se hicieron para mejorar el canto llano, no pudieron desterrar de él la aridez, la monotonía, la falta de melodía y armonía de sus primitivas épocas. Puede decirse que hasta la aparicion del monje benedictino Guido Areto, no alcanzó un verdadero periodo de esplendor.

Este célebre músico introdujo importantes modificaciones en el canto religioso, facilitando á la música los medios de llegar á ser lo que mas tarde ha sido. Por

eso su nombre será siempre venerado, y brillará entre las tinieblas que precedieron á su aparición, como un rayo de luz fecundo, vivificador.

El siglo xii fué muy triste para la música religiosa. Se apoderó de ella un mal gusto insufrible, el canto gregoriano perdió su pureza, su sencillez, y la armonía fué débil y descolorida durante mucho tiempo.

Con todo en el siglo xiii volvió á ganar el terreno perdido. Una multitud de escritores didácticos la trazaron un camino ventajoso, Walter Bington escribió en Inglaterra su obra *Speculationes musicæ*, y Marchetti dió á luz en Padua su *Lucidarium de arte musicali*: mas tarde apareció Juan de Murris, y con sus ingeniosos descubrimientos la armonía hizo dar á la música un paso de gigante.

No debemos olvidar que uno de los que mas contribuyeron al progreso del arte musical, en esta época, fué Juan Tinctor, autor de varias obras didácticas que sirvieron de mucho á sus sucesores.

Sabido es que en el siglo xvi alcanzaron las bellas artes una era de prosperidad grandiosa, á favor de la cual se hallan hoy en el brillantísimo estado en que por fortuna las vemos. La música necesitó entonces un genio que abarcando de una sola mirada todo su pasado, pudiera imprimirla su verdadero sello, regenerarla, impulsarla, conducirla, en una palabra, hácia su mas lato progreso: este genio nació, y la gloria de Palestrina será eterna porque él fué el elegido para desempeñar aquella noble y elevada mision.

Gran armonista y melodista, no solo creó la música re-

ligiosa moderna, sino que abrió al arte nuevos y brillantes horizontes.

Han pasado dos siglos, y todavía se oyen sus obras con entusiasmo en los templos de Italia.

Este solo dato expresa mucho mas que lo que nosotros pudiéramos decir.

Antes de comenzar nuestra reseña histórica de la música en las naciones de Europa, no queremos privar á nuestros lectores del interesante cuadro trazado por el mismo autor de la *Gramática musical* á quien antes hemos citado, cuadro donde aparecen clara y sucesivamente las épocas de la música desde que se refugió en el catolicismo hasta que apareció en los teatros con las formas dramáticas.

Con él completaremos nuestra anterior reseña. « Llega el siglo VII, dice, y en él se establecen colegios de enseñanza para el canto. Se buscan con esmerada diligencia los hombres dotados de buenas voces; se los instruye, se premian sus adelantos y se remuneran sus servicios con dotaciones vitalicias y hasta con dignidades eclesiásticas.

Mas todas estas consideraciones pertenecen exclusivamente á los profesores del canto religioso.

El canto secular ó profano carece necesariamente de importancia en una sociedad que se regenera al impulso del sentimiento religioso.

La idea civilizadora del cristianismo lo absorbe todo.

Las letras y las artes desaparecen de la esfera civil, en la que solo brillan el hierro y la desolacion, para refugiarse en los templos y sus claustros.

No es posible que los pueblos canten la imponente des-

truccion del mundo gentilico romano, llevada á cabo por los llamados Bárbaros septentrionales.

Solo los Bardos se encargan de ensalzar públicamente con sus sencillos y rústicos cantos las mas altas ferocidades de los héroes del terror.

Pero en el santuario, al amparo de la inviolabilidad que providencialmente le ha sido otorgada, florece el canto.

Roma con la Italia, Inglaterra, Francia y España, consagran en obsequio de sus adelantos los mayores esfuerzos; y aun se establece entre estas naciones una rivalidad de escuela ó forma de canto favorable á su desarrollo, y que desaparece, no sin resistencia de alguna de ellas, ante la grandiosa reforma musical del monje Aretto en el siglo XI.

El canto religioso continúa atravesando triunfante la edad media, aunque sin apercibirse del próximo término de su exclusivismo.

Los juglares, cantores mas cultos que los antiguos Bardos, no solo cantan los hechos guerreros gloriosos de los señores feudales, sino sus amores.

Cantan asimismo los episodios mas notables de la vida social y religiosa, adquiriendo por consiguiente su canto una forma peculiar y determinada, mas en analogía con los locales, provinciales ó nacionales.

Acompañase la accion á sus cantos, iniciando con ella los elementos de la música teatral, aunque de una manera acaso ridicula.

El pueblo los escucha entusiasmado, los acaricia y regala; y el canto profano se desarrolla, aunque lentamente, protegido por el gusto público.

Los trovadores reemplazan á los juglares.

Mas ilustrados que sus antecesores, cantan en el siglo xiv y xv sus inspiraciones poéticas, con una accion mas decorosa, con expresion mas culta y agradable, y con un éxito mas lisonjero para su gloria artistica é intereses personales.

En estas circunstancias se inaugura la gran lucha entre el elemento musical religioso y profano. Este procura secularizarse, y lo consigue en el siglo xvi.

El insigne español Juan de Tapia establece en Nápoles el primer conservatorio de música.

La forma del canto pretende distinguirse en su carácter religioso y profano.

Los compositores quieren singularizar sus obras, y los cantantes desean imprimir á la modulacion de su voz un sello característico.

En vano los maestros de capilla, monopolizadores antiguos del arte, gritan y se descomponen diciendo que la música y el canto se desnaturalizan, aquella con la intrusion de reglas perturbadoras de su gravedad, y este con saltos y adornos que lo hacen extravagante.

Tal es á la sazón la influencia del canto dramático ó profano en Europa, que no solo se cantan en el templo canciones en la lengua vulgar, sino que se introduce en los cuartetos en latin un canto escrito en aquella, el cual ejecuta una de las voces, mientras las otras continúan cantando la palabra latina.

Abuso inconcebible, pero positivo, y ocasionado por la tenacidad de los partidarios del *statu quo* musical, en

impedir una reforma que la cultura social progresiva había declarado necesaria.

No es posible sin embargo obtener un cambio radical é instantáneo en la manera de ser del canto secular y sus profesores.

Tal es la influencia de la música religiosa, que insensiblemente se infiltra por algun tiempo no solo en la forma, sino en el espíritu de las composiciones lírico-profanas, y en el modo de ejecutarlas vocalmente.

Difícil es á la verdad señalar como notables muchos nombres entre los infinitos que en aquella época se dedicaron á cantar pública ó privadamente las baladas, romances, sonetos, tonadillas, melodramas, sainetes, zarzuelas, óperas ú operetas, madrigales, canciones, romanzas, arias y demás composiciones de variados títulos usadas en ella: pues la historia apenas hace mencion de algunos cantantes de oficio que por cierto eran conocidos, particularmente en España, con apodos y mote relativos á sus gracias ó defectos personales; y de otras personas de distincion, que arrastradas por la corriente filarmónica comun, imitaban con gusto la profesion del cantante, si bien se hubieran desdeñado de ejercerla en realidad.

Eran los artistas ciertamente estimados y obsequiados por su habilidad natural y artificial; pero el ejercicio del canto en el teatro ó sitio público, era considerado generalmente como poco honroso, y hasta irregulaziraba para el ministerio sagrado.

Al desprestigio de la profesion del canto secular contribuye, no solo la ruda y apasionada oposicion que los cantores y maestros de la música de capilla levantaron

contra ella, sino la letra poco decente, *picante* y casi obscena, que en general se aplicaba á las obras profanas, y cuya representacion era realmente ofensiva á la dignidad de los actores.

Mas aparecen Palestrina, Porpora y Stradella, al que sus compatriotas regalan un lindo palacio en Rialto, y el gusto músico y el canto se ennoblecen y civilizan facilitando el perfeccionamiento relativo que alcanzara en el siglo xvii.

Purificada en él la música secular, exenta de los vicios que en su origen é infancia adquiriera, aplicada á la expresion de afectos y objetos mas nobles y decorosos, é impregnada del gusto propio de la nacion italiana, que á pesar del sentimiento profundo y marcado disgusto de Franceses, Belgas y Alemanes, camina siempre al frente de la belleza musical, alcanzó la independendencia necesaria para constituir una forma propia y característica, y el canto pudo metodizarse y embellecerse, y sus profesores lograron por último una absoluta emancipacion del elemento musical de capilla, y la honrosa consideracion debida al talento y educacion especial que las nacientes escuelas de canto dramático exigian de los que á él se dedicaban. »

CAPÍTULO VIII.

ITALIA.

Villani, historiador del siglo **xiv**, refiere que el cardenal Riario hizo representar en Roma la *Conversion de san Pablo*, cuya música fué interpretada por Francisco Baverini.

Este es el primer dato que encontramos en la historia de Italia relativo á la música profana. De la religiosa ya hemos hablado lo bastante, para que hayan podido apreciarla nuestros lectores en todos sus progresos.

Hasta el año 1480 no comenzaron á representarse con el lenguaje musical asuntos profanos, pero desde dos siglos antes, se pusieron en escena piezas de carácter religioso.

Desde el año que hemos citado, el clero y la nobleza contribuyeron con el mismo interés á sembrar las semillas que mas tarde habian de producir la música dramática.

En 1475 escribió en latin Ango Palitien su drama *Orfeo*: en 1480 se representó en Roma una tragedia musical; y nueve años despues se inmortalizó Bergoncio Bolta de Tortona por la brillante fiesta que dió en su palacio de Milan con motivo del casamiento de Juan Galias Visconti, soberano de este ducado, con Isabel de Aragon, hija del duque de Calabria.

En 1555 puso en música Alfonso Viola el *Sacrificio*,

drama pastoral del poeta Agostino Beccari, que se representó en la corte de Ferrara; pero, según dicen los bibliógrafos musicales, todas estas obras se resentían del carácter religioso que imitaban sus autores de las obras que se cantaban en los templos. Todavía no se había definido el carácter dramático, y no se manifestó hasta que se introdujo en las partituras el *recitado*. Su aplicación fué un acontecimiento de los más notables que componen la historia del poema lírico.

En el siglo xvi, tres caballeros florentinos, amantes de las artes, y sobre todo del teatro, deseando sacarle de su efímera existencia, encargaron una obra al mejor poeta y al músico más hábil de su tiempo. Los encargados de realizar su deseo fueron Octavio Rinuccini y Jacobo Peri. El primero escribió el libretto de la *Dafne*, y el segundo aplicó á los versos una especie de declamación notada, que sin tener la medida, el ritmo de la música, no carecía de tonalidad. Esta obra se representó en 1597.

Mientras que Florencia dejaba entrever el origen de la gran ópera, Roma no descansaba, y hacia ejecutar á instruidos cantantes una ópera en forma de oratorio titulada *El Alma y el Cuerpo*, escrita por Emilio del Cavalliere.

Desde el siglo xvi en adelante comenzó la música italiana á caminar por la senda del progreso, de su regeneración. Roma, Nápoles, Florencia, Milan, Turin, Venecia, todas las ciudades de Italia se asociaron para consagrarse al cultivo de la armonía, y algunas de ellas llevaron el drama lírico á su más alto grado de perfección.

La escuela napolitana es la que más pronto aparece ofreciendo sazonados frutos.

En el siglo xvii Alejandro Scarlati, tan fecundo como original, lo mismo en la música religiosa que en la dramática, abrió el camino que debían seguir los que mas tarde habian de dar tanto esplendor al arte.

Compuso mas de doscientas misas y muchas óperas, de las cuales quedaron como las mejores las tituladas *Mitridates*, *Ciro*, *Régulo* y *la Princesa fiel*.

En el siglo xviii produjo tambien la misma escuela muchos y muy notables compositores. El primero de todos en el órden cronológico es Nicolás Porpora, uno de los mas aventajados discipulos de Scarlati. Sus principales obras son: *Adriana y Teseo*, *Semiramis*, *Tamerlano*, y *el triunfo de Camilo*.

Este compositor es tambien célebre como maestro. Jorge Sand ha renovado su memoria en su preciosa novela *Consuelo*, y de él se cuenta como un hecho notable, que para enseñar á su discípulo Caffarelli, reasumió en una sola hoja de papel todas las dificultades del arte, en cuyo estudio le entretuvo cinco años, al cabo de los cuales le dijo: — Ya nada puedo enseñarte; véte, hijo mio, eres el primer cantante del mundo.

Pero de todos los compositores napolitanos del siglo xviii, el que mas influyó en el progreso del arte musical, fué Pergolese, cuyas melodías puras, suaves, celestes, no pueden recordarse sin emocion.

En la segunda mitad del mismo siglo aparecieron y lograron distinguirse Edigio Duni, Lattila, Iomelli, Fiorello y sobre todo Piccinni, cuyo genio poderoso y fecundo ha ejercido tan grande influencia, no sólo en el adelanto de la música italiana, sino en el de la francesa. Ya nos ocu-

paremos de las célebres luchas que sostuvieron en París sus partidarios con los del célebre Glück.

Después de este gran músico, no faltaron compositores que enriquecieron el tesoro de la música dramática napolitana. Gaspar Sacchini, Paisiello, Cimarosa, Spontini, el ilustre autor de la *Vestal* y de *Hernán Cortés*, Caraffa, Della Maria y Fioravanti, que ha dejado á la escena francesa una preciosa ópera titulada *los Virtuosi ambulantes*, son los que han logrado inmortalizar sus nombres. Las obras de algunos de ellos, entre las que podemos citar el *Matrimonio secreto* de Cimarosa y la *Vuelta de Columella*, del último, se representan todavía con aplauso en los teatros de Europa.

No debemos continuar sin dar antes noticias detalladas acerca de uno de los mas célebres compositores que acabamos de citar, al ocuparnos de la escuela napolitana. Aludimos á Spontini.

Spontini nació el año de 1775 en Miolatti, aldea situada á poca distancia de la villa donde exhaló el último suspiro á principios del año de 1851. De cuantas óperas escribió en Italia, ninguna revelaba al compositor que mas tarde debía llamar tanto la atención del mundo músico, y ocupar un puesto tan elevado en el arte.

Recibió Spontini la educación musical en el conservatorio *la Pietá* de Nápoles, donde entró antes de cumplir los catorce años, y no había llegado á los veinte cuando ya se cantó en uno de los teatros secundarios de la capital su primera ópera, intitulada *I Puntigli delle donne*, que pasó poco menos que desatendida y apenas figura en el catálogo de las obras del autor.

En 1796 se trasladó á Roma, donde escribió *Gli Amanti in cimento*, y es de suponer que esta ópera, si no produjo grande efecto, llamó por lo menos la atención del público, cuando su autor recibió proposiciones, que aceptó, para componer otra nueva para los Venecianos: *L'Amore secreto*.

L'Isola disabitata, estrenada en Parma; *L'Eroismo ridicolo*, en Nápoles; *Teseo riconosciuto*, en Florencia; la *Finta filosofa* y la *Fuga in maschera*, en Nápoles, no figuran en el repertorio italiano como obras de primer orden.

I quadri parlanti, *Il tinto Pittore*, y *Gli Elisi delusi*, óperas bufas las dos primeras, y sería la tercera, las escribió Spontini durante los años de 1800 y 1801 para la corte de Nápoles, que á la sazón se hallaba refugiada en Palermo. Posteriormente hizo representar en Roma *Il Geloso e l'Audace*, y en Venecia en 1802 *le Metamorfosi di Pasquale*, *Chi più guarda meno vede*, y la *Principessa d'Amarfi*, ópera compuesta por Spontini en Italia, antes de trasladarse á Francia. No debe creerse que esas cuatro óperas diesen gran renombre á Spontini ni mejorasen tampoco su fortuna, cuando le vemos pasar los Alpes y resignarse á ocupar en París el modesto puesto de maestro de música, triste recurso para un compositor cuya ambición se dirigia á coronarse la frente con los laurales de la escena lírica.

A los cuatro años de hallarse en la corte de Nápoles (1804) consiguió Spontini que se cantase en el teatro italiano su *Finta filosofa*, que, como hemos visto, se habia estrenado en Nápoles en 1800.

El público de París aplaudió la música del nuevo autor que se inauguraba en las orillas del Sena, y el compositor cobró ánimo para seguir escribiendo. Debió conocer, sin embargo, que el estilo de la ópera francesa le proporcionaria mayores glorias que el género italiano, y en tanto que se le presentaba la ocasión de penetrar en la grande ópera llamó á las puertas del teatro Feydeau, donde se cantó su *Julie*, que no agradó á los Franceses. La misma produccion reapareció mas tarde, revisada, corregida por su autor, y engalanada con el nuevo título de *le Pot de fleurs*. Gracias á los protectores que supo adquirirse en el teatro de la Ópera cómica, se le confió el libro titulado *la Petite Maison*, cuya primera y única representacion (que no llegó á terminarse) motivó uno de esos tumultos teatrales que solo pueden comprender aquellos que han estudiado de cerca al público. El tenor Ellevion, protector del compositor italiano, tuvo la imprudencia, estando en escena, de decir algunas expresiones que, al mismo tiempo que favorecian al autor de la obra, eran insultantes para el público, el cual altamente resentido, invadió la orquesta, tomó por asalto el escenario, rompiendo antes las banquetas, arañas y hasta los instrumentos de los pobres músicos, y causando tal tumulto y confusion que hubo necesidad de la intervencion de la fuerza armada para que los *sublevados* evacuasen el teatro.

Milton, opereta compuesta y ejecutada á fines del año de 1804, fué mejor recibida; pero ni esa produccion, ni *l'Eccelsa Gara*, cantada en el teatro Louvois, como tampoco el *Oratorio*, que se tocó en el mismo teatro,

aumentaron la reputacion ni la fortuna del compositor.

Milton, cuyo libro habia sido escrito por M. de Jouy, le puso en relaciones con el célebre escritor, y le valió, por de pronto, la plaza de director de la música de la emperatriz Josefina, y mas tarde el libro de la *Vestale*.

El poema de esa grande ópera lo habia puesto M. de Jouy sucesivamente en manos de Mehul y de Cherubini, que lo habian devuelto sin darle la menor importancia. Entonces fué cuando el poeta se decidió á confiárselo á Spontini, quien inmediatamente escribió la música. Una orden de la corte imperial allanó todas las dificultades que oponia la administracion de la grande ópera para dar principio á los ensayos; pero era tal la prevencion con que los artistas todos del teatro miraban la obra de Spontini, que le obligaron á retocar, reformar y escribir de nuevo muchas de las hojas de la partitura. El compositor, que se veía sostenido por altas influencias, se vengó haciéndoles ensayar y repetir la ópera una y cien veces, hasta el punto de entretenerlos y cansarlos durante un año con la misma faena. Con tanto escribir, tachar, copiar y volver á copiar, los copistas fueron los que hicieron su agosto: baste saber que la cuenta de las copias ascendió nada menos que á diez mil francos.

Al fin llegó el gran dia, y en la noche del 13 de diciembre de 1807 se estrenó la *Vestale*, y su éxito fué colosal.

Un poema interesantísimo que reunia todas las condiciones que exigia el gusto de la época, realizado con toda la pompa de una música tan dramática como expresiva, formaban un conjunto tal, que desde la muerte de

Glück no se había conocido cosa igual en el mismo teatro. *Hernan Cortés* siguió (1809) á la *Vestale*, y aunque no se consideró como obra tan completa, agradó muchísimo, y en union con la primera hizo, como ya hemos dicho, la fortuna del teatro durante cerca de treinta años.

Desde entonces el nombre de Spontini adquirió grande importancia en Francia. En 1810 se le confió la direccion del teatro italiano, que tuvo que abandonar á los dos años por causa de las discusiones que se suscitaron entre él y los demás accionistas con quienes se había asociado.

En 1820 aceptó Spontini las proposiciones que le hizo el rey de Prusia, y se trasladó á la corte de Berlin, donde ocupó la plaza de maestro de la real capilla y director de la música del teatro de la ópera, con treinta y seis mil francos de sueldo, sin contar otros varios gajes.

Antes de abandonar la Francia escribió Spontini, desde el año de 1814 á 1820, algunas obras que acrecentaron su reputacion. Tambien en Prusia escribió algunas *partituras* y piezas sueltas que fueron bien recibidas. Pero el favor que gozaba con el monarca y la oposicion que manifestaba contra toda música que no fuese la suya, le suscitaron mil enemistades que únicamente pudo salvar contando con la proteccion de Federico Guillermo III. A la muerte de este se vió citado ante los tribunales para responder á los cargos que se le hicieron por el contenido de una carta que publicó, y en la que aparecieron algunas expresiones injuriosas para el nuevo monarca. Se le condenó á ser encerrado en una fortaleza; pero la bondad del rey le libró no solamente de su condena sino que obtuvo la jubilacion que le cor-

respondía por sus servicios, con amplia libertad para poder residir donde mas le conviniera.

Spontini abandonó la Prusia y volvió nuevamente á París.

El autor de la *Vestale* era miembro del Instituto de Francia, caballero de la Legion de honor y del Águila Roja de Prusia.

Su Santidad Gregorio XVI le concedió el título de conde *San Andrea*. Segun noticias, oydándose Spontini de las glorias musicales que tanta celebridad habian dado á su apellido, preferia oirse llamar *signor conte* que aparecer como autor de la *Vestale*.

Despues de Nápoles, Venecia fué una de las ciudades que mas contribuyó á la regeneracion de la música italiana. Francisco Cavalli introdujo en ella en el siglo XVII la afición á la ópera, y Stradella, el célebre músico que debió su vida á su talento artístico, le secundó con gran ardor en su plausible empeño.

Es tan interesante la figura de este compositor, que no dudamos en insertar algunos datos de su vida que hemos hallado en una coleccion biográfica. Stradella, famoso profesor que se hallaba en Venecia á sueldo de la república, con el encargo de escribir música para las óperas que en número tan crecido se ejecutan durante la época de carnaval, causaba la admiracion de todos por su privilegiada voz y el mérito de sus composiciones. Un noble veneciano, llamado Pig.... que tenia una dama que cantaba bastante regularmente (*assez proprement*), quiso que esta se perfeccionase en el canto, y dispuso que Stradella, contra los usos de los Venecianos, que son celosos en

demasia, la diese lecciones, concurriendo á casa de aquella ponderada belleza. Pasados algunos meses, resultó que la discípula y el maestro llegaron á profesarse tanta simpatía, que de comun acuerdo resolvieron aprovechar la primera ocasion y marchar á Roma. El proyecto no tardó en realizarse, desgraciadamente para ellos, que salieron una noche huyendo de Venecia. Aquella escapatoria causó la desesperacion del noble veneciano, que resolvió á toda costa vengar semejante ultraje con la muerte de ambos. Buscó dos de los mas célebres asesinos que se conocian entonces en Venecia y convino con ellos en darles trescientos doblones en pago del asesinato de Stradella y de su amada, ofreciéndoles además reembolsarles los gastos de viaje. Les entregó, como adelanto, la mitad de la suma convenida, dándoles además una instruccion por escrito para mayor acierto en el crimen. Partieron de Venecia dirigiéndose á Nápoles, donde supieron que Stradella se hallaba en Roma en compañía de la dama, que pasaba por su esposa. Dieron aviso al noble veneciano, asegurándole que no errarian el golpe si Stradella permanecia en la capital del orbe cristiano. Para resguardo propio le pidieron tambien cartas de recomendacion para el embajador de Venecia en Roma, á fin de hallar refugio en su palacio. Cuando hubieron llegado al punto deseado tomaron lenguas, y supieron que en el dia inmediato, y hora de las cinco de la tarde, haria Stradella ejecutar en la iglesia de San Juan de Letran una ópera espiritual, que los Italianos llaman *oratorio*. No faltaron los asesinos en acudir al templo con la esperanza de verificar su intento al tiempo de retirarse

Stradella con su amada. Pero la unánime aprobacion que los fieles reunidos hicieron de la obra de aquel gran músico, y la sensacion que les causó la singular belleza de la composicion musical, hicieron un milagro que cambió su saña en compasion, conviniendo que seria gran lástima privar de la vida á un hombre cuyo privilegiado genio era la admiracion de la Italia toda. Impresionados todos tres de la misma manera, resolvieron salvarle la vida, y esperando á Stradella á la salida de la iglesia le dieron el parabien por la composicion del *oratorio*, confesándole al mismo tiempo la mision que llevaban de asesinar á él y á su querida para vengar al noble veneciano Pig.... de la ofensa que este habia recibido con el rapto. Añadieron que enternecidos con la música habian cambiado de resolucion, y terminaron aconsejándole que al dia siguiente se pusiera en camino para trasladarse á un punto mas seguro, quedando ellos en avisar á Pig.... (para salvar su responsabilidad) participándole que Stradella habia salido de Roma el dia antes de llegar ellos. Stradella no se hizo repetir el aviso y se fué con su dama á Turin, donde se hallaba la princesa real hoy dia, regente entonces. Los Venecianos regresarou á Venecia é hicieron creer al noble patricio que no habian encontrado á Stradella en Roma por haberse marchado á Turin, donde era mucho mas dificil cometer un asesinato de importancia (*meurtre d'importance*) que en otras ciudades de Italia, por causa de la guarnicion y de la severidad de la justicia, que no respeta tanto los asilos donde buscan refugio los criminales, á no ser que cuenten con la proteccion del cuerpo diplomático. No se vió libre Stra-

della por eso, pues el noblo veneciano buscó los medios de realizar su venganza en Turin. Para conseguir mejor sus fines ganó la voluntad del padre de su antigua dama, haciéndole partir acompañado de otros dos asesinos con objeto de matar á su propia hija y á Stradella. Llevó cartas de recomendacion del abate d'Estrade, embajador de Francia en Venecia, para el marqués de Villars, embajador tambien de Francia en Turin. El abate d'Estrade reclamaba proteccion para tres mercaderes que debian detenerse unos dias en Turin, y eran los asesinos que no faltaron en hacer diariamente la corte al embajador, mientras llegaba la ocasion de poder realizar sus planes con toda seguridad; pero sabiendo la princesa el motivo de la evasion de Stradella, y conocedora del carácter vengativo de los Venecianos, hizo que la dama de este entrase en un convento y colocó á Stradella en su cámara de música. Paseándose en cierta ocasion Stradella á las seis de la tarde por las fortificaciones de Turin, se vió atacado por los tres asesinos, que le dieron otras tantas puñaladas en el pecho y buscaron su salvacion en la Embajada francesa, que consideraban asilo muy seguro para ellos. Muchas personas que se paseaban por aquel sitio presenciaron el atentado, y el hecho causó tal alarma en la poblacion que llegó el caso de cerrar las puertas de la ciudad. Enterada del caso la princesa dió orden para buscar á los asesinos, y habiendo llegado á su noticia dónde estaban, reclamó del embajador la entrega; pero S. E. se excusó de no poder hacerlo sin orden especial de la corte, en atencion al privilegio de asilo que tenian las residencias de los embajadores.

Cundió por toda Italia la noticia del crimen, y hasta el marqués de Villars quiso informarse de los motivos que habian promovido aquel atentado. Los mismos asesinos le enteraron de todo, y entonces escribió al abate d'Esttrade haciéndole saber que Pig.... habia sorprendido su buena fe; pero como Stradella sanó de sus heridas, M. de Villars hizo evadir á los asesinos, capitaneados por el mismo padre de la que habiendo sido dama del noble veneciano, hubiera perecido por mano del autor de sus días si este hubiese hallado ocasion propicia.

Como los Venecianos son insaciables en su venganza cuando se trata de ofensas de amor, Stradella no pudo librarse de las asechanzas de su enemigo, que mantuvo constantemente espías en Turin con objeto de seguir todos sus pasos; de manera que un año despues, habiendo deseado el compositor hacer una excursion á Génova en compañía de su querida, que se llamaba Hortensia, y con quien se habia desposado durante su convalecencia, por haberlo deseado así la princesa, resultó que al dia inmediato de su llegada fueron ambos cosidos á puñaladas dentro de su propia habitacion, huyendo los asesinos en una lancha que los esperaba en el puerto de Génova, sin que se volviese á saber mas de ellos. De esta manera pereció el mas excelente músico de toda Italia, hácia el año 1670.

Solo nos resta añadir que los señores Escudier de París son los editores de las melodías que los mismos han hallado, segun parece, en la biblioteca de San Marcos de Venecia y que ahora publican con la autorizacion de los respetables y sabios bibliotecarios Valentinelli y Velludo.

El compositor **Halevy** ha escrito expresamente el acompañamiento para piano, que no existe en el original.

Su célebre aria de *Eluisa*, que se ha cantado en los conciertos sacros que últimamente se han dado en los teatros líricos de Madrid, ha sido instrumentada por el maestro **Alvarez**, y creemos que por alguno otro.

En el mismo siglo de **Stradella** hizo representar **Benedicto Marcello** su primera ópera *Dorcinda*, y también alcanzaron en la escena entusiastas aplausos sus contemporáneos **Caldara**, **Vivaldi**, **Pietro**, **Porfiri** y sobre todos **Tartini** por su descubrimiento del tercer sonido.

Tonelli, **Bacranello**, **Ángelo Via**, y **Salieri** completan la brillante pléyada de compositores venecianos.

La escuela florentina tiene el indisputable honor de haber producido á **Guido Areto**. Además, como ya hemos dicho, cuenta entre sus nombres gloriosos el de **Peri** y el de **Corsi**, contemporáneo suyo.

En el siglo **xviii** se presentaron sucesivamente **Antonio Pistorini**, que se distinguió por la gracia de sus intermedios y sus óperas bufas; **Bernardo Mengorri**, que dotó á la escena francesa con algunas composiciones de mérito, entre las que se cuenta la *Dama tapada* y *Una falta por amor*; y por último el ilustre **Cherubini**, cuyas obras son todas modelos, donde se hallan reunidos el profundo conocimiento de la ciencia con el mas exquisito gusto.

A propósito de **Cherubini** vamos á referir una anécdota que los **Belgas** recuerdan con particular agrado, y en la que un célebre compositor representa el principal papel.

Cherubini, el admirador de **Haydn**, viendo triunfar no

solo las glorias del imperio francés, sino el estilo de las obras de Spontini y las actitudes teatrales representadas en los lienzos por la escuela del pintor David, cobró una pasión de ánimo que lo retrajo de la sociedad, resuelto á permanecer aislado y á no componer cosa alguna.

El príncipe de Chimay, vivamente interesado por la suerte del modesto y eminente compositor, resolvió sacarlo de la melancólica enajenacion en que se hallaba, y al efecto le invitó á que hiciese un viaje á Bélgica. Fijado el dia de la partida, Cherubini, acompañado de su discípulo Auber, emprendió su viaje y fué á parar á una de las posesiones del príncipe. La noche de su llegada varios campesinos entonaron bajo las ventanas de su habitacion una serenata.

— Excelentes voces hay en estos contornos, dijo á su discípulo. Escuchemos. Me interesa.

Al dia siguiente, que era domingo, fué Cherubini á la iglesia y oyó una misa cantada por los mismos aldeanos que, esta vez tambien, se distinguieron como la víspera.

Tal fué la impresion que esto causó en el ánimo del compositor que, dando un golpecito en el hombro de Auber, exclamó: ¡Qué lástima que la obra sea tan mala! Estoy pensando.... sí, voy á escribir alguna cosita.

El discípulo se sonrió por segunda vez y le observó que habia jurado no ocuparse mas en la composicion.

— En París, en París, amigo mio; pero aquí, antes de abandonar estos sitios, quiero escribir una misa. Algunas páginas de escasa importancia.

Al ver tan repentina exaltacion se calló Auber. Cuando Cherubini se vió un instante libre corrió á encerrarse en

su cuarto y compuso la famosa misa á tres voces, la mas bella obra de su música sagrada.

Esta maravillosa composicion fué cantada por primera vez en la iglesia de aquella comarca, y Cherubini quedó altamente satisfecho de los cantores.

El príncipe de Chimay concibió el mas vivo júbilo viendo logrado su objeto. — En cuanto á los supuestos aldeanos, fueron abandonando sucesivamente la morada del príncipe, volvieron á Paris é ingresaron en el cuerpo de coros del teatro de la Gran Ópera, de donde habian salido.

Los primeros compositores de la escuela romana, y con ellos Palestrina, se consagraron exclusivamente á la música religiosa; sin embargo en el siglo xvi floreció en Roma como compositor dramático Della Viola, y en el siguiente consiguieron hacer célebres sus nombres Carimina, Allegri, Benevoli y Nicoletti.

En el siglo xviii brilló Sarti por sus dulces y fáciles melodías y á su lado Antonio Buroli, que como el anterior compuso muchas óperas y se distinguió por haber reunido á la solidez y profundidad de su escuela el buen gusto, la facilidad y la gracia de la napolitana. Además Bernardo Porta, tambien romano, escribió para la escena francesa *los Horacios*, *el Condestable de Borbon*, que obtuvieron buen éxito en la Academia Real de Música y el *Diablo á cuatro*, que alcanzó los mismos aplausos en el teatro de la Ópera cómica.

Para completar la lista de los compositores mas notables que ha producido Italia, citemos, ya que en la historia de su música no hemos podido detenernos, citemos

los nombres de Paër, de Mercadante, de Pacini, Donizetti, de Bellini, de Rossini y de Verdi.

Todos ellos, que reasumen en sus nombres el colosal desarrollo que en nuestro siglo ha tomada la música, que aparecen, y especialmente Rossini, al frente de las revoluciones que se han sucedido en la esfera del arte, son demasiado conocidos, para que nos detengamos á indicar la parte que cada uno ha tomado en la gran obra.

Sus obras se oyen todos los dias con entusiasmo, con veneracion, y parece que no es posible la creacion de bellezas mas perfectas, mas sublimes que las que han producido.

Si tanto han hecho por el arte, tambien ha sido grande el premio que han conseguido. Muy pocos hay en las naciones civilizadas que no lleven grabados sus nombres en su corazon. Este es el mayor premio que puede ofrecer el mundo á los artistas.

Como instrumentistas no debemos olvidar á Paganini; pero si fuéramos á citar aquellos nombres de todos los músicos y sobre todo de los cantantes que en el presente siglo han honrado á la Italia, llenaríamos un solo libro con ellos y no podríamos hacer mas que citarlos.

Por fortuna sus nombres, unidos á los de los ilustres compositores de que ya hemos hablado, vivirán eternamente en las gloriosas páginas de la historia del arte. Al ocuparnos de la música en Francia, ampliaremos nuestras apreciaciones acerca de estos ilustres maestros.

CAPÍTULO IX.

FRANCIA.

En el reinado de Francisco I, el restaurador de las artes en Francia, la escuela musical de este país daba algunas señales de vida; pero las continuas guerras religiosas de aquel tiempo y la profanacion de los templos, en donde, como ya hemos dicho, se habia refugiado la música, detuvieron su vuelo, y hasta que subió al trono Luis XIV, cuyo feliz reinado fué el mas glorioso para las letras y las artes francesas, no comenzó á entrar en su época de progreso. Sin embargo en aquel siglo en que tantos y tan notables poetas dejaron inmortales obras maestras á la Francia, en el que tantos pintores y artistas célebres immortalizaron sus nombres, apenas salió de su infancia el arte musical, circunstancia que debe apreciarse para estudiar la organizacion musical de nuestros convecinos y los medios de que se han valido para llegar á la altura á que han llegado en el presente siglo.

En vista de los lentos pasos que daba el arte, Luis XIV, aquel ilustre monarca que poseia en alto grado el sentimiento de lo bello, comprendió que por sí sola nunca saldría la Francia de aquel *statu quo* musical, y comprendiendo que la escuela italiana se enriquecía con notables maestros, llamó á Lulli; y este célebre florentino, introduciendo la música italiana en la corte de Luis XIV, des-

pertó la afición y reanimó la escuela francesa de tal manera, que desde entonces no cesó de caminar de adelanto en adelanto hasta su perfeccion.

Su armonía reapareció en los templos, en los conciertos y en los teatros; y este precioso dato es una prueba mas de que, como anteriormente á la Grecia, en el siglo XVII Europa debió á Italia sus progresos lo mismo en música que en las demás bellas artes.

Lully confundió con la música francesa la melodía italiana pura y sencilla, y de este afortunado enlace nació el gérmen del buen gusto que mas tarde ha distinguido la música de allende el Pirineo; pero sus sucesores Destouches, Campra, Monteclair y Mouret en vez de perfeccionar su obra, en vez de adelantar por la senda que les habia trazado, se hicieron afectados, y en vez de progresar el arte, se amaneró estacionándose.

A estos compositores sucedió Rameau: su retrato está grabado en la medalla de oro con que premia á los laureados el Instituto de Francia; inventó el bajo fundamental, y adquirió justa fama con su célebre ópera *Castor y Polux*.

Rameau nació en Dijon, en 1683; á Paris no llegó hasta el año 1717.

Marchand, el célebre organista de aquella época, fué su mayor enemigo, y gracias á esto, lo que no deja de ser extraño, comenzó á hacerse célebre nuestro jóven compositor.

Piron le aconsejó que escribiese música para baile, y algunos aires para que los cantasen los artistas de la Ópera cómica. Estos fueron los primeros pasos que dió en la escena lirica.

Compuso muchas óperas, operetas y bailes y tres obras didácticas muy estimables.

Adolfo Adan ha dicho de él, que fué un talento innovador, pero solo con relacion al arte francés. No puede comparársele sin desventaja con los compositores célebres alemanes é italianos de su época, pero en cambio tiene el mérito de la originalidad, y se encuentra en sus obras estilo dramático, combinaciones muy notables de armonia y modulacion, ritmos melódicos é instrumentacion que difieren en todo de los de sus predecesores.

En el siglo XVIII aparecieron en la esfera del arte innumerables compositores, entre los que podemos citar á Dauvergne, Laborde, Hoquet, Philidor y Juan Jacobo Rousseau, que dotó á la música de un precioso Diccionario.

En la segunda mitad del mismo siglo, se hicieron célebres, por sus composiciones de diverso género y por las encarnizadas luchas de sus partidarios, los dos célebres músicos Glück y Piccini. El primero se distinguia por la originalidad de la armonia alemana que aplicaba á sus obras, y el segundo porque empleaba en ellas toda la gracia, todas las seducciones de la melodia italiana. El primero, organizado para la interpretacion del arte musical, con los mas vastos conocimientos de la composicion, con las impresiones de sus viajes por Italia, con las lecciones del Padre Martini, el músico mas sabio de su tiempo, logró hacer interesantes sus creaciones, imprimiendo á todas un sello de grandeza desconocido hasta entonces.

El segundo tenia á su favor á todos los amantes de la tradicion, á todos los que encontraban en la sencillez la

mayor de las bellezas; pero por fin triunfó el primero, que representaba el progreso, y nuestros lectores pueden hallar datos muy curiosos acerca de las encarnizadas luchas que sostuvieron los admiradores de una y otra escuela en las célebres *Cartas de un habitante de Vaugirard*, atribuidas á Diderot, y en las diez y ocho *cartas* que publicó en la misma época y sobre el mismo asunto el ilustre Pascal.

Al mismo tiempo que los dos compositores de que hablamos, brillaban en la escena lírica francesa Pedro de Monsigny, que se distinguió siempre por la inspiración, gracia, sensibilidad y pureza de estilo de sus composiciones, y Gretry, cuyas obras tienen todavía para el público todo el interés, todos los atractivos de la novedad.

Hemos debido insertar la historia de la Imperial Academia de Música establecida en París en 1571, porque con ella está enlazada la del arte musical francés; pero ya que la brevedad con que trazamos estos datos no nos permite detenernos, diremos sin embargo que en la citada Academia se representó en 1645 la pastoral en cinco actos de Julio Strozzi *Achille á Scyros*, que en ella dió á conocer sus bailes Benserade, y sus óperas y bailes Perrini, Combert, Lully, Destouches, Campra, Labarre, Rameau, Mondonville, Glück, Piccinni, Sarti, Anfossi, Paisiello, Sacchieri, Salieri, Mozart, Haydn, Lesueur, Spontini y Persuis.

En 1827 M. Hubert inmoló la escuela francesa á la italiana.

Por este tiempo fué cuando el inmortal Rossini comenzó la famosa revolución musical que había de hacer del siglo

xix el siglo de oro de la música. Antes de ocuparnos con toda la extension debida de este ilustre maestro, creemos oportuno trazar el cuadro de la música durante la época de la primitiva República francesa.

La República de 1848, dice un conocido escritor, no se mostró tan generosa con el arte músico como su predecesora la del 95. Esta, además de crear y organizar el Conservatorio de música, tuvo durante cierto tiempo á sus inmediatas órdenes varias orquestas y coros que tocaban y cantaban hasta en las sesiones de la Asamblea. Segun se lee en el *Monitor* de aquella época, las sesiones eran algunas veces interrumpidas para que los músicos de la República tocasen himnos patrióticos, y cuando se habia cantado bastante se volvia á tratar y discutir los asuntos. Si como en el caso presente se abusaba del arte músico, tambien se sabia hacer un uso mas acertado. En todas las solemnidades, ya tristes ó alegres, vemos aparecer la música siempre. Así escribió Mehul su *Chant du départ*, cuando la creacion de los catorce ejércitos; el *Chant du retour* despues de la victoria, y Cherubini su magnífica música fúnebre para los funerales del general Hoche.

Cuando la abolicion del culto católico, se compuso un gran himno para el *reconocimiento* del Ser Supremo. Esta gran fiesta que debia repetirse una vez al año no podia reemplazar á todas las fiestas suprimidas, con cuyo motivo se instituyeron otras varias que proporcionaron á los compositores la ocasion de escribir himnos, cantatas, etc. El restablecimiento del culto católico no dió lugar á que se publicase la coleccion de todas esas piezas de música y apenas si existe en el dia algun ejemplar.

Entre los oficiales que se hallaban de guarnicion en Estrasburgo á fines de abril de 1792, se encontraba el capitán de Ingenieros Rouget de l'Isle.

La guerra acababa de ser declarada á los reyes de Bohemia y de Hungría. Estrasburgo estaba lleno de tropas que á las órdenes del general Luckner se disponian á invadir los Estados austriacos, y M. Dietrich quiso obsequiar antes de su partida á los oficiales reuniéndolos en un banquete que se celebró en su propia casa, donde además de los jefes y oficiales fueron convidadas tambien las familias mas principales. Se habló naturalmente de los resultados de la revolucion, de las amenazas de la Europa entera, y de la heróica resistencia que Francia estaba resuelta á oponer. El entusiasmo se aumentó á los postres, y cuando los mas decididos trataron de entonar un cántico de independendia y guerra, se encontraron con que Francia no tenia un himno nacional.

Inspirado Rouget de l'Isle, corre á su casa, coge el violin, y á las pocas horas termina la letra y música de una marcha guerrera que titula *Canto del ejército del Rhin*. Vuelve presuroso y agitado á casa de M. Dietrich, donde los convidados se hallaban aun reunidos y entretenidos con el baile y el juego; presenta su composicion, y todos se ponen á estudiarla. La hija del alcalde acompaña con el piano á los que cantan; todas las voces repiten con el mayor entusiasmo *Aux armes citoyens*, y el triunfo del autor es completo. Habia sabido interpretar por medio de la poesia y de la música las ideas revolucionarias y guerreras que agitaban á todas las clases de la sociedad.

En la parada del dia siguiente se ejecutó y cantó el

himno. Un diario de Estrasburgo lo dió muy pronto á conocer á toda la Francia, y al momento se hizo popular, sobre todo en Marsella. Los confederados de esta ciudad entraron en París en julio de 1792 cantándolo en coro, y probablemente desde entonces la composicion de Rouget de l'Isle recibió el nombre de *Canto de los marseleses*, para quedar finalmente con el de la *Marsellesa*.

Este himno patriótico llegó á ser el canto nacional de los republicanos, y los soldados lo entonaban siempre antes de acometer al enemigo. Al son de la *Marsellesa* ganaron los reclutas franceses la batalla de Valmy atacando á la bayoneta á las tropas prusianas, y entusiasmados con ese canto, vencieron los batallones que mandaba Dumouriez en la batalla de Jemmapes, que salvó á la revolucion.

La *Marsellesa*, en fin, llegó á su apogeo cuando se cantó en París en el teatro de la grande ópera en la noche del 14 de octubre de 1792. Hablando de la ejecucion de la *Marsellesa* introducida en la ópera, dice el *Convencional* Barrere en sus memorias :

« Si algo puede recordarnos los cantos de Tirteo en Lacedemonia, es el *canto de los combates* de Rouget de l'Isle. Este himno, llamado la *Marsellesa*, facilitó la formacion de nuestros ejércitos, acompañó á todas partes á nuestros batallones, y los condujo á la victoria.... Nunca podremos olvidar el efecto mágico producido por esa invocacion religiosa, cuando arrodillándose el corifeo y los coros cantaron conmovidos, todos la primera estrofa.....

.....En el patio, en los palcos y en todas las localidades se arrodillaron tambien los espectadores ; todos lloraban,

y al escuchar aquel canto un solo pasamiento dominaba en la multitud reunida, el amor á la patria....»

Exceptuando la letra y música de la Marsellesa, las demás obras de Rouget de l'Isle son de muy escasa importancia. Pero aquella composición sola bastó para inmortalizar su nombre, eminentemente popular desde entonces, que recordará siempre á la Francia las glorias de su primera revolución.

Rouget de l'Isle tuvo la desgracia de enemistarse con el ministro de la Guerra Carnot, que en las circunstancias mas difíciles y críticas supo crear cuatro cuerpos de ejército, y separado de las filas no pudo ascender como otros muchos. Tampoco estuvo en buenas relaciones con los miembros del Directorio.

Antes de pasar adelante, debemos indicar que París posee uno de los primeros conservatorios de Europa.

El fundador de este establecimiento fué M. Sarrette, que murió el 10 de abril de 1857 á los pocos días de haber resuelto el ministro del emperador que se colocase su busto en una de las salas del Conservatorio.

Capitan de estado mayor de la guardia nacional de París en 1789, reunió Sarrette en aquella época los cuarenta y cinco músicos procedentes del depósito del cuerpo de guardias francesas, y formó con ellos el núcleo de las bandas de música de la guardia nacional que, en mayo de 1790, la municipalidad de París tomó á su cargo, satisfaciendo las pagas del personal; pero mas tarde, en enero de 1798, los apuros pecuniarios obligaron á la municipalidad á suprimir este gasto. Trató, sin embargo, Sarrette de conservar lo existente, y en junio del mismo año pudo

conseguir de la misma municipalidad el establecimiento de una escuela gratuita, en la que dichos profesores de música fueron colocados. De esta escuela salieron todos los músicos para los catorce ejércitos que organizó la República, y este servicio de Sarrette en favor de la *cosa pública* no pudo menos de llamar la atención del gobierno, que resolvió convertir aquella escuela en un instituto nacional con el nombre de Conservatorio, que quedó instalado por una ley publicada el día 16 de *thermidor* del año III de la República (setiembre de 1795).

Habiendo conseguido el resultado que se había propuesto, cual era conservar para Francia y lograr que no tuvieran que abandonar su patria los profesores de música mas notables, trató de reunirse Sarrette con el regimiento número 105 de línea, para el que había sido nombrado capitán. Una junta compuesta de cinco miembros debía quedar al frente del Conservatorio; pero apenas empezó á funcionar cuando quedó demostrado que dicha junta tropezaba con dificultades que no podía ni sabia vencer. Una orden del Directorio puso entonces al frente del Conservatorio á Sarrette, que tomó posesion de su cargo el año IV de la República, empezando por llamarse comisario del gobierno, título que al año siguiente cambió por el de director.

Mucha actividad y gran tino en la direccion aseguraron la existencia del Conservatorio. Gracias á Sarrette, se adoptaron buenos métodos para la enseñanza; él fué tambien el que obtuvo la creacion de la escuela de declamacion y las pensiones para los cantantes de ambos sexos. Fundó la biblioteca hoy dia tan selecta y rica, fué

el que organizó los conciertos que tanta fama han dado, posteriormente, al Conservatorio, y se ocupaba en crear sucursales en las principales capitales de Francia, cuando el cambio de gobierno produjo la restauracion de los Borbones. Se adivina que en 1814 perdiera Sarrette el puesto en que tantos servicios habia hecho á su patria, pues no es solamente en España, como algunos pretenden, donde se cometen arbitrariedades y se confunden lastimosamente los destinos políticos con aquellos que requieren conocimientos especiales, reconocida aptitud, y que nada tienen que ver con las opiniones políticas. La estimacion que habia sabido conquistarse Sarrette la conservó al retirarse á la vida privada, y cuando despues de la revolucion de 1830 le ofreció el nuevo gobierno su antiguo puesto de director del Conservatorio, no quiso aceptar por consideracion á Cherubini, que lo ocupaba y á quien profesaba verdadera amistad.

Sarrette habia nacido en Burdeos el 27 de noviembre de 1765, y habia llegado á la edad de 92 años sin perder sus facultades intelectuales.

Los funerales que se celebraron por su honra fueron dignos del hombre á quien la numerosa familia musical de Francia profesaba la mas respetuosa veneracion. La orquesta de la grande ópera, dirigida por M. Girard, ejecutó durante el servicio fúnebre la marcha de la *comunion* de Cherubini, el andante de la sinfonía en *la* y la marcha fúnebre de Beethoven, y de *Pie Jesu* de Panseron. Las cintas del carro mortuorio fueron llevadas por los compositores Auber y Halevy, el célebremente flau-

tista Tulou y el reputado actor Samson, todos cuatro del Conservatorio de música y declamacion.

M. Monnais, delegado del gobierno, pronunció un sentido discurso sobre la tumba de Sarrette, y M. Samson tomó tambien la palabra para recordar lo que la enseñanza del arte dramático en Francia debia al fundador del Conservatorio, que fué acompañado á su última morada por todas las personas mas distinguidas de París que por su profesion ó simple inclinacion tienen que ver con la música, las bellas artes, el teatro y las letras.

El Conservatorio de París tiene sucursales en Lille, Tolosa, Marsella, Metz, Dijon y Nantes.

Además hay un Curso Normal de canto fundado por el Ayuntamiento de París y del cual es director M. Gounod.

Harto conocidos son los orfeones de Francia, para que tengamos necesidad de dar cuenta de su brillante estado.

En este particular nada tiene que envidiar la patria de Racine y Moliere á las mas ilustradas ciudades de Alemania.

Prometimos al ocuparnos de la historia de la música en Italia decir algo de Rossini, Bellini y Donizetti, que en el presente siglo han inmortalizado sus nombres.

Donde mas han brillado ha sido en París; por eso queremos consignar nuestra opinion acerca de su mérito al reseñar la historia de la música francesa.

Siempre es ocasion de rendir homenaje á los hombres que dejan en el mundo huellas imperecederas de su talento.

El desenvolvimiento que ha alcanzado el arte escénico

en lo que va de siglo, ha favorecido en gran manera al desarrollo de la inteligencia creadora, y el drama y la comedia, la ópera cómica y la grande ópera, al mismo tiempo que la pintura escenográfica, han roto sus cadenas, y marchando por diversos caminos, en todos han dejado huellas grandiosas de su progreso.

Las épocas de nuestra historia contemporánea están trazadas en las de nuestro teatro, y la música, que es el idioma universal, ha recogido y dado forma á todos los pensamientos que son el patrimonio de nuestro siglo.

No sin razón han comparado muchos críticos á Rossini con Voltaire. La filosofía de este escritor ha engendrado las diversas escuelas que han aparecido en lo que va de siglo. Rossini, al inaugurar con su ingenio una nueva era para el arte musical, abrió ancho campo á la imaginación, y los que no salían del trillado camino de los preceptistas, encontraron veneros que explotar, y aunque todos no llegaron á la perfección, hubo algunos que, como Bellini, oscurecieron al maestro; otros que, como Donizetti, llegaron á colocarse á su altura, y otros que, como Mercadante y Auber, supieron alcanzar los aplausos del mismo público á quien arrebatában las concepciones del inmortal autor de *Moisés*.

A pesar del buen nombre que supo conquistarse Donizetti, ninguno como él fué blanco de la crítica. Ni su pasmosa fecundidad, ni su mérito verdadero, ni sus cualidades especiales como compositor, bastaron para que el mundo parisiense, el tribunal de apelación del arte moderno, le concediera el aprecio á que se había acreedor. Puede decirse que hasta la muerte de Bellini y la retirada

de Rossini, no comenzó nuestro héroe á brillar, y hasta entonces su vida fué mísera y precaria. Un editor italiano le contrató para que hiciera por espacio de algun tiempo cuatro óperas al año, retribuyéndole con escasez. Si hubieran considerado este dato sus detractores, no le hubieran acusado, como lo han hecho, de repetirse y de ofrecer con desaliño sus partituras. De cualquier modo, nos ha dejado obras de primer orden, revelando en ellas su inspiracion, su profundo estudio del corazon humano, sus conocimientos científicos y, lo que nadie ha podido disputarle, su maestría en el mecanismo de la composicion de las piezas de canto, en las que todos los artistas encuentran hermanadas la belleza de la frase con la comodidad, si así puede decirse, de la diccion.

Nadie como él ha expresado la lucha de las pasiones; nadie como él ha ofrecido los caractéres de la locura, y el rondó de *Lucia* y el aria de la *Linda* bastarian para haberle inmortalizado. Dramático hasta en los detalles, como instrumentista, tiene combinaciones maravillosas. Ha escrito mucho, y con justicia se dice que ha imitado la escuela de Rossini en su primera época, pero en cambio sus óperas escogidas son muy originales y contienen fragmentos de una expresion inimitable. El final de los *Mártires*, casi todas las piezas concertantes, la balada de Pierroto en la *Linda*, y otras muchas composiciones, son una prueba de lo que decimos.

Al mismo tiempo que el inmortal Rossini era el blanco de la crítica y el objeto de las mayores alabanzas, por la revolucion que con su genio verificaba en el arte músico; cuando en París se saludaba al cisne de Pésaro con las

mas entusiastas aclamaciones, electrizado el público por la grandiosa instrumentacion con que presentaba los motivos mas delicados, los cantos mas espirituales; cuando se comparaban sus recientes óperas con el *Fidelio* de Beethoven, poema musical el mas sencillo y mas poético que ha producido la concienzuda Alemania; con el *D. Juan* de Mozart, spartito inspirado, cuadro bellissimo en su conjunto y precioso en sus mas mínimos detalles; cuando, por decirlo así, el creador de *Guillermo Tell* y *Moisés* absorbía la atencion de la Europa maravillada con sus innovaciones, un modesto compositor llegó á Paris, teatro de los triunfos de Rossini, y presentó á la compañía italiana una ópera que en Venecia y en Milan habia conmovido á los espectadores y despertado su admiracion, porque apartándose en ella de las rancias preocupaciones de escuela, sin olvidarse de la naturaleza, habia reunido á los cantos mas tiernos y apasionados la sencillez poética de los detalles en un poema bellissimo por su accion, por sus personajes y hasta por los lugares en donde trascurria.

Este compositor, aplaudido en Italia, era Vicente Bellini: la ópera con que iba á darse á conocer en la capital del mundo civilizado, y á medir sus fuerzas con el coloso de la música, era la *Somnámbula*.

El público parisiense asistió á la primera representacion de esta ópera á principios de octubre de 1831.

El triunfo fué grandioso.

El público, que se complace en erigir estatuas á sus ídolos para derribarlas mas tarde de sus pedestales y colocar en ellos á sus nuevos favoritos, llegó á olvidarse por

un momento con la aparición de Bellini de las obras maestras del autor de *Semíramis*, de los *crescendo* y *modulaciones* que tanto le habían fanatizado, y como el espíritu de aquella época estaba impregnado de un sentimentalismo que, llevado posteriormente á la exageración, debía producir la debilidad de la fe, se echó en brazos del nuevo *virtuoso* que acertaba á herir sus fibras más delicadas, y á la *Somnábula* sucedió el *Pirata*, y al *Pirata* la *Extranjera*, y durante algunos años el cisne de Catania llegó á oscurecer la fama de su antecesor y á ser el ídolo de una sociedad que encontraba en sus cantos la expresión más completa de todos los sentimientos, desde la más candorosa alegría hasta el dolor más reconcentrado.

¡ Vicente Bellini !

No es posible recordar este nombre sin experimentar un vago sentimiento de entusiasmo y pesar. Su vida, perpetuada en sus obras, es la vida del genio que lucha, alcanza la victoria por un instante y sucumbe. Si su temprana muerte no le hubiera arrebatado al arte, ¿quién sabe hasta dónde hubiera podido llegar el que en sus escasas composiciones había dejado obras maestras para los artistas, sublimes para el público, eternas para su fama, el que joven todavía pudo comprender y expresar todas las pasiones y todos los sentimientos ?

Norma, *Beatrice di Tenda*, la *Estrangiera*, el *Pirata*, *Montesqui e Capuleti*, *I Puritani* y la *Somnábula*, son óperas que viven y vivirán eternamente, porque son el lenguaje del alma comprensible á todas las generaciones.

Rossini fait l'amour, *Bellini aime*, ha dicho un crítico francés; y esta frase, que caracteriza completamente á los

dos grandes compositores, viene en apoyo de nuestra precedente apreciación.

Bellini ha escrito para todos los que sienten ; sus cantos se escuchan con recogimiento ; se graban en la memoria, y al oírlos de nuevo experimenta el alma inefables dulzuras, acompañadas de recuerdos tristísimos.

Rossini ha escrito para la imaginación : ha recogido las flores más delicadas y más bellas del arte, y ha formado con ellas un ramo que deslumbra. Desde la sinfonía de *Guillermo Tell* hasta las melodías del *Barbero de Sevilla*, todo es grandioso en él ; pero á través de la obra se ve la mano del maestro.

Por eso, de las infinitas óperas que ha presentado al público Rossini, solo se ponen hoy en escena algunas escogidas, mientras que todas las de Bellini se cantan en Europa, y siempre parecen nuevas, siempre despiertan las mismas emociones.

Al mismo tiempo que estos compositores, se abrieron camino Auber con su *Mutta di Portici*, Blache y Damberval con sus bailes ; y sucesivamente aparecieron en la escena francesa Meyerbeer, Halevy, Adam, Herold, Ambrosio Thomas y otros muchos que han fijado el carácter de la música francesa.

Después de haber hablado de Rossini, Bellini y Donizetti, debemos decir algo de Meyerbeer, cuyo genio ha sabido imprimir tanta grandiosidad á sus obras, que todas ellas son en la actualidad la admiración de Europa.

Meyerbeer ha escrito muchas óperas, entre las que se distinguen el *Profeta*, *Roberto*, *la Estrella del Norte*, *el Perdon de Ploermel* y de los *Hugonotes*.

Hé aquí el artículo que en una de nuestras Revistas Musicales publicadas el año 1839 en el *Conciliador*, consagramos á esta ópera; lo que de ella decimos puede aplicarse á sus demás composiciones.

« Si para comprender á un hombre es preciso estudiarle en sus obras, el autor de la ópera *Los Hugonotes* nos parece uno de los talentos mas superiores que han dejado en el mundo sus destellos.

Memoria eterna y unánimes elogios merecen los que desde que descubrieron en su alma el sentimiento de la música, se consagraron con entusiasmo á formar ese mundo de bellezas, ese arte sublime, en el que unos pocos sonidos, sirviendo á la inteligencia, reproducen todas las escenas de la vida, expresan todas las emociones del alma.

Pero Meyerbeer, que ha reunido en si la obra de todos, que ha presentado en un solo cuadro las bellezas diseminadas en los demás que han trazado sus antecesores, que ha ofrecido en grandioso conjunto todos los resortes, todos los medios de que dispone el arte para producir sus efectos, merece mayores lauros, admiracion mas entusiasta.

No somos nosotros los primeros que confiesan el indisputable mérito del célebre maestro, ni seremos los últimos que le rindamos el debido homenaje. En donde quiera que se reproduzcan sus magnificas óperas, hallará nuevos lauros, nuevas y entusiastas ovaciones. Y estas muestras de admiracion se repetirán aun en los mismos países que hayan tenido la fortuna de escucharlas muchas veces. Como resumen en si todo el mecanismo, si así

puede decirse, del arte músico; como contienen todas las bellezas musicales, combinadas con una maestría, gusto y genio admirables; como son al mismo tiempo la obra del maestro y la del poeta, siempre se encuentra en ellas algo nuevo, al abarcarlas y al examinarlas en sus detalles.

La ópera recientemente cantada en el regio coliseo, *Los Hugonotes*, la partitura mas completa de Meyerbeer, nos ha venido á convencer de la exactitud de nuestro anterior juicio.

Hace dos años que la escuchamos por la primera vez. Bastaba el sentimiento de lo bello para comprender que se asistia al espectáculo mas grandioso que ha ofrecido el arte musical; pero no era posible admirar en una ni en dos representaciones el mérito del spartitto.

La instrumentacion por si sola requiere una atencion esmerada. Jamás se han unido en un solo cuadro efectos tan maravillosos como los que á primera vista presenta. Jamás los instrumentos han tenido un intérprete mas hábil. Su rica fantasía, dominando al arte, ofrece á la imaginación efectos desconocidos, mágicos, sublimes. Todos los instrumentos desempeñan una parte principal, á veces traspasan sus límites y aparecen mas poderosos de lo que son. No es posible describir la impresion que dejan en el ánimo las maravillosas combinaciones que se presentan á cada paso, los acordes que se invierten, las disonancias y sus resoluciones, los acordes quebrados, las apoyaturas, los pedales; en una palabra, no se pueden enumerar todas las bellezas que se descubren en la instrumentacion, porque seria preciso para esto examinar detenidamente la partitura y escribir un libro de toda ella.

Con respecto á la parte que desempeñan las voces, no se puede dar mas originalidad y buen gusto.

Todas las melodías son correctas, expresivas. Hay mucho de fantástico en ellas, y en cuanto á la manera que ha tenido de modular, solo podemos decir que ha revelado, al mismo tiempo que su profundo conocimiento de la ciencia musical, la posibilidad de producir efectos que muchos profesores creerian imposibles, á no sentirlos.

No nos detendremos á señalar las piezas mas notables de la obra. Todas forman un conjunto admirable, todas forman un estilo grandioso, todas son la obra mas perfecta del hombre.

En esta ópera se destaca el genio de Meyerbeer mejor que en las demás que ha escrito.

Es la depuracion de las tres escuelas que mas se han distinguido en el anterior y en el presente siglo, la alemana, la italiana y la francesa. En *Los Hugonotes* se descubren las tres, pero modificadas, sintetizadas, hasta nos atrevemos á decir que mejoradas.

La música de esta ópera tiene la originalidad, la ligereza de la francesa; la sobriedad, la profundidad, la filosofía de la alemana; la dulzura, el sentimentalismo de la italiana. Y aunque tiene estas cualidades, no se puede menos de confesar que no se parece á nada, que es original, que es de Meyerbeer. Solo en los recitados se deja conocer que ha estudiado con atencion los de las óperas de Haydn; pero el acompañamiento de los mismos recitados ofusca la imaginacion seduciéndola con su novedad y riqueza, y logra de este modo hacer olvidar aquella reminiscencia.

Una de las cosas que mas llaman la atencion en el spartitto de que nos ocupamos, es el método, el plan grandioso que le sirve de base. Esto solo merece un detenido estudio y es una prueba mas de lo que antes de ahora hemos expuesto. Lo mismo que se exige á una obra dramática, debe pedirse á una composicion musical. Un pensamiento desarrollado con esa verdad artística que logra convencer encantando, episodios en relacion con el pensamiento capital, detalles, adornos que lo embellezcan, pero dentro de las mismas condiciones. Esto se encuentra en *Los Hugonotes*, y está tan caracterizada la música, que sin el libro se comprendería la accion que empieza, prosigue y se desenlaza en esta obra.

No terminariamos estas ligeras apreciaciones si dejásemos interpretar libremente á la pluma el efecto que produce en nosotros la música del autor del *Profeta*.

Para concluir, añadiremos que nada hay mas grandioso para nosotros que el cuarto acto de *Los Hugonotes*. La bendicion de los puñales es una escena que, presentada con toda su terrible solemnidad, espanta y fascina á la vez. Mientras se escucha, el alma está sobrecogida de un temor indescribible y al mismo tiempo goza con las bellezas de la música.

El duo con que termina el acto, es la página musical mas sentida, mas expresiva, mas insinuante que se ha escrito. Jamás ha podido expresarse el amor con todos sus matices, con todos los latidos del corazon amante, como lo ha expresado Meyerbeer en esta pieza. Aquella es la verdad idealizada. Raoul y Valentina se aman y se lo confiesan en un momento crítico, en el momento del pe-

ligro. Por un instante se olvidan del riesgo que los amenaza para entregarse al éxtasis de su pasión; pero la reacción viene en seguida, todos los sentimientos están en lucha. ¡Oh! aquella escena es bastante para inmortalizar á un músico. El pedal del adagio llega hasta lo más íntimo del alma, cae sobre ella como un bálsamo consolador: los dos amantes sueñan por un instante en su felicidad; pero de pronto hay una transición violenta, verificada por medio de disonancias que hacen estremecer á los espectadores. Raoul se acuerda de que sus hermanos perecen y corre á salvarlos ó á morir con ellos. Valentina cae sin sentido. Este momento es uno de los mayores triunfos del arte y de la inspiración.

La historia de esta sublime página de la música moderna no debe ser ignorada, y vamos á transcribir la del libro que á Meyerbeer ha dedicado Mirecourt.

Un día antes del primer ensayo general de los *Hugonotes*, no existía, ni aun en la mente del ilustre *virtuoso*.

Después de haber asistido á uno de los ensayos, volvió Meyerbeer á su casa triste y desesperado como nunca.

— ¿Qué tienes? le preguntó su íntimo amigo Gouin, al ver su palidez.

El maestro se dejó caer en un sillón, y exclamó:

— Voy á hacer un gran fiasco. Todo me sale mal. Nourrit me ha asegurado que no podrá cantar el aria que le he escrito para el final del cuarto acto, y todos sus amigos piensan lo mismo que él.

— Bah...

— Lo que oyes.

— ¿Y porqué no le haces otra música?

— Es imposible. Scribe no quiere ya alterar el libreto.

— Es natural : como él no puede improvisar, pero...
¿ cuántos versos necesitarías?

— Pocos, muy pocos, los precisos para motivar un andante.

— Pues bien, aguarda diez minutos : yo tengo el hombre que necesitas.

Eran las once de la noche, y el amigo del ilustre maestro corrió al café donde se hallaba casi siempre Emilio Deschamps, le habló de sus deseos, y el célebre poeta sin moverse de la mesa en que estaba, y en un abrir y cerrar de ojos, escribió algunos versos, los que bastaban á Meyerbeer para llenar su objeto.

Gouin corrió á su encuentro, y el autor del *Profeta*, lanzándose al piano, escribió su gran duo en menos de tres horas.

Aquello fué un esfuerzo de su genio, una fiebre de inspiracion. La musa de la armonía, dice un biógrafo francés, se volvió al cielo, dejando aquí en el mundo una nueva obra maestra, un modelo de expresion, de sensibilidad y de amor.

Al dia siguiente Meyerbeer, poco despues de haber amanecido, corrió á casa de Nourrit y le enseñó su nuevo duo.

— Bravo, maestro, exclamó el célebre tenor ; bravo, esta obra es una ovacion segura.

Al dia siguiente se ensayó por la orquesta y los cantantes.

Los mismos músicos, despues de haber oido el duo, prorumpieron en frenéticas aclamaciones, en entusiastas

aplausos, y Habeneck el director de la orquesta, Nourrit y M^{lle} Falcon y otros que habia en el teatro se agruparon en torno del maestro y fué llevado en triunfo por todo el escenario. Raoul batia las palmas, Valentina lloraba. Jamás ha alcanzado Meyerbeer una ovacion mas justa y espontánea que la que acabamos de describir.

Cuando le oigais, acordaos del primer triunfo que obtuvo con él el célebre maestro.

Verdi es otro de los compositores que mas universal fama han alcanzado en el presente siglo.

Como todos los hombres que, no contentándose con perpetuar la tradicion de una escuela, se proponen crear, ha sido objeto de universales criticas y de universales aplausos.

Detractores y panegiristas han convenido, sin embargo, en concederle genio; y si unos y otros no se hubieran puesto de acuerdo para hacerle esta concesion, la popularidad que con sus obras ha sabido alcanzarse en toda Europa, bastaria para que fuese digno de fijar la atencion.

Verdi tiene genio, esto es innegable; y esta facultad creadora, aunque no esté cultivada con un profundo estudio, aplicada á las artes produce siempre, á vuelta de algunas aberraciones, obras maestras que viven siempre y que marcan, como las grandes convulsiones políticas, las épocas de la historia, las épocas del arte.

Cuando Verdi apareció ante el público, los inspirados compositores que le habian precedido se habian levantado á una altura tan considerable, que era difícil llegar por su camino al puesto que ocupaban; y Verdi queria dis-

tinguirse. Comprendió que Bellini había llegado á ser el primer melodista del mundo, y que difícilmente podría ser su rival, y empleando su imaginacion en combinar grandes efectos, y aprovechándose al mismo tiempo de la exageracion de su época, pudo llegar, aunque con gran trabajo, á formarse una fisonomía particular, y á que los que con entusiasmo habían saludado sucesivamente á los autores de *Semíramis*, *Somnábula* y *Lucia*, oyeran sus óperas deslumbrados y sorprendidos con sus grandiosos *tuttis*, con sus sorprendentes efectos de armonía.

Las primeras obras de Verdi se distinguieron por su sobriedad melódica, al mismo tiempo que por su estrépito y la introduccion en la orquesta de instrumentos que hasta entonces no habían podido tener cabida en ella; pero no todos los que se suponen, si hemos de creer á Berlioz, quien asegura que Glück fué el primero que hizo uso del bombo en un coro al unísonus en su *Efigenia*, añadiendo que Spontini reunió á este instrumento de percusion los platillos, para el baile de los gladiadores de su *Vestal*. Por consiguiente, no hay que creer á los que juzgan á Verdi como el iniciador del ruido en la orquesta, y basta para convencerse con registrar algunas óperas de Rossini, el *Sitio de Corinto* ó el *Moisés*, en las que desde luego el inmortal compositor hizo representar un papel de importancia, no solo á los instrumentos citados, sino tambien al triángulo, á los trombones y á los bombardones. Sus imitadores añadieron á este tren de batir, que así puede llamarse, un tambor, y no faltó quien emplease las trompetas y los cornetines de piston. Hé aquí por lo que muchos de los defensores de Verdi dicen que él no

creó ni deseó crear la escuela de que vulgarmente se le señala como autor, sino que así la halló á su advenimiento, y tuvo que aceptarla. De cualquier modo, no se nos puede negar que se halló en el caso de elegir entre esta escuela y la delicada y poética de Bellini; pero, como hemos dicho antes, Verdi no fué en sus principios buen melodista, y si optó por el estilo en que ofreció sus primeros trabajos, fué porque le era imposible cultivar con felices resultados el primero, y trataba de distinguirse á toda costa.

Con mas suerte que el desgraciado autor de *Norma* y que el tan combatido autor de *Lucrezia*, Verdi ha logrado su deseo. Su nombre se conoce en todas partes, y todos los teatros han puesto en escena sus particiones, y todos los artistas las han interpretado. Esta inmensa y universal acogida se explica solamente porque ha comprendido el gusto de nuestra generacion y ha sabido complacerle. Él ha sacado las voces de quicio, ha logrado galvanizar al público con sus estrepitosas á la par que inesperadas combinaciones, ha explotado todos los géneros y ha buscado recursos en todas partes; pero en cambio ha dejado en sus últimos spartitos fragmentos preciosísimos, ha imitado la palabra como pocos; y ha conseguido mantener vivo el interés de los espectadores en Italia, en donde, como todos sabemos, el público asiste á escuchar algunas piezas de la ópera, distrayéndose y separando su atencion del resto.

Después de lo que ha hecho Verdi, se presenta un problema que resolver. Si ha sido el complemento de todos los compositores que le han precedido, ¿cuál será el por-

venir de la música, cuando se extinga el genio que hoy absorbe la atención y llena el mundo musical? Algunos no ven nada más allá de su horizonte: nosotros descubrimos la primitiva sencillez, y nos damos el parabién. Esta cuestión merece, sin embargo, más detenimiento, y algún día nos consagraremos á tratarla con toda la extensión que exige.

Antes que los compositores que acabamos de citar, produjeron notables partituras Berton, Dalayrac, Catel, Mehul, Boieldieu, Gaveaux, Kreutzer, Plantade y Solié.

La música instrumental ha tenido también en Francia intérpretes muy distinguidos; Adam padre, Zimmerman, Bertini, Kalkbreuner, Herz, Gorla, Prudent en el piano, Baillot, Habeneck, Allard, Darcia, Beriot en el violín, Labarre en el arpa, Tulon en la flauta y algunos otros no menos notables son los más célebres.

Entre los compositores de romanzas, los más conocidos son Romagnesi, Panseron, Berat y M^{lle} Puget.

Al llegar aquí nos parece conveniente referir una anécdota relativa al origen de una pieza de música titulada *La lettre au bon Dieu*, que ha gozado por algún tiempo en Francia de gran popularidad.

Su origen es muy curioso.

En un pueblecillo de los alrededores de París vivían una pobre mujer y su hija reducidas á la mayor miseria, llegando al triste extremo de ver agotados todos sus recursos. La madre participó su triste posición á la hija, muy niña todavía, y esta respondió con toda sencillez: — « No os apureis, madre! Dios es bueno y le escribiré para que nos socorra! » La madre no pudo menos de

sonreirse. La hija, sin embargo, escribió con la mayor formalidad una carta que dirigió á « M^r Dios, en el cielo, París. »

La muchacha se fué con la carta á la iglesia para echarla en la caja destinada á recibir las limosnas para los pobres, creyendo que seria el conducto mas seguro para llegar á su destino. En el momento de poner su mano sobre la caja salió el párroco, quien, creyendo que el objeto de la muchacha era cometer un robo, se apoderó de ella. « Señor ! exclamó la niña, no soy ninguna ladrona ! Mi madre es anciana y pobre, y he escrito una carta á Dios pidiéndole que nos socorra ! »

Al oír esto el párroco leyó la carta, y viendo que lo manifestado por la muchacha era verdad, le habló cariñosamente. Habiendo averiguado que la niña habia dejado traslucir alguna disposicion para la música, el párroco escribió á un amigo suyo llamado de Courcy que residia en París, remitiéndole al mismo tiempo aquella extraña carta. Esta ocurrencia interesó tan vivamente á este caballero, que dió conocimiento de ella á M. Auber, director del Conservatorio de música. M. Auber mandó que llevasen á la niña á París, y viendo que manifestaba efectivamente algun talento para la música la hizo entrar de discípula en el Conservatorio. Instruida allí regularmente en el arte musical, la jóven ha llegado á ser una de las artistas mas eminentes de nuestros dias. Tanto sorprendió á M. Courcy la extraña aventura de la muchacha que escribió acerca de ella una composicion poética, que algun tiempo despues fué puesta en música por el compositor Potier.

Mas tarde un caballero llamado Cabaret-Dupaty escribió algunos versos sobre el mismo asunto, que fueron á su vez puestos en música por Gerald y M. Brandus y compañía, editores de composiciones de música, publicaron despues los versos y la música de Cabaret-Dupaty y de Gerald bajo el título de « La lettre au bon Dieu. » Algunos meses despues, los señores Escudier pusieron en venta los versos y música de Courcy y Potier con el mismo título.

Continuando nuestra reseña, añadiremos que entre los primeros cantantes modernos de Francia, figuran Duprez, Nourrit, Barohilet, Levasseur, Chollet, Ponchard, Masset, Roger, Gueymard y M^{mes} Dorus-Gran, Stolz, Mequillet, Ugalde, Miolan Carbahalo y Cabel.

Hemos citado entre los nombres de los compositores franceses que mas fama han alcanzado en el presente siglo los de Herold y Adam. Los dos han muerto, y nos parece justo rendirles un nuevo tributo de admiracion ocupándonos con mas despacio que hasta aquí lo hemos hecho de su historia y especialmente su mérito.

Un poeta, amigo nuestro de la infancia, Gustavo Adolfo Becquer, ha dedicado al primero el siguiente artículo, que nos complacemos en reproducir.

« Esto sucedió en París y en el año de 1850, ha dicho nuestro amigo.

El último rayo de sol, replegándose de altura en altura y enrojeciendo las dentelladas crestas de los edificios de la gran ciudad, acababa de perderse tremolando su enseña de fuego sobre las torres de Nuestra Señora, cuando la tenue luz del crepúsculo, penetrando á través de los vidrios

y las blancas colgaduras de sus balcones, bañó en una claridad azulada y triste el gabinete de estudio de un artista.

Este repasaba en aquel momento la delicada y ligera sinfonía de una de sus obras. *L'ilusion*: hé aquí el título de la partitura puesta sobre el atril del piano.

A medida que la luz de la tarde se perdía gradualmente, tal vez por un capricho del músico, que modificaba en aquel instante su inspiración, las notas del instrumento se fueron haciendo mas vagas, mas débiles, casi imperceptibles: ya no se oía mas que un rumor, tan confuso como ese último, no de una música militar que aun creemos percibir en los suspiros de la brisa despues que se ha desvanecido, borrada por la distancia, cuando de repente su mano se detuvo, y cayendo con la pesadez del abandono sobre las teclas, estas exhalaban un quejido sordo y lastimero. La luz acababa de desaparecer. Sin embargo, la dilatada pupila del músico permanecía fija en la partitura de su obra. Entre los pliegues de la oscuridad sus miradas buscaban el título de ella: *La ilusion*. Poco á poco las letras de esta palabra comenzaron á destacarse y á brillar entre las sombras, como esas manchas de colores, guarnecidas de fuego, que flotan en el vacío delante de los ojos, despues que se cierran deslumbrados por el sol.

La palabra hirió al sentimiento; á su conmocion se levantó una idea, y aquella idea, despertando á sus hermanas, que dormían en el fondo de la memoria, comenzó á desarrollarse y á tomar formas perceptibles á la mente. Las muertas ilusiones de su juventud comenzaron entonces á incorporarse y á cruzar por su imaginacion, seme-

jantes á esas legiones de fantasmas que, rompiendo el mármol de sus tumbas, y envueltas en sus blancos sudarios, hienden silenciosas las tinieblas de la noche evocadas por un conjuro.

¿Quién podría reproducir con las palabras, impotentes para expresar ciertas ideas, las rápidas evoluciones de la imaginación que, franqueando el abismo que las divide, salta de uno en otro pensamiento, y atando los recuerdos mas incoherentes con un hilo de luz solo á ella visible, desarrolla esos gigantes panoramas del pasado, poemas de extraña forma en que se sintetiza la vida?

Para que nuestros lectores puedan formarse una idea, aunque pálida, de su ardiente vision, les diremos el nombre de aquel músico y apuntaremos de pasada algunas fechas, las principales de su historia.

Se llamaba *Herold*, y habia nacido en París el año de 1791. La ola de la revolucion francesa, que arrulló el primer sueño de tantos otros genios, meció su cuna al nacer. Huérfano desde muy joven, se dedicó al estudio de la música. Sus primeros pasos en la carrera del arte fueron rápidos. Adivinaba en lugar de aprender.

En 1812 marchó pensionado á Italia. Roma imprimió en su alma el sello de grandeza de sus ruinas.

En Nápoles bajó por primera vez al palenque escénico. *La Gioventù di Eurico Quinto*, ópera suya, ejecutada en 1814 en el teatro lírico de esta ciudad, obtuvo un éxito tan lisonjero como inesperado. Cuando el público italiano miraba con marcada prevención todo lo que provenia de la escuela francesa, arrancarle una hoja de laurel para la corona de sus intérpretes, era un verdadero triunfo.

Vuelto ya á su patria, uno de los más célebres compositores lo asoció á sus tareas. La ópera cómica titulada *Charles de France* fué escrita en su colaboracion por *Boieldieu*.

Rosieres : hé aqui el primer trabajo importante con que se dió á conocer al público de París. La parte literaria de esta ópera cómica vale muy poco : su colorido carece de vigor, sus ideas son triviales, su argumento vulgar. No obstante, se escuchó con agrado y fué aplaudida en algunos pasajes, gracias á la música, pero muy pronto cayó en el olvido.

La Clochette, *le Premier-Venu*, *Les Troqueurs* y algunas otras de mas escaso interés, fueron las obras que en el intervalo de dos ó tres años siguieron á *Rosieres*. Aunque concienzudamente escritas y sembradas de algunos toques felices, fueron acogidas con frialdad ó disgusto. Herold se encontraba estrecho en el reducido círculo de accion de aquellos libros, esencialmente cómicos en sus tendencias, y las mas veces absurdos y disparatados en su trama.

Las empresas comenzaron á dudar de su talento; los escritores le hacian responsable del mal éxito de sus obras, y Herold, reducido á la desesperacion y á la impotencia, no pudiéndose revelar, falto de un poeta que lo comprendia, se encerró en el mas absoluto silencio por espacio de algunos años.

Durante este tiempo obtuvo la plaza de maestro de coros en el teatro de la ópera italiana.

El astro de la gloria de Rossini brillaba entonces en todo su majestuoso esplendor.

Deslumbrado por él resolvió lanzarse de nuevo á la palestra. El poco ó ningun éxito de *Marie*, opereta escrita completamente á imitación del estilo italiano, le convenció, por último, de que tampoco era aquel su terreno.

Tres años se pasaron antes que viniese á su poder un nuevo libro cuya idea despertase un eco en su alma de artista. La lectura de *L'ilusion* le hizo concebir el deseo de tornar nuevamente al rudo combate que habia emprendido con la indiferencia del público.

En efecto, la partitura de *L'ilusion*, obra ligera, pero de formas originales y delicadas, obtuvo un éxito brillante. Mas este triunfo, aunque lisongero, no satisfacía á su conciencia musical. Herold no ignoraba que su genio estaba llamado á desenvolverse en un campo mas elevado, mas digno. ¿ Pero cuándo? Hé aquí lo que se preguntaba en el instante en que lo hemos dado á conocer á nuestros lectores; hé aquí lo que llenaba su alma de tristeza y melancolía; porque, como á todos los que perecen arrebatados por una muerte prematura, un presentimiento vago é instintivo le decia incesantemente que su hora suprema no estaba lejos. ¡ Y morir desconocido! ¡ Morir sin gloria!... Esto era horrible.

De repente el eco de una voz amiga sacó al músico de su doloroso éxtasis. La noche habia cerrado oscura y nebulosa. — ¿ Quién va?... preguntó sobresaltado, oyendo el áspero chirrido de la puerta de su gabinete, que gemía al abrirse. Soy yo, respondió el interpelado, no quien va, sino quien viene á hablarte de un asunto formal, superlativamente formal, formalísimo. Herold, con su habitual sonrisa, suave expresión de bondad y tristeza, le

señaló un asiento al nuevo personaje, el cual, después que un criado hubo traído luces, comenzó de este modo :

— Yo he escrito una ópera : he formado un cuerpo inanimado aun , pero capaz de contener un alma grande. Falta que el genio de la armonía le infunda la vida con su soplo misterioso. ¿Cuál es el carácter de este libro ? ¿qué género de música le conviene? preguntas son estas á que yo no puedo responder sino con una imágen.

Figúrate que al borde de un camino hallas una piedra vestida de verdura y esmaltada de azules campanillas, en derredor de cuyos cálices zumba una nube de bulliciosos y transparentes insectos con alas de oro y de luz : figúrate que los ojos de la mujer que adoras y que camina dulcemente apoyada en tu brazo , se fijan en una de aquellas flores que tú te apresuras á coger , pero al separar las verdes hojas con tus manos , hallas debajo del riente velo de esmeraldas la losa de un sepulcro. Esto es mi obra. ¿Sabrás tú comprenderla ? ¿Tú que has vivido en Italia , tú que has visto á Nápoles , donde su accion se desenvuelve palpitante , encendida como la atmósfera de fuego de aquel país ?

¡ Italia ! ¡ Nápoles ! al oír estas dos palabras , la mirada del músico se iluminó con un suave reflejo de felicidad , la inspiracion resplandecía á través de sus facciones, como la luz en una lámpara de alabastro.

¡ Que si la comprenderé ! escucha... respondió animándose á medida que hablaba : de esto hace bastante tiempo , pero el recuerdo de aquella tarde es la fuente de mis inspiraciones aun no reveladas y existirá cuanto yo exista , presente en mi memoria. Vivía en Nápoles, con-

taba apenas veinte y un años, cuando comenzó á anunciarse por las sencillas gentes de los pueblos vecinos al Vesubio, que se preparaba una espantosa erupcion del terrible volcan.

— ¿En qué conoces, le pregunté á una aldeana, que el fuego hierve oculto en el seno de la tierra, próximo á estallar en raudales de lava y humo?

— Miradlo, respondió; en que los lirios de mi jardin se mecen sin que suspire la brisa del golfo.

Has comprendido mi pensamiento, exclamó *Mélesville*, pues no era otro el entusiasta amigo de Herold; ese es mi sueño: fundir en una sola concepcion la esperanza y la duda, la alegría y el llanto, la luz y las tinieblas, la chispeante copa de oro del festin y el helado féretro de plomo del funeral; idea gigante, á que solo Shakspeare pudo encontrar la fórmula en sus terribles creaciones. Toma, lee, estudia tú mi libro, pues solo tú sabrás darle la verdadera interpretacion; y diciendo esto el poeta, arrojó sobre el piano el manuscrito, original de *Zampa*. La *ilusion* del músico acababa de realizarse por completo.

Un año despues de esta célebre noche se puso en escena la obra. Cuál fué su éxito, todo el mundo lo sabe.

Herold pudo al fin ceñir el laurel á su frente, abrasada por la calentura; pero el terrible presentimiento de morir sin ser comprendido, clavado en su alma como una saeta, dejó en ella al desprenderse una ancha herida, y tres años mas tarde, cuando acababa de obtener un nuevo triunfo con la brillante partitura de *Le Pré-aux-Clercs*, bajó al sepulcro devorado por la tisis. ■

Hemos prometido la biografía de Adolfo Adam y nos apresuramos á publicarla.

Adolfo Adam nació en París el 24 de julio de 1804. El catálogo de sus obras es numerosísimo, y la mayor parte de sus zarzuelas han alcanzado brillante éxito. El pueblo francés ha confirmado tan legítimo resultado, adoptando los cantos de sus obras que se han hecho populares.

Tomamos de M. Gustavo Chadeuil algunas anécdotas que creemos interesarán al lector.

Su padre, Luis Adam, músico también y autor de un antiguo método de piano muy conocido, lo puso en un colegio para hacerle adquirir una brillante educación; pero el hijo, poco aficionado á las lenguas muertas, tomó amistad con Eugenio Sue, y los dos, en lugar de estudiar el latín y el griego, se aficionaron á hacer *novillos*, acudiendo lo menos posible al llamamiento de la lista que se leía todas las mañanas en la clase.

En presencia de esta naturaleza rebelde, mas ávida de las distracciones de su edad que sensible á las bellezas de Virgilio y Homero, fué necesario pensar seriamente en buscarle ocupaciones análogas á sus gustos.

Empezaba á tomar afición por la música, cuando la casualidad decidió de su porvenir, pues habiendo hecho conocimiento con un entonador de órganos, el joven Adam le propuso, con aire deliberado, lo siguiente :

— Yo he tomado algunas lecciones de música, y sé tocar el órgano. ¿ Quereis que reemplace al titular ?

El entonador se encogió de hombros.

Adam corrió sin desconcertarse á casa del organista.

— Caballero, le dijo, sois esclavo de vuestra profesion.

Todos los domingos teneis que permanecer dos horas en la iglesia, y esto es monótono.

— Bien lo sé, murmuró el organista con tristeza.

— ¿No os convendría, añadió Adam, que yo os reemplazase alguna vez ?

El organista imitó al entonador, solo que como su educación era mas esmerada, lo arregló de manera que su acción de desprecio fué disimulada por una sonrisa de benevolencia.

— Es que sé tocar el órgano, dijo entonces con arrogancia el jóven.

Sometióse á una prueba, y su juez quedó maravillado de su disposición.

Desde aquel dia no tuvo inconveniente en ausentarse de la iglesia durante el oficio, dejando á Adam en su lugar.

Mas tarde se hizo aceptar como sustituto de otro profesor llamado Baron.

Sejan y Benoit, reputados organistas de París, le proporcionaron entrada en la capilla del rey ; y por aquella época, que fué en la que regresó Herold de Italia, comenzó este ilustre maestro á protegerle y lo colocó en la clase de composición de Boieldieu. Esto aconteció en el año 1822.

Obligado Adam á tener que presentar los primeros frutos de su estudio, escribió clandestinamente una *cantata*, y cuando la creyó digna de ser presentada fué á casa de su profesor con el manuscrito debajo del brazo.—Ved, le dijo con orgullo, el trabajo que he hecho para llenar mis veladas.

Boieldieu leyó aquellas páginas con el mayor interés mientras que su discípulo le seguía con la vista; despues

reunió las hojas y de ellas hizo un rollo.—« Esto es bueno para el fuego, dijo con frialdad. Para castigarte por semejante despropósito, me traerás mañana una simple vocalización en el tono de *do*, de treinta compases solamente; y para que el castigo sea proporcionado á tan grave falta, seguirás haciendo lo mismo durante dos años. »

Después de estos tropiezos, Adam concurrió á los certámenes del Instituto, donde su perseverancia no obtuvo mas que un segundo premio. Se consoló de este contratiempo diciendo que el viaje á Roma no era el objeto de su ambicion, y que prefería vivir en Paris para seguir la carrera del teatro, hácia el cual le llevaba irresistiblemente su vocacion.

A fin de realizar mas fácilmente su sueño entró, sin asignacion, en el teatro del Gimnasio, como timbalero, confiado en que alguna feliz circunstancia vendria á sacarle de tan triste posicion. Ese momento tan deseado no tardó en suceder. Los señores Langlé, Leuven y Dupenty acababan de hacer recibir el vaudeville de *Pedro y Maria*, y les faltaban las coplas que debia cantar el actor Bernardo Leon.

« Confiádmelas, dijo el timbalero de la orquesta, y os respondo de su resultado. »

Estos primeros compases obtuvieron tal éxito, que el jóven compositor apenas podia atender á los numerosos pedidos que le hacian de todas partes.

No carece de interés el advertir que el argumento de *Pedro y Maria*, que sirvió tan perfectamente las inclinaciones y los intereses de Adolfo Adam, es precisamente el mismo que doce años después volvió á aparecer con el título del *Chalet*.

A la cabeza de un modesto capital, adquirido á fuerza de perseverancia, partió para la Suiza y allí encontró á M. Scribe por la primera vez.

M. Scribe que, metido en una barquilla pasaba el tiempo admirando los sitios pintorescos y el horizonte variados, sin inquietarse de las corrientes del lago de Ginebra, no tardó en conocer á un compatriota también artista, buscando los mismos placeres, y engolfado en las mismas contemplaciones. Entablóse entre ellos la siguiente conversacion :

« He venido á este país, dijo M. Scribe, para buscar buenamente una inspiracion, y mi intencion es escribir un vaudeville pintando las costumbres helvéticas. »

Adam se ofreció para la música.

La casualidad le sirvió bien.

Un mes despues se representaba en el Gimnasio *La Batelera de Brieins*.

Si hemos de creer á M. de Ortigue, al cual dejamos la responsabilidad del hecho, Adolfo Adam habia tomado antes parte en la colaboracion de la *Dame B'anche*. M. Boieldieu, autor de la citada obra, no tenia costumbre de improvisar, habia terminado la particion menos la sinfonia, los ensayos seguian con la mayor actividad, los carteles anunciaban ya la primera representacion, y sin embargo, no habia escrito la introduccion que dejaba siempre para el dia siguiente.

El director, impacientado de esa tardanza que amenazaba llegar á ser peligrosa para su teatro, suplicó á Boieldieu que concluyera, puesto que habia fijado el estreno para el dia inmediato.

Boieldieu entró en su casa, todo afectado del término demasiado corto que le daban. Cuanto mas esfuerzos hacia para estimular su pensamiento, con tanta mas lentitud funcionaba su cerebro.

Estaba poco menos que desesperado, cuando dos golpecitos en la puerta vinieron á interrumpir sus meditaciones.

« Entrad, dijo sin moverse, con la cabeza apoyada en las manos. »

Era Adam que venia á visitar á su profesor.

Boieldieu le confió su apuro.

« No es mas que eso? dijo el discípulo, voy á buscar á Labarre y partiremos con él la tarea. »

Labarre accedió á la invitacion : Adam encomendó á Boieldieu el andante, y á Labarre el allegro.

« En cuanto á mí, dijo, me reservo la *cobaletta*. »

La noche bastó para semejante trabajo. Solo que al dia siguiente, cuando se quiso ensayar la sinfonia, las muchas y repetidas disonancias vinieron á probar la falta en una obra hecha por tres : Adam sobre todo habia escrito las partes de trompa *al lado del tono*.

« ¡ Ah! exclamó Boieldieu (para excusarle de esta equivocacion, y para hacer creer al mismo tiempo que él era el solo y único autor), no es culpa suya, escribia adormecido cuando yo dictaba. »

« Al contrario, replicó Adam, el que tiene la culpa de todo es M. Boieldieu. »

En fin, despues de algunos retoques, la sinfonia obtuvo unánimes aplausos que no han sido desmentidos despues.

El autor del *Chalet*, de *El Cervecerero de Preston*, de *El*

Postillon de Lonjumeau, de *La Joya perdida*, y de tantas zarzuelas cantadas en los teatros líricos de Francia y Alemania, murió el 6 de mayo de 1856, á la edad de 50 años. Era miembro del Instituto, oficial de la Legion de honor, y profesor del Conservatorio de música.

Para concluir, añadiremos que en París hay uno de los primeros teatros de ópera italiana que se sostienen en Europa, el de la Gran Ópera francesa, el de la Ópera cómica, y el de los Bufos parisienses, creado y dirigido por Offenbach, y que ha alcanzado gran boga en los últimos tiempos.

Todos los dias hay grandes conciertos, los bailes tienen mucho atractivo por la música, infinitos editores publican sin interrupcion romanzas, valeses, polkas, etc., estudios, métodos y libros didácticos, históricos, biográficos ó anecdóticos, que aumentan la aficion y extienden los conocimientos musicales de una manera prodigiosa.

La Francia ha llegado á ser á fuerza de perseverancia el tribunal mas respetable para los músicos: los aplausos que allí reciben son su bautismo de celebridad.

CAPÍTULO X.

ALEMANIA.

La música de Alemania estuvo reducida hasta los últimos años del siglo xvii á los cantos populares de su *mi-mesaenger*, pero por este tiempo entró de pronto en una época brillante.

En ella aparecieron en la esfera del arte muchas obras maestras que rivalizaron con las de los mas célebres compositores italianos, pero conservando siempre un carácter individual y llevando impreso el sello de grandeza, de fantasía que distingue á la música alemana. Carlos Enrique Grauss es en el órden cronológico uno de los primeros maestros que ilustraron este país, no solo como cantante sino como compositor. El encanto de sus melodías y la profundidad de sus combinaciones armónicas le han colocado con justicia en el número de los clásicos.

A su lado brilló Felipe Manuel Bach. Sebastian, su hijo, tuvo á su padre por maestro y á sus hermanos por rivales.

Sebastian Bach, célebre por sus *fugas*, nació en Weimar en 1714, terminó sus estudios en Leipsick, fundó en Francfort sur l'Oder una academia de música y mas tarde fué nombrado músico de cámara del Gran Federico, á quien acompañó en un solo de flauta en el dia de su ascension al trono de Prusia. Sus obras musicales, tanto las religiosas como las dramáticas, caracterizan el poderoso ingenio de su autor, y han sido y son estudiadas siempre con provecho por los que han consagrado su tiempo al estudio profundo de la ciencia musical.

Despues de Bach, aparece Haydn, llamado el *Cisne de Alemania*. A los diez años compuso con buen éxito algunas piezas.

A los quince hizo su primer cuarteto y á los diez y ocho produjo, destinándolo á un canónigo de Cádiz, sus *Siete palabras*, que todavía se oyen con admiracion en nuestros templos. Poco despues se retiró á vivir en una casita

de los arrabales de Viena, y allí compuso sus oratorios *La Creacion y las Estaciones*. Compuso además óperas, y en todas sus composiciones se ven unidas las perfecciones de la armonía á un estilo grandioso y expresivo.

Hé aquí una anécdota de este ilustre compositor.

En 1770 la reputacion de Haydn habíase ya difundido por toda la Europa, y la modesta habitacion que el distinguido compositor ocupaba en los arrabales de Viena, era el punto de reunion de todas las celebridades de la época; allí concurrían tambien todos los magnates que aspiraban á ser tenidos por otros tantos apasionados y protectores de las bellas artes.

Una sola cosa faltaba, sin embargo, á Haydn para ser perfectamente dichoso en la modesta posicion que supo adquirirse, merced á su trabajo y privilegiado talento: la paz á su corazon; la dulce paz que es el fruto de un matrimonio feliz y acertado. Habíase casado siendo todavía muy jóven con una mujer cuya belleza excedía á las cualidades del corazon; circunstancia que pesó de una manera lastimosa sobre la vida del eminente compositor por espacio de treinta años, resolviendo últimamente hacerse superior á ella, entregándose con mas ardor que nunca á sus divinas inspiraciones.

De regreso á Viena, de uno de sus viajes á Inglaterra, tuvo el doble desconsuelo de hallar á su esposa mas coqueta, avara y exigente que antes, á pesar del bienestar que por entonces disfrutaban. Privado de la dicha que le era dado gozar al pobre artista, lamentábase en cierta ocasion del dia borrascoso que el carácter intratable de su esposa le habia hecho pasar, cuando entró un criado

en el aposento anunciando la visita de cierto sugeto que deseaba hablarle cuanto antes.

— Que pase adelante, respondió Haydn dirigiéndose maquinalmente hácia la puerta.

— Perdonad, si pude con mi llegada distraer vuestra atencion, dijo avanzando hácia el músico un hombre con traje de aldeano, que llevaba en la mano una bolsa repleta de florines. Teneis fama en toda el Austria, añadió, de ser uno de los primeros compositores de minués; y como pasado mañana es el dia prefijado para celebrar el enlace de mi única hija, vengo á suplicaros que me escribais un minué para solemnizar los festejos de la boda.

— Perdonad, os digo yo á mi vez, amigo mio, repuso el músico con amabilidad; siento mucho no poder complaceros, pues nunca compuse minués del género que deseais; la música que yo escribo no puede servir para motivos de una danza cualquiera, porque es algo mas clásica que la suponéis, y es asimismo destinada para las grandes orquestas.

— Esa, esa ha sido justamente la causa porque he determinado dirigirme á vos con mi demanda; porque habeis de saber que mi futuro yerno es un gran tocador de clarinete, al paso que mi hija pulsa á las mil maravillas la clave: con que ya veis, señor Haydn, que por sublimes que sean vuestras notas, nunca serán escritas para los oidos de un sordo.... y además, debo deciroslo.... desde el dia en que oyera la misa escrita por vos para celebrar la coronacion de José II, dije para mí: « Este será el compositor que escriba el minué que ha de ejecu-

tarce en las bodas de mi hija, ó yo no he de llamarme Hermann de Rohrau. »

¡ De Rohrau ! exclamó Haydn con sorpresa. ¿ Sois por ventura de aquella aldeilla húngara ?

— Sin duda ; pero ¿ porqué esa pregunta ?

— ¿ Porqué ? Porque tambien yo nací bajo la luz de aquel hermoso cielo que há mas de cuarenta años que no he visto : abrazadme, amigo, querido compatriota ! Y las lágrimas corrieron por las mejillas del músico abrazando á Hermann. Figurábasele estar estrechando contra su seno á aquellos á quienes mas habia amado en su infancia, cuando pobre y desgraciado tuvo que cantar en el coro de la iglesia de su pueblo para proporcionarse con su bonita voz algun recursillo con que poder ayudar á su pobre familia.

— ¡ De Rohrau ! repetia el eminente artista con placer, sintiendo aliviársele el corazon al pronunciar estas palabras ; y despues de suplicar al mercader que se sentase :

— Hablemos, dijo, de nuestro bello país. ¡ Ah !... pocas son las venturas que yo debo á mi patria, porque mucho he padecido en ella, pero sin embargo, siento tanto consuelo hablando de ella !...

Hermann estaba enternecido, y apenas acertaba á explicarse el motivo ; mas poco á poco se fué recobrando, y despues de haber hablado largo rato del suelo que les viera nacer y de todo aquello que estaba mas en armonía con sus corazones, se separó del artista para volver á verle al dia siguiente, llevando la promesa de tener el *spartito* del deseado minué.

Dotado Haydn de una sensibilidad casi infantil, habias

conmovido bastante con la visita que acababa de tener, y se disponia á escribir la consabida música, aproximándose á la clave, único confidente de sus secretas penas y delicadas inspiraciones, cuando halló sobre dicho instrumento la bolsa que Hermann llevaba en la mano al entrar en el gabinete, y las siguientes palabras escritas con lápiz sobre un padazo de papel: « *Hermann, mercader de bueyes, al primer compositor de Alemania.* »

Haydn quedó penetrado de la mas viva gratitud por semejante demostracion; llamó luego al criado previéndole que estuviese pronto para ir de allí á una hora á casa de su paisano á entregarle de su parte un rollo de música y la bolsa en cuestion: despues, cuando quedó solo, se puso á escribir el famoso minué tan apetecido por el honrado y generoso Hermann.

Aun escribiendo para su soberano, no habia estado Haydn nunca tan inspirado como en aquella ocasion en que trazaba en el papel las notas destinadas para festejar las bodas de la hija de un traficante de ganado. El placer que experimentara abrazando á un compatriota, daba á la inspiracion que brotaba de su... torrentes de fuego, un colorido nacional sencillo y delicioso; en suma, hallábase Haydn en el dulce éxtasis que experimenta el artista satisfecho de su obra. La presencia de su esposa, aparecida en aquel instante en el gabinete, con aire amonazador é indignado, dejó petrificado al artista. Apenas Haydn la vió, cuando sintió apagarse la inspiracion, sustituyendo de repente la mas desacorde armonía á la melodía apacible que poco antes resonaba en el alma del célebre compositor.

— ¿ Es verdad , preguntóle iracunda , cuanto acaba de decirme el criado ? ¿ Quereis devolver , sin mas que porque se os ha antojado , esa suma que os es tan legitimamente merecida por vuestro trabajo ?

— Sí , querida , nada mas justo : ¿ un miserable minué os parece por ventura que vale la suma que contiene ese bolso ? Jamás ; si yo no la devolviera creeria siempre haberla usurpado .

— Siempre el mismo ! Siempre obstinado en querer quedarse sin camisa por su ridícula esplendidez ; generosidad absurda que ha de acabar por conducirnos á...

— ¿ Al templo de la inmortalidad ? repuso Haydn sonriendo .

— Decid mas bien á un hospital para morir entre la miseria , contestó indignada la hija del peluquero Koller .

— Bueno , mujer , hablaremos sobre eso ; ahora dejadme tranquilo . Estoy dando el último repaso á esta composicion que ofreci tener concluida , como sabeis , para dentro de una hora , y yo nunca falto á mi palabra .

— Madama Haydn acabó por rogar á su esposo se quedase con el dinero que contenia la bolsa , empero todo fué inútil ; el compositor continuó escribiendo sin hacerla caso , y ella furiosa por verse de aquel modo desairada , salió del aposento resuelta á vengarse .

Haydn , como acontece á muchos escritores , gustaba poco del orden en su gabinete de trabajo , y así veia con placer esparcidos por el suelo todos sus manuscritos . Esta circunstancia era regularmente para su esposa un eterno motivo de querella , restableciendo el orden en su santuario musical á la menor rencilla que tuviera con el

maestro. Satisfecha pues, en aquel día, por este medio con que contaba para poder vengarse de su marido, comenzó á barrer el aposento; y la nube de polvo que naturalmente levantara con esta operacion, incomodó de una manera furiosa al compositor, quien tuvo al fin que refugiarse en otro aposento medio asfiziado. No esperaba Madama Haydn otra cosa para poner en práctica sus dañadas intenciones, y aprovechándose de aquel momento, entregó á las llamas entre otra porcion de papeles de suma importancia el minué de que hablamos.

Vuelto Haydn al gabinete, y despues de haber buscado inútilmente su manuscrito, adivinó con terror el fin que le habia cabido, al ver la chimenea encendida.

Un vértigo fatal se apoderó de su espíritu, y soltando un grito de desesperacion cayó en su silla desmayado.

Era muy tarde para comenzar otro minué; habia anochecido, y por otra parte su quebrantada salud no permitia al compositor estar velando hasta una hora avanzada. Hondamente afectado por el destino que le perseguia al lado de una mujer de tan mala índole, llamó al criado y ordenóle que inmediatamente fuese á casa de su editor, y que en su nombre pidiera el último cuarteto que hacia pocos dias le habia entregado, y desde alli lo llevara sin pérdida de tiempo á casa de Hermann, juntamente con el fatal bolso. El criado obedeció prontamente, y Haydn se retiró á descansar algo mas tranquilizado por esta última resolucion.

El minué remitido al honrado mercader, á pesar de no reunir el mérito que Haydn reconocia en su última y malograda composicion, era sin embargo elegante, gracioso

so y de un estilo elevado, como generalmente lo son todas las obras que se conocen de este célebre artista.

Cuando Hermann recibió el manuscrito lo estrechó contra su pecho con la propia ternura que pudiera haber abrazado á su hija, é inmediatamente lo entregó á un copista.

El yerno del mercader, que era todo un filarmónico, y nada menos entusiasta por este género de composiciones, reunió algunos músicos de los mas afamados que habia en la capital, y en la noche del inmediato dia, que era la de la boda, ejecutóse la referida pieza de música, la cual fué unánimemente aplaudida por los numerosos convidados que asistieron al festin.

Entusiasmado Hermann con la espontánea celebracion que hacian los concurrentes de su compatriota, corria de un lado al otro del salon apurando sendos brindis é interrumpiendo la orquesta á cada instante con los gritos de : « Es de Haydn, de Haydn es este maravilloso minué !

Viva Haydn ! decian por todos lados, viva el eminente artista.

Finalmente, despues que Hermann hubo referido á sus convidados la singular entrevista que tuviera con el músico, y la prueba que recibió de su liberalidad al rehusar la cantidad que le dejó en su casa, deliberóse entre todos por hallar el medio de demostrar al compositor la gratitud del bueyero; y resuelto que fué el dictámen por la mayoria, aprobóse que el mercader escogiera el buey mas gigante y hermoso que tuviera en sus ganados y lo ofreciese á Haydn en nombre de la desposada como una simple fineza, debiendo ser ataviadas las

astas de tan magnífica bestia con cintas de todos los colores, y acompañada por todos en procesion. Hizose en efecto como se habia dispuesto, y media hora despues dirigiase el cortejo á casa de Haydn con el mayor silencio; cuando llegó allí entraron en el patio, y los músicos ejecutaron por segunda vez el minué del maestro.

Era la media noche: Haydn estaba entregado al reposo al lado de su mujer, porque ella yacia en aquel momento sumergida en un profundo sueño. El estrépito que repentinamente se hizo en el patio despertó al compositor, el cual creyó en un principio que su esposa estaba continuando la escena del dia anterior, mas aplicando el oido, pudo distinguir no sin asombro las armonías de su minué, interrumpido de cuando en cuando por una parte de *bajo* que era absolutamente desconocida, ejecutada por el cuadrúpedo con su mugido. Vistióse Haydn, y encendiendo una luz se asomó á la ventana, desde donde fué acogido por la multitud que se agitaba á sus piés, con la aclamacion mas reciproca. Mucho agradó al artista semejante oportunidad, que aplaudió con usura, manifestando su reconocimiento; mas cuando Hermann le ofreció aquel soberbio bicho, como una simple prueba de su amistad, no le fué fácil contener su risa y soltó una carcajada. Aceptando en seguida la oferta por delicadeza, bajó al patio en medio de una lluvia de flores; y despues de dar un beso á la desposada se despidió de todos, retirándose altamente conmovido por el original comportamiento de su compatriota.

Este acontecimiento dió que nablar por mucho tiempo á los habitantes de Viena, que todos quisieron poseer el

famoso minué, cuya venta fué un tesoro para el editor. Conocida desde entonces esta memorable composicion con el nombre de *Minué del Buey*, es una obra de las mas selectas que figuran en la brillante coleccion del inmortal sinfonista. En cuanto al buey, vivo testimonio de la gratitud de Hermann, fué regalado por Haydn al hospital de la ciudad á pesar de la fuerte oposicion de su *cara* esposa, que murió, segun se dice, de disgusto.

Casi al lado de Haydn aparece Mozart, ese genio sublime que vive y vivirá eternamente en sus obras tan brillantes como conmovedoras. Juan Crisóstomo Wolfgang Amadeo Mozart, el muy célebre compositor aleman, nació en Salzburgo el dia 27 de enero de 1756. Apenas habia cumplido los cinco años de edad, cuando ya compuso una pieza para forte-piano, sujetándose bien estrictamente á todas las reglas del arte; pero resultó de tan difícil ejecucion, que solo á los artistas muy prácticos les fué dado tocarla. A los seis años habia el jóven Mozart progresado tanto, que su padre se resolvió á emprender con él y su hermana María Ana, que era tambien un genio musical privilegiado, un viaje artístico á Múnich y á Viena.

En 1763, es decir, á los siete años de edad, hizo con su familia el primer viaje por el extranjero y llegó en el mes de noviembre á Paris, en cuya capital permaneció medio año siendo objeto de admiracion y entusiasmo. Allí publicó el jóven artista sus primeras sonatas.

En 1764 dirigióse la familia á Inglaterra, y se dejó oír en el real palacio de Londres, en donde el hijo tocó en la capilla real el órgano, dejando su maestría asombra-

dos á cuantos le oyeron. En un concierto público se ejecutaron solamente sinfonías compuestas por él.

En 1768 se trasladó la familia Mozart desde Salzburgo por segunda vez á Viena. Encargó el emperador José II al jóven Mozart la composicion de la ópera cómica: *La finta semplice*, composicion que habia sido extraordinariamente bien recibida por los inteligentes, pero no fué por fin puesta en escena. En aquel mismo año ejecutóse en la iglesia del establecimiento de huérfanos de Viena, bajo su direccion, una misa que él habia compuesto.

Nombrado en 1769 director de orquesta en Salzburgo, emprendió de allí á poco, en compañía de su padre, un viaje á Italia, en donde permaneció hasta el año de 1771.

En este espacio de tiempo recogió nuevos laureles en las principales capitales de Italia, tanto como compositor como distinguido profesor de forte-piano. En 1770 compuso en Milan su primera ópera seria titulada *Mitridates*, la que fué ejecutada por vez primera el 26 de diciembre, y repetida despues hasta veinte veces consecutivas.

En 1772 compuso la serenata *Il sogno di Scipione*.

En 1775 la ópera *Lucio Silla*, que fué ejecutada veintiseis veces de seguida.

Despues que en 1775 habia compuesto en París, á donde fué llamado por segunda vez, la ópera cómica *La finta giardiniera*, dos misas á grande orquesta, una serenata, *Il re pastore*, una grande sinfonia para el *Concert spirituel*, marchó en 1780, á la edad de 24 años, á Viena, en donde entró al servicio del emperador.

Allí llenó las esperanzas que de su admirable genio se tenian, de una manera completamente satisfactoria.

Tal como este raro talento ya en tiernos años se había hecho hombre en cuanto á su desarrollo artístico, quedó en todas las demás relaciones de la vida constantemente niño. Jamás pudo él gobernarse á si mismo : de aquí que no tuviese idea alguna de lo que era el orden doméstico, el uso cabal de sus recursos pecuniarios, y una eleccion discreta en los goces. Mas justamente este hombre distraido, este hombre siempre ensimismado parecia un ser de todo punto distinto mas sublime, tan pronto como se sentaba al forte-piano. Entonces su espíritu, su atencion se concretaba exclusivamente con lo que era su vida, su todo, á saber, la armonía de los tonos. Le gustaba con preferencia tocar de noche hasta la madrugada, si no se le alejaba por fuerza del piano. Ordinariamente se consagraba á la composicion desde las seis ó las siete de la mañana hasta las diez, y casi siempre en la cama, para luego no volverse á ocupar de este trabajo en todo el dia, á menos que ocurriera algo de apremiante. Excepto la música, no tuvo, segun parece, otra pasion, á no ser el juego del billar. Su configuracion fisica no era muy gentil, pues á su pequeña estatura reunia una palidez y mengua de carnes extraordinaria; en fin, una figura raquítica, una fisonomía que nada anunciaba de particular.

De las obras suyas que han tenido y tienen aun grande aceptacion en los teatros de Alemania y otros países de Europa, mencionaremos las siguientes: *Idomeneo* (1780); *Apto en el ser* (1782); *Don Juan*; *Las bodas de Fígaro*, 1787; *Così fan tutte* (1790); *La flauta encantada*; *La clemencia de Tito* y la célebre *misa de Requiem*

que fué para el canto del Cisne. Al componer esta admirable obra se persuadió de que trabajaba para sí mismo, y esta idea, fija siempre en su ánimo, se cree que aceleró su muerte.

Aun no tenía 36 años cuando en 5 de diciembre de 1791 terminó en Viena su existencia á consecuencia de habersele, segun el dictamen de los facultativos, acumulado agua en el cerebro. El siguiente día fué conducido á su última morada en el cementerio de San Marcos. Pasó mucho tiempo sin que se supiera en dónde descansaban sus cenizas: el monumento mejor que tenía y tendrá para siempre son sus obras; sin embargo, últimamente haso erigido en su memoria un magnífico monumento en el pueblo de su naturaleza.

Habia contraído matrimonio con Constanza Weber; pero poco tiempo le fué dado vivir en compañía de su consorte por haberle sorprendido la desapiadada muerte. Entre los honores mas distinguidos que le habian cabido, mencionaremos el de haberle el Sumo Pontífice, cuando apenas habia aun rayado á los catorce años, nombrado caballero de la Orden de la Espuela de oro; la *Academia filarmónica*, en Bolonia, eligióle miembro de la misma, y la de Verona nombró en 5 de enero de 1771 al *Cavaliere filarmónico*, titulo que le daba el público de aquella ciudad despues de la ejecucion de la opera *Mitridates*, maestro de capilla é individuo de aquella distinguida asociacion.

Mozart será en cuanto á composiciones instrumentales para todas las naciones y épocas un prototipo perfecto, sobre todo en lo que concierne á la música religiosa. El

número total de sus obras asciende próximamente á 800. Ellas cautivan con poder irresistible, tanto al inteligente como al profano en el arte músico: son modelos brillantísimos de concepción sublime, de estilo el más puro, de corrección admirable y de armonía profunda y consumada. Su *Don Juan* sobre todo reasume y agota cuanto el hombre puede sentir en lo más recóndito de su alma, y lo propio sucede respecto á su *Requiem*, en el cual se glorifica el espíritu de Mozart.

Nacido en una época en que se asomaron ya los primeros albores de la aurora, que inauguraba el renacimiento nacional del pueblo alemán, y educado á la mitad de un siglo sobre el cual el espíritu del tiempo moderno fué depositando un raudal de luz cada vez más copioso, pertenece Mozart al número de aquellos hombres que abalanzándose por la carrera del desarrollo intelectual, sirven de norte luminoso á la sociedad humana en general. Efectivamente! Tal como Shakspeare, no es exclusivamente alemán, sino uno de los representantes de la civilización del género humano.

No queremos privar á nuestros lectores de la siguiente anécdota de su vida que refiere un biógrafo.

Hacia los últimos años de su vida, dice, comenzó Mozart á notar que su salud, habitualmente delicada, se destruía con rapidez espantosa. Atormentado entonces por la idea de que su vida iba á durar ya muy poco, se dedicó á las tareas de escritor de música con tal asiduidad, con tal prisa y concentración de facultades, que costaba trabajo hacerle fijar la atención en nada que no fuera su arte. Muchas veces, en medio de aquel entusiasmo caía des-

mayado en el suelo y había que llevarle al lecho, donde tardaba horas en recobrar el sentido. Su esposa, sus tiernos hijos, sus amigos se esforzaban en distraerle de aquella especie de furor de trabajar: condescendía á veces Mozart en acompañarlos al paseo y á las visitas, pero únicamente con el cuerpo: su alma y su corazón quedaban clavados en aquellos borradores donde estampaba las concepciones maravillosas que le han conquistado el nombre de *Dios de la música* ó de *quel mostro d'ingegno*, como le llaman hoy los Italianos.

Mozart se moría lentamente, devorado por la llama del genio; sumido de continuo en aquella melancolía habitual y taciturna, hablaba á cada paso del presentimiento de su próximo fin, cuando un incidente extraño vino á acelerar los efectos de esta funesta disposición del ánimo. Tan á menudo le tomaban los desmayos y desvanecimientos, que ya no le fué posible dirigir la orquesta en las representaciones de *La Flauta encantada*, ópera que acababa de escribir (agosto de 1771) y que el público recibió con grandes aplausos. En uno de estos accesos de profundo embelesamiento, le anunciaron la visita de un desconocido. Entró este, que era un hombre de edad mas que mediana, maneras nobles, mirada imponente y escrutadora.

— Vengo á visitaros de parte de un elevado personaje, dijo el desconocido.

— ¿ Su nombre ?

— No tengo orden de manifestarlo.

— Enhorabuena. Y ¿ qué es lo que quiere ?

— Que escribais una misa de *Requiem* para los funera-

les de una persona muy amada, á quien acaba de perder, y en obsequio de cuya memoria desea celebrar todos los años un oficio fúnebre.

Mozart, vivamente impresionado por aquel discurso, cuyo grave tono y aire misterioso parecian cosa de extraña aventura, contestó despues de una pausa :

— Escribiré ese *Requiem*.

— Os encargo, continuó el desconocido, que echeis el resto de vuestro genio y de vuestra ciencia, porque ese caballero que os encarga la obra es un gran inteligente en música.

— Tanto mejor.

— ¿ Cuánto tiempo habeis menester ?

— Cuatro semanas.

— Dentro de cuatro semanas me tendréis aquí. Y ¿ cuánto es lo que habeis de cobrar por vuestro trabajo ?

— Cien ducados.

El desconocido sacó un bolsillo, y de él la suma indicada por Mozart ; puso el dinero sobre una mesa y desapareció.

Mozart se quedó absorto por algunos momentos ; y luego con febril agitacion pidió recado de escribir y se puso á trabajar sin hacer el menor caso de las cariñosas reconvencciones de su esposa. Así continuó por algunos dias, escribiendo de dia y de noche con un ardor que iba creciendo conforme adelantaba el trabajo ; pero su cuerpo, extenuado ya, no pudo resistir á esta nueva invasion del entusiasmo ; una mañana cayó privado de sentido, y la crisis fué tan terrible que ya no le permitió continuar escribiendo. A los dos ó tres dias, viendo su esposa que no

podía sacarle de aquel embelesamiento sombrío y aterrador, empezó á derramar abundantes lágrimas : — « No lo dudes, Constanca, dijo Mozart, no lo dudes, ese *Requiem* lo escribo para mi : es el que servirá para mi entierro. »

Nada pudo apartarle ya de esta idea. Las fuerzas iban acabándose, y las cuatro semanas pasaron sin que la obra estuviera concluida. El desconocido se presentó de nuevo. Mozart se excusó con él diciendo que la obra le había inspirado mayor interés de lo que él creyera ; que le había sido necesario ampliar el plan primitivo, y que necesitaba otras cuatro semanas todavía para terminar su trabajo. — En tal caso, repuso el desconocido, hay que aumentar los honorarios ; tomad otros cincuenta ducados. — Mozart no pudo tampoco esta vez conseguir que el misterioso personaje revelara su nombre , y aunque envió tras él á un criado que le siguiera la pista, el torpe doméstico volvió con la respuesta de que nada había podido rastrear.

Acabó entonces el pobre Mozart de convencerse de que el desconocido no era un ser ordinario, sino un aparecido que venia del otro mundo á anunciarle su próximo fin. No por esto dejó de trabajar con ardor en la terminacion de su *Requiem*, que consideraba como el monumento de su genio mas duradero. Los desmayos continuaron agravándose : pasaron las cuatro semanas y el desconocido volvió. Mozart había muerto.

Casi al mismo tiempo que Mozart, lograron llamar la atención Reinaldo Keinel, llamado vulgarmente *el padre de la melodía alemana* ; Amadeo Nanmann, que enrique-

ció con sus bellas producciones dramáticas y religiosas la Italia, la Dinamarca y la Prusia ; Joaquín Quantz, compositor notable y distinguido violinista, y Federico Haendel, cuyo genio profundo y vigoroso ejerció tan grande influencia en toda Europa empezando la importante revolución que debia concluir algunos años despues el célebre Glück. Haendel pasó la mayor parte de su vida en Inglaterra, y los Ingleses recuerdan todos los años el aniversario de su muerte con una funcion fúnebre. Hé aquí su biografía que tomamos del célebre Diccionario de M. Fétis.

Jorge Federico Haendel nació el día 24 de febrero de 1684, siendo su padre cirujano de Halle, pequeña poblacion de Sajonia. Este ilustre compositor pasó la mayor parte de su vida en Inglaterra, por cuya causa los Ingleses lo consideran como hijo de la Gran Bretaña y se han apropiado la gloria de sus obras. Los biógrafos alemanes escriben Haendel, pero la firma estampada al pié de sus composiciones musicales demuestra que debe decirse mas bien Handel que Haendel.

Desde su infancia manifestó una inclinacion decidida por la música, y su padre, cuyo plan era dedicarlo á la jurisprudencia, tuvo que apartar de su lado los instrumentos, solfeo y demás obras elementales con que se entretenia y pasaba horas enteras su hijo. De nada sirvieron esas precauciones, puesto que el jóven Handel, poniendo de su parte á un criado de su confianza, pudo introducir en una habitacion apartada de la casa un clavicordio que se dedicó á estudiar en las altas horas de la noche, mientras que la familia se entregaba al reposo, llegando á fuerza

de perseverancia, y sin conocer una sola nota de música, á tocar mas que medianamente.

No tenia todavía ocho años cuando en compañía de su padre se trasladó á la corte del duque de Sajonia Weissenfels, en donde tenia un hermanastro empleado en la servidumbre de aquel príncipe. La libertad que tenia para penetrar en las habitaciones del palacio ducal le facilitó tambien los medios de proseguir sus estudios, sirviéndose de los instrumentos que adornaban la morada del príncipe. Una mañana se puso á tocar el órgano, durante la misa, y aunque se dejaba ver que era mano inexperta la que recorria el teclado, se hacia tambien notar el organista por cierta originalidad en la manera de tocar y un gusto exquisito en los acordes de la armonía. Quedó el duque tan sorprendido que quiso conocer al que habia fijado su atención, y cuando supo que era Handel, se admiró todavía mas. Hizo comparecer á su presencia al padre y al hijo, y consiguió que en lugar de exigir que este fuese legista lo dedicase á la música, para cuyo arte manifestaba tan privilegiadas disposiciones.

Habiendo regresado Handel á la casa paterna, se puso á estudiar bajo la direccion de Zachau, excelente organista muy digno de servir de guía á un jóven tan distinguido. Despues de haberle enseñado los elementos de la música, le dió á conocer Zachau las obras de los organistas mas reputados de Alemania, y en ese tiempo, que duro dos años, se inició Handel en los secretos del contrapunto escribiendo fugas y practicando otros estudios clásicos.

Tambien aprendió latin, y aunque sus estudios favoritos eran únicamente los que guardan relacion con la música,

llegó á poseer bastante bien aquella lengua muerta que no olvidó ni en los últimos dias de su vida.

A los diez años componia ya motetes que se cantaron en la iglesia principal de Halle, y pudo reunir una coleccion numerosa puesto que cada semana escribia un motete.

Cuando hubo cumplido trece años, comprendió su padre que en el estrecho círculo de Halle no adelantaria nada el jóven Jorge, y siguiendo el consejo de varios amigos, resolvió enviarlo á Berlin.

En la capital de Prusia, á donde llegó en 1698, asistió por primera vez Handel á la ópera italiana que dirigian Boninci y Attilo Ariosto. El primero de estos dos, buen músico, pero hombre petulante y lleno de vanidad, recibió bastante groseramente al que dotado de un talento tan precoz se le presentó ansioso de aprender y de escuchar sus consejos ; pero Ariosto obró de muy distinta manera, manifestándole muchísimo interés, y escuchándole muy atentamente tocar la clave. No tardó Handel en darse á conocer ventajosamente, y el mismo rey de Prusia lo llamó á palacio y quedó tan sorprendido que se ofreció á pagarle el viaje á Italia á fin de que se perfeccionara. Se ignoran los motivos que pudo tener Handel para no aceptar, solo se sabe que al poco tiempo volvió á reunirse con su familia en Halle, donde murió su padre, quedando completamente libre el jóven compositor para poder seguir sus propios instintos.

Se trasladó (en el verano de 1705) á Hamburgo, donde en aquella época habia un buen teatro de ópera alemana. Pudo conseguir colocarse en la orquesta, como segundo

violin, sin que nadie fijase la atención en su persona. Reinhard Keiser era entonces el que con sus óperas, que revelaban verdadero genio, alimentaba el teatro alemán, gracias á su actividad y reconocido talento. Pero este reputado compositor había tenido la desgracia de asociarse, para la explotación del teatro, con un inglés llamado *Drusike*, cuyos desordenados gastos produjeron la ruina de la empresa, teniéndose que ocultar Keiser para librarse de la persecución de sus acreedores. Su desaparición reclamaba una persona entendida que lo reemplazase en la dirección facultativa; aprovechó Handel la ocasión y se ofreció para la plaza de sustituto; sus proposiciones fueron aceptadas (no había otro), y se sentó en la orquesta delante del clavicordio. Demostró una inteligencia poco común, y fué declarado digno sucesor de Keiser por los mismos músicos que la víspera lo consideraban como un estúpido, incapaz de hacer cosa buena.

En aquella época, dice Mattheson (*Grundlage einer Ehrenpforte*, pág. 5), componía Handel para canto trozos de música muy largos é interminables, que no se distinguían por su estilo ni estaban exentos de graves errores de armonía; pero al poco tiempo las hermosas óperas de Keiser le hicieron variar de dirección (1).

Como organista pasaba ya Handel por uno de los más distinguidos, y el mismo Mattheson, que señala la falta

(1) Mattheson, compositor alemán que escribió algunas óperas, una colección de sonatas, fugas, etc., etc.; pero más conocido, y citado repetidamente por los historiadores, como autor de varias obras didácticas acerca de la música.

de melodía en sus composiciones, poco melódicas, conviene en que sus fugas eran admirables. La verdad es que en las obras posteriores brilla precisamente Handel por la riqueza melódica que sobresale hasta en los trozos de sus magníficas composiciones que mas se distinguen por el rigorismo con que están escritas.

En el mes de agosto de 1703, fué invitado, en union de Mattheson, á fin de que se trasladase á Lubeck y tomase parte en el concurso para la plaza de organista que dejaba vacante el célebre Buxtehude, que agobiado por los años deseaba jubilarse. Concurrió Handel y se le uzgó digno de reemplazar á tan respetable organista; pero este no cedia su puesto sino á condicion de que su sucesor habia de casarse con su hija, y tanto Handel como Mattheson se negaron á aceptar semejante cláusula y prefirieron volver á Hamburgo.

La amistad que se profesaban Handel y Mattheson no se perturbó hasta fines de 1704; pero el 5 de diciembre de este año, durante la representacion de *Cleopatra*, opera de Mattheson, este que representaba el papel de Antonio y no tenia que aparecer en escena durante el último acto, bajó á la orquesta y quiso colocarse en lugar de Handel, apoyando su pretension en los usos de Italia, donde el autor de la obra se sentaba (y todavía suele sentarse) delante de la clave ó piano de la orquesta. Handel se negó á ceder el puesto que ocupaba, considerando como una afrenta lo que le proponia, ó mas bien exigia, Mattheson. Furioso este último, aguardó el final de la representacion, y entonces tuvo aquel que salir fuera del teatro donde ambos desenvainaron sus respec-

tivos espadines y trabaron un reñidísimo combate, en presencia de varios artistas y muchos espectadores que se retiraban de la ópera. Uno de los botones de la casaca libró á Handel de una muerte inevitable, pues contra el metal de aquel boton se amortiguó la punta del arma que el brazo certero de Mattheson dirigia contra el pecho de su contrario, y la hoja quedó tronzada en tan terrible golpe. Una persona respetable de Hamburgo intervino en la contienda, y gracias á sus buenos oficios quedaron reconciliados los dos combatientes, sin que uno ni otro conservase el menor resentimiento ni recuerdo de tan desagradable lance.

El 50 de diciembre, dice Mattheson, tuve el honor de que Handel viniera á mi casa; por la noche asistimos juntos al ensayo de su ópera titulada *Almira*, y continuamos siendo mejores amigos que nunca.

A pesar de estar dedicado Handel á la enseñanza de los varios discípulos que tenia en Hamburgo, hallaba tiempo, no obstante, para escribir muchas composiciones instrumentales para la iglesia y para el teatro. El 8 de enero de 1705 se cantó por primera vez *Almira*, y el 23 de febrero *Neron*: ambas tuvieron el mas lisonjero éxito. Desde esta época hasta el extremo de *Florinda y Dafne*, que escribió tambien para la escena alemana, hay un intervalo durante el cual debió Handel emprender su primer viaje á Italia, puesto que el oratorio titulado *La Resurreccion*, además de tener el texto italiano, está fechado en Roma en 11 de abril de 1708. Posteriormente fué cuando se estrenó la ópera alemana que hemos citado mas arriba, y en 1709 salió de Hamburgo con direccion

á Florencia, donde, instado por el príncipe de Toscana, hermano del gran duque Juan Gaston de Médicis, compuso su primera ópera italiana titulada *Rodrigo*, que se cantó en la corte, regalando al autor el príncipe un bolsillo con cien *sequies* y un servicio de porcelana.

La gran duquesa Vittoria desempeñó el principal papel de la ópera, y se cuenta que tuvo gran pasion por Handel, que felizmente se mostró indiferente, pues de lo contrario semejantes relaciones amorosas hubieran causado la perdicion de ambos.

En el mismo año se trasladó Handel á Venecia para asistir á la primera representacion de su *Agrippina*, que alcanzó un éxito brillantísimo, durante veintisiete noches seguidas; cosa no muy comun en las costumbres teatrales de aquel tiempo. Desde Venecia marchó Handel á Roma, donde escribió la cantata *Il Trionfo del tempo*, que dió márgen á una escena bastante desagradable entre el autor y una notabilidad artística de la época. El célebre Corelli tocaba la parte de primer violin solista, y no debió hacerlo muy á satisfaccion de Handel, cuando este, en uno de los trozos de la sinfonia arrancó con violencia el arco de las manos de aquel, reconviniéndole por su falta de expresion. Corelli, sin inmutarse, y con su dulzura acostumbrada le dijo : *Ma, caro Sassone, questa musica è nello stilo francese, di ch' io non m'intendo* ; pero, querido Sajon, yo no entiendo una palabra de esta música de estilo francés.

1710 se marchó á Roma, y allí escribió para una cie rtaprincesa española, designada por Mattheson con el nombre de *Donna Laura*, una pastoral cuyo titulo es :

Ací, Galatea e Polifemo, composición que difiere completamente de la que con el mismo título se ha ejecutado posteriormente en Inglaterra y se halla incluida en las obras de Handel, que permaneció poco tiempo en Nápoles y recorrió las principales poblaciones de Italia antes de regresar á Alemania; y como no sentia inclinacion por ningun punto, con preferencia á otro, resolvió fijarse en Hanover, donde ocupaba el puesto de maestro de capilla de la corte Steffani, que recibió con agrado al jóven compositor y lo presentó al príncipe, designándole como su sucesor. Esta época, dice Fetis, fué decisiva para Handel, que adoptó el estilo y elegante manera de Steffani, y consiguió hermanar la buena doctrina de la armonia alemana con las dotes de su propio ingenio. De aquí procede, observa el mismo, la notable diferencia que se nota entre las producciones de Handel que datan de esa época y sus obras anteriores.

El Elector de Hanover habia ofrecido á Handel mil quinientos escudos y el título de maestro de su capilla, que dudó aquel aceptar, porque proyectaba un viaje á Inglaterra. Sabedor el príncipe de los deseos de Handel, le concedió la licencia necesaria para ausentarse y la facultad de cobrar el sueldo como si permaneciera en la corte. Gustosísimo el compositor con semejante partido, marchó al momento á Halle, deseoso de abrazar á su madre, que se habia quedado ciega, y de volver á ver á su antiguo amigo Zachau. Necesitando aprovechar el tiempo que le conceda la licencia, no tardó en trasladarse á Londres, donde llegó en diciembre de 1710. Al momento fué invitado por el director del teatro de Hay-Market para

que escribiera una ópera, como lo hizo efectivamente, componiendo en catorce dias la particion de *Rinaldo* que se puso en escena el 24 de febrero de 1711. Muy grande debió ser el éxito de esta ópera, cuando el editor Walsh ganó en poco tiempo, con la venta de su música, muy cerca de dos mil libras esterlinas, lo que hizo decir á Handel dirigiéndose al editor : *Mi querido señor Walsh, es preciso que todo sea igual entre nosotros; por lo tanto, espero que tendrá Vd. la condescendencia de componer la primera ópera que me encarguen, y yo corro con vender la música.*

Habiendo trascurrido el tiempo de la licencia, fué necesario pensar en el regreso á Alemania, y al despedirse de la reina Ana le manifestó S. M. los mas vivos deseos de volverle á ver : al mismo tiempo le entregó diferentes regalos de gran valor.

La primera obra que compuso Handel despues de su regreso á la corte del Elector fué una coleccion de doce duos, para concierto, que dedicó á la princesa Carlota, que mas tarde llegó á ocupar el trono de Inglaterra. El deseo de hacer un nuevo viaje á la Gran Bretaña le hizo solicitar otra nueva licencia, que obtuvo del Elector, pero con la condicion de no detenerse mucho tiempo. Llegó á Londres en diciembre de 1712, en la época precisa de las negociaciones del tratado de Utrecht, y al firmarse la paz recibió especial encargo de la reina para componer un *Te Deum* y un *Jubilate*, que fueron ejecutados en 1714 en el templo de San Pablo, hallándose presente S. M. que murió al poco tiempo.

Al fallecimiento de la reina Ana hizo ocupar el solio de

Inglaterra al Elector de Hanover, que subió al trono por acto del Parlamento y reinó con el nombre de Jorge I. Irritado este monarca al recordar la ingratitud de Handel, que habia faltado á sus anteriores compromisos, y resentido tambien de que hubiera compuesto el *Te Deum* con motivo del tratado de Utrecht, considerado como desastroso para los principes de Alemania, no quiso verle y lo alejó de su persona. El afecto y amistad particular que el baron Kilmansegge, gentilhombre del rey, profesaba á Handel, no bastaron á vencer la repugnancia y resolución del rey, por mas esfuerzos que hizo el baron para que su protegido recobrase el favor perdido. Creyendo poder aprovechar una coyuntura favorable, se valió de la ocasion con motivo de una fiesta marítima que la corte celebraba, y á la que el monarca ofreció asistir. Encargó el baron á Handel que escribiera la música que en las obras del célebre compositor figuran con el título de *Water Music*. La orquesta colocada en una barca seguia detrás de la góndola del rey, y el mismo Handel dirigia la orquesta. Al momento conoció el rey Jorge que la música habia sido compuesta por Handel, pero á pesar del placer con que parecia escucharla, sus labios no pronunciaron el nombre del compositor. No se desanimó por eso el baron, y aprovechó otra ocasion, al manifestar el rey vivos deseos de oir tocar al violinista Germiniani los nuevos *solos* que acababa de componer. A fin de que tan bellas piezas de música se oyesen de la manera mas perfecta posible, propuso el baron que Handel tocase la clave, y el rey consintió en ello. Cuando Handel se vió en presencia del monarca, manifestó el mas sincero arre-

pentimiento de su anterior proceder, y ofreció consagrarse completamente al servicio de su augusto y antiguo protector. Obtuvo no solo el olvido de lo pasado, sino un aumento de sueldo que fué doble, desde aquel día, al que le tenia señalado la difunta reina.

Agradecido Handel á tan noble proceder, resolvió fijarse para siempre en Inglaterra.

Decidido á permanecer en Londres, cedió Handel á las repetidas instancias de algunos altos personajes que deseaban tratarle intimamente. El conde de Burlington, gran admirador de sus obras, le ofreció una habitación en su propia casa, y habiendo aceptado Handel pudo consagrarse con todo sosiego á sus inspiraciones musicales. Asistía con frecuencia á varias reuniones donde sus composiciones eran preferidas á todas las demás, y tambien en el templo de San Pablo, concluidos los oficios de la tarde, solia tocar el órgano, con gran deleite de los que concurrían á escucharle.

Despues de haber permanecido en casa del conde tres años, durante cuya época escribió dos óperas alemanas, *Amadis* y *Thesæus*, y otra italiana, *Il Pastor fido* para el teatro de Hamburgo, recibió del duque de Chandos la invitacion de encargarse de la direccion de la música de su capilla, que en otro tiempo habia dirigido Pepusch, notabilidad musical de la escuela inglesa. El duque de Chandos sabia los dispendios y sacrificios pecuniarios que iba á desembolsar, pues se trataba nada menos que de poseer y tener á su lado al primer compositor de la Gran Bretaña, por no decir de Europa. Pero cuantas condiciones impuso Handel, fueron aceptadas por el du-

que, y el ilustre compositor quedó instalado en *Connons-Castle*. Allí compuso algunas de sus más bellas composiciones religiosas, entre ellas veinte antifonas para voces é instrumental.

También escribió para el duque de Chandos su pastoral inglesa *Acis y Galatea*.

Durante los últimos años de su estancia en *Connons-Castle*, la alta aristocracia formó una asociación para hacer representar las óperas de Handel en Hay - Market, bajo la dirección del mismo compositor. Con este motivo se promovió una suscripción que produjo cinco mil libras esterlinas; y el rey, que se suscribió por mil libras, concedió además á la asociación el privilegio de llamar *Academia Real de Música* el espectáculo que iban á fundar. Comprendiendo Handel la importancia de poseer buenos cantantes, hizo expresamente un viaje á Dresde para contratar á Senesino y á Margarita Durantasi, dos notabilidades de la escuela italiana. La primera ópera que escribió para la Academia Real de Música fué *Radamito*, que se estrenó durante el invierno de 1720, y fué recibida con entusiasmo. Esta ópera se representó durante muchas noches consecutivas y dió á los Ingleses una alta idea del privilegiado genio del compositor. Sin embargo, en aquella misma época tuvo origen la oposición que se formó contra su persona en el seno mismo de la junta gubernativa, que no quiso tolerar la altanería y carácter despótico de Handel. Los opositoristas lograron que Bonnocini y Arosti, compositores italianos, fueran agregados á la Academia. Cada uno de los tres tenía sus partidarios, hasta en el seno mismo de la comisión admi-

nistrativa de la ópera, y despues de peliagudos debates se resolvió que todos reunidos compondrian una ópera en tres actos. Bonnocini escribió el primero, Arosti el segundo, y Handel el tercero. Su talento, muy superior al de sus dos contrarios, le hizo salir vencedor, pero no quedó satisfecho, porque se consideró rebajado de que lo hubieran comparado con personas á quienes, con justa razon, tenia por muy inferiores.

Desde 1720 hasta 1726, compuso diez óperas. La última de estas, titulada *Alessandro*, motivó serios altercados que causaron mas tarde la ruina del teatro. Los favores que diariamente dispensaba el público á Senesino, hicieron que este se mostrase exigente y orgulloso con el mismo Handel, que se desquitaba tratándole con dureza. Queriendo rebajar la vanidad del cantante, contrató Handel, expresamente para su *Alessandro*, á la famosa Faustina Bordoni, calculando que los triunfos de esta última mortificarian á Senesino, que perderia tambien parte del favor que tenia con el público. Así sucedió efectivamente, pero no habia previsto el compositor los contratiempos y dificultades con que iba á tropezar.

Se trabó una terrible lucha entre los partidarios de la Faustina y los de la Cuzzoni, otra célebre cantatriz muy querida y apreciada desde antes de la llegada de aquella. Los espectadores, los músicos, hasta los directores de la ópera formaron dos distintos bandos, y las promovedoras de semejante contienda, engreidas con la guerra que por ellas se habia suscitado, no consultaron mas que su capricho y causaron amargos disgustos al pobre Handel, quien imaginando que el mal ejemplo de Senesino era el

que habia contagiado á las dos rivales, quiso deshacerse de él; pero los administradores de la Academia se opusieron tenazmente.

Entonces se negó tambien Handel á escribir una sola nota para el cantante á quien odiaba, y llegó el caso de no tener con él ninguna clase de relaciones. El resultado inevitable fué la ruina de un teatro que durante nueve años habia permanecido en el estado mas próspero, pero que tuvo que cerrar sus puertas á fines de 1728.

Despues del desastroso fin que tuvo la *Academia Real de Música*, y cerrado aquel teatro, se vió Handel combatido por nuevos y terribles adversarios. Estos, entre los cuales continuaban figurando algunas personas de la alta aristocracia, renovaron su asociacion para establecer la ópera en el teatro de *Lincoln's Inn Fields* y contrataron á Senesino. Por su parte Handel se asoció tambien con un antiguo empresario de espectáculos para explotar el teatro de Hay-Market. Hizo un viaje á Italia en busca de artistas, y aunque no llegó á formar una compañía de *primo cartillo*, abrió el teatro en noviembre de 1729 con su nueva ópera titulada *Lotario*. Posteriormente compuso *Parténope*, *Porro*, *Sosarmes*, *Ezio* y *Orlando*, que rehizo completamente. Al terminar el tiempo de su asociacion (que fué bastante desgraciada) con Heidegger, resolvió Handel tomar el teatro por su cuenta, quedándose solo, y hacer un segundo viaje á Italia. Verificado este oyó á Farinelli y á Carestini, y no sabemos por qué fatalidad se decidió por el último: entonces fué cuando sus contrarios contrataron á Farinelli. Ambos eran cantantes de primer orden; pero Farinelli era mas espontáneo y

poseía ese instinto teatral que impone y arrastra al público.

Reunidos Farinelli y Senesino en el teatro de Hay-Market, que Handel se dejó arrebatarse, y con un rival tan respetable como el compositor Porpora, puesto al frente de la dirección artística, no podía luchar el compositor alemán, relegado en el pequeño teatrillo de *Lincoln's Inn Fields* y sin cantantes dignos de oponerse á los de la empresa rival. Fué una especulación ruinosa, en la que Handel comprometió además su buen nombre de compositor, porque las óperas que escribió, rodeado de cuidados y su espíritu agitado de continuo con nuevos é insuperables obstáculos, no valían lo que sus obras anteriores.

Decidido á abandonar la escena italiana, todavía le quedaba para luchar y defenderse con gloria el teatro de Covent-Garden, donde se cantaba la ópera inglesa. Escribió rápidamente la partición de una ópera titulada *Alceste*; pero á pesar de estar hechos los trajes, pintadas las decoraciones y haberse verificado los ensayos, semejante obra no llegó á representarse. Handel aprovechó posteriormente la música para la famosa y magnífica oda del poeta inglés Dryden, titulada *Alexander's feast*.

Los disgustos y el mucho trabajo habían comprometido su salud, y tuvo que hacer un viaje á Alemania para aliviar sus dolencias, agravadas con una parálisis del brazo derecho. Los aires del Rin y el uso de baños minerales restablecieron completamente en poco tiempo su salud, y á su regreso á Inglaterra, hizo nuevos esfuerzos para recuperar antiguos triunfos escénicos. Covent-Garden fué por segunda vez elegido para su objeto, pero ninguna

de las óperas que hizo representar obtuvo el éxito deseado. Las óperas de Handel habian perdido todo su antiguo prestigio, y en vano intentó despertar al público de su letargo, pues habiendo querido algunos admiradores de su talento publicar una edicion de sus obras, apenas bastó la suscripcion para sufragar los gastos. El conde de Middlesex le hizo, sin embargo, el especial encargo de que escribiera dos óperas, *Faraon* y *Alejandro Severo*, haciéndole al mismo tiempo don de mil libras esterlinas.

Las últimas óperas de Handel son del año 1740, y con ellas termina su carrera teatral. Desde esta fecha se abre para el compositor una era de gloria y fortuna, que hacen olvidar anteriores decepciones y amargos disgustos.

Resuelto á no escribir mas que oratorios, piezas de música religiosa é instrumental, comenzó sus tareas Handel bajo los mejores auspicios, aprovechando antiguos trabajos que tenia hechos en ese género, como eran los oratorios titulados *Débora*, *Esther*, *Israel en Egipto*, y dicen si algunos de los posteriormente escritos han logrado mayor fama.

Los grandes conciertos establecidos por Handel para sus oratorios dieron principio en el año de 1740 con la ejecucion de *Saul*, y al siguiente djó á conocer aquel insigne compositor *El Mesias*, considerado desde entonces hasta nuestros dias como la mejor de sus obras religiosas. Handel rayaba en los sesenta años, habia trabajado mucho, y sin embargo escribió esa admirable composicion en el corto espacio de veinte dias, como consta en

el manuscrito que forma parte de una preciosa coleccion que posee la reina de Inglaterra.

Al principio, la ejecucion del *Mesias* en Covent-Garden no produjo grande efecto, porque el público inglés no estaba acostumbrado á un género de música escrita en estilo fugado, como sucede con los coros de aquel oratorio. Handel quiso probar fortuna en otras regiones, persuadido de que si lograba agradar á los Irlandeses, mayor seria su éxito en Londres. Marchó con ese objeto á Dublin, donde á fines de 1741 dió á conocer su obra, que alcanzó el resultado mas lisonjero y fué muy aplaudida. De regreso á las orillas del Támesis, se ocupó Handel en la composicion de un oratorio nuevo, inspirado con *El Sanson* de Milton. El éxito fué piramidal, y desde entonces fué artículo de fe para los Ingleses reconocer la superioridad de Handel sobre todos los demás compositores. Sin embargo, la fraccion aristocrática que, sin olvidar antiguos resentimientos, persistia en su oposicion á Handel, quiso entorpecer sus triunfos, y bajo pretexto de que no era conveniente tolerar semejantes conciertos durante la cuaresma, influyó para que la autoridad superior prohibiera la ejecucion de los oratorios, y fué necesaria toda la energia de carácter de Handel para poder desbaratar semejante plan, tan contrario á sus intereses pecuniarios. Al fin intervino la opinion pública en favor de Handel; siguieron los oratorios, y *El Mesias*, en particular, produjo cada dia mayor admiracion. Continuó trabajando Handel con la misma constancia, y en los ocho primeros años consecutivos produjo su genio las páginas mas bellas en el género sacro. Tambien escribió

su magnífico *Te Deum* (en *re*), varios conciertos para órgano y muchas otras piezas instrumentales.

Si hemos de creer lo que refieren los biógrafos ingleses, el principal objeto que se propuso Handel al abandonar el teatro y dedicarse á escribir oratorios fué ganar dinero, considerando como excelente negocio la ejecucion de esa clase de música en una época del año durante la cual ningun otro espectáculo era permitido. Si á esto se agrega la circunstancia de no necesitar para la realizacion de su plan ningun gasto de trajes, decoraciones, ni la cooperacion de celebridad artistica alguna, pues principalmente buenos coros era lo que necesitaba para la ejecucion vocal; todas esas atendibles circunstancias, decimos, debieron ciertamente inclinarlo á un negocio que bien dirigido podia rehacer su fortuna y reponerlo de antiguas pérdidas: pero séanos permitido creer, que no fué únicamente el interés, sino tambien su instinto artístico y el noble deseo de producir obras buenas, las causas que le indujeron á sacar partido y aprovechar sus ideas dando feliz aplicacion á sus privilegiadas disposiciones para una clase de música que tan bien se aviene con el estilo fugado, en el que tanto brillaba Handel. Con igual motivo introdujo en los oratorios una innovacion que debia producir (como efectivamente lo produjo) el mejor efecto: nos referimos á los *solos* de órgano que ideó para realzar mas los oratorios. Veinte años habian trascurrido desde la época en que Handel habia fijado la atencion de los inteligentes tocando el órgano de San Pablo, y desde entonces solamente en el estrecho círculo de amigos mas íntimos se conservaba el mas grato ro-

cuerdo de su habilidad en el órgano, comparable con la del inmortal Sebastian Bach, único quizá superior á Handel, en Europa, como organista. La novedad y el indisputable mérito contribuyeron ciertamente al éxito de sus oratorios, cuya música veneran todavía los Ingleses, y admiran todas las naciones cultas.

A fines de 1750, empezó á resentirse Handel de los ojos, y aumentando cada vez mas el mal, concluyó por perder completamente la vista al año siguiente. Los facultativos le indicaron la necesidad de operar para batirle las cataratas; dudó al principio Handel, pero se puso al fin en manos del doctor Sharp, que intentó en vano repetidas veces la operacion, sin conseguir un resultado satisfactorio. Convencido el autor de *Judas Macabeo* de que el mal no tenia cura, se conformó con su estado, y se ocupó únicamente (para que los conciertos no sufrieran interrupcion) en buscar quien le reemplazase en la direccion de los oratorios: la eleccion recayó en su discípulo Smith, hijo del copiante de su música.

Los últimos años de la vida de Handel trascurrieron sin que ningun incidente viniera á perturbar su tranquila existencia. Sus fuerzas disminuyeron gradualmente desde principio de 1758, y el venerable autor de tan bellas páginas de música comprendió que se acercaba el postrer dia de su existencia, como efectivamente sucedió, exhalando el último suspiro el 14 de abril de 1759.

Después de haber citado el nombre de Glück al reseñar la historia de la música francesa, debemos, para completar los nombres que representan la brillante escuela musical de Alemania, citar el de Carlos Weber. Este

compositor contaba más de veinte años cuando sus compatriotas, que le aplaudían como pianista, recibían sin embargo sus óperas con una frialdad que afligía sobre manera al autor. Su música instrumental tampoco se vendía, y los editores se desdaban de publicar sus composiciones. El nombre de Weber parecía destinado á no salir de un estrecho círculo, cuando un grande acontecimiento nacional, la sublevación general de la Alemania en 1813, contra la dominación de los Franceses, proporcionó al autor de *Freyschütz* la ocasión de componer varios himnos y cantos patrióticos, sobre todo su gran *cantata* titulada: *Kampf und sieg* (combate y victoria). En Prusia, toda la juventud tomó las armas y se dirigió en busca de los ejércitos franceses, entonando en coro los cantos patrióticos de Weber. Aquellos cantos, que merecen citarse entre las producciones más escogidas de este gran talento músico, produjeron en toda la Alemania un entusiasmo que rayaba en delirio y fueron la primera manifestación de las glorias artísticas de un hombre que hasta entonces había sido casi despreciado. Sus himnos y cantos patrióticos eran los primeros destellos de un talento que posteriormente escribió tres grandes obras, que marcan una época de no escasa importancia en la historia de la música. La primera de esas tres obras fué *Freyschütz*, ópera que se estrenó en la noche del 18 de junio de 1821 en el teatro de Kœnigstadt de Berlín; la segunda *Euryante*, cantada en Viena el 23 de octubre de 1823; y la tercera *Oberon*, que se ejecutó en Londres el 12 de abril de 1826.

También debemos citar el nombre de Beethoven, cuya

imaginación activa y fecunda produjo en pocos años innumerables obras maestras, entre las que sobresalen su ópera *Fidelio*, y su oratorio *Cristo en el Jardín de los Olivos*, sus conciertos de violín, sus tríos, sus grandes sextetos, su sinfonía heróica; el de Schubert, simpático y querido, porque ha expresado con una pureza y una sencillez encantadoras los mas delicados sentimientos del alma; el de Meyerbeer, á quien solo basta citar, para que todo el mundo prorumpa en aclamaciones de entusiasmo; el de Meudelsshon, el de Wagner, que últimamente se ha dado á conocer en Francia, y el de otros muchos que han logrado dar á la música alemana todo el brillo, todo el esplendor con que hoy se presenta á los ojos de la admirada Europa.

Tambien ha producido este país excelentes instrumentistas. Beuda, Stamitz, Frauentzel, Leopoldo Mozart (padre) Cramer, y en nuestros dias Listz, Thalberg y Döelher, han logrado adquirir una justisima reputacion Europa.

Creemos que nuestros lectores verán con interés algunas biografías de compositores alemanes que hemos podido reunir, tomándolas de algunas publicaciones periódicas que han visto la luz en Madrid con muy buen éxito y de las colecciones biográficas que han aparecido últimamente en las librerías de Paris.

Con estos datos completaremos en lo posible la historia de la música en el privilegiado país de Alemania.

KREUTZER.

Alemania cuenta muchas familias en las que el talento

músico ha pasado, como herencia, de una generacion á otra. Empezando por la ilustre familia de los Bach, podemos tambien citar á la de Beuda, Keller, Klinknecht, Bobrer, Romberg y otras que no recordamos en este instante.

Varios son los artistas que llevan el nombre de Kreutzer, mas no todos pertenecen á la misma familia. Rodolfo Kreutzer y su hermano Nicolás, célebres violinistas, particularmente el primero, nacido en Francia, y oriundos de Alemania, como lo demuestra el apellido, no tenian ninguna relacion de parentesco con Kreutzer, autor de muchas óperas y composiciones sagradas, é instrumentista tambien distinguido. Este compositor, que ha gozado en toda Europa de grande reputacion, emprendió la música al despedirse de sus compañeros de universidad. Baste saber que, como la mayor parte de los compositores, agotó la copa de la amargura antes de llegar á ocupar un puesto distinguido entre los elegidos. Contratiempos, rivalidades, rencillas artisticas, obras mal ejecutadas, estas y otras vicisitudes son por desgracia muy comunes en las biografias musicales, de donde se puede sacar un curiosísimo libro titulado *Calvario de los músicos*.

Las óperas escritas por Kreutzer, y cantadas en los principales teatros de Europa, son muchas. No consiguió sin embargo, en el teatro, ningun éxito ruidoso: compositor mas científico que de genio, no llegó á ser popular. Fué muy hábil en el órgano, clarinete, oboé y violin.

Conrado Kreutzer, que tambien gozó de un excelente concepto, ha muerto recientemente: en España es ape-

nas conocido, y bien merece que dediquemos algunas líneas á su memoria.

Lo mismo que los primeros vástagos de la familia Bach, nació Kreutzer (Conrado) en un molino de las cercanías de Mœskirch, gran ducado de Baden. Nació el 22 de noviembre de 1782, día de Santa Cecilia, patrona de los músicos. Por una rara coincidencia, la fiesta de la santa fué para el compositor de gratos recuerdos, por haberse repetido en ese día algunos de los principales hechos que le acontecieron al dar los primeros pasos en la carrera artística.

A la edad de siete años lo encomendaron sus padres al cuidado de M. Kieger, organista y excelente profesor que le enseñó los primeros rudimentos de la música, el piano, violin y canto. Día de Santa Cecilia era cuando pisó por primera vez los umbrales de la casa de su maestro, hombre muy severo para con sus discípulos, pero á quien supo interesar el jóven Conrado, gracias á su aplicacion y disposiciones poco comunes para la música. Al terminar el año, ya se hallaba en disposicion de hacerse oír en público, lo que tuvo lugar en un gran *solo* cantado en el Ofertorio de la misa de Santa Cecilia. Continuó otro año mas bajo la direccion de Kieger, hasta que entró de triple en el monasterio de Zwýffllen. Tenia entonces nueve años, y ¡singular coincidencia! penetró en el mismo día de Santa Cecilia bajo las bóvedas del templo. Allí fué donde Kreutzer adquirió los vastos conocimientos de que dió tantas muestras en sus obras. Era director de la música del convento el Rdo. P. Weinrach, hombre de grave erudicion, genio musical, pero inocente de lo que pa-

saba en el mundo : admitido en el monasterio siendo muy niño , no habia vuelto á salir nunca . Si hemos de creer á uno de sus biógrafos , era tan sencillo el buen Padre , que jamás llegó á comprender el uso de la moneda .

Con un mastro como Weinrach , preciso era que un discípulo tan aplicado como Kreutzer hiciera grandes progresos . Así es que no tardó en llegar á ser maestro en el contrapunto , armonía , y en el órgano . A los tres años murió el dignísimo religioso , y Kreutzer , que le profesaba un cariño entrañable , abandonó el convento de Zwyffaller y se trasladó al de Schusseuried , donde siguió cantando hasta que perdió la voz de tiple . Entonces ocupó la plaza de organista , y dirigió la enseñanza de cuarenta discipulos que la comunidad puso á su cuidado .

Mientras tanto su familia , que lo destinaba á la carrera de leyes , se afanaba porque abandonase la música . Así tuvo que hacerlo efectivamente , y cuando á la muerte de sus padres quedó encomendado á un tío , boticario de profesion , se vió precisado á estudiar la farmacopea en la universidad de Friburgo . No pudo sufrir por mucho tiempo el estudio de las drogas , y convencido el tío de que nunca llegaria á ser un mediano boticario , le autorizó para que volviera á sus estudios de predileccion . Aquí desaparece definitivamente el estudiante de leyes y el boticario , quedando tan solo el compositor . Pero no entra en nuestro ánimo seguirle en el escabroso camino que le alcanzó la reputacion de que hoy goza .

Su mejor ópera ha sido *Cordelia* , cantada por primera vez en 1819 en Alemania : tambien ha dejado infinitas piezas instrumentales del mas puro clasicismo .

CRAMER.

Cramer (Juan Bautista), célebre pianista é ilustre representante de la escuela antigua de piano, hijo primogénito de Guillermo, nació en Manheim en 1771. Siendo muy niño, acompañó á su padre á Inglaterra. Sus felices disposiciones para la música se manifestaron bien pronto, y fueron cultivadas con mucho esmero. Su padre le hizo aprender el violín, á cuyo instrumento le destinaba; pero la inclinacion del jóven Cramer le arrastró al estudio del piano. Aprovechaba con avidez todos los instantes que él tenia para divertirse; y mostró por este estudio tanta perseverancia, que su padre consintió en acceder á sus deseos y le dió un maestro llamado Benser. Despues de haber recibido lecciones de este profesor por espacio de tres años, Cramer pasó en 1782 bajo la direccion de Schroeles, y por último, en el otoño siguiente, se hizo discipulo del célebre Clemente; pero no pudo aprovecharse de sus consejos mas que durante un año, pues este grande artista abandonó la Inglaterra en 1784 para viajar por el continente. Cramer empleó el año siguiente en familiarizarse con las obras de los grandes maestros, tales como Handel y Juan Sebastian Bach. Apenas llegó á los trece años de edad, su reputacion de hábil pianista empieza á extenderse y fué invitado á tocar en muchos conciertos públicos, en donde admira á los oyentes por la pureza y brillantez de ejecucion. En 1785, estudió la teoria del arte bajo la direccion de Carlos Federico Abel. Con esto concluyeron sus estudios y empezó á viajar á la edad de diez y siete años, y se hizo oír en todas las gran-

des ciudades, excitando por todas partes sorpresa y admiracion. En 1791 volvió á Inglaterra y se dedicó á la enseñanza del piano, dándose tambien á conocer como compositor, publicando muchas obras. Algunos años despues hizo un nuevo viaje y volvió á Viena, en donde renovó su amistad con Haydn, que habia conocido en Londres: despues fué á Italia. A su regreso á Inglaterra se casó y continuó residiendo en Londres, salvo algunos viajes que hizo á Paris y á los Países Bajos. En 1854, dejó Londres y se trasladó á Paris; pero volviendo repetidas veces á Inglaterra, donde concluyó por fijarse.

La casa de comercio de música que él habia fundado, en compañía de MM. Adisson y Beale, ha estado mucho tiempo bajo su nombre, hasta que se separó despues de cobrar la parte que le correspondia. Cramer, considerado como el decano de los célebres pianistas, ha sido tambien uno de los mas reputados por su habilidad y el gran mérito de las composiciones que ha dado á luz; entre sus obras, los *Estudios* son notables por la elegancia de estilo y por la utilidad que de ellos se saca; todos son eminentemente clásicos. Las ediciones de estos *Estudios* se han multiplicado por toda Europa, y por espacio de mas de cuarenta años han servido de texto para enseñanza de la mayor parte de los pianistas. La coleccion de obras de este distinguido artista se compone (sin contar la *Escuela de piano* y los susodichos *Estudios*) de *ciento cinco sonatas* de piano, divididas en 45 obras, seis conciertos con orquesta, tres duos á cuatro manos, dos duos para piano y arpa, un gran quinteto para piano, violin, viola, violon y contrabajo, un cuarteto para piano, violin, vio-

la y bajo, dos nocturnos y una multitud de obras sueltas, como rondós, marchas, valeses, variaciones, fantasías y bagatelas. El distintivo de Cramer era la expresión, la elegancia y la gracia. Como ejecutante, se había hecho muy notable por la manera de interpretar el *adagio*, y por el arte de modificar la intensidad del sonido que sabía sacar del instrumento. Nada puede dar una idea de la pureza y delicadeza de su ejecución: su estilo no se parecía á ninguno de los demás grandes artistas que han brillado en su tiempo. Hacia muchos años que residia en Londres, donde falleció á la edad de 87 años.

NEUKOMM.

Segismundo Neukomm, digno sucesor de los Handel, Mozart y Bach. Amigo y discípulo de Haydn, Segismundo Neukomm obtuvo á la edad de quince años el ambicionado puesto de organista de la universidad de Salzburgo, su ciudad natal. A imitación de los músicos alemanes mas profundos, continuó con el mayor empeño sus estudios y fué agregado dos años despues al teatro de la ópera para dirigir en union de otro maestro los ensayos de las obras. Mas tarde pasó á Viena, y desde esta capital, donde permaneció al lado del inmortal Haydn, emprendió la serie de sus viajes. Despues de haber visitado la Suecia y otros varios Estados del norte de Europa, se dirigió á la corte de San Petersburgo, donde á pesar de no contar mas de veinte y siete años le confiaron el puesto de director de la ópera. En 1809 se presentó en París, donde el príncipe de Talleyrand lo esco-

gió para reemplazar á Dussex, que habia sido su pianista favorito. Siguió al príncipe, en 1815, cuando este pasó á ocupar su puesto en el Congreso de Viena, y allí tuvo ocasion Neukomm de hacer oír, ante un auditorio de emperadores, reyes y príncipes, el *Requiem* que habia compuesto en conmemoracion del infortunado monarca Luis XVI. Esta obra le valió diferentes diplomas de cruces, y otras distinciones honoríficas.

Posteriormente hizo un viaje á Rio Janeiro en compañía del embajador francés, y las muchas composiciones que escribió en el buque que lo trasladó al otro mundo, están fechadas segun las diferentes latitudes que atravesó durante la navegacion, porque incansable en el trabajo, no dejó un solo día de escribir alguna página de música. El monarca del Brasil le nombró su maestro de capilla, asignándole un crecido sueldo, hasta que los acontecimientos políticos obligaron á don Pedro á dejar la América y venir á Europa. Entonces regresó Neukomm á Francia y volvió á ocupar su puesto al lado del príncipe de Talleyrand, pero no tardó en emprender nuevos viajes. Recorrió la Italia, Bélgica y la Holanda, y posteriormente la Inglaterra, habiendo tenido ocasion de conocer en Escocia á Walter Scott, con quien contrajo amistad, lo mismo que con otros hombres distinguidos de la Gran Bretaña. Verdadero representante del movimiento continuo, verificó nuevos viajes á Francia, Italia, Alemania, y se dejó ver dos veces mas en Londres, haciendo por último una excursion á las posesiones francesas de África, sin dejar de escribir y componiendo siempre.

Se ha dado á conocer en todos los géneros de musica

vocal é instrumental: el estilo religioso y las obras teatrales le eran familiares. Compuso mucha música para idiomas distintos, porque hablaba con facilidad el latín, el alemán, el francés, el italiano, el inglés y el portugués. En el catálogo que el mismo Neukomm hizo de sus escritos en 1857, aparecen 743 obras: 524 de música vocal y 219 composiciones instrumentales. Durante veinte años más, ha seguido escribiendo lo mismo. Cuando ya no viajaba, y el trabajo empezaba á fatigar su espíritu, es cuando la muerte lo ha arrebatado al mundo.

Su rico y variado repertorio se compone de obras religiosas, óperas, cantatas, duos, cuartetos, quintetos, marchas, canciones, sonatas, caprichos, valeses, ejercicios de solfeo y armonía, etc., etc.

Neukomm pasaba, además, por uno de los mejores organistas de su época.

DIABELLI.

Este compositor, que falleció en Viena el 8 de abril de 1858, nació en setiembre de 1781, en Mattsée, villa de Salzburgo. A la edad de ocho años entró en los coros del monasterio de Michael-Beuben, y de allí pasó al Capellhaus de Salzburgo. Sus estudios los hizo en el Gimnasio de Munich, dedicándose con notable predilección á la música.

Cuando contaba diez y nueve años habia ya terminado sus estudios teológicos, y consagrado, entró en el monasterio de Daiten-Hasslach. Allí comenzó á escribir composiciones de diversos géneros, teniendo por amigo y

consejero á Miguel Haydn. Despues de la secularizacion de los monasterios y conventos en Baviera, tuvo necesidad de ir á fijar su residencia en Viena, y á poco de su llegada encontró numerosos discípulos á quienes dió lecciones de piano y guitarra.

En noviembre de 1818 se asoció con el editor de música Pedro Cappi, y seis años despues se quedó solo al frente del establecimiento que por su muerte ha heredado Mr. Karl Spina.

Gracias á su actividad y á sus afortunadas especulaciones, el catálogo de las obras de su establecimiento contenia en 1851 cerca de 9,000 artículos.

A pesar de sus ocupaciones como editor, Diabelli no olvidó su amor á la música, y á él se deben entre otras publicaciones, la del *Ectlesiasticon*, resumen de trozos escogidos de música religiosa de Mozart, Cherubini, José y Miguel Haydn; y la de un *Tratado de Armonia* de Reicha, traducido al francés por Czerny. Además y á costa de grandes dispendios, adquirió una gran parte de las obras de Franz Schubert.

En la exposicion de Londres de 1855, alcanzó una medalla de bronce.

Como compositor, se ha distinguido Diabelli por su prodigiosa fecundidad. Entre sus obras mas notables deben citarse las colecciones de fragmentos de música religiosa, que publicó bajo el título de *Messes pour les églises de campagne*. Estas colecciones, escritas con un estilo fácil, están acondicionadas en su ejecucion á los pocos medios con que cuentan las parroquias rurales.

Roberto Schumann, nacido en 8 de junio de 1810 en

Zwickau, ciudad del reino de Sajonia, dió á conocer ya desde su tierna infancia, como todos los ingenios extraordinarios, las disposiciones privilegiadas con que el Cielo habia querido dotarle, prevaleciendo en él desde luego una inclinacion predilecta á la música. Apenas habia aun cumplido los diez años, cuando ya tocaba con toda perfeccion el forte-piano, á veces en público, y estimulado por las producciones de un Haydn, de un Mozart y otros maestros, compuso á su vez varias cosas, como por ejemplo el salmo 150 con acompañamiento de orquesta, fragmentos para una ópera, piezas para forte-piano, etc. Quedó pues Schumann en su pueblo asistiendo á la escuela polimática hasta que cumplió los 18 años, en cuya edad se matriculó en la universidad de Leipsick para dedicarse á la carrera de jurisprudencia. Como empero en aquella ciudad se presentasen al jóven Schumann tantas ocasiones para oír las mas escogidas producciones musicales los mas distinguidos artistas, fomentóse en él su inextinguible inclinacion de consagrarse por completo al arte músico, y así se dedicó con preferencia al estudio respectivo, y aun compuso entonces entre otras cosas un cuarteto para piano-forte, violines y violoncello de un mérito especial, ocho polonesas para forte-piano á cuatro manos, un gran número de canciones de Byron, etc. En 1829 pasó Schumann á Heidelberg, encontrando allí en el teatro con Thibaut un pasto abundante para el fomento de su imperturbable pasion. Desde aquí emprendió un viaje á la Suiza y á Italia, en donde oyó al célebre Paganini, cuya admirable interpretacion de la música clásica produjo en Schumann

la definitiva é irrevocable resolucion de dedicarse por completo á la profesion musical. Luego que volvió á Leipsick en 1831 entregóse á un estudio sumamente asiduo en el forte-piano, alentado con especialidad por el distinguido profesor de dicho instrumento Federico Wick, cuya hija Clara era tambien ya una estrella refulgente en el firmamento musical. Los progresos con extraordinaria aplicacion no pudieron fallar ; así es que en poco tiempo alcanzó una maestría asombrosa, y aun habria inaugurado su carrera como consumado profesor, si su mano derecha no se hubiese desgraciadamente resentido de una debilidad, que tomando incremento, tuvo por fin que suspender sus estudios en el piano. De aquí que Schumann tuvo que consagrarse exclusivamente á su profesion propiamente dicha, á saber, á la de compositor. Su maestro fué entonces Enrique Doru, director de música en Leipsick.

A la sazón publicó Chopin sus primeras composiciones, y como el espíritu original de las mismas produjera en Schumann honda impresion, no pudo menos de llamar particularmente la atención del mundo musical sobre el mérito distinguido de las composiciones de Chomin, insertando al efecto un artículo en la *Gaceta musical de Leipsick*. De aquí data el conocimiento de Schumann entre el gran público, y su nombradía fué robusteciéndose á medida que fué dando á luz las mas escogidas composiciones propias suyas. No fueron empero estas en un principio comprendidas por la mayor parte de sus compañeros en el arte, y así se redujo la aceptación merecida á un estrecho círculo. Su naturaleza, basada en un terreno

nuevo, es poco conocida aun. En aquel limitado número contábase, además de J. Wieck y otros, á Julio Knorr, que de un tiempo á esta parte se habia hecho muy célebre como excelente profesor de forte-piano, como tambien al muy aventajado jóven artista Luis Schnuke (muerto desgraciadamente ya en 1854). En union de estos parciales suyos, fundó Schumann en el mes de abril de 1854 un periódico musical que aun subsiste, y que constituido en órgano de la nueva direccion, de la nueva indole, que tiene su punto de partida en las obras de Beethoven y de Francisco Schubert, merece un lugar muy distinguido en el periodismo musical. En este campo desplegó pues Schumann una actividad que no conocia limites. Sus esfuerzos los vió bien pronto premiados, pues sus trabajos, tanto en lo que concierne á la redaccion del periódico mismo, como en cuanto á las composiciones, merecieron ya un aplauso casi general.

El invierno de 1858 lo pasó Schumann en Viena, y aun concibió entonces el proyecto de trasladar la publicacion de su periódico á aquella capital, pero hubo de desistir luego que se impuso bien de ciertas circunstancias y extremos. Allí tuvo ocasion de conocer y estudiar las obras póstumas de Francisco Schubert, y así volvió muy satisfecho á Leipsick.

En setiembre de 1840 contrajo matrimonio con Clara Wieck, la muy celebrada profesora de forte-piano; el 31 de marzo del siguiente año se ejecutó en Leipsick por primera vez su composicion á plena orquesta (la sinfonia de B.); y el 4 de diciembre de 1845 tuvo lugar la primera ejecucion de su composicion titulada : *El Paraíso u la*

Peri (óp. 80). En este mismo año se ocupó con extraordinario empeño en la organización del conservatorio de música de Leipsick; en 1844 emprendió con su esposa un viaje artístico á Rusia, y á fines del mismo año se separó de la redacción del arriba indicado periódico musical y se trasladó á Dresde, en donde se asoció con Fernando Hiller y Julio Becker para dar conciertos por abonos. El año 1846 lo pasó Schumann luchando casi constantemente con su quebrantada salud, cuyo restablecimiento logró en fin con los baños de mar, que tomó en Norderney, tanto que á fines del mismo pudo emprender un segundo viaje artístico con su esposa, dirigiéndose esta vez á Viena; en 1847 ejecutó su *Peri* en Berlin, y en 1848 organizó en Dresde una sociedad de cantores por coros. En 1850 fué llamado á Dusseldorf para conferirle el distinguido cargo de maestro de capilla, el cual desempeñó empero muy poco tiempo. También desde aquí hizo con su consorte varias expediciones artísticas, visitó entre otras grandes ciudades en marzo de 1852 á Leipsick, en donde dió *El peregrinaje de la rosa*. Impulsado de su espíritu continuó con imperturbable afán trabajando, no sin grave detrimento de su salud física y moral. A fines de 1853 tomó este estado un carácter bastante alarmante, hasta que á fines de febrero de 1854 ocurrió la deplorable catástrofe que el muy apreciado y por otra parte también desconocido maestro, arrebatado de un vértigo de extravío mental, se precipitara al Rhin, de cuyas olas fué felizmente extraído en vida, pero no para poderse dedicar de nuevo á su distinguida profesión. Fué conducido al establecimiento de Endenich cerca de Bona, en el cual

permanció hasta que en 29 de julio de 1856, á las cuatro de la tarde y en edad de 46 años y algunas semanas, se despidió de su vida. Sus restos mortales fueron devueltos á la madre tierra en el cementerio de Bona, patria del inmortal Beethoven.

Ahora que el grande artista ha terminado su carrera, y el legado hecho á la sociedad en una serie de obras cuyas pasó ya á ser patrimonio de la misma, parece mas que justa la pregunta de si Schumann ha llenado su mision ó no. Como todos los grandes ingenios creadores é independientes, tuvo Schumann que luchar con una oposicion abierta. El decidido y enérgico artista, allá en los primeros períodos de su carrera, admitió con un gusto especial semejantes luchas y aun las provocó él mismo, todo en beneficio del arte, valiéndose ora de la palabra, ora de los tonos. En efecto, varias de sus primeras composiciones son coincidentes hasta cierto punto con tamaños retos (por ejemplo, su *Carnaval*, óp. 9, *Marcha de los partidarios de David contra los Filisteos*), prevaleciendo en ellas la fantasia mas viva y sin sujetarla á los límites observados hasta entonces. Empero tambien composiciones de naturaleza sencillamente amena las ha producido el talento de Schumann (v. gr. sus *Escenas infantiles*). Merecen todavia especial mencion su ópera *Genoveva* (óp. 81), su tercera *Sinfonia* (óp. 96), su música para *Manfredo* (óp. 145), y su música, inédita aun, para el *Fausto de Goethe*. Hasta en sus mas postreras obras describióse aquella huella que autoriza á creer que todavia se podian esperar frutos mas opimos aun de su privilegiado y sublime talento. Bajo este concepto y otros mu-

chos es la prematura muerte de Schumann un acontecimiento muy deplorable para el mundo musical.

Poco afortunada Alemania en cantantes de verdadero mérito, ha sido como otros muchos países tributaria de Italia. Sin embargo en su suelo nació la célebre cantante Enriqueta Sontag, que tanta gloria ha alcanzado en París durante la primera mitad del presente siglo, y no queremos privar á nuestros lectores de una biografía de esta ilustre celebridad moderna.

Hija de padres que dependían del teatro, Enriqueta Sontag nació en 1803 en Coblenza, ciudad del arzobispado y electorado de Tréveris, en Alemania. Su familia la destinó desde sus primeros años al teatro, y á los seis desempeñó ya el papel de *Salomé* en la ópera titulada *Donau Weibchen* (la mujercita del Danubio), que se cantó en el teatro de la corte de Darmstadt. A pesar de su tierna edad llamó la atención del público, tanto por sus gracias infantiles como por su afinadita y simpática voz. Después de haber perdido á su padre la llevó su madre á Praga, en cuyo teatro tuvo ocasión de representar varios papeles adecuados á su edad: tenía entonces nueve años. Hacía dos que residía en la capital de la Bohemia excitando el mas vivo interés, cuando se trató de que entrara en el Conservatorio de música; pero el reglamento del establecimiento se oponía á que ingresase ningun discípulo que no tuviese por lo menos doce años. Sin embargo, después de vencer mil obstáculos, y en atención á su privilegiada organización musical, obtuvo como un favor especial la gracia de asistir á las clases de enseñanza cuando cumplió los once años: estudió con em-

peño durante cuatro el solfeo y el canto, haciendo cada día nuevos progresos, debidos no tanto á la aplicacion como á su instinto poco comun.

Tendria unos quince años, cuando, con motivo de la repentina enfermedad de la primera cantatriz del teatro de la ópera, tuvo que cantar repentinamente el papel de la princesa de Navarra en la ópera titulada *Juan de Paris*. La emocion que sintió al presentarse á desempeñar un papel tan importante, que no habia tenido tiempo de poder estudiar, no impidió el que lograrse un éxito brillante. Salió entonces del Conservatorio, en donde habia aprendido las principales reglas de la música con el maestro de capilla Tribensée, el piano bajo la direccion de Pixis, y la vocalizacion y el canto con Bayer y madama Crezka, y se dirigió á Viena. Cantó sucesivamente durante cuatro años en el teatro italiano y en la ópera alemana sin producir grande efecto en la corte del emperador; pero no por eso perdió el tiempo, pues tuvo ocasion de perfeccionarse en el canto italiano oyendo á la célebre Fodor.

En 1824 fué ajustada la Sontag para el teatro de Leipsick, y causó tal sensacion en las óperas alemanas de Weber, *Freyschitz* y *Euriante*, que no tardó en recibir proposiciones ventajosas para cantar en Berlin. Firmó su escritura con el director del teatro de *Königstædt*, y se trasladó á Berlin, deseosa de cantar el repertorio de Rossini que habia estudiado con mucho interés mientras permanecié en Viena. La música italiana no gozaba de gran favor entre los Prusianos; así es que, solamente en las óperas alemanas y en algunas traducidas del francés tu-

vo ocasion de hacerse oír; pero cantaba unas y otras con tanta maestría y gracia, era su voz tan simpática y tan extraordinaria su facilidad para vencer las dificultades mayores del canto, que no solo adquirió una gran reputación que se extendió por toda Alemania, sino que hizo la fortuna del empresario que la habia escriturado.

Se aprovechó de la licencia temporal que le fué concedida, y marchó á París, en donde se presentó á cantar por primera vez en mayo de 1826. Su éxito en *Il Barbieri di Siviglia* fué inmenso: en la lección de canto del segundo acto ejecutó las famosas variaciones de Rode, de una manera tal, que dejó muy atrás á la célebre Catalani, que las habia cantado en el mismo teatro pocos años antes. El entusiasmo del público parisiense rayó en delirio, y los aficionados no sabian qué admirar mas, si el canto de la *prima donna* ó las gracias naturales de su hermosura. Permaneció la Sontag en las orillas del Sena mas tiempo del que se habia propuesto, y despues de haber brillado en la *Donna di Lago é Italiana in Algieri*, en cuyas principales piezas fueron trasportados para su voz de *soprano*, partió para Berlin, á donde la llamaban los compromisos que tenia contraidos con su antiguo empresario. Los triunfos obtenidos en París contribuyeron á que fuese á su vuelta todavia mas apreciada la Sontag en Prusia, en donde se hizo tan inmenso partido, que cuando anunció su despedida, con motivo de tener que trasladarse á París, la manifestó el público repetidas veces el gran sentimiento con que se la veia partir.

En el mes de enero de 1828 hizo su segunda aparición en el teatro italiano de París, cantando la parte de *Des-*

demonia en el *Ottelo* de Rossini. Los inteligentes admiraron los nuevos progresos que habia hecho en el arte del canto; pero encontraron que para desempeñar papeles trágicos le faltaba expresion y sentimiento dramático. Tambien la *prima donna* pareció comprenderlo así, y desde entonces se dedicó afanosamente á adquirir las dotes de que carecia para brillar en ese género; y posteriormente, cuando cantó *Semiramis* y la parte de *Donna Anna*, en el *Don Giovanni* de Mozart, demostró que si no tenia rivales en el género *di fioriture*, sabia tambien inspirarse en el estilo dramático. En el mes de abril del mismo año pasó á Londres, y como prueba del entusiasmo que despertó en Inglaterra, basta saber que su beneficio le valió la enorme suma de cinco mil duros. Volvió al poco tiempo á París, cuyo teatro italiano permanecia en aquella época abierto en verano como en invierno, y entonces principió la rivalidad entre ella y la Malibrán García; rivalidad que concluyó por ser demasiado irritante, gracias á los admiradores de una y otra, que como acontece siempre en casos semejantes, fomentaron y sostuvieron la guerra de bastidores. Esa rivalidad tomó cada dia mayores proporciones, hasta el punto de que, hallándose nuevamente reunidas en el teatro italiano de Londres, resultaron escenas que vituperaron con razon todas las personas sensatas. M. Fetis, que se hallaba en la corte de Inglaterra en aquella ocasion, trató de promover una reconciliacion entre las dos ilustres rivales, y la casualidad hizo que consiguiese lo que se habia propuesto.

Hé aquí cómo el distinguido director del Conservatorio de Bruselas refiere el suceso :

« Una circunstancia imprevista vino casualmente á favorecer mis intenciones. Las dos se habian comprometido á cantar separadamente en un concierto que debia verificarse en el palacio de lord Saulton á beneficio de un pobre músico llamado Ella. Yo, que era el que debia acompañarlas al piano, les propuse que cantasen juntas el magnífico *duo* de la *Semiramis*, y fui tan feliz en mi demanda que logré mi objeto. Era la primera vez que cantaban reunidas, y como que una y otra se esforzaron en sobresalir, resultó un conjunto perfecto : ninguna de las dos se habia elevado hasta entonces á tan grande altura. De aquí nació la idea de hacerlas cantar juntas tambien en el teatro, y no solamente lo hicieron en *Semiramis*, sino en el *Tancredo*. De la reunion de estos dos grandes talentos resultó un modelo de perfeccion que no volverá probablemente á verse jamás. »

Hacia ya mas de un año que un matrimonio secreto unia á la Sontag y al conde de Rossi, á quien la célebre cantatriz habia conocido en Berlin de secretario de embajada, cuando su primera aparicion en el teatro de aquella capital. Motivos de familia habian impedido hasta entonces el que se publicara ese matrimonio, cuando resolvieron de comun acuerdo que ella dejaria el teatro. Asi es que no renovó su escritura en Paris, y el 18 de enero 1830 cantó por última vez en la *Semiramis* y el *Tancredo*. « Esta representacion, dice el ya citado Fetis, le proporcionó un triunfo que un artista no puede olvidar nunca, por mas que su posicion en la sociedad sufra una completa transformacion con el tiempo. »

Antes de despedirse para siempre del público, quiso

la Sontag hacer un gran viaje en el que se proponía solamente cantar en los conciertos; pero cuando llegó á Berlin tuvo que acceder á los ruegos de sus amigos y admiradores, y se presentó algunas noches en el teatro: el 19 de mayo de 1830 se presentó por última vez en las tablas, y aquí termina su carrera teatral. Posteriormente visitó la Rusia; dió varios conciertos en San Petersburgo y Moscow, y recorrió la Holanda antes de pasar á Bruselas, en donde cesó de presentarse á cantar en público. Entonces se hizo manifiesto su matrimonio con el conde de Rossi, y marchó á la Haya, en donde su esposo ocupaba á la sazón el puesto de embajador. Siguió posteriormente á su marido á Francfort y á San Petersburgo, y hacia ya algun tiempo que ambos se hallaban en Berlin, cuando de resultas de los acontecimientos de 1848, y de las pérdidas que experimentó el conde en su fortuna, volvió á aparecer nuevamente en el antiguo teatro de sus glorias la rival de la malograda Malibran Garcia.

Apenas supo M. Lumeley la resolución que habían tomado los condes, cuando le faltó tiempo para trasladarse á Berlin y hacer sus proposiciones. Aceptadas y firmadas estas por el marido de la *prima donna*, se trató de escoger la ópera en que haria su primera salida. El empresario propuso *Il Barbiere di Siviglia*, pero la condesa se negó á ello diciendo: « No quiero que se diga que no sé sino cantar siempre una misma cosa. Haré mi primera salida en una ópera mas moderna: escojo la *Linda di Chamunic*. »

A su llegada á Londres toda la aristocracia se apresuró

á visitar á la condesa, á quien sus infortunios obligaban nuevamente á empezar un carrera teatral.

Posteriormente tuvo el mismo recibimiento en París y otras capitales, pero bastándole sus triunfos europeos, resolvió atravesar el Océano y visitar las principales ciudades de América. En los Estados Unidos excitó el mayor entusiasmo, y en Méjico no causaba menor sensacion, cuando se vió de pronto atacada del cólera que la arrebató á sus admiradores.

Sus restos mortales fueron traídos á Europa, y depositados en un sencillo y elegante monumento que le ha dedicado su triste esposo el conde Rossi. El nombre de la Sontag va unido al de la Malibrán, con quien compartió sus laureles artísticos.

Para concluir, manifestaremos que Alemania se distingue por sus numerosas escuelas elementales, por sus brillantes orfeones, y porque entre sus infinitas obras didácticas cuenta las célebres de Juchs, de Mathisson, de Marpurg y de Kock, llenas de efectos nuevos y profundos.

Sus canciones populares son preciosísimas y generalmente acompañan á la letra de sus mas célebres poetas, tales como Schiller, Goethe, Haine, Kerner, etc. La expresion, la novedad, la armonía imitativa son los principales rasgos que las diferencian de las de otros países.

En todos se descubre un fondo de melancolía que solo puede comprenderse despues de haber pasado una tarde al borde del Rhin, y de haber contemplado aquel cielo siempre triste, siempre brumoso.

CAPÍTULO XI.

HUNGRÍA.

Hasta la época de Matias Corvin no tuvo importancia la música en Hungría. En el año 1485 eran sin embargo notables los cantores religiosos que habia en aquel país.

Como los demás pueblos, el húngaro no tuvo al principio mas que un canto sin medida y sin modo determinado. Únicamente se diferenció de los otros en su gusto especial por los sonidos medios y los movimientos pausados.

El canto regular fué importado en Hungría mas tarde con el catolicismo.

Hoy la principal pasion de los Húngaros es el baile, asi es que su música nacional es mas que nada una música de baile; generalmente es melancólica, pero abundan en ella los cantos vigorosos que excitan á la guerra.

Los Húngaros emplean con predileccion los modos menores.

Lo mismo la clase media que la aristocrática, cultivan el arte musical con el mismo celo, con el mismo interés que los habitantes de las principales ciudades de Alemania, Italia y Francia.

CAPÍTULO XII.

BOHEMIA.

La Bohemia ha producido un crecido número de compositores y ejecutantes de gran mérito.

En los siglos xv y xvi se formaron en casi todas las villas congregaciones, con el fin de aumentar por medio del canto el esplendor del culto divino; y Rodolfo II, cuyo reinado fué la mas brillante época que disfrutaron en Bohemia las letras y las artes, creó á sus expensas una magnífica capilla compuesta de artistas italianos y bohemios. Pero el periodo de mas brillo que tuvo la música en este país, comienza con la expulsion de los protestantes en los reinados de Fernando II y Fernando III.

Entre los músicos mas célebres de Bohemia pueden citarse á Gossmann, Glück, los dos Beuda, Stamitz y Weber.

Excusamos decir que uno de los mejores conservatorios de nuestros tiempos es el de Praga, capital de la Bohemia.

CAPÍTULO XIII.

POLONIA.

Esta nacion fué un tiempo la Atenas del Norte. Hoy solo quedan ruinas de su gloria.

Varsovia tuvo uno de los mejores conservatorios, dirigido por Soliva, italiano, y entre los profesores, todos distinguidos, se hallaba el célebre compositor José Elsner.

Este último dió al mundo musical muchos y muy notables discípulos : Turpinski, Chopin, Orlovski y Uzjeocki recibieron sus lecciones.

Antes de la última revolución, alimentaban la escena lírica con sus obras muchos de los compositores que hemos citado : hoy no se representan mas que traducciones.

Antes de 1850 habia en Varsovia cuatro teatros, en los que se ejecutaban la gran ópera, la comedia francesa y la ópera alemana.

El teatro de la ópera es uno de los mas grandes de Europa.

CAPÍTULO XIV.

RUSIA.

Un notable escritor dice que la Rusia debe ser colocada entre las naciones que tienen mas afición á la música, y que poseen mayor número de canciones nacionales.

Allí, el obrero, el marino, el soldado, el campesino, el postillon, el cochero, todas las clases, en fin, cantan al mismo tiempo que desempeñan sus trabajos.

El reinado de Pedro el Grande fué tambien ventajoso

para la música. Aquel ilustre monarca envió á buscar á Alemania todos los instrumentos conocidos y en uso, creó una compañía de jóvenes, á quienes mandó enseñar la música y protegió con una generosidad sin límites á cuantos sobresalieron en su estudio, y especialmente á los que consiguieron distinguirse en la interpretación de la música militar.

La emperatriz Ana contribuyó tambien muchísimo á los adelantos del arte. En los primeros años de su reinado, el de 1757, se representó ante su corte la primera ópera italiana que se oyó en Rusia. Esta ópera, titulada *Abijazare*, y otra que se ejecutó un año despues con el título de *Semíramis*, fueron puestas en música por el compositor italiano Araja.

Catalina II contribuyó á dar nuevo esplendor al arte musical durante su permanencia en el trono. En su tiempo se representó la *Olimpiada*, ópera de Manfredini, y alternando con algunos intermedios italianos y comedias rusas, se ejecutaron varias óperas.

El célebre Sarti fué maestro de la capilla real desde 1785 hasta 1801, y durante este tiempo la emperatriz le colmó de honores y de riquezas, y le nombró director de un nuevo conservatorio de música que se creó por entonces.

En 1845 el emperador fundó un teatro de ópera italiana en San Petersburgo, y el primer año compusieron la compañía artistas como la Garcia-Viardot, Tamburini y Rubini, que fueron acogidos por los Rusos con ardiente entusiasmo. Desde entonces todos los años cantan en aquel teatro los mejores artistas de Europa, y el dilettan-

tísimo ruso es uno de los mas ilustrados y respetados por los cantantes.

Tambien tienen ópera nacional, aunque á decir verdad la música del país solo puede estudiarse en las canciones populares.

Rusia ha producido pocos *virtuosi* notables; pero casi siempre han vivido y se han connaturalizado, por decirlo así, con el país muchos artistas extranjeros que han logrado hacerse célebres. Entre estos últimos debemos citar á Clemente Field, Rode, Baillot, Klengel, Hummel, Boieldieu, Adolfo Adam, Listz, Thalberg, Sivori, Artot y Haumau.

Como cantantes, la Bosio, muerta hace poco en San Petersburgo, ha sido mucho tiempo el ídolo de los Rusos.

Entre los compositores rusos del presente siglo debemos citar á Miguel Glinka, fallecido en el año 1857.

Nacido de una familia noble y rica, no se dirigieron desde luego sus miras á la carrera musical. Hizo sus estudios en la universidad de San Petersburgo; pero á pesar del éxito que obtuvo en los diversos ramos de la enseñanza, en las ciencias, en las lenguas antiguas y modernas, no por eso dejó de dedicarse á su estudio predilecto del arte musical. Nunca fué su cálculo tributar á la música un culto interesado, tanto por su brillante posición social, cuanto porque sus inclinaciones estaban en un todo exentas del menor espíritu especulativo. Se hallaba pues el jóven músico poseedor de las condiciones mas favorables para desarrollar cuidadosamente, y por todos los medios posibles, las felices facultades con las que la na-

turaliza le dotó. No descuidó Glinka en medio de sus trabajos de composición la práctica de los instrumentos, así es que en pocos años llegó á tocar el piano con suma maestría, y se hizo familiar el violin, gracias á las buenas lecciones de Carlos Mayer y de Boehm, artistas de San Petersburgo de un mérito singular. Pronto se vió obligado por los usos de Rusia á entrar en el servicio administrativo, pero no se olvidó ni un momento de su verdadera vocacion, y no obstante su juventud, su nombre se popularizó rápidamente por sus composiciones llenas de gracia y de sencilla originalidad. Pero cuando quiso explayarse en un género mas serio y elevado, sintió la necesidad de viajar y dar á su talento, por una encadenacion de nuevas impresiones, la fuerza y amplitud de que aun carecia : dejó el servicio y marchó para Italia en compañía del tenor Ivanoff. En esa época, ya habitando Milan ó las orillas del lago de Como, ya recorriendo el resto de la Italia, Glinka escribia sobre todo para su instrumento favorito, el piano; y los catálogos de Riccordi, su editor en Milan, prueban bien á las claras la actividad y variedad de ideas del jóven maestro ruso. No obstante, el objeto principal que le movió á viajar fué el estudio de la teoría del canto y de los misterios de la voz humana, estudio del que sacó mas tarde gran partido.

Despues de haber permanecido tres años en Italia, se fué á Alemania. En Berlin principalmente, bajo la direccion del sabio teórico, y entonces ya bibliotecario de la seccion música de la real biblioteca, fué donde Glinka profundizó el estudio de la armonía y del contrapunto. Dueño al fin, por los estudios severos y concienzudos que

adquirió en su viaje, de todos los recursos de su arte, volvió á Rusia con la idea fija de escribir una ópera nacional basada en el estilo de los cantos nacionales, idea que hacia largo tiempo abrigaba en su imaginacion. Se puso á trabajar con ardor en una partitura cuyo libreto compuesto bajo su inspiracion, era propio para hacer resaltar los rasgos característicos de las sensaciones místicas de sus compatriotas. Esta partitura se titula la *Vida para el Czar*. El asunto de la pieza está sacado de la historia de las guerras de la independencia al principio del siglo xvii. Es obra verdaderamente nacional que obtuvo un gran éxito; pero prescindiendo de toda parcialidad patriótica, su mérito es evidente. La *Vida para el Czar* tuvo el mismo resultado en Moscow que en San Petersburgo. Entonces para sancionar este doble éxito con un favor al que un músico de la edad de Glinka no podia aspirar, el emperador lo nombró maestro de capilla de los cantores de la corte.

La capilla vocal del emperador de Rusia es cosa portentosa, y de la que, segun el dicho de todos los artistas de diferentes naciones que la han oido, no podemos formarnos sino una idea muy imperfecta. Se compone de cien voces de hombres y de niños cantando sin acompañamiento. Esos cantantes se reclutan principalmente en las provincias del mediodia del imperio; sus voces son de una claridad exquisita, y de una extension en los puntos bajos casi increíble. Glinka recorrió la Ukraine, buscando para la capilla esas voces de niños, esas voces de serafines que aquellas tierras medio salvajes parecen solas poseer en el mundo.

Al cabo de tres ó cuatro años, viendo el mal estado de su salud, se decidió á abandonar la direccion de los cantores de la corte, y á dejar de nuevo la Rusia.

Antes de su partida, M. Glinka dió á la escena rusa una segunda ópera (*Ruslane y Ludmila*), cuyo argumento está sacado de un poema de Pyuchkine. Esta obra de un carácter fantástico y semioriental, por decirlo así, doblemente inspirada por Hoffmann y los cuentos de las *Mil y una noche*, difiere tanto de la *Vida para el Czar*, que parece haber sido escrita por otro compositor. El talento del autor aparece mas sentado y poderoso. *Ruslane* es sin dificultad un gran adelanto, una nueva fase en el desarrollo músico de Glinka.

En su primera ópera, en medio de sus melodías marcadas con un colorido nacional fresco y verdadero, se descubria sobre todo la influencia de la Italia; en la segunda, en la importancia del papel que tiene la orquesta, en la belleza de la trama armónica, en la ciencia de la instrumentacion, se nota por el contrario la influencia de la Alemania. Las numerosas representaciones de *Ruslane* atestiguan que gustó mucho, aun despues del éxito enteramente popular de la *Vida para el Czar*. El talento de Glinka es esencialmente flexible y variado; tiene un mérito eminente por el estilo, que tiene el raro privilegio de adaptarse á la voluntad del compositor, segun las exigencias y el carácter del asunto de que se trata. Puede ser sencillo y natural, pero nunca echa mano de ningun rasgo vulgar. Sus melodías tienen imprevistos acentos, periodos de una originalidad encantadora; es un gran armonista, y escribe los instrumentos con un cuidado y un

conocimiento de los mas recónditos recursos, que hacen de su orquestacion una de las instrumentaciones modernas mas nuevas y mas correctas que se puedan oír.

Su *scherzo* en forma de vals es arrebatador, lleno de coqueterías rítmicas extremadamente graciosas y superiormente desarrollado.

En el año de 1843, vino Glinka á España, con objeto de recoger datos y reunir materiales para su historia de los cantos populares y nacionales de Europa. Estuvo en Madrid y visitó las principales capitales de provincia, donde pudo reunir un variado repertorio de cantares y bailes españoles.

En esta corte se ha ejecutado alguna vez, aunque pocas, el *scherzo* instrumental que hemos mencionado mas arriba, y el profesor de piano, primer organista de la capilla real, don Juan Guelvenzu, que trató con bastante intimidad al malogrado Glinka, posee varios manuscritos suyos, que le ofreció el mismo autor. Si no estamos equivocados, tambien tiene el señor Guelvenzu la particion de la *Vida para el Czar*.

CAPÍTULO XV.

SUECIA.

El arte musical ha sido y es considerado por los Suecos como una parte muy importante de la educacion, sobre todo de la educacion de las mujeres.

Los profesores de música son generalmente estimados y acogidos con el mayor interés en los palacios mas aristocráticos.

Hasta los pobres aldeanos están dotados de una gran afición á la música, y no hay uno solo que no sepa tocar su instrumento favorito, completamente campestre, que se llama *mir*.

Pero á pesar del gusto y la afición que tienen á la música, los Suecos no han podido producir obras notables. Les ha faltado el genio creador que tanta gloria ha alcanzado en Italia y Alemania, pero no el de la ejecución. Dificilmente podrá olvidarse la Europa de nuestros tiempos de la famosa Jenny Lind, ni de las canciones suecas que tantos triunfos alcanzaron.

En Stockholmo hay un teatro muy lindo, en el que solo se representan óperas italianas y francesas.

No debemos dejar sin consignar que en esta capital fundó Gustavo III, en 1772, una academia de música, que hasta ahora no ha cesado de producir buenos instrumentistas, y algunos, aunque pocos cantantes.

CAPÍTULO XVI.

TURQUÍA.

Los Turcos, sin dar su verdadero valor á la música, se consagran á ella con entusiasmo. Hoy es de muy buen tono entre ellos profesarla afición, y cuando menos saber tocar algun instrumento.

El pueblo canta mucho : las personas acomodadas reservan esta habilidad para manifestarla en lo mas íntimo de sus harenes.

Algunos escritores han dicho que los Turcos carecen de teorías musicales , y que todo lo aprenden á favor de su privilegiado oído. No es cierto. Poseen signos regulares para expresar los sonidos y no falta ritmo á sus melodías. Para notar sus signos emplean nombres , como lo hicieron sus antepasados.

La música turca carece de importancia con relacion al arte en general : como expresion del carácter y de los usos de los habitantes del país, es como únicamente pueda considerársela, y aun así el interés que inspira es muy limitado.

La guerra y el amor son siempre su musa, y para expresar los sentimientos que ambos despiertan en su alma, se valen de los primeros rudimentos del arte.

Su armonía no sale nunca del acorde de la dominante, ó de su relativo en modo menor.

CAPÍTULO XVII.

INGLATERRA.

Enrique VIII ofreció á los Ingleses el mismo espectáculo que Neron á los Romanos ; cultivó la música , y puede decirse que este príncipe fué el primero que la impulsó por la senda que debia conducirla á su desarrollo.

La reina Isabel tambien protegió sus adelantos ; pero el principio de su ópera nacional data desde Shakespeare, cuyos versos fueron los primeros que se cantaron en el teatro inglés.

Durante el siglo XVI Tomás Talis , célebre compositor de música religiosa y dramática, fué, segun dice Burney, el mas notable músico, no solo de Inglaterra sino de Europa. Sus discipulos, Guillermo Bird y Tomás Morley, dejaron tambien obras muy importantes, entre las que todavía se conservan con estimacion varias canciones, madrigales y cantatas.

La música religiosa aparece en este país muy superior á la secular, y en su composicion se distinguieron, además de los que ya hemos citado, Witame, Wilbil, Wilkes, el padre de Milton, Fomkins, Bevia, Gibbons, Clerko, Holder, Orrigton, Fucker y Boyce.

Cuando se llevó á cabo la restauracion inglesa, con la vuelta de Carlos II y la paz tornó la animacion á Londres, y con ella el progreso de la música. Smith y Harris, el primero aleman y el segundo francés, contribuyeron por entonces á su esplendor, y continuaron su obra Blow, Wise, Tudway y Purchell; este último es uno de los músicos de mas genio que ha producido Inglaterra, y á él debió la música dramática la perfeccion que alcanzó en su época y en lo sucesivo.

A fines del siglo XVII la música instrumental logró hacerse notable ; por esto tiempo brillaron como violinistas Matheis, Lestronge y Corelli.

Hoy la música italiana y la francesa han adquirido carta de naturaleza en Londres; y aunque tambien se

canta la ópera inglesa, no son muchos los compositores notables que la alimentan. En cambio hay en toda Inglaterra innumerables escuelas de música; este sublime arte es uno de los mas importantes ramos de la educacion que se da á los Ingleses; los conciertos se suceden todos los dias; y hay dos teatros consagrados casi siempre á la ópera italiana.

Entre los cantantes que ha producido, podemos citar á Elena Keuneth, que es sin disputa una de las primoras que hoy existen en Europa.

CAPÍTULO XVIII.

IRLANDA.

Raynal ha dicho que nada hay mas parecido que el idioma y la música de los Irlandeses á los Orientales.

La Irlanda es un país que se presenta á los ojos del poeta y del artista con toda la belleza de la desgracia; pero á pesar de los terribles sufrimientos que han padecido sus hijos, siempre han conservado sus himnos de guerra, sus canciones populares, con las que han formado un precioso poema que se ha trasmitido de unos á otros. Nada mas expresivo, nada mas casto, nada mas puro ni mas bello, que los cantos con que los Irlandeses han manifestado su alma á los demás países de la Europa.

Cuando queráis oír esas sentidas canciones que descri-

ben las flores de los campos, la frescura de las arboledas, el azul de los lagos, la gracia y la belleza de las mujeres, no las busqueis en las bibliotecas ni en los archivos, id á Goldway, á Majo, á Connaught, y allí las escucharéis como las escucharon los que vivian hace mas de seis siglos.

CAPÍTULO XIX.

BÉLGICA.

A fines del siglo xvi ya poseia Bélgica un crecido número de compositores, distinguiéndose entre los de aquella época Mathieu Thalman, músico de la catedral de Amberes y autor de varias misas impresas; J. Magghiels, renombrado por sus canciones, y Brouck, que se distinguió tanto en el género religioso como en el profano.

La música dramática habia ya adquirido un gran desarrollo, debido á las composiciones de los artistas que ya se habian formado, y al gusto que se tenia por las tragedias y las llamadas *farsas*, especies de comedias flamencas que se ejecutaban en los *kermesses*, barracas ó teatros improvisados al aire libre.

En 1693 fué construido por orden del elector de Baviera el teatro llamado de la *Monnaie*, que es hoy uno de los primeros de Europa.

Lieja y Amberes han sido las que mas músicos han producido, siendo los mas notables Hamal, Juan Noel su

hijo, Vanderhaegen, y de una época anterior á la de estos, Gossee y Gretry, que son los dos nombres que mas brillan en los anales del arte belga.

La Bélgica ha producido en todos tiempos músicos distinguidos; pero á causa de la organizacion del pueblo flamenco, mas á propósito para los trabajos que requieren paciencia y precision, que para los que exigen una imaginacion viva y excitada, los músicos belgas, con excepcion de Gretry, no han logrado hacerse notables en la composicion dramática.

Andrés Ernesto Modesto Gretry nació en Lieja el 11 de febrero de 1741. Su padre, pobre músico, era violinista en la colegiata de aquella ciudad.

Apenas tenia siete años cuando el autor de sus días quiso hacerle niño de coro, y al efecto le confió á un maestro de músico de la colegiata.

« No puedo recordar sin dolor, dice el mismo Gretry en sus Memorias, lo que sufrí durante aquel tiempo.

» Seis viajes tenia que hacer cada dia, próximamente do una milla, para ir á los tres oficios divinos; y desde luego hubiera andado aquel trayecto con alegría, si no hubiese visto castigar rigurosamente hasta el menor descuido involuntario. El temor de sufrir igual tratamiento me hacia insoportables mis deberes: por fin, lo que temia sucedió. Un dia que el reloj de mi padre se habia atrasado, llegué tarde á los maitines, que se cantaban entre cinco y seis de la mañana, y fui castigado por primera vez, haciéndome estar dos horas de rodillas en medio de la clase. ¡Cuántas malas noches pasé á conse-

cuencia de este castigo! Cien veces el sueño cerraba mis ojos, y otras tantas el miedo me despertaba.

» Por fin tomé mi partido, y sin consultar ni la hora ni el tiempo, frecuentemente me ponía en camino á las tres de la madrugada, atravesando las nieves y los hielos; y cuando llegaba á la puerta de la iglesia me sentaba, colocando sobre mis rodillas la linternita, con cuyo resplandor me calentaba los dedos. Entonces me dormía mas tranquilo en la confianza de que no se podria abrir la puerta sin despertarme. »

De esta manera pasó Gretry cuatro ó cinco años. Después de este tiempo llegó á Lieja una compañía de cantantes italianos, los cuales se establecieron allí para representar las óperas de Pergolese, de Baranello, etc. Su padre rogó al director, llamado Nesta, diese entrada á su hijo en la orquesta. Gretry asistió por espacio de un año á todas las representaciones como á casi todos los ensayos, y allí fué precisamente donde adquirió el gusto apasionado por la música.

Fueron tan rápidos los progresos que hizo, que toda la ciudad deseaba oírle, hasta que por fin fué fijado el dia para satisfacer la curiosidad pública.

Era un domingo: el motete que cantó era un aire italiano traducido al latin sobre aquellas palabras de la Virgen: *Non semper super prata casta florescit rosa*. Apenas habia cantado cuatro compases, la orquesta empezó á tocar muy moderadamente hasta hacerlo pianísimo, de miedo de no oírle; y el éxito no tuvo igual. Así que fué concluido el motete todos se apresuraron á felicitar al padre del jóven artista, y tan alto se hablaba en el coro

que fué interrumpido el oficio. Gretry en aquel momento vió á su madre en la iglesia que se enjugaba las lágrimas, y no pudo contener las suyas.

Aquel pequeño triunfo decidió de su porvenir. Solicitó de su padre que le pusiese con un maestro de clavicordio, y la eleccion recayó en M. Renekin, célebre organista de San Pedro en Lieja. Este profesor era precisamente todo lo contrario al primer maestro que tuvo, y con él estudió la armonía con grande aplicacion. Recibió posteriormente algunas lecciones de composicion de otro maestro, hasta que por último decidió trasladarse á Roma.

A los diez y ocho años tomó el camino de Italia. Llegado á Roma, escogió por director de contrapunto á Casali, quien, con Orucchio, el abate Luitrini y Joanini eran los maestros de capilla mas en boga. Cuatro ó cinco años estudió bajo la direccion de este nuevo profesor.

Su manera de escribir la armonía para las obras destinadas al teatro, y su lenguaje oscuro, cuando habla de esta ciencia en sus Ensayos sobre la música, prueban que empleó bastante mal el tiempo en este estudio. No era para ser armonista para lo que habia nacido; su genio le arrastraba á la música dramática. Gretry sobresalía en la interpretacion de los sentimientos del alma; pero la fibra delicada de su organizacion no le permitia sostenerse por largo tiempo en un objeto tan elevado.

Así que se oyeron en Roma algunas escenas italianas y algunas sinfonías suyas, el director del teatro de Aliberti le encargó pusiese en música dos intermedios titulados *las Vendimiadoras*, que se representaron con éxito en el

carnaval de 1765, y merecieron los aplausos del célebre Piccini, porque el jóven compositor no seguia el camino trillado.

Hacia mucho tiempo que sus padres le instaban para que volviese á Lieja. Casualmente acababa de quedar vacante una plaza de maestro de capilla en aquella ciudad; Gretry envió entonces un trozo de música para el concurso, y obtuvo la plaza, pero no pudo decidirse á salir de Roma.

Precisamente sucedió que en aquella época una persona agregada á la embajada de Francia le prestó la particion de Rose y Colas; encantado con aquella música tan sencilla como graciosa de Monsigny, sintió casi de repente su vocacion, y la ópera cómica francesa fué desde entonces su pasion favorita, prefiriendo escribir zarzuelas á todo lo demás.

Viendo que únicamente París podia ser el teatro de su reputacion, salió de Roma el 1.º de enero de 1767, despues de nueve años de estancia en aquella ciudad. Llegó á Ginebra con felices presentimientos, y se detuvo allí con la intencion de ver á Voltaire y de obtener de este algun libro para zarzuelas. Le escribió y tuvo la felicidad de ser bien acogido, pues aunque estaba enfermo, le contestó que le veria lo mas pronto que le fuera posible. Gretry se presentó y quiso excusar la libertad que se habia tomado de escribirle. — ¿Cómo? caballero, dijo Voltaire, dándole un apretón de manos, al contrario, he recibido con mucho placer vuestra carta; ya se me habia hablado de vos varias veces, y por lo mismo deseaba veros. Sois músico y teneis talento. — Luego añadió: Soy viejo, y sin

embargo no conozco la ópera cómica que está hoy dia tan en moda en París, y por la cual se abandona á *Zaira* y *Mahometo*. Gretry no obtuvo mas que una vaga promesa para un tiempo lejano. Habia entonces momentáneamente en Ginebra ópera cómica francesa : Gretry quiso ensayar su talento en este género, y puso en música la zarzuela *Isabelle et Gertrude* de Favart. La obra fué representada con éxito y dió seis representaciones, lo que es mucho para una ciudad como Ginebra.

La necesidad de proveer á su existencia le obligó á dar lecciones; las señoras mas ricas de la ciudad le buscaron para que fuese su maestro, de manera que llegó á gozar cierta preferencia entre los demás profesores. Mientras tanto habia trascurrido cerca de un año sin ningun resultado para su gloria, y ya tenia veinte y ocho. Voltaire le aconsejó que fuese directamente á su fin; y para ello era necesario que marchara á París, único punto, decia el filósofo, para llegar pronto á la inmortalidad.

Siguió este consejo, y bien pronto llegó á la gran ciudad, lleno de esperanza y de ilusiones, que no tardaron en ser disipadas.

Lo que hay mas difícil para el compositor que se dedica al teatro, y que no ha adquirido nombradía, es llegar á inspirar suficiente confianza para que un poeta se arriesgue á entregarle un libreto. Gretry, que no era conocido, perdió cerca de dos años en infructuosas solicitudes.

Ya principiaba á apoderarse de él el desaliento, cuando en 1769 Marmontel le confió la pieza titulado *El Huron*, la cual puso en música en muy poco tiempo. De tal

manera agradó al excelente actor Gaillean, que hizo todos los esfuerzos y dió todos los pasos para su recepcion. La obra tuvo un éxito completo, y el compositor, hasta entonces menospreciado de los libretistas, fué colmado de solicitudes para poner en música multitud de piezas.

La melodia del *Huron* es agradable y fácil, y se descubre en ella el talento natural del autor, por la expresion de las palabras; pero la poca elegancia de las formas musicales hiere allí tanto mas, cuanto que este autor llegaba de Italia, donde habia pasado nueve años, en la época en que Piccini, Jomelli, Majo y Galuppi producian modelos de perfeccion en este género.

Algunos meses despues del *Huron* (3 de enero de 1769), apareció *Lucila*, donde se encuentra ya el cuarteto tan conocido: « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille, etc. ? »

Vino en seguida el *Tableau parlant* (20 de setiembre de 1769), que ha sobrevivido á todas las revoluciones que ha sufrido la música desde entonces, y que dió á Gretry el primer puesto entre los compositores franceses.

Nada mas gracioso que el cantábile de Colombina y de Pierot: este trozo seria una obra maestra, si la modificacion fuese mas variada. Otras tres zarzuelas, como *Sylvain*, *les Deux Avars* y *l'Amitié à l'épreuve*, fueron compuestas por Gretry aquel mismo año. La primera sobre todo fué muy alabada por el duo *Dans le sein d'un frère*. Sin embargo, aunque se encuentra en dicha pieza una magnífica frase, este duo carece de plan y no está bien escrito para el alcance natural de las voces. *Sylvain* se ha

hecho una producción anticuada; la titulada *Les Deux Avars* no se representa ya, porque el género no es del gusto de la época; pero con todo se encuentra en ella el duo de muchísimo efecto *Prendre ainsi cet or, ces bijoux*.

L'Amitié à l'épreuve no tuvo buen éxito, á pesar de que la música, muy buena, es una de las mejor escritas por el autor. *Zemire et Azor* fué representada en noviembre de 1771 con el mayor éxito; el talento de Gretry apareció allí en toda su frescura; jamás habia desplegado tanta riqueza de cantos ni aquella multitud de melodías graciosas. Nada mas lindo y elegante que el motivo *Les esprits dont on nous fait peur*; nada mas suave que el rondó *Du moment qu'on aime*. A pesar de los caprichos de la moda, semejantes producciones no pueden menos de gustar siempre.

L'Ami de la maison encierra también una multitud de frases encantadoras. En el *Magnifique* estuvo menos feliz.

La *Rosière de Salency* fué representada en 1777; es obra elegante y dramática, que está salpicada de rasgos felices.

La *Fausse Magie* es una malísima pieza que Marmontel escribió para Gretry, y que únicamente el mérito de la música pudo salvar. Algunos motivos graciosos, como el duo *Quoi! c'est vous qu'elle préfère*, son los que han hecho disimular las malas condiciones del libreto.

La reputación de Gretry aumentaba en cada una de sus producciones. *Le jugement de Midas* (1778); *l'Amant jaloux* (el mismo año); *les Événements imprévus* (1779);

Aucassin et Nicolette (el mismo año) y sobre todo *Richard-Cœur-de-Lion* pusieron el sello á su gloria. Desde entonces no tuvo rivales en Francia para la ópera cómica ó zarzuela.

La caravane du Caire, *Panurge*, y *Anacréon chez Polycrate* son producciones de medio carácter, y tienen escenas que pertenecen al género verdaderamente bufo. Gretry era muy apto para las obras de esta clase, cuyo estilo manejaba mejor que el dramático: este último no le proporcionó jamás grandes triunfos.

En aquella época fué cuando Mehut y Cherubini dieron mayor impulso á la música: un nuevo género se introducía en la escena de la ópera cómica, y sus composiciones mas nutridas de armonía fueron preferidas del público é hicieron olvidar por espacio de algunos años le *Tableau parlant*, la *Fausse Magie* y *l'Amant jaloux*.

Gretry sintió mucho este contratiempo, al cual no se esperaba.

No le gustaba la nueva música, pero al mismo tiempo no se sentía con fuerza para poder luchar con sus nuevos adversarios.

Sin embargo, como el amor propio no nos deja nunca juzgar con imparcialidad, no se dió por vencido y quiso volver á entrar en liza, imitando, tanto como le fuese posible, aquel género que detestaba. Grandes fueron los esfuerzos que empleó en *Pierre-le-Grand*, *Lisbeth*, *Guillaume Tell* y *Elisca*; pero estas producciones no revelan su antiguo estilo, y en ellas se descubre que el autor se esfuerza en aparecer distinto de lo que la naturaleza le habia hecho.

Se nota que falta á sus melodías la facilidad y fantasía que sobresalen en sus primitivas obras; en una palabra, en lugar de ser compositor creador como en otro tiempo, se convierte en torpe imitador.

La música de Gretry estuvo poco menos que olvidada cuando el famoso cantante Ellevion emprendió la tarea de volverla á poner en moda, sustituyéndola á las grandes concepciones armónicas entonces tan en boga, pero no las mas á propósito para hacer brillar sus facultades físicas. El talento de que dió pruebas en el *Richard*, *l'Ami de la maison*, *le Tableau* y *Zemire et Azor* fué tal, que no se quiso oír mas que esta clase de obras. Desde entonces la música de Gretry no ha cesado de gustar al público francés hasta la nueva revolucion acaecida en la música dramática por Rossini y Meyerbeer y sus émulos.

El resultado de estos cambios ha sido el de hacer al espectador mas instruido en lo que concierne á la armonía y efectos de la orquesta, y tambien mas exigente. Precisamente ambas cosas son la parte débil del compositor belga.

Gretry se distinguió por el desden que tenia á toda la música que no fuese la suya, desden que ni siquiera se tomó el trabajo de disimular. Uno de sus amigos entró una vez en su casa tarareando un canto. ¿Qué es eso? le preguntó. — Es, le respondió su amigo, un rondó de aquella zarzuela que oímos el otro dia desde vuestro palco. ¡Ah! sí, ya recuerdo; aquel dia en que llegamos demasiado temprano al teatro, antes de empezar la representación de *Richard*. Gretry gustaba que le adulasen, y sus triunfos escénicos no le dejaban el libre albedrío

para poder rendir homenaje al mérito de los demás compositores. Pasaba ratos de muy mal humor, que le hacían ser impaciente y duro.

Un día que tenía reunión en su casa, estaba Gretry, como de costumbre, sentado en un sillón cerca de la chimenea, ocupándose muy poco de las personas que le rodeaban. Anunciaron á la señora condesa de M..., esposa del embajador de una corte extranjera. Dió orden de que entrara, y casi sin moverse de su sitio preguntó á la señora condesa lo que deseaba. Admirada de esta recepción, le dijo que iba á solicitar su sufragio para un protegido, hombre de algun mérito, por quien tenía el mayor interés, y que debía dentro de pocos días ser presentado en el Instituto.— No le conozco mas que muy poco, respondió secamente; pero protegido por Vd., señora, y sin duda por la corte, puede pasar sin mérito; hay tantos como él en el Instituto, que mi sufragio le sería inútil; sin embargo, señora, veré y obraré segun mi conciencia: hé ahí todo lo que puedo prometer á Vd.

La condesa salió, y uno de los testigos de esta escena creyó de su deber acompañar á aquella señora hasta su coche. No tiene nada de político ni de galante con las damas M. Gretry, dijo la señora bajando la escalera.

El amigo de Gretry trató de excusar al compositor lo mejor que pudo: la condesa entró en su coche y partió.— ¿De dónde vienes? le dijo Gretry; ¿de acompañar sin duda á la condesa? eso no te importaba, ya sabe el camino de mi habitación, porque esta es la tercera vez que viene; y si no la he recibido mejor, tengo razones para ello. No me agrada esa señora. Últimamente estaba yo en el tea-

tro Feydeán; se representó allí *Lucile*, y ni una sola vez aplaudió.

Gretry fué muy compasivo, y en sus paseos diarios se detenía con gusto para socorrer con limosnas á los pobres. Su habitacion era modesta y estaba amueblada á la antigua: el único instrumento que poseía era una epinette ó clavicordio que, así como su mesa de escritorio, habían pertenecido á Juan Jacobo Rousseau. « Si Juan Jacobo, decia Gretry señalando la clave, ideó aquí su *Devin du village*, yo he compuesto varias producciones, y llegará un día en que se haga caso de este mal instrumento. » (Se vendió muy caro despues de su muerte.) Tenía un especial cariño á la música de *Sylvain*, del *Tableau parlant* y de la *Fausse Magie*, no pudiendo soportar que se cambiara ninguna de las frases de sus cantos, ó que se imprimiese alguno de los trozos de sus obras.

Cuando Martin cantó en l'*Epreuve villageoise* el papel de *la France*, añadiendo las *fioritures* de moda, decia Gretry: Vamos á oír l'*Epreuve villageoise*, música de M. Martin.

Gretry hizo la adquisicion de la casita de campo de Juan Jacobo Rousseau, en Montmorency, donde pasó los últimos años de su vida y murió el 24 de setiembre de 1815.

Todo Paris recuerda la magnífica ceremonia que tuvo lugar el día de sus funerales. El numerosísimo acompañamiento se detuvo delante de los dos teatros líricos, y también se paró al llegar á las puertas del Teatro Francés. Se pronunciaron discursos, y la misma noche se ejecutó en el teatro de la ópera cómica una especie de apotheosis musical.

La música es hoy uno de los elementos mas difundidos entre el pueblo flamenco. Todas las clases de la sociedad la cultivan, y no deja de llamar la atencion la aficion con que á este sublime arte se dedican aun las mas ínfimas. Pero lo que mas prueba esta observacion es el crecido número de academias y de sociedades filarmónicas que existen en todo el reino. Bruselas es el centro donde mas se propaga y se cultiva el arte musical. Además del gran número de escuelas públicas establecidas en esta capital, existen numerosas asociaciones musicales, cuyo principal objeto es la formacion de conciertos que casi siempre son de un mérito incontestable.

El Conservatorio de Bruselas, elevado por la acertada y celosa direccion de M. Fetis al puesto de los primeros de Europa, ha producido muchos artistas dignos de mencion, y sobre todo de instrumentistas que no han tenido ni tienen rivales en el mundo.

El Conservatorio de Bruselas tiene una historia muy brillante, y si hoy no da los mismos resultados que en épocas anteriores, no es por efecto de su organizacion, no es porque el gobierno no le mire con cariñoso interés. Esto consiste en que no todas las generaciones producen en los mismos países hombres privilegiados.

No es nuestro propósito publicar una reseña histórica de la música belga; hemos apuntado estos datos para hacer ver que si hoy es esmerada la educacion musical que se da en aquel Conservatorio, que si los medios con que esta escuela cuenta para hacer fructuosos sus trabajos, son muchos y oportunamente combinados, no los ha conseguido en un solo dia, no los ha debido á un solo go-

bierno celoso de la prosperidad del arte. Muchos años, muchos hombres, muchos gobiernos han realizado esta obra : no deben, por tanto, desanimarse los que despues de un juicio comparativo entre el Conservatorio belga y el nuestro, encuentren al segundo inferior al primero. El Conservatorio de Madrid está al principio de una de esas épocas brillantes que tienen las escuelas de su clase en todos los países; la afición á la música, que tan gran desarrollo ha tomado en España, le animará á seguir por una senda donde sin falta se encuentra el galardón, y dentro de poco no tendrá que envidiar á los mejores de Europa. Pero para llegar á esta envidiable altura, necesita realizar mejoras importantes, y nosotros vamos á iniciar una refiriéndonos á la cuestion que, como hemos indicado mas arriba, se ha debatido entre el gobierno belga y la seccion de la Academia de Bellas Artes de aquel país, que ha compuesto el jurado en los últimos concursos que se han celebrado.

Una de las disposiciones del reglamento del Conservatorio belga previene que á los que obtengan el primer premio en las clases de composicion, se les conceda una pension para que viajen cuatro años por el extranjero con el fin de completar su educacion; pero habiendo creido el gobierno que sin necesidad de traspasar las fronteras de Bélgica pueden los laureados conseguir los mismos resultados, haciéndolos mas beneficiosos para su país, porque muchos de los que salen se establecen en Italia ó en Francia, ha juzgado que la indicada disposicion debia abolirse, ó al menos reducir á dos los años de la peregrinacion artística, y entregarles el resto de la suma consig-

nada para los cuatro, como un estímulo para que no abandonasen á su patria, que los ha educado y que no sin razon reclama el fruto de su talento.

El Conservatorio ha presentado al ministro del ramo un informe, fundándose en razones muy atendibles para pedirle que continúen concediéndose las pensiones por el tiempo y con el objeto que marca el reglamento. Los discípulos honran siempre á sus maestros donde quiera que estén, y si los compositores belgas alcanzan gloria en otros países, sus triunfos lo son tambien para el Conservatorio que los ha educado.

Nosotros juzgamos muy acertada la opinion que se ha opuesto á la del ministerio, y deseáramos que en España se estableciese este sistema de completar la educacion de los maestros compositores. ¡Cuántas inteligencias superiores, que hubieran podido derramar su luz vivificante en el mundo de las artes, han sucumbido en la ignorancia y en el olvido, porque la suerte no les ha proporcionado los medios de salir de la aldea en donde nacieron y recorrer las naciones civilizadas, cuya sola vista despierta el genio y anima la diestra del pintor ó inspira la mente del músico y el poeta!

El mas aventajado alumno del Conservatorio puede ser, cuando mas, un buen crítico. Si no hay en su alma eso fuego sagrado, esa inspiracion que produce el artista, nunca creará este, nunca podrá dejar en el mundo esos destellos de su existencia, que han dejado Mozart y Beilini, Murillo y Rafael.

Pero haced que un alma privilegiada reciba las impresiones que los viajes despiertan en un espíritu observador,

que asista á los grandes triunfos de los hombres eminentes de todas las naciones, que contemple los grandiosos monumentos que el entusiasmo público ha erigido al talento y á la virtud, que admire esos pintorescos cuadros que en todas partes desarrolla la naturaleza, que asista á esas mil escenas de la vida donde se agitan todos los sentimientos y todas las pasiones, donde aparecen todos los caracteres y todas las debilidades humanas. Estas impresiones son un caudal de inspiracion para el artista, y de ellas toma sus cuadros, sus escenas, siempre con la mision de corregir deleitando, que es la mas noble, la mas grata de todas las misiones que ha confiado al hombre la Providencia.

Por esta razon esos viajes ilustrados son una necesidad imperiosa en cuantos se dedican al cultivo de las artes; y del mismo modo que se conceden pensiones al pintor y al arquitecto para que viajen estudiando, debieran otorgarse al músico y al poeta, especialmente al músico, que es el que mas provecho puede sacar, el que puede justificar mejor las cantidades que el gobierno emplease en facilitarle los medios de viajar.

Desearíamos que se tomase en consideracion esta idea, y seria para nosotros una esperanza legitima de un porvenir brillante el verla realizada.

CAPÍTULO XX.

PORTUGAL.

La música de los Portugueses tiene el mismo origen que la española.

Este pueblo posee muchos y variados cantos, antiguos pero sumamente agradables. Sus aires nacionales son los *Tadunes* y los *Madinhas*, que no se parecen en nada á los de las demás naciones. Su modulacion es con extremo original.

Las melodías portuguesas son generalmente sencillas, nobles y expresivas. Entre los compositores de este país que mas se han distinguido, podemos citar á Corta, Fronchis y Schiopetta.

Jomelli estableció en Lisboa un teatro de ópera italiana, y desde entonces han podido apreciar los Portugueses casi todas las obras de los mejores compositores modernos, y un crecido número de los cantantes que mas fama han adquirido durante el presente siglo en los principales teatros de Europa.

CAPÍTULO XXI.

ESPAÑA.

Hemos colocado en último término la historia musical de nuestro país, tanto por deferencia á los demás, como

porque es el que menos datos históricos nos suministra, descuido imperdonable en los escritores que nos han precedido.

No se puede negar á nuestros compatriotas una organización privilegiada para el cultivo de la música; pero si son plausibles sus cualidades, es censurable el abandono con que han mirado el origen de un arte que tantos beneficios ha dispensado á su alma ardiente, que tantas alas ha dado en todo tiempo á su imaginación fantástica.

No se encuentra en un solo libro toda la historia de la música española: la casualidad proporciona datos diseminados; algunos laboriosos escritores han hecho últimamente utilísimas investigaciones; pero, lo repetimos, no tenemos un cuerpo de obra que encierre su pasado, no hemos levantado todavía al arte musical español el monumento que han erigido á la historia de su música las demás naciones.

Puede ser que nosotros emprendamos alguna vez esta tarea; entretanto nos limitaremos á apuntar los escasos datos que hemos hallado, extendiéndonos más particularmente en algunas consideraciones acerca del carácter de la música española, de sus elementos, de su significación y de su porvenir.

Antes de proseguir nuestro trabajo, indicaremos que en nuestra humilde opinión la música española encierra tesoros preciosísimos, que acaso algún día contribuirán, como ya han empezado á hacerlo, á continuar y sostener el esplendor de esa música adoptada por todos los países. música que nosotros llamaríamos cosmopolita.

Un crítico francés, ocupándose en el exámen de una melodía española, de acuerdo con nuestro humilde parecer, indicaba la conveniencia de un detallado estudio sobre nuestra música, asegurando haber hallado en ella encantos de mas precio que los de muchas obras pretenciosas que pasan en el mundo musical por obras de gran mérito.

« Lo que mas me ha llamado la atención, añade Frank-Mario, en algunos fragmentos de música española que he escuchado, es un carácter de inimitable originalidad, que á la vez sorprende y extasia. »

No nos extraña ciertamente que un escritor francés dedicado á la crítica musical se admire de este sello que distingue á la música de nuestro país, cuyos orígenes se pierden en la mas remota antigüedad, y mucho menos si consideramos que la confusion de escuelas y de estilos que reina en la capital mas civilizada del mundo, debo inspirar el deseo de esa sencillez primitiva, de esa poesía inefable, de esa belleza pura, que caracterizan los delicados aires musicales con que nuestro pueblo canta sus penas, expresa sus alegrías é idealiza, en fin, sus sentimientos.

Esto no hace mas que confirmar nuestra apreciacion, fundada en la tendencia que notamos siempre creciente, á buscar un alivio á la complicacion de formas que se ha desarrollado — lo mismo en la literatura que en las artes — en la naturalidad primitiva que nunca envejece, y que siempre se nos presenta con nuevos atractivos.

El primer obstáculo que hoy encuentra el poeta y el artista, es la falta de novedad con que poder dotar sus

trabajos, y esto consiste en que la poesía y el arte han despertado primero su imaginación que su sentimiento. Siguiendo el impulso que dió á la sociedad moderna la filosofía, que el orgullo resucitó en los últimos años del siglo precedente, poetas y artistas han rendido mas culto á la forma que á la idea, y hé aquí el motivo de la inmediata esterilidad á que se llega con tanta rapidez. Todos los dias vemos ejemplos de esto. Hoy aparece en un teatro una obra dramática que nos revela un nombre para quien las alabanzas se agotan. Mañana este mismo nombre halla amargas censuras, porque la promesa que hizo al público su primer triunfo, ha salido fallida. Lo mismo sucede con los músicos y los pintores. Aquellos no buscan su inspiración en la naturaleza, por el contrario, buscan la naturaleza para inspirarse en las obras de los compositores mas en boga. Estos, á su vez, nacidos en una época en que los mayores aplausos se han reservado para la novedad, por mas que careciese de verdad, han empleado su genio en combinar efectos mas ó menos legítimos, pero siempre admirados, y el resultado de esta gimnástica intelectual, que así puede llamarse, ha sido encadenar la inspiración en un mundo ficticio y limitado.

Romper estas cadenas debe la juventud para volver á hablar al alma con el lenguaje eterno de las artes. Mientras que solo trate de asemejarse á muchos de los maestros que hoy brillan en la esfera musical, no adelantará un solo paso y sus obras de época termirán con ella, mientras que las melodías de Bellini y Donizetti y los cantos populares de todos los países, especialmente en los meridionales, vivirán mientras estos vivan, y como

la primavera tendrán nuevos encantos al reproducirse y multiplicarse.

Pero no es solo necesaria esta restauración para dar nueva savia al arte musical, precisa es para evitar la escasez de artistas, que no es porque falten en el día organizaciones privilegiadas para serlo, sino porque los que las poseen las pierden en el ejercicio de la escuela moderna, tan poco provechosa para el arte como perjudicial para la higiene.

Los periódicos repiten admirados todos los días las grandes sumas con que se pagan en la actualidad las voces teatrales, y al mismo tiempo que se aumentan los precios de las contratas, la estadística registra menor número de cantantes. Los que han podido cantar cómodamente por espacio de mucho tiempo, han desaparecido ya, y hoy está limitado el período de vida artística á una media docena de años, cuando mas. Los que antes eran tenores tienen que resignarse hoy á ser baritonos; las óperas de entonces se cantaban medio punto mas bajas, y no estaban condenados los artistas á los ejercicios violentos á que hoy están acostumbrados; no habia ese fatal antagonismo de la orquesta, que parece querer ahogar la voz; los instrumentos, en vez de desencadenarse como una tempestad, se destinaban solo al acompañamiento; el diapason no habia llegado á la elevacion en que hoy hasta el Conservatorio de París lo ha puesto; no se habian inventado las óperas en cinco actos, ni los cantantes permanecian en escena cinco horas seguidas, como hoy, con detrimento de su laringe, por mas fuerte que sea.

Si el arte músico, que es el mas bello privilegio de las naciones civilizadas, se quiere conservar, preciso es destruir estos esfuerzos que han producido imaginaciones á punto de agotarse. De lo contrario, el retroceso será mas violento, y de volver á la sencillez poética como deseamos, tendremos que caer en la ausencia del arte ahogado por sus hijos.

Expuestas ya nuestras opiniones acerca de la índole y del porvenir de la música española, vamos á consagrar una mirada retrospectiva.

Su historia nos enseña que desde los primitivos tiempos de la edad media se cultivó en nuestro país el arte musical. Alfonso el Sabio fué su restaurador, ó mejor dicho el fundador de la primera escuela musical española.

En el siglo xv rivalizaron con algunos maestros extranjeros Bartolomé Romez, natural de Toledo, Francisco Travas, que publicó en 1495 un libro titulado *Música práctica*, Enrique de Valdarrabono, que escribió un tratado sobre la viola, y Melchor, que en 1557 dió á luz su *Arte de la Música*.

Pero el que mas se distinguió en la indicada época, el que logró traspasar con su genio las fronteras y darse á conocer ventajosamente en las ciudades de Europa, mas civilizadas entonces, fué Francisco Salinas, natural de Burgos y ciego de nacimiento, quien llegó á ser el primer contrapuntista de su época y un sabio y respetable escritor didáctico. Este célebre maestro fué el primero que descubrió la enarmónica de los Griegos.

Al mismo tiempo que Salinas, brillaron otros dos com-

positores en la escuela española, Vallis, autor del *Tratado de la Armonia* de Ptolomeo, y Meilonio, que llegó á ser fanático por su admiracion hácia la música de los antiguos.

Tambien rivalizó con Salinas Cristóbal Morales, pero menos por su ilustracion musical, que por su genio como compositor. Dejó notables obras de música religiosa, entre las que podemos citar su célebre moteto *Lamentabor Jacob*, conservado en el archivo de la capilla pontifical de Roma, y uno de los que se cantan todos los años en las mas grandes solemnidades de la Iglesia.

El mejor armonista que podemos citar despues de Morales es Luis Victoria. Sus innumerables motetes, su notable *Misa de Difuntos* y sus Salmos, son todas obras que hacen honor á la música española, no solo por la época en que fueron escritos, sino por su imponderable mérito que ni el tiempo ni la progresiva marcha del arte han podido amenguar.

Hé aquí la biografía de este compositor.

Tomás Luis Victoria, llamado en Italia *Vittoria*, nació en la ciudad de Ávila en 1540, y siendo aun muy joven pasó á Italia, en donde estudió la música bajo la direccion de sus dos compatriotas Escovedo y Morales, chantres que eran á la sazón de la capilla pontifical. Mas tarde estudió con provecho las obras de Palestrina, pues llegó á imitarle con sorprendente habilidad y acierto: en suma, llegó á ser uno de los primeros compositores de música sagrada y uno de los artistas que mas honor han hecho á su patria. En 1573 obtuvo Victoria la plaza de maestro de capilla en el colegio germánico de Roma, y

dos años después fué nombrado para el mismo cargo en la iglesia de San Apolinario. A su vuelta á España recibió el título de capellan de S. M. con ejercicio, y viviendo aun en Madrid en 1605 hizo imprimir en el discurso de este año un oficio de difuntos á seis voces compuesto con ocasion de la muerte de la emperatriz.

Las obras que se conocen de este aventajado compositor son las siguientes :

1ª. — *Liber primus, qui missas, psalmos, Magnificat, ad Virginem Dei Matrem salutationes, aliaque complectitur, 4, 5, 6, 8 voc.*— Venetiis apud Angelum Gardanum, 1576. — Esta obra está dedicada al duque Ernesto de Baviera.

2ª. — *Cantica B. Virginis, vulgo Magnificat, 4 voc. una cum quatuor antiphonis G. Virginis per annum, 5 et 8 voc.* — Romæ ex typ. Dom. Basæ apud Franc. Zannottum. 1581, in fol.

3ª. — *Hymni totius anni secundum S. R. E. consuetudinem, 4 voc. una cum quatuor psalmis pro præcipuis festivitibus, 8 voc.,* ibid. 1581, in fol. — Esta obra está dedicada al papa Gregorio XIII. — Fué Victoria el primer compositor que puso en música los himnos de todo el año, y aunque fué cruelmente criticado por los maestros italianos y flamencos de su época, no es por eso menos cierto que su estilo lleva un sello de originalidad que lo hace superior á todos sus detractores y demás compositores sus contemporáneos.

4ª. *Missarum liber primus, 4, 5, 6 voc. ad Philippum secundum, Hispaniarum regem catholicum,* ibid. 1585, in fol.

5ª. — *Officium hebdomadæ sanctæ*, ap. Angelum Gardanum, 1585.

6ª. — *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum*, 5, 6, 8 voc., ibid. 1585. — Tres años despues se hizo una segunda edicion de esta obra con el titulo : *Cantiones sacræ 4, 5, 6, 8 voc.* Dillingen, 1588, in 4º. — En el año siguiente se reimprimió con la adición de algunos motetes á 12 voces, del mismo autor, bajo este nuevo titulo : *Motecta 5, 6, 8, 12 voc. quæ nunc melius excussa aliis quamplurimis adjunctis noviter sunt impressa.* Mediolani, ap. Franc. et hæred. Simonis Tini, 1589. Otra edicion apareció en Dillingen, 1590, con el nombre : *Cantiones sacræ 5, 6, 8, 12 voc.*, in 4º. — Y otra, en fin, en Francfort, Mein, en 1602, tambien en 4º.

7ª. — *Missarum liber secundus, 4, 5, 6, 8 voc. una cum antiphonis Asperges, et Vidi aquam, totius anni.* — Romæ, ex typ. Ascanii Donangeli, ap. Franc. Coattinum., 1592.

Y 8ª. — *Officium defunctorum sex vocum.* Matriti, in fol.

En el siglo xvi y en la primera mitad del siguiente aparecieron en España, además de los citados compositores, Perez Monteverde, que fué en Italia uno de los primeros creadores de la ópera italiana, Guerrero, Escovedo, Colosaus, Palavera, Bustamante, Toledano y Lorenzo, que dejaron muchas y muy notables obras de música religiosa, Diego del Castillo, Fernando de las Infantas, Miguel Gomez Camargo, Diego Ortiz y Pedro Periañez.

El ilustrado músico D. Hilarion Eslava nos suministra los siguientes datos acerca de estos últimos compositores.

Diego del Castillo, de los organistas que mayor reputación alcanzaron en España, publicó un tratado de órgano con la música en cifra, que era entonces el método usado para publicaciones de esta especie. Después de haber sido prebendado organista en la catedral de Sevilla, pasó á ocupar igual destino en la real capilla de S. M., siendo predecesor de D. Bernardo Clavijo, uno de los primeros autores de zarzuelas de que hay noticia.

Castillo compuso varias obras de música vocal, y de ellas se han publicado dos motetes; el primero *Quis enim cognovit*, y el segundo *O altitudo divitiarum*.

Fernando de las Infantas fué, según Cerone, uno de los mejores contrapuntistas de su época. En la página 90 de su *Melopeo* dice: que los cien contrapuntos de este profesor son modelos dignos de ser estudiados.

Ni una sola obra suya se conserva en España, y la obra que cita Cerone nos es completamente desconocida.

Miguel Gomez Camargo fué maestro de capilla de La catedral de Valladolid, que se distinguió por el delicado gusto de sus composiciones.

Don Diego Ortiz fué maestro de capilla del virey de Nápoles, siendo natural de Toledo, y aunque son muy pocas las composiciones de este autor que se han conservado en España, se hallan muchas en los archivos extranjeros.

El Sr. Estava, analizando las obras publicadas en *La Lira*, colección de piezas de música religiosa del repertorio español antiguo y moderno, añade á las noticias anteriores las siguientes líneas:

« Los autores cuyas obras contiene el tomo de *La Lira* que encierra la primera mitad del siglo xvi son : Jehin, Peñalosa, Torrentes, Rivera, Cevallon, Morales, Escovedo, Fernandez, Bernal, Quevedo, Flecha y Robledo.

Los inteligentes en nuestra historia musical, al ver que no aparecen en la anterior lista los nombres de algunos autores célebres, anteriores á aquellos, y cuya fama jolvidada por los Españoles la han conservado los extranjeros, nos dirigirán tal vez un doble cargo. Nos dirán en primer lugar, ¿cómo es que no aparecen entre los compositores de principios del siglo xvi don Andrés de Sylva, organista y maestro de capilla de Fuenterrabia; don Antonio Vaqueraz, maestro de capilla de Alcalá de Henares, y Sepúlveda, y Rivafrecha, afamados maestros de aquella época? Podrán tambien decirnos, ¿porqué la publicacion de *La Lyra* no ha abrazado tambien el siglo xv, especialmente su segunda mitad, en la que floreció entre otros maestros distinguidos el célebre inventor del *temperamento* don Bartolomé Ramos de Pareja? »

Para contestar á estos dos aparentes cargos, permítansenos hacer una pequeña digresion, que creemos útil y necesaria, pues que de no hacerlo podria atribuirsenos ignorancia de los documentos que prueban la existencia de compositores de gran mérito anteriores á la época en que principia *La Lyra*, ó indolencia en no hacer las diligencias necesarias para hallar sus obras.

No ignoramos que en el siglo xv por lo menos se cantaban en varias iglesias de España piezas concertadas á varias voces, compuestas por los que entonces se llamaban primeros cantores. Sabemos además : 1º. que Ramos

de Pareja tuvo por maestro á Juan de Monte (1), y que el mismo Ramos tuvo por adversario de sus doctrinas á otro profesor llamado Osmeno, todos pertenecientes al siglo xv; 2º. que Andrés de Sylva fué tan distinguido compositor que el famoso flamenco Arcadete compuso una misa sobre un tema sacado de una obra de aquel, lo cual prueba la grande estimacion que de él se hacia á principios del siglo xvi; 3º. que en el Grarean se hallan varios ejemplos de Vaqueraz, que en el *Lexicon* de Forkel se hacen de él grandes elogios; 4º. que Sepúlveda era un excelente compositor, segun Enriquez Valde Rábanos en su *Sylva de Syrenas*, cuya obra hemos visto en la biblioteca imperial de Viena: sabemos últimamente la existencia de Rivafrecha y de otros varios compositores de principios del siglo xvi por un documento curioso que nos ha facilitado nuestro buen amigo el erudito bibliógrafo don Pascual de Gayangos, y que vamos á insertar aqui integro en la parte que concierne al arte musical. Este documento es copiado de una obra española que existe en el *Museo Británico*, cuyo título y demás es como sigue:

« Ingeniosa comparacion sobre lo antiguo y moderno, hecha por el bachiller Villalon, dirigida al Ilustrisimo y Reverendisimo Fray Sr. D. Alonso de Virnes, Obispo dignisimo de Canarias, predicador y del Consejo d' la Cathol. y Cesar. Mag. En la cual se disputa quando hovo mas sabios agora ó en la antigüedad, y para en prueba desto so

(1) Algunos han confundido á este con Felipe del Monte, natural de Flandes y que vivió en el siglo xvi.

traen todos los sabios é inventores antiguos y presentes en todas las sciencias y artes. — Año MDXXXIX. — Impresa por maestre Nicholás Thierry, impressor de la muy noble villa d' Valladolid. — Acabóse á quince de enero. »

Respecto al arte musical dice así :

» Muy poco há que murió aquel famoso varon don Francisco Peñalosa, maestro de capilla del Rey cathólico Don Fernando, el cual en la música, en arte y voz excedió á Apolo su inventor. Rivafrеча fué deste tiempo, de gran suficiencia y habilidad. Agora vive Matheo Fernandez, maestro de capilla de la Emperatriz, varon de gran sentido y admirable composicion. Vive en Roma un español que se llama Morales, maestro de las obras del Papa, único en la composicion y voz. E. Castillo, maestro de capilla de la iglesia Gamora. En Santiago, Francisco Logroño, y en Palencia Ordoñez. En la tecla murieron casi ayer aquellos tan famosos varones Lope y Hernando y su discipulo Cristóbal. Vive agora Antonio el ciego, tañedor de la capilla de la Emperatriz, que en el arte no se puede mas esmerar, porque dicen que ha hallado el centro en el componer. En la vihuela murió poco ha Guzman que hazia hablar las cuerdas..... Agora vive Torres Barroso, natural de Salamanca, admirable en la composicion de la música, y el Milanés que en el mismo arte no tiene igual. Vive tambien Macotera, varon de excelente ingenio en la vihuela; y es tan maravilloso componedor y tan estudioso que tañe en quatro cuerdas de la guitarra todas las buenas obras que se tañen en la vihuela con tantas diferencias y armonías, con tanto acompañamiento que admira á todos los que lo oyen.....»

Por este documento y por las noticias que antes hemos dado, sabemos la existencia de un gran número de compositores distinguidos que florecieron antes de aquellos cuyas obras se han publicado en *La Lira*; ¿pero es fácil hallar las composiciones que hicieron y de que tenemos noticia? Para contestar á esta pregunta, tenemos que manifestar que los libros que se conservan en las catedrales solo alcanzan á la época en que se establecieron formalmente las capillas musicales de las catedrales, que fué desde 1520 á 1540, y que si se halla alguno que otro mas antiguo no tiene fecha, ni las obras llevan nombre de autor.

A fines del siglo xvi, cuando declinó la literatura, la música siguió la misma suerte, volviendo á cobrar vida en el reinado de Felipe IV.

En el curso de esta breve reseña histórica hemos tenido ocasion, y la hemos aprovechado, de estampar algunos datos muy importantes, que pueden servir de complemento á este bosquejo de la historia de la música española.

Puede decirse que nuestro país no ha tenido nunca mas música que la popular y la religiosa; pero en estos dos géneros ha sobresalido tanto, que ningun otro puede rivalizar con él.

La primera, la popular, ha conservado siempre desde los cantares y villancicos del siglo xiii un carácter original.

Al oír uno de esos cantores antiguos, dice un reputado escritor, como el de las *folias*, ó bien el último que haya recorrido las calles de Madrid, nadie dudará que ambos

son hermanos, la dificultad consistirá en designar cuál de los dos es el mas antiguo. Lo que distingue la música popular de España, añado, no es solamente el uso frecuente de los modos menores, sino el corte, el acento, el mucho uso que se hace en ella de los tiempos fuertes, de las suspensiones, síncope y cadencias. Cada uno de esos aires que nos son tan queridos, porque forman para nosotros un tesoro inapreciable de recuerdos y de emociones de otros días, son un poema musical. Ellos expresan todos los sentimientos de nuestro corazón, tales como nosotros los experimentamos, son la voz de nuestra alma, son nuestro espíritu, nuestras creencias, nuestra vida; y podemos asegurar que ninguna otra nación puede competir con la nuestra en la riqueza y belleza de nuestros cantos populares.

Lo mismo podemos decir con respecto á la música religiosa nacional. Si España como casi todas las naciones han sido tributarias de la Italia en la música dramática, Italia y las demás lo han sido de nuestra patria en la música sagrada.

Los archivos de nuestros cabildos guardan, por desgracia muy oscurecidos, preciosísimos tesoros, que nuestra nación no solo no ha comunicado á Europa, sino que hasta se ha ocultado entre sí. Las mismas provincias han aislado sus obras musicales. Cada catedral tiene su tradición, su repertorio, sus maestros y sus discípulos. La de Burgos nada facilita á la de Sevilla, ni la de Santiago á la de Valencia. Esta centralización ha perjudicado muchísimo al desarrollo del arte español, y no se nos considera hoy en lo que valemos, por este oscuran-

tismo á que se ha condenado el genio en nuestra patria, á que le han condenado preocupaciones y abandonos, que aun hoy aminoran el valor de los compositores españoles. Los extranjeros celebran nuestro repertorio de música sagrada, porque conservan con el mayor esmero y veneracion algunas obras con que algunos maestros españoles que abandonaron nuestro suelo, dotaron á los templos católicos de Italia.

Para que sea algo mas perfecto este bosquejo de la historia de la música en España, citaremos algunas tradiciones de una de las catedrales, de la de Valencia, en la que el arte se cultivó quizá con mas gusto y mejor éxito que en otra alguna. El *maestro de capilla* mas antiguo, cuyas obras se han conservado, no en los archivos sino en su repertorio usual, es Comes, que dirigia la capilla en los últimos cincuenta años del siglo xvi. Todos los años se ejecutan muchas de sus composiciones, entre otras una letanía del Santísimo Sacramento para las preces de las cuarenta horas, una *Salve Regina*, y por último en la Semana Santa el oratorio de la *Pasion*, que es una grande y magnífica pieza dividida en tres papeles; el *texto* cantado en cuatro partes, *Jesus* por un corifeo, y el *pueblo* en coro. A Comes siguieron sucesivamente: Ortells, *maestro* de los primeros tiempos del siglo xvii, de quien todos los años se repite una *lamentacion* el dia de miércoles Santo, un *motete* el de la Candelaria, y además varios salmos y misas; Baban, de quien se ha conservado un salmo de la Virgen de los Dolores, otro para el *lavatorio*, una *oracion de tres horas* para la Pascua y el dia del Corpus; Rabaza, Pradas, Fuentes, Morera y Pons, que

han fallecido pocos años hace, todos los que han dejado obras importantes.

Esos hombres científicos é ingeniosos no necesitaban para hacerse célebres sino darse á conocer en el mundo. A lo menos no han carecido de reputacion los que por unas circunstancias violentas se han visto precisados á abandonar la oscuridad de la sacristía, cuyo aserto podremos justificar sin salir de la catedral de Valencia. Bajo el magisterio de Fuentes, uno de los muchachos de coro se enamoró de una cantatriz italiana que habia venido á España con las compañías llamadas por Fernando VII. La siguió á Italia, y acosándole el hambre se hizo compositor para poder vivir; ese jóven se llamaba D. Vicente Martin y Soler; en Italia le llamaron Martini. La restauracion de 1823 arrojó de España otro niño de coro de la misma catedral de Valencia, discípulo muy querido del maestro Pons, que llegó á ser músico mayor de la milicia nacional de Madrid. Refugiado á Francia y no siendo al principio mas que un modesto profesor de canto, se reanimó y escribió para el teatro; ese otro Martini fué Gomez.

Hemos citado á Martini, y no queremos prescindir de publicar su biografia, debida como otras muchas de compositores españoles al laborioso escritor D. Joaquin Velázquez.

Hé aquí lo que nos dice de él:

Vicente Martin, llamado por los Italianos *Martini* ó *lo Espagnuolo*, nació en 1754 en Valencia, capital de la provincia de este nombre en España. Despues de haber hecho sus estudios de música como infantillo en la iglesia

catedral de dicha ciudad, desempeñó algun tiempo el cargo de organista en Alicante; pero su inclinacion á la música del teatro le decidió á presentar la dimision de esta plaza, para trasladarse á Madrid. Allí encontró á un cantante napolitano, llamado *Guglietti*, para el cual escribió algunas piezas, recibiendo sus consejos de marchar á Italia, en donde le pronosticaba un éxito brillante. Martin verificó su viaje por el año 1781, y escribió en Florencia, para el tiempo de carnaval, *Ifigenia in Aulide*. En seguida marchó á Luca, donde hizo representar su *Astartea*, que no logró grande acogida: despues el baile en tres actos *La Regina di Golconda*. Algunos otros bailes escritos en Génova y en Venecia precedieron á la aparicion de óperas, que le valieron una brillante reputacion y le procuraron algun tiempo de boga, en una época en que se hacian notar en Italia compositores de mas alto mérito, tales como Paisiello, Cimarosa y Guglielmi. En 1785 se encontraba en Turin, donde escribió *La Donna festeggiata*, prólogo; despues *La Accorta cameriera*, ópera bufa. A estas obras siguieron *L'Ipermestra*, ejecutada en Roma en 1784, *Il Burbero di buon cuore*, representada el mismo año; *La Capricciosa corretta*, en 1783; *La Cosa rara*, la mas célebre de las obras de Martin, y *L'Arbore di Diana*. Una música melodiosa, fácil, expresiva, procuró á sus obras el éxito merecido. Mozart hizo justicia á sus producciones; pero le notó, con fundamento, la falta de cualidades sólidas, sin las que las obras de arte no pasan á la posteridad, y le predijo que, cuando cesase la boga, las óperas de Martin caerian en un profundo olvido. El autor de *Don Juan* hizo á este composi-

tor el honor de intercalar un trozo de la ópera *La Cosa rara* en el 2º. acto de aquella grande obra. En 1785 fué llamado Martin á Viena; allí dió su *Burbero di buon cuore* y *La Cosa rara*. El emperador José II le recompensó con magnificencia. En 1788 partió para Petersburgo, en donde quedó encargado de la direccion de la ópera; escribió *Gli Sposi in contrasto*, ópera bufa, y *Il Sogno*, cantata á tres voces. Pablo I le dió, diez años despues, el titulo de consejero. En sus últimos años el genio de Martin se extinguió completamente. Habiendo reemplazado la ópera francesa á la italiana en 1801, perdió su empleo, y no le quedó otro recurso que dar lecciones para vivir. Murió en Petersburgo en el mes de mayo de 1810.

Las composiciones suyas que se han grabado son: — 1ª. *L'Arbore di Diana*, partitura reducida para piano: París, Leduc; Bonn, Simrock. — 2ª. *La Capricciosa corretta*, idem id.— 3ª. *Gli Sposi in contrasto*, idem, Viena, Artaria. — 4ª. *La Cosa rara*, idem id., París, Leduc; Bonn, Simrock.— 5ª. 6 *Canoni á 3 voci* con ac. de piano-forte, Brunswick. — 6ª. 12 *Canoni d'amore*, id., Leipzig. — 7ª. *Il Sogno*, cantata á tres voces con acompañamiento de piano-forte, id.— 8ª. Doce arietas italianas á una voz y piano. Todas estas obras han sido traducidas en aleman y publicadas en Bonn y en Hamburgo. Las sinfonías y piezas sueltas de las óperas de Martin han sido arregladas para distintos instrumentos y grabadas en París, Viena y Londres. Tambien compuso este maestro un *Te Deum* á cuatro voces y orquesta. Esta obra permanece inédita.

En España no ha podido echar raíces la ópera nacio-

nal, y solo la zarzuela ha prosperrdo, porque compuesta de los verdaderos elementos con que contamos, de cantos populares, ha encontrado eco en el público.

La historia de la música teatral en España está recopilada en el notable trabajo que para escribir la historia del Regio Coliseo publicó bajo los auspicios del gobierno el distinguido escritor D. Manuel Juan Diana. Tomamos de ella algunos párrafos muy interesantes para nuestro propósito.

Aconteció, dice la citada Memoria, que el año de 1704 arribó á Madrid una compañía de comediantes y operistas italianos, de los muchos que en aquellos tiempos solían andar errantes de pueblo en pueblo, ejecutando sus funciones unas veces en las posadas y otras á cielo raso en medio de las plazas.

Para lucir sus habilidades con algun decoro ante el público madrileño, antojóseles el sitio de los *Caños del Peral*, en cuya demanda acudieron á la villa para que lo cediera en arrendamiento, con la condicion de no obstruir el sitio de los lavaderos, que á la sazón corria tambien en arrendamiento.

La ocasion no podia ser mas oportuna para cualquiera empresa de este género. El teatro español, que habia empezado á decaer desde mediados del siglo xvii, yacia entonces en una postracion vergonzosa. Las comedias de Calderon, así como las de sus imitadores, se escuchaban con disgusto por una sociedad cuyas costumbres no eran ya las que se pintaban en aquellas composiciones en las que, amen de esto, parece que se le echaba en cara e recuerdo de las pasadas grandezas, que en su impotencia no habia sabido conservar.

Otorgado el permiso á los Italianos , dieron principio á los espectáculos, que no dejaron de llamar la atención por algunos dias, hasta que satisfecha la curiosidad, comenzaron á disminuir las entradas, pues conocia el público los pésimos elementos de que se formaba la tal compañía de comediantes.

Uníase á esto que estaba entonces en toda Europa muy en boga el mal gusto de aglomerar instrumentos en las piezas de música hasta el punto de no dejarse nunca oír la voz de los cantantes, perdiéndose por consiguiente la letra, y reduciendo la ópera á una baraunda infernal, capaz de atronar los oídos menos filarmónicos. El público de entonces gustaba de las composiciones líricas, pero exigía, acaso como condición absoluta, la sencillez y claridad de la fábula, gozando así á la vez de las inspiraciones del poeta y de las del músico; por esta razón era tan aficionado á las zarzuelas y tonadillas.

El mal gusto de que hablábamos ejerció su dominio por espacio de dos siglos, hasta que Paisiello, Cimarosa y otros célebres maestros le comenzaron á desterrar con sus bellas composiciones á fines del siglo pasado.

Otra compañía de farsantes italianos representó en Madrid en una casa particular durante los años de 1703 y 1706.

El de 1708 Francisco Bartoli, autor de una compañía que se titulaba de Trufaldines (1), calculó que el sitio de los *Caños del Peral* era muy á propósito, como había creído su antecesor, para representar sus farsas; y acu-

(1) Voz que equivale á la de bailarines ó representantes

diendo á la villa, obtuvo permiso para levantar en él un teatro obligándose á pagar por seis años el importe del arrendamiento de los lavaderos, de los cuales se habia de servir el público libremente, dando además á Madrid un *balcon* libre para ver los *festejos* que diese la compañía. Edificóse efectivamente un modesto edificio de dos pisos, tan mezquino en sus dimensiones como ridiculo en sus formas, y comenzó Bartoli á ofrecer á la concurrencia las habilidades de su gente, con mas aceptación que su antecesor; y á pesar de que subsistian en pié las mismas causas en perjuicio de los adelantos de la ópera italiana, hizo sus representaciones hasta 1713, en que sin previo permiso y á la desbandada se fueron ausentando las partes principales de la compañía.

Tres años despues, durante los cuales habia permanecido cerrado el edificio, mandó el rey: « Que se entregase el sitio y casa de los *Caños del Peral* á la compañía de Italianos y representantes que estaba en esta corte y anteriormente habian ocupado, sin que se les obligase á pagar interés alguno; con calidad de que los reparos menores que fuese necesario hacer en ella, fuesen de cuenta de la misma compañía, para que de este modo pudiese habilitar la casa y representar al público, como lo habia hecho por lo pasado; lo que debia ejecutar Madrid, sin poner embarazo ni dilacion en ello. Acudió la villa al rey, por medio del gobernador del Consejo, haciendo presente que dicho sitio, casa y teatro era uno de los principales bienes de sus propios, afectos á las cargas de los censos como hipoteca de ellos; y el rey mandó que sin derogar la gracia concedida á los cómicos, aumenta-

sen estos 8 maravedis vellon en el precio de cada entrada, con cuyo equivalente se podria resarcir la villa de los 2,200 reales en que acostumbraba arrendar aquella propiedad. Mandándose al mismo tiempo que esta compañía italiana representase sus funciones de noche para evitar cualquier perjuicio que pudiera seguirse á los teatros de comedias españolas, cuyas funciones se representaban ordinariamente por la tarde y alguna que otra temporada por la mañana. Las de por la tarde empezaban en verano á las cuatro y en invierno á las dos.

Bien librados salieron los Italianos con esta orden del rey, pues si aumentaron los ocho maravedis por entrada, no hubo forma de hacerles abonar á la villa el producto de este aumento, tanto mas considerable, quanto que la novedad de representar de noche, atrajo á sus funciones gran concurso de admiradores, á quienes agradaba la visualidad de los trajes á la luz de unas cuantas candilejas que se repartieron en todos los ámbitos del teatro; en quanto á la puerta de entrada, se la iluminó profusamente con una gran *linterna de tres mecheros*, á fin de que los concurrentes al teatro no se despeñasen en los barrancos inmediatos.

Esta compañía, compuesta sin duda de mejores elementos que cuantas hasta entonces habian aparecido de este género en España, representaba óperas y comedias, siendo de notar el favor que dispensaba el público á las comedias en italiano, prefiriéndolas con mucha razon á los abortos disparatados de Villarroel, Urrutia y otros autores que entonces gozaban de gran boga.

El buen lugar que supieron hacerse estos operistas me-

oró considerablemente con la llegada de un personaje que por 1710 arribó á Madrid encargado de una alta misión diplomática. Era este el caballero D. Anibal Deodato Scoti, marqués de Scoti, ministro plenipotenciario del ducado de Parma, persona de vasta instrucción y delicado gusto en punto á bellas artes y á la amena literatura. Viendo el rey el interés que el marqués mostraba por las óperas y el favor que dispensaba á los cantantes, le nombró el año de 1722 *director y juez de los cómicos con la jurisdicción económica para su gobierno.*

Celoso el marqués en el desempeño de su nuevo cargo, hizo que todo marchase bajo distinto pié que hasta allí, introduciendo mejoras que el público aprobaba con su asistencia, y haciendo que la ópera fuese por muchos años objeto predilecto de la moda.

Acostumbrado Scoti á las grandes representaciones de óperas que en el palacio real de Francia y en el teatro de Borgoña habia visto en tiempo del regente de aquel reino, el duque de Orleans, pugnaba incesantemente por que España tuviese un teatro suntuoso y que aventajase, si fuese posible, á cuantos habia tenido ocasion de concurrir en sus viajes por Europa.

Presentadas al rey las proposiciones de esta empresa, fueron aprobadas en todas sus partes, encargando al marqués la dirección absoluta de la obra, que se habia de emprender y seguir sin levantar mano hasta su terminación.

El año de 1737, pocos meses antes que se comenzase á levantar el palacio de nuestros reyes, se principió y terminó la demolición del vetusto y pobre edificio que hasta

allí sin embargo había pasado con fundada razón por el mejor de la corte.

Habiéndose aprobado los planes que presentaron dos arquitectos italianos recién llegados á España, se echaron aquel mismo año los cimientos del nuevo coliseo, que desde entonces se le comenzó á distinguir con el nombre de *el Gran Teatro*.

Se hizo venir de Italia una compañía compuesta de las mejores partes que se hallaron en aquella capital, y el domingo de carnaval del año de 1758 se verificó la inauguración del teatro con mucha aceptación y regocijo del público, que por espacio de algunos años gozó de este espectáculo en el teatro de los *Caños*, donde también se daban bailes de máscaras algunas temporadas, habiendo sido antes reedificado por el distinguido arquitecto D. Ventura Rodríguez, quien dió al interior una forma conveniente al nuevo objeto.

Por cinco años consecutivos continuaron las representaciones de las óperas sin que ocurriese cosa digna de referirse. Las que estuvieron más en boga fueron *La molinera astuta*, *El casamiento no esperado* y *Dido abandonada*.

Alternaban con estas funciones grandes bailes pantomímicos á imitación de los que el célebre Poitiers, bailarín y compositor de bailes, había dado en París en el Teatro Italiano. Los que más aceptación merecieron en el nuestro, fueron *Doña Inés de Castro*, *La muerte de Hércules* y *Aquiles en Sciro*; los dos primeros eran denominados *heróico-trágico*, y el último *heróico-pantomímico*. Seguidamente se ejecutaron *La caza de Enrique IV*, *La*

muerte de Atila, Efigenia, Pigmalion, Telémaco, Eneas, Ariadna y otros mil, pues no dejaron personaje ya mitológico ya histórico que no le sacaran á bailar.

Un acontecimiento ruidoso vino por 1792 á aumentar el entusiasmo filarmónico y á difundirle como por encanto en toda España. Tratábase de contratar por doce representaciones á la famosa *Todi*, que gozaba una celebridad europea. Las relaciones que de sus triunfos escénicos contaban por Madrid, los pocos viajeros que cruzaban los Pirineos habian tenido ocasion de presenciarlos en Milan, París y otras capitales, y avivaban el deseo de admirar á aquella mujer verdaderamente extraordinaria. El nombre de *Todi* no era el suyo propio; le habia adoptado en prueba de gratitud hácia su maestro Francisco Todi. Su verdadero nombre era Luisa Ferreira, y debió su cuna á un pueblo de las inmediaciones de Oporto.

Contaba como uno de sus mayores triunfos el noble entusiasmo que habia sabido inspirar á Catalina II, emperatriz de Rusia, que habiéndole oído cantar *La Dido*, su ópera favorita, la llamó á su presencia y quitándose de la cabeza una corona de brillantes, se la puso en la mano diciendo: « Bien merece una corona quien con tanta dignidad sabe representar el papel de reina. » Este rasgo, digno de Augusto, realzó el prestigio de la actriz y la hizo de absoluta necesidad en todos los grandes teatros de Europa, que se la disputaban sin perdonar ofrecimientos y gastos que hoy parecerian exorbitantes.

Cerrada la contrata con el de Madrid, se hizo saber oficialmente que deseando el rey que el público disfrutase de todas las diversiones, permitia que en el teatro de los

Caños ejecutase la célebre *Luisa Todi* doce representaciones extraordinarias de ópera seria; y que para no agravar al público menos pudiente solo se aumentaba el doble de su valor á los asientos abonados, fuese palco, luneta ú otra cualquiera localidad.

Su primera salida fué con *La Dido*, el 25 de agosto de dicho año, en celebridad del día de la reina. El entusiasmo fué extraordinario: llevaba puesta la célebre corona y un peto de brillantes, también tributo de la reina Catalina. La *Todi* era una actriz consumada; cualquier ademán, cualquiera actitud que tomaba en los diferentes afectos que tenía que expresar en su papel de *Dido* eran saludados con una salva de aplausos que la hacían suspender el canto.

El interés que la *Todi* acertó á despertar en el público de Madrid, se aumentó con la aparición de otra notabilidad artística, no menos célebre en Europa. Era esta la señora *Briqida Giorgi Bauti*, ajustada en los *Caños*, quizá con el único fin de luchar con su poderosa rival. Su elogio está hecho con decir, que personas cuyo voto era de gran peso en la materia, la impulsaron á este reto singular ante un público.

El día 30 de mayo de 1793, hizo la *Bauti* su primera salida en el teatro de los *Caños* con su ópera de empeño la *Zenobia de Palmira*. Apercebido el público de que iba á oír á una actriz que no era *cómica*, contaba con el mal efecto que le produciría su presentación: efectivamente, salió la *Bauti* á las tablas con igual paso y ademán que pudiera haberlo hecho en un estrado de casa. Los partidarios de la *Todi* aprovecharon el mal efecto general que

produjo esta salida, y ya iban á demostrarlo de una manera ruidosa, cuando les suspendió la accion una actitud singular en que acababa de colocarse la cantante. Se habia ido adelantando hácia el proscenio, y ya cerca del tornavoz, haciendo alarde de aquella inmovilidad con que la motejaban, se cruzó de brazos antes de empezar á cantar.

Los primeros acentos de su voz produjeron un efecto mágico en el auditorio, que arrastrado por último de un movimiento simultáneo prorumpió en unánimes y prolongados aplausos que se repitieron en todas las funciones.

Este triunfo alentó á la *Todi*, y á los pocos dias se presentó con *Alejandro en Indias*, y seguidamente su digna competidora con *La Venganza de Nino*. Esta competencia, que refluia en beneficio del público, tenia en este sus jefes de partido, acalorados defensores de sus protegidas. La célebre cuanto hermosa Maria Teresa de Silva, duquesa de Alba, estaba á la cabeza del partido afiliado por la *Bauti*. La duquesa de Osuna, rival en todo de la de Alba, patrocinaba á la *Todi*, cuyo bando era mas numeroso. Distinciones de mil géneros se prodigaban diariamente á las dos cantarinas; regalos tan grandes y magníficos se hicieron en aquel tiempo, que todavía hoy tienen por tierra algunas casas de las mas fuertes de España. Y no se atraia la nota de singular el que tales testimonios de desprendimiento diera en beneficio de actores ó de actrices, cuando la moda habia sancionado esta costumbre. Aun viven algunas personas de las que asistian á la tertulia de la célebre Maria del Rosario, conocida por *La*

tirana, cuya reunión se componia de grandes de España, embajadores y ministros.

La competencia de las dos célebres cantarinas tuvo pues embargados y entretenidos agradablemente los ánimos de los Madrileños por espacio de un año que duró esta pugna, sin que ninguna de las dos quedase nunca derrotada. El recuerdo de la última noche que cantó la *Todi* hace hoy todavía palpar algunos corazones. Era un martes de carnaval cuando se despidió del público de Madrid con *La Dido*. El gentío que acudió al teatro fué tan grande, que alarmada la autoridad viendo que la gente pugnaba por entrar cuando estaban ocupadas todas las localidades, dió orden de que se abriesen las puertas de la calle y las de los palcos para que entrase el gentío, que pronto invadió y llenó los corredores.

Ausente la *Todi* quedó dueña del campo su digna competidora, que abandonó también á Madrid al poco tiempo.

El año de 1799 se estrenó una ópera española escrita por el acreditado compositor D. Vicente Martí, conocido en toda Europa por sus bellas producciones. Se titulaba la ópera *La isla del placer*, y estaba llena de rasgos felices que valieron á su autor muchos aplausos. Tal acontecimiento probó de una manera terminante la idoneidad de los maestros españoles para este género de composiciones, y esto sugirió la idea de formar y fomentar una escuela de ópera puramente española, cantada también por Españoles sin mezcla alguna de extranjerismo; y daba pábulo á esta idea, no solo la ostensible suficiencia de Martí, sino las relevantes cualidades que adornaban al

maestro de capilla D. Antonio Gutierrez, y á otros Españoles no menos entendidos en el arte, y que ocupaban muy buen lugar al lado de Paisiello, Bianchi y Guillelmi.

D. Estéban Cristiani, avecindado en Madrid hacia muchos años y considerado como español, aumentaba el número de los maestros que se aprestaban á formar un repertorio de música nacional, cantada en nuestra lengua, que como hija de la latina y griega es majestuosa y armónica para el canto. Cristiani era discípulo de Cimarosa y aun de Paisiello: ambos maestros hicieron gran aprecio de este discípulo aventajado, cuyas bellezas campean en varias óperas y muy particularmente en *Il quartiere fortunato* y en el oratorio sacro *Saul*. Por otra parte algunos actores y actrices españoles hacian visibles adelantos en el canto y se escrituraban en los coliseos de la Cruz y del Príncipe para hacer óperas españolas, las que cantaban á satisfaccion de un público acostumbrado á oir á la *Todi*, á la *Bauti*, á *Marinelli*, á *Simoni* y otras notabilidades europeas. Contábase entre aquellos Manuel García, que habiendo comenzado su carrera de cantante y de músico con las tonadillas, compuso algunas óperas cuyas bellezas merecieron los mayores encomios hasta de los mas entusiastas por la ópera (1).

(1) Años despues fué García primer tenor en los teatros principales de París, Londres, Turin, Nápoles y Roma, en cuyos puntos cantó varias de sus óperas en español, las que fueron recibidas con extraordinaria aceptacion. El gran Rossini escribió expresamente algunos papeles de sus óperas para que los cantase García. Su hija María, despues Mma. Malibran, gozó de una celebridad europea. Entre el sinnúmero de óperas

No diremos que fomentado aquel pensamiento, y llevado á cabo con perseverancia, hubiera podido dar á través con la ópera séria italiana; pero en lo que no nos cabe la menor duda, es que en la ópera bufa hubiera el teatro músico español competido con armas ventajosas con el italiano. La sencillez de esa música original y pícaresca de nuestras tonadillas y zarzuelas, que traen su origen quizá desde mucho antes de Juan de la Encina, sirvió de tipo mas adelante para escribir las operetas españolas que hácia fines del siglo pasado estuvieron en boga en los coliseos de la Cruz y del Príncipe, y aun en el de los *Caños*. Los actores que con mas aplausos cultivaron este género fueron el citado Manuel García y José Acuña y las actrices Lorenza y Laureana Correa.

Habia constantemente personas de alta influencia que alimentaban este pensamiento nacional, no perdonando medio que á su buen logro se encaminase. Fomentábase tambien por entonces otra idea análoga respecto á la formacion de una escuela de baile mímico español. Los apasionados á *Terpsicore*, que habian tenido ocasion de admirar en los *Caños* los grandes espectáculos coreográficos puestos en escena con extraordinaria y sorprendente magnificencia por el famoso compositor D. Domingo Rossi, hallaban tambien en el cuerpo de bailes español jóvenes á propósito para competir ventajosamente con los extranjeros; y tan adelante se llevó aquel proyecto,

que compuso García, descuellan *El preso*, *El califa de Bagdad*, *El cautiverio aparente*, *El criado fingido* y otras.

Nació en Sevilla el año de 1765, y falleció en París en el de 1832.

que en 19 de octubre de 1807 el marqués de Perales, comisario de los teatros de la corte, propuso que á costa del ayuntamiento de Madrid se estableciese en los *Caños* una escuela de diez y seis niños de ambos sexos, de edad de ocho á quince años, para que aprendiesen todo cuanto pertenece al baile teatral, *sin omitir la parte de mimica y gesticulacion*; pensamiento que no sabemos si llegó á plantearse.

En cuanto á los que abogaban por enaltecer la importancia de la ópera española, alcanzaron por fin en marzo de 1801 que el rey prohibiese la admision de extranjeros en nuestros teatros, dejando así libre campo á los cantantes españoles para que desarrollasen sus facultades en los tres teatros de la corte, pues en todos tres se formó compañía de ópera.

La guerra que tronó algunos años despues en todos los ángulos de España, dió al traste y desbarató en un punto aquella escuela, que indudablemente hubiera levantado el arte músico español, pues antes de quedar derogada aquella real declaracion, se notaron marcados adelantos en las infinitas óperas, operetas, dramas sacros y conciertos que se dieron en los *Caños*.

Por la cuaresma de 1805 cesaron las representaciones dramáticas y se ejecutaron algunos *dramas sacros* cantados al compás de una orquesta monstruosa, pues basto decir que entre otros muchos instrumentos habia veinte y nueve violines, siete violas, siete violones y siete contrabajos.

Pasada la cuaresma dieron principio las representaciones dramáticas, alternando con óperas españolas; y

mas adelante, habiéndose introducido otra vez la compañía de ópera italiana y la francesa de baile, continuó el coliseo mereciendo el favor del público; pero esparcida la voz de que algunas de sus paredes amenazaban desplomarse, dieron fin las representaciones y se cerró hasta que en 1811 lo abrió una empresa para dar bailes de máscaras, á los que asistió mucha gente á pesar del mal estado del edificio.

Una real orden de 7 de enero de 1817 echó por tierra el antiguo coliseo, cuya demolicion duró hasta 1.º de abril de 1818 en que quedó arrasado el sitio al nivel del terreno de la plaza.

Posteriormente se ha levantado en aquel sitio el Regio Coliseo, uno de los primeros de Europa.

Como ya hemos indicado, los Caños del Peral á principios del siglo actual, mas tarde los teatros de la Cruz y del Circo y últimamente el Regio Coliseo, uno de los mas principales de Europa, han sostenido sucesivamente compañías de ópera italiana, que nos han dado á conocer las mas notables producciones de ese repertorio universal, cosmopolita, que ha hecho célebres en todas partes los nombres de Cimarosa, de Paisiello, de Fioravanti, de Haydn, de Mozart, de Pacini, Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Meyerbeer, Verdi, Ricci y otros muchos que seria prolijo enumerar.

Al mismo tiempo, la ópera cómica española, la zarzuela no solo se ha desarrollado de una manera prodigiosa, sino que ha contribuido al fomento del arte, á la ilustracion musical de nuestro pueblo, al adelanto, á la prosperidad que hoy disfruta la música en nuestra nacion.

Muchos han combatido la zarzuela desde que reformada por el distinguido artista D. Francisco Salas y los compositores Barbieri, Arrieta, Gaztambide, Oudrid, Hernando, Huangá y otros varios, aparece en los teatros de Madrid, logrando captarse las simpatías de todos; pero esta lucha artístico-literaria no ha disminuido la afición que el público manifestó á esta clase de espectáculo desde que comenzaron á hacerse los primeros ensayos de él, y por el contrario, aumentando en cada nueva temporada su prestigio, ha llegado á reunir á muchos de nuestros primeros poetas dramáticos y de nuestros compositores, para recibir de ellos un escogido repertorio de obras, y hasta ha tenido medios de crear un teatro exclusivamente para sus representaciones.

Sea efecto de especiales circunstancias este éxito alcanzado en los primeros años de la segunda época de la zarzuela, ó de su calidad agradable para nuestro público, no habrá nadie que pretenda negar lo conveniente que ha sido su reaparición en nuestra escena, no solo para el desarrollo de la música nacional, sino también para la industria teatral, puesto que en su existencia han encontrado artistas y compositores, poetas y músicos, y un sinnúmero de empleados subalternos, gloria y provecho los primeros, y recursos no escasos los segundos.

Sin la zarzuela, en España, donde apenas hay editores, tanto musicales como literarios, los maestros á quienes hoy conocemos y aplaudimos, hubieran visto consumirse su inspiración en una pereza forzada, ó cuando más en la enseñanza particular.

El aliciente de los aplausos y de un premio inmediato

les ha animado á trabajar, y desde que el pensamiento de presentar al público la zarzuela se realizó, se ha enriquecido el repertorio de la música patria con obras importantes, que despertando la emulacion, podrán hacer muy lisonjero el porvenir del arte nacional. Esto lo prueba, el que en España, en donde pocos jóvenes se dedicaban al estudio de la composicion, y en donde apenas se daba importancia á los profesores, se encuentra, no solo en el Conservatorio, que tan radical reforma necesita, sino en las escuelas particulares, un crecido número de alumnos, que siguiendo la ley inmutable de la mejora á que están sujetas las cosas humanas, continuarán y explotarán con mayor brillo los tesoros de nuestra música, que, como ya hemos dicho, está llamada, en nuestro concepto, por su sencillez y poesía, á suceder en la esfera del arte á las escuelas complicadas que el esfuerzo de la imaginacion del Norte y algunos de los modernos compositores italianos han producido en las últimas épocas.

La música italiana, en su pureza, no es mas que la expresion de lo bello ideal del arte, y su origen ha sido siempre, y lo será en lo sucesivo, el sentimiento. Por tanto, puede calificarse de universal, y sin mistificar su carácter, recibir su inspiracion de todos los paises. Despues de las sublimes melodías de Pergolese y Bellini, los tesoros de armonía que el genio de Meyerbeer ha descubierto al admirado público de Europa; despues de los atronadores y espirituales concertantes de Rossini y de los estrepitosos *tutti* de Verdi, nada queda que hacer para la imaginacion, que como de suyo es impresionable,

ó desfallece al seguir el laberinto grandioso del gran armonista moderno, ó acoge hoy con entusiasmo lo que mañana escucha con desden.

En todas estas fases que ha tomado el arte musical en lo que va de siglo, cuando la profundidad de las partituras ó el estruendo ha fatigado la imaginación, el público se ha refugiado, por decirlo así, en la primitiva escuela, que siempre aumentando en belleza, ha tenido un Cimarosa, un Paisiello, un Bellini por intérpretes, y ha preferido la melodiosa romanza á los complicados efectos de las combinaciones que hallamos en *Roberto*, en los *Hugonotes* y en otras óperas del mismo repertorio.

Hoy que parecen agotados los recursos que á tanta altura han elevado á los grandes compositores de nuestro siglo, hay una tendencia muy marcada á buscar la belleza en toda su sencillez, y la ternura, el sentimentalismo natural, la elegancia sin salir de sus límites, es lo que mas agrada. Hé aquí por lo que considerando el carácter de la música española originaria de la oriental, creemos que está llamada á desempeñar un papel importante en los tiempos futuros, y hé aquí porqué consideramos provechosa la reaparición del género lírico español, que conocemos con el título de zarzuela, porque despues de haber ofrecido un palenque donde medir sus fuerzas á los compositores españoles, ha despertado el sentimiento artístico, ha iniciado el camino que se debe seguir para llegar derechamente á una época de esplendor, y ha prometido un premio al talento, al estudio y á la aplicación.

Y todo esto sin considerarle bajo el punto de vista in-

dustrial, que si de este modo lo apreciamos, como hemos dicho mas arriba, la aplicacion inmediata que han dado con él á sus respectivas profesiones las infinitas clases de la sociedad que contribuyen á su formacion, hablará en su favor mas que nuestro modesto parecer.

No debe, pues, considerarse el género de la zarzuela, por lo que hoy es en si, sin perjuicio de que ya cuenta méritos no despreciables, sino por el desenvolvimiento que ya ha empezado á dar y continuará dando, — asi lo esperamos, — á la música española. Hoy cuenta con algunos compositores de privilegiadas dotes y de reconocido talento. Una gran parte de nuestros poetas dramáticos no se ha desdenado de escribir libretos, aunque tengamos que lamentar en su mayor parte el origen traspirenaico. Fáltanle artistas, pero estos los tendrá si en las escuelas del gobierno, algo mejor organizadas de lo que están, se educan con esmero los alumnos que mas brillantes esperanzas hagan concebir.

La reina D^a. Maria Cristina de Borbon, amante como buena italiana de las bellas artes, dotó á Madrid de una escuela de música que á imitacion de la de otros paises se llamó Conservatorio.

Este establecimiento ha dado muy buenos resultados, y está llamado á aumentar su prestigio cuando sufra las importantes modificaciones que se proyectan hacer en él.

Tambien en España se han creado en los últimos años algunas sociedades corales ú orfeones; pero en Barcelona es donde únicamente, gracias al celo y á los esfuerzos del profesor D. Juan Tolosa, fundador v director del

Orfeon barcelonés, mejores resultados se han obtenido.

En estos últimos tiempos, tres grandes conciertos en el teatro del Liceo, y otros tantos en los Campos Eliseos, sin contar algunos otros verificados en sitios mas secundarios, pero siempre muy aplaudidos, han colocado al *Orfeon barcelonés* en posición elevada. La estancia de SS. AA. los duques de Montpensier en 1857 ha contribuido mas todavía á que se fije la atención en don Juan Tolosa y en sus aventajados cantantes. Habiendo manifestado la diputación provincial á dicho señor Tolosa sus deseos de que los orfeonistas fuesen á Montserrat, con objeto de que tomasen parte en los festejos dispensados á los augustos huéspedes, no solamente gustaron muchísimo aquellos á SS. AA., sino que habiendo cantado una *Salve* en presencia de la serenísima señora Infanta durante una ausencia del señor duque de Montpensier, y habiendo abandonado aquel punto los orfeonistas para regresar á Barcelona, recibió aviso don Juan Tolosa para que volviera al santuario y cantase por segunda vez la *Salve*, porque en vista de las alabanzas de la Infanta quiso el duque su esposo poder juzgar por sí mismo. A la conclusión tanto el profesor como los orfeonistas oyeron de boca del mismo duque palabras muy lisonjeras, y el ayuntamiento de Barcelona ha debido comprender, en vista de un resultado tan satisfactorio, cuán acreedor es don Juan Tolosa á que se le ayude y proteja para que el orfeon, que dirige, progrese y se extienda por toda Cataluña, como escuela matriz de todas las demás sociedades que conviene establecer en todo el principado.

Con el título de *Manual Musical* ha traducido don Juan Tolosa y publicado en Barcelona, el año 1855, el texto y la música en partitura de los cuadernos del método Wilhem, que ha servido de punto de partida para la combinación de otros sistemas de enseñanza que posteriormente se han dado á luz sin que aquel haya perdido su primitiva importancia.

El teatro de la Zarzuela estableció tambien en 1857 una escuela artística gratuita, fundando su utilidad en el gran desarrollo que ha adquirido la zarzuela y en la necesidad que tiene de intérpretes.

Este pensamiento fué concebido por los Sres. Gaztam-bide, Olona, Salas y Barbieri, quienes confiaron la enseñanza al profesor D. Antonio José Cappa.

Vamos á decir algo acerca de la enseñanza musical que se da á los ciegos en el Colegio de Madrid.

La casualidad nos ha hecho conocer y apreciar á un jóven artista, ciego casi desde los primeros dias de su vida, pero que habia logrado á fuerza de pasion y de genio no envidiar á los que ven la luz, y vamos á dar á conocer los medios que ha buscado el entusiasmo artístico para vencer á la naturaleza y apoderarse de la llave del arte, con el fin de arrancarle sus tesoros.

Gabriel Abreu, con un alma privilegiada, con una pasion inmensa por la música, en el albor de su juventud, sintió mas que nunca la necesidad de consagrarse al cultivo de este arte para encontrar en él un dulcísimo consuelo á su desgracia.

Él mismo ha dicho en un folleto, que ya se habian hecho muchos ensayos por los que se han dedicado á la

enseñanza de los ciegos, y por ellos mismos también, para reproducir los caracteres musicales y hacerlos perceptibles al tacto; pero asimismo aseguraba, que no se había inventado todavía ningún sistema completo y universal que facilitase al ciego los medios de escribir y leer la música que hubiese aprendido y compuesto, sin necesidad de pedir auxilio á nadie, ni fiar á la memoria las combinaciones musicales. No podemos decir nosotros lo mismo: si al empezar su obra Gabriel Abreu carecíamos de este sistema, hoy, que la ha terminado, tenemos uno que no vacilamos en calificar de perfecto, uno sencillo y admirable á la par, uno en el que, prescindiendo de los complicados sistemas conocidos hasta ahora, y que han tenido por auxiliares tablas en relieve, plomos, corchos, alfileres, etc., se ha valido solo del sistema de lectura y escritura en puntos, que se practica en el colegio de ciegos de Madrid y en casi todos los demás de Europa, logrando hallar un medio pronto y fácil, aunque convencional, de escribir las notas.

Con este sistema, cuyo relieve es el mas permanente y perceptible al tacto, ha conseguido al mismo tiempo resultados tan provechosos, ha vencido dificultades al parecer tan insuperables, que poco es todavía el título de profesor de música del colegio con que el gobierno quiso premiar su mérito en 1855. Todos los informes que por este tiempo se emitieron, todos están contestes en señalarle como modelo de sencillez y de perfeccion, reuniendo la ventaja de ser poco costoso y nada incómodo, pues como ya hemos dicho, sirven para él cuadernos de papel y los mismos aparatos que usan los ciegos para la escri-

tura. Una pauta con rejilla y su punzon, son bastantes para escribir todo género de piezas musicales.

Pero no se ha detenido aquí el talento creador de Abreu; ha inventado además un sistema de notacion musical maravilloso, porque en él ha podido comprender hasta los detalles mas insignificantes de la música, ha reformado los métodos anteriores, haciendo de todos uno perfecto, y con él puede el ciego aprender, no solo las piezas mas difíciles de piano, sino las mayores dificultades de la composicion.

Todo está minuciosamente previsto; allí se ve la fuerza de la imaginacion, el sentimiento humanitario que le ha inspirado la pasion por el arte, todos los elementos que han formado una obra imperecedera, por lo interesante, por lo completa y por lo útil que es.

Para que se vea hasta dónde son ciertas nuestras apreciaciones, vamos á dar una ligera idea de este sistema. Un plano de corcho labrado, de cuatro piés y medio de ancho por tres y medio de alto, colocado en una caja de madera de pulgada y media de profundidad, hace las veces de pizarra. Los pentágramas se marcan en este corcho por medio de cortes de sierra, suficientes para que el ciego pueda percibir al tacto las cinco líneas y los espacios. Las líneas divisorias se sustituyen por alambres, con las puntas á propósito para clavarse en el encerado, y que se colocan á mayor ó menor distancia, segun lo exijan los compases, calculándose en una proporcion regular, que pueden escribirse seiscientos cuarenta compases como máximum, ó lo que es igual, ciento sesenta á cuatro voces.

Los signos musicales se hallan representados por figuritas de hoja de lata, con un alfiler soldado, que clava en el corcho : y cada una de ellas significa tres ó cuatro notas diferentes, según la colocación que se las da al tiempo de clavarlas ; de modo, que con solo nueve figuritas se escribe cuanta música se quiera. Estos signos se hallan colocados en una cajita con nueve cajetines, que corre de un lado á otro del corcho, por un vasar con barandillas, que se cuelga mas alto ó mas bajo, á fin de que el ciego tenga á mano lo que necesite, sin subir ni bajar mucho los brazos. La caja que contiene el corcho, tiene por la parte inferior de sus costados dos listones que, cuando se quiere, la desvian de la pared, dándola el declive necesario para trabajar con mas comodidad.

Con solo ocho figuras, pueden representarse las notas breves, semibreves, mínimas y semínimas, corcheas y semicorcheas, fusas y semifusas ; con otras ocho se hacen las pausas ó silencios, y se encuentran tambien las necesarias para modificar el valor de las notas, como sostenidos, bemoles, becuadros, puntillos, calderones, etc. Asimismo se hallan las claves de *do*, de *sol* y de *fa*, y con alambres se figuran los ligados y se hacen líneas adicionales ; los graduadores y pedales se presentan por dos figuras que tienen diversas aplicaciones, según la colocación que se les da al clavarlas.

Después de haber dado á conocer á nuestros lectores los dos tan importantes como notables métodos que ha producido el fecundo talento y la plausible laboriosidad de Gabriel Abreu, cuando ya tienen una idea de su alma entusiasta por todo lo bello, cuando conocen la desgracia

que le condena á eterna oscuridad, ¿no sienten por él la admiracion y el afecto que nosotros le hemos consagrado? ¿no se interesan por su suerte como nosotros? Creemos que sí: esto es para nosotros una satisfaccion.

Terminaremos indicando que el jóven músico, á quien los ciegos sus hermanos de infortunio profesan una verdadera adoracion, es tambien autor de algunas composiciones musicales que se distinguen por sus preciosos motivos, al mismo tiempo que por la elegancia de su forma.

La música militar se halla en muy buen estado. El gobierno la atiende y los ejércitos la estiman muchísimo.

Durante la misa ejecutaba antes piezas de ópera y de bailes, pero á fines del año 1839 dispuso el gobierno que se limitase á saludar la elevacion de las sagradas formas con la marcha real.

Esta medida, dijimos nosotros al apreciarla, ha venido á cortar el abuso lamentable del que nos hubiéramos quedado, si hubiese aparecido nuestro periódico antes de que el gobierno de S. M. promulgase esta orden; pero al mismo tiempo nos ha hecho recordar una célebre frase del P. Lacordaire.

El sabio orador religioso dijo, y no sin razon, que si por los abusos hubieran de abolirse los usos, muy pocas instituciones se salvarian de la abolicion.

La ejecucion de música profana en los templos era un abuso imperdonable, porque sin intencion se desvirtuaba el santo fin de la misa. No los soldados, pero sí la muchedumbre corria á las iglesias mas que con el fin de cumplir el deber de cristianos, con el de saborear nue-

vamente las melodías de los grandes compositores, que habia admirado en el teatro, y los *dilettanti* y los ociosos se daban cita en el templo.

Este abuso debia naturalmente llamar la atencion del gobierno, celoso de que la Religion no sufra menoscabo, y de aquí ha partido la medida de que nos ocupamos. Pero al destruir el abuso de una manera radical, se ha destruido un uso muy provechoso, y á decir nuestro juicio, dentro de las conveniencias de la Iglesia.

¿Porqué se ejecutaban piezas musicales durante el sacrificio de la misa á que asistian los militares? Para que este acto fuera solemne, porque la música añade solemnidad á los ritos religiosos, porque la música, que es el lenguaje mas sublime, despierta en el alma los mas puros sentimientos, la eleva, la recoge y la coloca en mejor disposicion para disfrutar de los consuelos religiosos que las prácticas cristianas ofrecen al creyente.

El soldado veia en este acto, acompañado de las armonias de la música, una verdadera solemnidad, y su corazon latia de entusiasmo y de veneracion, porque despertando la música su alma para el bien, el ministro de Dios le recordaba los objetos mas queridos de su vida, su hogar, su madre inclinando su alma á la oracion, el sacerdote de su aldea, que cuando niño, le aconsejaba para que al ser hombre caminase por la senda de la virtud.

Una misa en el campo de batalla antes de entrar en accion, fortalecia su fe, la música distraia sus presentimientos de muerte, y se quedaba satisfecho.

La Religion católica, es cierto, no necesita mas que su grandeza para conmover el alma, pero con los encantos

de que se ha rodeado nacidos de ella misma, es la única capaz de revelar todas las virtudes, de extender por todo el mundo la paz y el bienestar.

Por todas estas razones hubiéramos deseado la prohibición en el templo de la música profana, militar ó dramática, pero no que se extinguiese el lenguaje mas sublime, la elocuencia de la palabra, como llama Karr á la música.

Los directores de las bandas podían muy bien haber continuado haciendo ejecutar durante la misa los oratorios sacros con que han dotado á la Iglesia los compositores religiosos de todos tiempos, ó pudieran haber escrito piezas dentro de las condiciones de la música religiosa. La severidad de esta clase de composiciones hubiera alejado á los ociosos y atraído á los devotos. Pero ya esto no es posible por ahora, y únicamente lo lamentamos, porque fijamos nuestros ojos en los campos de África poblados por nuestros valerosos ejércitos, y asistimos con nuestra imaginación á esas misas que en ellos se celebran, y nos duele que no pueblen aquel espacio las grandiosas armonías de la música religiosa, cantando las alabanzas del Señor.

Deber nuestro es acatar las disposiciones del gobierno, y las acatamos con todo nuestro corazón; pero defensores de las artes, hemos querido hacer ver que la influencia que se ha quitado á la música, era digna de continuar, modificada.

Podía haberse destruido el abuso sin destruir el uso.

Hemos dicho que hoy es extraordinaria la afición á la música que se ha desarrollado en nuestra nación. La mú-

sica es uno de los ramos importantes de la educacion , y viven muchísimos maestros de los recursos que les proporciona la enseñanza.

No queremos terminar esta breve reseña sin citar los nombres de los mas célebres músicos que han honrado y honran á nuestra patria. Como compositores de música religiosa, debemos citar á Andreví, Ledesma, Nielfa, Dochague, Eslava, Genovés, Arche, Jimeno, Ovejero; como autores de música lírico-dramática, á Eslava, Saldoni, Arrieta, Barbieri, Gaztambide, Oudrid, Yucenga, Aguado, Vazquez, Fernandez Caballero; como pianistas, á Guelvenzu, Mendizabal, Miró, Fronti, Miralles, Aguirre, Sos, Sobejano, Zabalza, Imbert, Eloisa d'Hervil; como profesores del Conservatorio y escritores musicales, debemos nombrar á los Sres. Hernando, Martín, Valdemosa, Asis Gil, Sacrista, Diez, Romero, Sarmiento, Monasterio, Melliez, D. Ángel Yucenga, Puig, célebre tambien como cantante, Gil, y otros no menos dignos de elogio.

Como directores de orquesta, son muy notables Gaztambide, Oudrid, Caballero, Molberg y Villó.

Entre los cantantes que mas se han distinguido debemos señalar al célebre tenor García y á su hija la renombrada Malibrán, á Unanue, Carrion, Echevarría, la Lema, Salas, la Angles Fortuni, Trinidad Ramos, Carmelina Poch, Elisa Villó, Flavio (Puig), Reguer, Maya, Oliveres, Guallan, Gracia, Llorens, Belart, Cagigal, la Cruz, Ganier y otros muchos harto conocidos del público para que tengamos necesidad de recomendarlos.

La capilla de Palacio, por sus profesores como por su archivo, es sin disputa la primera de Europa.

Las catedrales son también dignas de mención como conservadoras del arte, y figuran en primer término las de Sevilla y Toledo.

Concluiremos repitiendo lo que ya hemos dicho. La regeneración de la música española que ha comenzado hace muy pocos años, sería muy ventajosa para el arte universal. Cataluña, Valencia y Andalucía centralizarán en Madrid todos sus elementos, la juventud actual, que vale mucho, los aprovechará; y si somos considerados como poseedores de los mejores cantos populares, de las más sublimes obras de música religiosa, no tardaremos en distinguirnos como continuadores de la ópera universal.

Pero por la misma razón que son tan poderosos los elementos con que hoy cuenta la música española, deben nuestros compositores aspirar á una gloria merecida.

Del mismo modo que una obra dramática semejante á las que aparecen en los primeros tiempos de nuestro teatro, por su forma, y á veces hasta por su pensamiento, disgustaría hoy al público; una obra musical llena de trivialidades, ó mejor dicho sin las huellas del genio, no podría satisfacer á la crítica moderna.

Es más: los aplausos que el público ignorante le tributa no deben satisfacer á ningún autor.

Este principio, fundado en la razón del progreso natural de las naciones, tiene aplicación á todas las artes. No por eso negaremos los títulos que tienen al aprecio universal cuantos dieron los primeros pasos por la senda

que conduce á la gloria. Desde la primera égloga , origen de la poesía dramática , hasta el *Hombre de mundo* , ó el *Tejado de vidrio*, hay una inmensa distancia ; no por eso dejaremos de apreciar lo mismo el nombre de Juan de la Encina, que los de Ventura de la Vega y Adelardo de Ayala, considerándolos relativamente.

Pero si los que aparecen envueltos en el origen de las artes nos ofreciesen las obras que inmortalizaron sus nombres, se trocaria en indiferencia lo que fué admiración.

O la música sirve para representar ideas y sentimientos, ó para producir un ruido mas grato que los que carecen de compás y de ritmo ; hemos dicho antes de ahora , conviniendo, como no podíamos dejar de convenir, en que era su mision la comprendida en el primer caso.

Efectivamente, la música , que es un lenguaje mas expresivo, mas insinuante, mas á propósito para hablar al alma por su idealidad ; la música, que tiene todos los encantos para seducir, todos los resortes para conmovér ; que posee modulaciones, consonancias, transiciones, disonancias, acentos, tonos ; que á estos principios fundamentales en los que está basada , reúne con el auxilio del contrapunto los medios de producir á un mismo tiempo variados efectos ; la música puede y debe tener un pensamiento ; puede y debe desarrollarlo con toda la grandiosidad que exija ; puede y debe presentar episodios que contribuyan á aumentar el efecto que se proponga producir, y hasta ofrecerlos con las galas del lenguaje por medio de las apoyaturas, mordentes, escalas cromáticas, etc. etc., del mismo modo que el poeta engalana un pensamiento

con la belleza de las frases, con la aplicacion acertada de las palabras.

Antes de ahora lo hemos dicho : con el lenguaje músico se puede describir mucho mas que con la palabra, mucho mas que con los colores y el mármol; pero para poder hablar al mundo con este lenguaje se necesita genio, profundos conocimientos y un estudio filosófico del arte, considerándole como mecanismo y como ciencia.

Por eso las partituras de Mozart son y serán modelos, durarán tanto como el entusiasmo artístico, porque expresa con ellas todos los afectos, todas las pasiones; porque con ellas ha dado forma á las vagas apariciones de su fantasía; por eso no es necesario escuchar las palabras de casi todas las partituras de Bellini : la música de este maestro, la de Rossini, Donizetti, Meyerbeer y tantos otros cuyos nombres representan épocas de apogeo y de brillo para el arte, son poemas presentados con todas las galas de la poesia, porque para formarlos se han valido de los auxilios del arte, y el arte es la belleza, y la belleza, como dice Kant, la *manifestacion de lo infinito en lo finito*.

Todo maestro ó artista digno de tan honrosos títulos debe imprimir á sus obras una fisonomía especial, desde su concepcion hasta su ejecucion; debe asimismo procurar cuidadosamente, en la expresion del género que cultive, valerse de formas propias y peculiares, aunque sin incurrir en amaneramiento, esto es, sin hacer uso de unos mismos medios en el desarrollo de sus ideas, sin repetirse rutinariamente, revelando falta de inspiracion y de originalidad, teniendo tambien presente que esta consiste no en singularizarse, haciéndose extravagante, defecto dema-

siado comun en los que pretenden alcanzar nota de originales, sino en evitar la reproduccion de modelos determinados.

Estas reglas, que tan presentes deben tener cuantos se dediquen al difícil estudio de la composicion, prueban mas y mas la exactitud de nuestras apreciaciones, con respecto á la mision confiada á la música.

¿Y quién duda de que así sea, podrá preguntársenos?

— Nadie lo duda : todos convienen con nosotros en que la mision de la música es de gran importancia, pero de nada sirve que los que en teoría aprueban un principio, lo contradigan en el terreno de la práctica.

Desde hace algunos años, casi todas las partituras que escriben los compositores italianos de segundo y tercer orden se resienten de falta de unidad, de falta de expresion.

En España, donde con tanto éxito se vienen escribiendo zarzuelas desde hace algunos años, tambien se notan generalmente estos mismos defectos. Con excepcion de algunos maestros, que á los conocimientos musicales reunen inspiracion, los demás que han escrito zarzuelas, han incurrido en el defecto radical que hemos citado; y esto consiste en que, fijándose en la ignorancia general, escriben para salir del paso, sin un pensamiento principal, sin meditar su desarrollo.

Como algunos tienen facilidad, producen piezas muy agradables : el público las aplaude, y aunque merezcan los aplausos aisladamente, la recta crítica no puede concedérselos al juzgar una obra en su conjunto.

Así pues pediremos á toda obra armonía de pensamien-

tos, caracteres bien dibujados, expresion de afectos, belleza y por consiguiente verdad en los motivos, galanura en el lenguaje.

Cuando nuestros músicos tengan presentes estas reglas, la música española llegará al estado en que por sus acentos debe estar colocada.

CAPÍTULO XXII.

ISLA DE CUBA.

Al proponernos presentar en un solo cuadro la historia universal de la música, aunque trazada á grandes rasgos, su carácter especial y su influencia en los diversos países de Europa, África y Asia, no podemos menos de ocuparnos en un ligero exámen acerca de la propagacion de nuestra música en las posesiones españolas de América, sus adelantos en aquella metrópoli, y las modificaciones que ha sufrido para llegar á connaturalizarse con aque país privilegiado.

Harto conocida es la magnífica epopeya de la conquista del Nuevo Mundo. Colon fué el primero que clavó la bandera cristiana en el suelo americano, y la plegaria que los sacerdotes que acompañaban al ilustre marino elevaron al Señor al tocar con sus manos la deseada tierra, aquel himno sublime, hijo á la vez del fervor religioso y del entusiasmo militar, fué la primera semilla de la música europea que, oculta en los siglos posteriores, siglos de lu-

obras políticas y de combates, reapareció mas tarde, logrando hacer hoy de la isla de Cuba un centro musical tan digno de atencion como los de otras muchas capitales de Europa.

El establecimiento de la universidad de la Habana en 1728 y el del colegio de la Compañía de Jesús casi al mismo tiempo, fueron los primeros albores de la ilustracion cubana; pero el gobierno de las Casas fué realmente el que dió vida propia é importancia á las letras y á las artes en la isla.

La poesía ha tenido en aquel país dos intérpretes, de los cuales uno ha hecho universal su fama. El nombre de D. José Maria Heredia, que es el poeta á que nos referimos, y el del coronel D. Manuel de Zequeira y Caro, se conservan con veneracion en los anales de la poesia lirica moderna.

La música no ha sido tan afortunada como la poesía. Fuera de las danzas americanas, de las que nos ocuparemos á continuacion, ninguna otra obra musical digna de citarse han producido los Americanos españoles.

Desde los tiempos mas remotos, si bien modificados, el pueblo ha conservado sus cantos peculiares, mezclados muchas veces con los que oian á nuestros marineros y á nuestros soldados; y esta música popular, como la de las demás naciones, retrata perfectamente el carácter, la indolencia, la voluptuosidad de los hijos de aquella ardiente zona.

Vermay, el célebre pintor cubano del presente siglo, construyó un teatro y en él muchos actores de la Península que en busca de fortuna llegaron á la isla, dieron á

conocer á sus habitantes algunas de las tonadillas que en el siglo pasado hacian la delicia de los Españoles en los corrales de la Cruz, de la Pacheca y de los Caños del Peral.

Durante el mando del general Tacon alcanzaron nuestras posesiones ultramarinas una época de progreso que las colocó á una altura envidiable bajo todos puntos de vista.

A su sombra prosperaron la arquitectura, la pintura, la escultura, la floricultura; y la música comenzó á generalizarse del modo mas ventajoso para el arte.

Tacon mandó construir el teatro que hoy lleva su nombre; y artistas tan distinguidos como la Albini, Fornasari, Montesor y Musati dieron á conocer al público habanero las bellísimas creaciones de Rossini, Bellini y Donizetti, despertando en él un entusiasmo, una afición, que bien pudiéramos calificar de delirio sin temor de parecer exagerados.

Por este tiempo se fundaron en varios puntos de la isla sociedades filarmónicas, liceos, y la juventud americana, nuestros queridos hermanos ávidos de emociones, quisieron desde su puesto contribuir á esa gran revolucion artístico-literaria que ha dado nombre á nuestro siglo.

En el Liceo de la Habana se han cantado muchas óperas por los aficionados, y aquel público conoce ya todo el magnífico repertorio musical que constituye la riqueza lírica europea, y ha oído además de los cantantes que hemos citado á los artistas Steffanone, Trinidad Ramos, Gazzaniga, Cruz Ganier, y á Salvi, Marini, Badiali y otros muchos de los mas reputados en Italia.

Tambien los espectáculos coreográficos han encontrado entusiasta acogida entre los Habaneros, y últimamente la zarzuela, que á tanta altura ha llegado en España, está siendo el encanto de los habitantes de aquel país, que nos han arrebatado á la *Perlita*, á la simpática Amalia Ramirez, niña mimada en Madrid de los asiduos concurrentes al teatro de la Zarzuela.

En cuanto á la música religiosa, podemos decir que es un trasunto de la que se escucha en nuestros templos. Casi todos los organistas y maestros de capilla que han vivido y viven en la isla de Cuba han salido de la Península, y se han llevado para formar aquellos archivos muchas de las piezas mas en uso en nuestras iglesias. Pocas son las obras que han añadido, y por tanto nada tenemos que decir con respecto á este género musical.

Los Habaneros han oido tambien á algunos de los mas célebres instrumentistas modernos, y la capital de la isla posee un almacén de música surtido con las composiciones españolas, francesas é italianas mas en boga.

La afición al piano se ha generalizado de una manera prodigiosa, y hoy cuenta la isla con mas de 200 músicos sin incluir en este número á los de las bandas militares, y cerca de cincuenta maestros que viven holgadamente con lo que les producen sus lecciones.

Para concluir esta breve reseña citaremos la descripción del baile en la isla de Cuba, tomada del ilustrado Manual del Sr. Arboleya, porque este será el mejor medio de dar á conocer el carácter y la importancia de la música natural de aquel país.

« Aunque se conocen y ejecutan en esta isla todos los

bailes modernos, dice el citado autor, prepondera sobre ellos eclipsándoles la irresistible *danza criolla*, verdadera especialidad cubana. No es otra cosa que la antigua contradanza española (y contradanza la llaman todavía los músicos), modificada por el clima cálido y voluptuoso de los trópicos. Su música es de un estilo peculiar, y tanto, que quien no la ha oído á los naturales del país, en vano intentará interpretarla, aunque la vea perfectamente escrita. Consta de dos partes, cada una con ocho compases de $\frac{2}{4}$, formando por la repetición de aquellas el número de treinta y dos. A cada ocho compases corresponde una figura en el baile, las cuales son : *paseo*, *cadena*, *sostenido* y *cedazo*.

En las dos primeras, música y baile tienen menos expresión y movimiento, como si el alma y el cuerpo se mostrasen rehacios al placer; pero en el *sostenido* y el *cedazo*, que corresponden á la segunda parte de la música, esta es retozona y picante, ora triste, ora alegre; siempre apasionada. Las parejas se mecen entonces con una coquetaría encantadora..... Nuestros músicos se pñtan solos para componer danzas, lo que hacen sobre temas de algunas óperas favoritas, de cantos inventados por el pueblo y hasta de los pregones de los vendedores y las canciones de los negros: de donde proviene que la mayor parte de las danzas tengan nombres estrambóticos, tales como *La cascarilla de huevo*, *María la O*, *El Obispo de Guinea* y *Dáme un besito, caramba*. Apenas se estrena una danza, lo que sucede muy á menudo, aumentan con ella su repertorio los órganos ambulantes, y al oírlos no hay un habanero que no se sienta arrastrado

como por un poder mágico por aquella irresistible modulación.

La danza cubana va siendo generalizada en Europa, y hoy se baila mucho en Madrid, donde es conocida con el nombre de *Habanera*.

Hasta ahora puede decirse que la isla de Cuba no ha producido un músico de verdadero genio y capaz de engrandecer y de imprimir un carácter propio y de importancia á la música de aquel país.

Pero acaso no tarde en presentarse, y si así sucede, creemos que interesarían muchísimo á la decadente Europa las grandiosas creaciones que aquel suelo tan fecundo como virgen produjera con toda la inspiración que ofrece aquella gigantesca naturaleza.

CAPÍTULO XXIII.

INDIA.

Hay tanta analogía entre el sistema astronómico y musical de los Indios y el de los Egipcios y los Chinos, que se pueden atribuir los de estas tres naciones á un solo origen. La música en la India, como las demás ciencias, es un patrimonio de los sacerdotes, por cuya causa está estrechamente ligada con la religión, y sometida á reglas invariables.

La escala de los Indios no procede como la de los antiguos Griegos por tetracordes, sino por octavas como la

nuestra. La mayor parte de sus escalas no contienen mas que cinco ó seis sonidos estables, circunstancia por la que se asemejan á las de los antiguos Chinos. Estas escalas tan sencillas pueden ser consideradas como los primeros ensayos de un pueblo aficionado al canto, pero que carece de un sistema completo de acústica.

Los Indios no conocen nuestra armonía : sus diversas especies de música práctica son las *rectahs*, *teranas*, *tuppas* y *raaguis*. Las dos primeras tienen el carácter de un canto fácil y regular.

Sus instrumentos músicos están destinados ó á la religión ó á sus fiestas. Los que usan los Bramas en sus templos son conocidos con los nombres de el *song* y el *yantha*. El primero es una especie de trompeta en la que soplan con todas sus fuerzas para llamar al pueblo; el segundo, destinado al mismo objeto, es una campanilla de bronce, que se toca antes de darse principio á los sacrificios. Algunas veces suelen oírse tambien los sonidos del *song* en los bazares y mercados, pero entonces son los fakires los que lo tocan para anunciar su llegada.

El *kortal* es uno de los instrumentos indios mas antiguos, y la mayor parte de sus idolos están representados con él en algunas de sus manos.

En la India hay cantores que recorren las calles y se detienen en las puertas de las casas cantando los amores y las heróicas acciones de sus antepasados.

La música puesta en uso actualmente en las posesiones de la India sometidas á Inglaterra es la misma que se cultiva en Europa. Calcuta ha sido visitada por cantantes é instrumentistas distinguidos, y se ejecutan en esta ciu-

dad muchos cuartetos, obteniendo una gran preferencia los del inmortal Haydn.

JAVA.

Los Javaneses han llevado la música á un alto grado de perfeccion, lo que se nota principalmente en la construcción de sus instrumentos musicales. Estos instrumentos son de tres clases, de viento, de arco y de percusion. La fabricacion de los dos primeros está en su infancia todavía : la perfeccion de la música javanesa es preciso buscarla en los instrumentos de percusion.

El tambor es el nacional, pero tiene diversos nombres segun los diversos dialectos del país. Además de las diferentes clases de tambores que les son propios, los Javaneses han adoptado algunos á los Árabes y á los Europeos. Los del país se baten con las manos, y los sonidos que producen son débiles y poco armoniosos.

El tambor mas conocido es el que se llama *gongs* ó *goung*, y entran en su composicion el zinc, el cobre y el estaño.

La mayor parte de los *gongs* tienen el enorme diámetro de cuatro ó cinco piés y en medio un boton que se hiere con palillos guarnecidos de goma elástica ó de lana. El sonido de este instrumento es de una fuerza y de un efecto extraordinarios. Además tienen el *kromo* ó *bonang* y los *staccatos*.

En cuanto al carácter de la música javanesa, se nota que los instrumentos tienen todos el modo de las mas antiguas melodías irlandesas, escocesas, chinas y algunas de las Indias orientales y de la América septentrional.

Parece pues que toda la música verdaderamente indígena de Java está basada en el género ordinario enarmónico.

Las melodías tienen en su mayor parte una medida simple; muchas de sus cadencias recuerdan la música escocesa; otras, en menor, ofrecen la singularidad de que el intervalo entre el séptimo y octavo grados es de un tono entero, lo que prueba evidentemente su antigüedad. Es inútil añadir que los Javaneses como todos los isleños de la India desconocen el arte de escribir las notas: todos sus aires, que son innumerables, se ejecutan de memoria, y se transmiten del mismo modo de generación en generación.

MARTABAN.

Los habitantes de Martaban, provincia del imperio de Birman, tienen mucha afición á la música europea. La suya es, de todas las de los pueblos de la India, la que mas se asemeja á la nuestra. Sus instrumentos son: un laud con dos cuerdas de laton que tocan unas veces con un arco y otras con los dedos; otro instrumento que bien pudiera llamarse *gato* por ser su forma la de este animal; y además poseen varias especies de flautas, flageolets, tamtams y campanas que ellos distinguen con el nombre de *gongs*.

CAPÍTULO XXIV.

HOTENTOTES.

Los Hotentotes poseen una música y unos bailes muy característicos. Para estos últimos forman cadenas como suele hacerse en una de las figuras del rigodon, y hacen figuras extremas, acompañando mientras danzan los sonidos de sus instrumentos con las voces *hoo, hoo*.

Sus principales instrumentos son: el *rebuchin*, que es una plancha triangular sobre la cual se atan tres cuerdas sostenidas por clavijas y tendidas á voluntad por medio de un mástil. El *rampelot*, el mas ruidoso de los instrumentos de los Hotentotes, se forma de un tronco de árbol de cerca de dos ó tres piés de altura; en una de sus extremidades se coloca una piel de cordero, bien arreglada y tersa, y se toca en ella con un baston ó con los puños.

Además tienen el *gorah*, que por su forma y sus sonidos tiene alguna semejanza con el violin.

MÚSICA DE LOS ANTROPÓFAGOS.

Un viajero que visitó hace algunos años las islas de Santa Cristina refiere lo siguiente. « Aunque el canto de estos salvajes, dice, no es otra cosa que una especie de murmullo, el hombre observador percibe fácilmente en sus canciones el modo menor, comun á todos los pueblos de la índole del que nos ocupamos. Tambien es muy no-

table que los antropófagos, que no deben poseer un oído delicado, empleen con frecuencia en sus canciones la tercera menor, marcándola con esta línea \. »

El viajero añade que hay en la expresión de los cantos de estos salvajes algo terrible, algo que inspira las ideas más tétricas y dolorosas.

MÚSICA DE LOS HABITANTES DE DONGOLAH.

La melodía del canto de los habitantes de Dongolah, situados en el interior del África, es más bien dulce y melancólica que ruidosa y alegre. El instrumento con que la acompañan es una lira antigua toscamente fabricada y cuyo efecto es bastante armonioso. Una correa atada á este instrumento sirve al que lo toca para sostenerle. Las cuerdas se hieren con un plectrum.

EMPOONGWA.

La música de los habitantes de Empoongwa, situados como los anteriores en el centro del África, permanece todavía en un estado de barbarie. El *enchombro*, único instrumento que les es peculiar, se asemeja á una mandolina. Tiene cinco cuerdas de raíces de palmera, y el mástil se compone de cinco trozos de bambú, á los cuales están atadas las cuerdas. Este instrumento, que se toca con las dos manos, ofrece en sus sonidos muy poca variedad, por más que no dejen de ser agradables.

M. Bowdich, el célebre viajero, encontró en este país á un músico negro que, acompañado de un arpa, cantó delante de él el famoso *Aleluya* de Haendel. « Oír

este canto en medio de los desiertos de África, dice M. Bowdich, y oírsele interpretar á semejante músico, produjo en mí un efecto extraordinario, una impresion que no he podido olvidar nunca. »

INHAMBANA.

En el viaje del capitán Oiven se lee que en Inhambana, villa situada en las márgenes del río de su mismo nombre, y una de las mejores colonias que poseen los Portugueses en las costas orientales de África, los naturales del país se ejercitan en una especie de danza salvaje, acompañada por los sonidos del tambor. El mejor de sus instrumentos es el *marimbah*, que consiste en diez especies de teclas de madera fijadas en un cuadro, sirviendo á cada una de resonancia una pequeña calabaza, asemejándose en su conjunto á la *harmónica*. Otro de sus instrumentos musicales, llamado *cassanga*, y el mas generalizado entre el pueblo, consiste en una caja vacía, con teclas por encima que se hieren con los dedos. Con respecto á sus cantos, puede decirse que se asemejan á los de las demás hordas que habitan la mayor parte de la superficie africana.

CAPÍTULO XXV.

KOORANKO.

La música de los habitantes de este país ocupa un lugar muy preferente en sus ceremonias públicas. Poseen can-

tos y danzas que les son peculiares, y un gran número de músicos ambulantes dotados casi todos de una facilidad prodigiosa para la improvisación.

Su música y los instrumentos que emplean para producirla, de los cuales el mejor es una especie de guitarra ó violin formado de una calabaza con dos cuerdas de crin, se hallan todavía sin perfeccionar; pero sin embargo se encuentra en sus melodías tal dulzura, que á veces no llegan á producir sus efectos las modulaciones de los pueblos mas civilizados.

MALGACHES.

Los Malgaches profesan tambien una gran afición á la música y al baile. Sus canciones, cuyo tema es casi siempre el amor, son con extremo melancólicas. La voz de sus mujeres es por lo regular muy dulce y melodiosa, y al reunirse para cantar producen acordes tan sorprendentes que contrastan por su belleza con la rudeza, por decirlo así, de su arte musical.

SIAM.

Los Siamois son de todos los habitantes de las naciones de Asia los que mayores progresos han alcanzado en la música. Sus melodías, por lo general vivas y brillantes, no carecen de encanto, aun para los Europeos. Su música se diferencia de la de las demás naciones bárbaras do Oriente en el uso de los modos menores. El principal objeto de los músicos siamois es conmover el corazón, excitar las pasiones. Para congesuirlo, ponen en juego á su

antojo los diferentes aires que poseen, y su mayor alegría es realizar su propósito.

CAPÍTULO XXVI.

SISTEMA MUSICAL DE LOS CHINOS.

Los historiadores del celeste imperio convienen en que el principio fundamental sobre el cual se ha elevado aquel pueblo ha sido el de la música. Pan-Kou declara formalmente que la doctrina de los *Kings*, libros sagrados de la nación, está basada en la ciencia musical, representada en ellos como la expresión de la imagen de la tierra con el cielo.

Los Chinos consideran como autores de su sistema musical á Ling-Lun-Kouei y á Pin-Mou-Kia. La época en que vivió el primero no se puede fijar: tampoco puede hallarse el *Yo King*, libro sagrado que contenía los principios de la música, creyéndose por algunos que todos los ejemplares de esta obra fueron arrojados al fuego.

Los fragmentos de él conservados en la memoria han sido cuidadosamente recogidos, y muchos sabios han procurado restablecer la antigua música, pero las guerras de que continuamente ha sido teatro aquel país han estorbado siempre la realización de sus deseos y su obra permanece incompleta.

Un príncipe llamado Tsai, entusiasta por el arte musical, trató posteriormente de devolverle su primitivo lus-

tre, y rodeándose para lograr su objeto de los músicos mas sabios de su época, logró establecer un sistema musical completo, considerado como sagrado desde la mas remota antigüedad.

El principio llamado *koung*, es decir, foco luminoso, centro en donde todo refleja y de donde todo emana, corresponde al sonido que nosotros llamamos *fa*. De este principio fundamental es del que entre los Chinos recibe todo, tanto en la parte moral como en la física, nombre, medida y valor. Todo se relaciona con este principio, y solo estudiándole es como puede apreciarse hasta la posición exacta que estos pueblos daban á sus cantos sobre el diapason musical. Lo que no es menos maravilloso y lo que resulta de semejante institucion, es que, gracias á este mismo principio *fa*, reconocido como sagrado, y cuya forma es invariable, el pueblo ha tenido siempre los mismos valores, las mismas medidas, y ha hecho uso de las mismas entonaciones en los cantos.

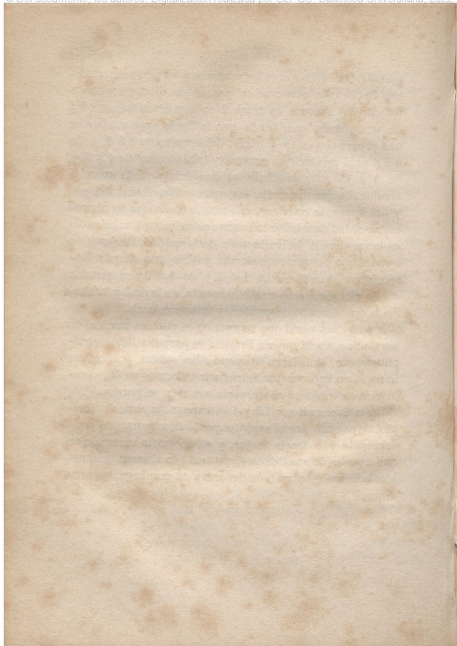
Ahora que conocemos el principio fundamental de la música de los Chinos creado por Ling-Lun, y el modo que tienen de establecerle, veamos cómo este célebre músico producía los sonidos diatónicos y cromáticos que admitía en su sistema.

Después de haber adoptado Ling-Lun la cuerda fundamental *fa* como el sonido generador de los demás, y de haberle hecho resonar ya sobre la piedra sonora del *yo king* ó ya sobre el bronce armonioso del *lien - chtoung*, notó en la resonancia de estos cuerpos muchos sonidos análogos al principal, entre los que reconoció que la octava ó la música aguda del mismo sonido y su doble

quinta ó duodécima eran los primeros y los mas permanentes. Hecha esta observacion pensó que el desarrollo de los cuerpos sonoros en general se verificaba por medio de una marcha combinada que le hacia seguir á la vez una progresion doble y triple, doble como de 1 á 2, ó de 4 á 8 para producir su octava, y triple como de 1 á 3 y de 4 á 12 para producir su duodécima. Esta marcha combinada que encerraba las opuestas facultades del par y del impar, le convino tanto mas, cuanto que le ahorró la necesidad de admitir un nuevo principio, permitiéndole en la apariencia derivarlo todo de la unidad. Decimos en apariencia, porque suponiendo posible esta marcha heterogénea simultánea de 1 á 2 y de 1 á 3, el sistema donde ella presidiese exclusivamente, en la de 3 á 4 faltaria la cromática al descender, y la enarmónica.

A pesar del vacío que se nota en el sistema musical de los Chinos, vacío que en Francia se propuso llenar cumplidamente el célebre Rameau, los sabios del celeste imperio no han querido introducir reformas en él, complaciéndose mas en conservarle con toda su pureza.

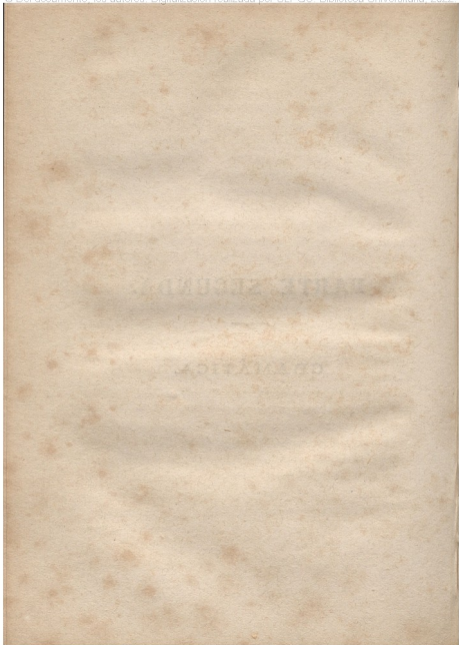
En la época en que Ling-Lun expuso su único principio, impulsado por el espíritu que le dominaba, no pudo encontrar una teoría mejor, y es necesario convenir en que á pesar de sus defectos, presenta su sistema innumerales bellezas y sobre todo denuncia un gran ingenio en su autor.



PARTE SEGUNDA.



GRAMÁTICA.



ADVERTENCIA PRELIMINAR.

La música, reconocida generalmente como lenguaje del sentimiento, ó como idioma expresivo de las pasiones y afectos del ánimo, y dotada con las propiedades naturales que son consecuencia precisa de semejante cualidad, pues consta de sílabas ó articulaciones, de palabras ó acordes, de modos y géneros, de frases, oraciones ó proposiciones, de cláusulas ó períodos, de discursos, de metro, ritmo y acentos, se compone necesariamente de parte gramatical, parte retórica y parte estética ó poética.

La parte gramatical es la que contiene la demostración y explicación del tecnicismo propio, y de los signos para conocer, leer, escribir ó notar, entonar ó solfear, pronunciar ó ejecutar bien el lenguaje musical.

La retórica es la que enseña el artificio y estructura material del lenguaje en toda su extensión.

La estética ó poética de la música es la que manifiesta el modo de aplicar la composición artísticamente considerada, esto es, la retórica musical, al objeto y afectos que haya de representar.

Es la parte científica y mas importante de la música.

Nosotros vamos solo á ocuparnos en reunir las reglas

que constituyen la gramática; porque de mayor extension las demás partes, no cabrian en el reducido espacio de un Manual.

CAPÍTULO I.

ALFABETO MUSICAL.

Las letras del alfabeto son siete :

Ut, re, mi, fa, sol, la, si.

En su orden numérico 1^{a.}, 2^{a.}, 3^{a.}, 4^{a.}, 5^{a.}, 6^{a.} y 7^{a.}

En su progresion gradual, grado 1^{o.}, grado 2^{o.}, etc.

Los sonidos vocales é instrumentales se expresan en toda su extension con tan corto número de letras, porque se reproducen cuanto es necesario para verificarlo.

El número que corresponde en la progresion de las letras á la primera cuando se reproduce despues de la séptima, ó del séptimo grado, es el de octava; á las demás el que tienen, adicionándolas el número de la octava en que se reproducen : v. g. 2^{a.}, ó segundo grado de la primera octava : 5^{a.}, ó quinto grado de la segunda, tercera ó cuarta, octava, etc.; siendo este modo de contar mas propio y menos confuso que el de novena, décima, etc., ó el de doble segunda, triple tercera, que comunmente se las aplica.

La razon del número y reproduccion de las letras musicales es el número de los días de una semana, y su repe-

tición relativa á la progresion del tiempo, en cuya circunstancia encontró el sabio pontífice san Gregorio el Magno el sólido fundamento de esta aplicacion; sin que en ella incluyese, como quieren algunos, la excelencia concedida por los antiguos al número siete.

La etimología del nombre de las letras musicales es la siguiente: las seis primeras sílabas de los seis primeros versos del himno vespertino de S. Juan Bautista en su primera estrofa, dan nombre á las seis primeras; y el de la séptima *si* procede de autor aun no conocido y de invencion puramente ingeniosa.

Un célebre monje benedictino, italiano de nacion, llamado Guido Aretto, al establecer en el año 1024 su sistema musical, adicionó con las sílabas del cántico referido seis de las siete letras latinas A, B, C, D, E, F, G, con que san Gregorio en el siglo séptimo habia sustituido los numerosos signos, de distintos colores y variadas formas, de la música griega. Tan notable y oportuno arreglo prestó un gran servicio al arte, facilitando una buena pronunciacion al solfeo ó lectura cantada, y nos legó un vivo recuerdo de la santidad del objeto de la música religiosa, al excitarnos continuamente á la consideracion de la idea propia de los versos referidos, y de la obligacion que moralmente nos impone de no apreciar jamás la música sino como órgano de pasiones nobles y efectos decorosos.

Guido dió solamente nombre á seis de las siete letras, porque su sistema de progresiones se componia únicamente de exacordos ó grupos de seis letras; y para continuarlas ascendiendo desde la sexta ó descendiendo desde la primera, estableció las mudanzas ó sustitucio-

nes de unas letras por otras, leyendo *re-mi-fa* por *la-si-do* y *sol-fa-mi* por *re-do-si* cuando la séptima era natural, y si era alterada, *mi-fa-sol* por *la-si-bemol-do*, y *la-sol-fa* por *re-do-si* bemol.

La séptima antes de la aceptación general de la sílaba *si* se nombró *ci-di-ni-za-ba*, y fué universal y definitivamente aceptada en el siglo xvi.

Las letras del alfabeto músico se representan por medio de unas figuras de forma variada, que pueden verse en el Apéndice que publicamos al fin, y á las que también se da el nombre de notas.

Se entiende generalmente por notas, cualquiera de los signos ó caracteres que sirven para la práctica del arte musical.

CAPÍTULO II:

DEL SONIDO.

Antes de pasar adelante creemós oportuno ocuparnos del sonido y de sus divisiones.

Sonido es el movimiento especial, la conmocion, la impresion del aire agitado por algun cuerpo, ó por el choque ó colusion de dos o mas cuerpos, y que se percibe por el oido.

El sonido se divide en comun y musical.

El primero es el producido indeterminadamente por cuerpos sordos ó ruidosos que carecen de sonoridad.

El segundo es el ocasionado con determinacion, ya por

la voz humana cantante, ya por los cuerpos sonoros y vibrantes.

Sonoridad es la propiedad armoniosa, la calidad dulce y grata del sonido, en su mayor ó menor cantidad.

Vibracion es un movimiento oscilatorio, que experimenta el sonido al impulso del choque de los cuerpos que le producen, ó al de su propia colusion con el aire, y que termina aquietándose en el mismo sonido.

Resonancia es la prolongacion del sonido que va disminuyendo por grados hasta su total extincion. Repercusion el retroceso ó cambio de direccion que verifica el sonido en su duracion, cuando es resistido, herido ó rechazado por algun cuerpo que se le interpone.

Afinacion la unidad de entonacion entre los sonidos, y la delicadeza, finura y suavidad de que deben hallarse dotados para su perfeccion y afabilidad.

Entonacion es el tono y la voz de los instrumentos, la pronunciacion de las letras musicales en un sonido determinado.

Acústica es la ciencia de preparar el espacio y sus bóvedas para la buena resonancia de los sonidos. Fué arreglada por M. Sauveur, célebre músico francés, y el estudio de esta ciencia física pertenece hoy exclusivamente á la arquitectura. Creemos oportuno ilustrar este capítulo manifestando la manera que tiene el sonido de producir el efecto en nuestros órganos auditivos.

Hallándose colocado el aparato auricular sobre los huesos llamados *temporales*, y dotado, como elástico, de la mas exquisita sensibilidad, se conmueve á la menor impresion del aire. Su forma exterior es apta para recoger

el aire herido que produce el sonido; y le trasmite al oído, siguiendo un conducto por el cual llega al *tímpano*: este conducto tiene la figura de un cilindro elíptico y va serpeando para que el sonido ó el aire que le produce, no haga impresiones en el tímpano hasta haberse amortiguado en las resistencias que halla en el canal tortuoso. Síguese despues del tímpano el *tambor*, cavidad mas ancha que larga, cubierta con una membrana que consta de cuatro huesecillos, tres músculos, dos conductos, dos ventanas y un ramo de nervios. El hueso primero, llamado *martillo*, está asegurado con fuerza en la membrana del tímpano; articulase con el yunque, que es el segundo huesecillo: este tiene forma de lenteja y está unido al cuarto hueso conocido con el nombre de *estribo*.

La segunda cavidad, llamada *laberinto*, está inmediata y se divide en tres partes distinguidas así: el *vestibulo*, los *conductos semicirculares* y la *concha*. Esta cavidad encierra un aire que no se comunica con el exterior y se llama *implantado* por ignorarse su conducto de entrada.

Cuando se agita el aire del modo que conviene para producir el sonido, penetra hasta el tímpano, que se estremece poniendo en movimiento el *martillo*; entonces el *yunque*, que está íntimamente unido al *martillo*, mueve al *estribo* con quien se comunica, comprimiéndole asimismo con la sacudida; pero con el auxilio del *muelle* vuelve prontamente á su estado natural, causando con semejante movimiento alternativo en los nervios que entapizan el *laberinto* impresiones que trasladadas al cerebro excitan la idea del sonido; idea que solamente es agradable, cuando el sonido resulta de la proporcion en

los movimientos del aire. Por ejemplo, si la segunda vibración del aire corresponde á la primera, la tercera á la segunda y la cuarta á la tercera, el alma advierte una sensación deliciosa; siendo este deleite el que dió lugar á las primeras indagaciones sobre la teoría de los sonidos.

CAPÍTULO III.

DE LA VOZ.

Voz es una percusion del aire en la áspera arteria, hecha por el alma con intencion de expresar alguna cosa. Voz musical, el sonido particular, la entonacion que corresponde á las notas ó sílabas del alfabeto músico segun la clave.

Asimismo se llama voz musical la diferencia de sonidos en la voz humana y en los instrumentos.

La voz humana, como expresion de las ideas, es un sonido articulado, producido por el movimiento de los órganos de la locucion, y por el aire reflejado que trasmite al oido este movimiento.

La reflexion produce las vocales.

El movimiento las consonantes.

Si la reflexion del aire articulado se hace en la garganta, da por resultado la vocal *A*.

Si en el paladar, la *I*, y si en los labios la *U*.

Son pues vocales cardinales la *A*, la *I* y la *U*.

Todas las demás vocales intermedias son contraccio-

nes, cuyo sonido es mas ó menos claro, oscuro, abierto, cerrado y sonoro, segun la vibracion se hace en paraje mas próximo á la garganta, de esta al paladar, ó á los labios y vice versa.

Es muy conveniente á los cantantes, para los buenos efectos de la vocalizacion, estudiar la explicacion facultativa de la voz humana, y el triángulo Orchelano, contenidos en la primera parte del análisis filosófico de la lengua hebrea por el Dr. D. Antonio María García Blanco.

Tres voces se derivan de la diversidad de sonidos de la voz humana :

La grave del bajo.

La central del tenor.

La aguda del soprano ó tiple.

De estas proceden tres :

La del baritono, llamada antiguamente bajete, menos grave que la del bajo, y menos aguda que la del tenor.

La del contralto, mas aguda que la del tenor y menos que la del soprano.

La del medio-tiple ó mezzo-soprano no tan aguda como la del soprano, y algo mas que la del contralto.

Son propias de la naturaleza del hombre las voces del bajo, baritono y tenor : corresponden al sexo femenino las del contralto y tiple exclusivamente.

Modulacion vocal es la entonacion de las sílabas en la sucesion del canto, con facilidad, soltura, limpieza, afinacion y delicadeza. Es el canto en su acepcion gramatical.

Vocalizacion es modular la voz, ó cantar con una sola vocal uno, dos ó mas compases.

Sirve para facilitar la emision, cuerpo y buen sonido de la voz, la agilidad de los órganos vocales, y la limpia y clara pronunciacion.

Acento musical es la inflexion mas ó menos pronunciada con que se practica la modulacion de la voz ó del instrumento.

CAPÍTULO IV.

DEL PENTÁGRAMA.

Los caracteres musicales se escriben en cinco rayas paralelas y sus espacios respectivos, á cuyo conjunto se da el nombre de *pentágrama*; voz griega que significa lo que representa. (Véase el Apéndice.)

Tambien se llama pauta, pero el sentido de esta palabra aplicado al pentágrama es figurado.

El pentágrama se divide en fijo y adicional: el primero es el que solo consta de cinco rayas y cuatro espacios; el segundo el que además contiene otras líneas en su parte superior ó inferior.

Las rayas y espacios del pentágrama fijo se cuentan de abajo arriba.

Los espacios y rayas del pentágrama adicional se numeran, llamándose primero ó primera al mas inmediato á la 1^a. y 5^a. línea del pentágrama fijo.

CAPÍTULO V.

DE LAS CLAVES Ó LLAVES.

Clave ó llave musical es el signo primero y mas importante del arte, que se coloca necesariamente en una de las cuatro primeras líneas del pentágrama, y al principio de toda pieza, leccion ó ejercicio prácticos. (Véase el Apéndice.)

Las claves sirven para caracterizar la distinta calidad de cada una de las voces humanas, para proporcionar en el pentágrama al diapason ó extension total de las mismas voces, una colocacion ajustada al menor número posible de líneas adicionales, evitando la pequeña confusion que estas ocasionan en la escritura y lectura musical; para comunicar su propio nombre al signo-sílaba, escrito en la raya en que ellas se contienen; para determinar asimismo el nombre que corresponde á los demás signos expresivos de las sílabas que sin el de la clave estaria oculto, y no podria especificarse; para fijar con exactitud en la entonacion ó lectura cantada el sonido determinado que pertenece al signo que lleva el nombre de la clave, como al de las demás sílabas musicales, y para facilitar la trasposicion de la lectura musical.

Las claves son seis, que equivalen al número de voces.

Las claves se dividen en radicales y derivadas: la causa que motiva esta division es la que guardan natu-

ralmente entre sí las voces por la modificación que sufren la gravedad y agudeza de sus sonidos.

Las claves radicales son dos signos de diferente figura, llamados *fa* y *do*; y las derivadas los mismos dos signos, pero colocados en distinta posición.

Las claves radicales se colocan en el pentágrama. La de *fa* en su cuarta raya, la de *do* en cuarta línea y la de *do* en primera pauta.

Las derivadas: la de *fa*, en tercera línea la de *do* en tercera raya, y la de *do* en segunda pauta.

Además la radical de *fa* en cuarta raya, clarifica la voz grave del bajo; la radical de *do* en cuarta línea, la central del tenor; la radical de *do* en primera raya, la aguda de tiple ó soprano; la derivada de *fa* en tercera línea corresponde al barítono, la derivada de *do* en tercera línea al contralto, y la derivada de *do* en segunda raya al medio tiple ó mezzo-soprano.

Los instrumentos se sirven de las seis claves referidas, y mas particularmente de otra que en su origen tuvo por objeto el servicio exclusivo de los mismos.

El signo de esta clave puede verse en nuestro Apéndice: su nombre es clave de *sol*: su posición en la segunda raya del pentágrama.

La clave de *sol* ha sido aceptada para alternar con la de *do* en primera línea al servicio de la voz del soprano, y de esta aceptación ha resultado en la notación del arte la utilidad de economizar alguna línea del pentágrama adicional.

Las observaciones que proceden del acomodamiento de la clave de *sol* al soprano son: que las claves musicales

son actualmente siete ; que este número no es incompatible con el de las voces, pues dos de aquellas caracterizan una sola de estas, y que por consiguiente las claves radicales son cuatro en número, *fa* en cuarta, *do* en cuarta, *do* en primera, y *sol* en segunda, y solo tres en el nombre *fa*, *do* y *sol*.

Las claves no fijan un límite en el pentágrama á la extension de las voces, porque como las voces humanas no lo reconocen determinado, pues las de una misma clase carecen de uniformidad en su extension inferior y superior, si bien con no grave diferencia, tampoco las claves pueden fijar término á las líneas del pentágrama para su colocacion.

La proporcion que se observa entre la posicion de las claves y el número de líneas adicionales del pentágrama para el uso de las voces, es la que aproximadamente contribuye á que solo sean necesarias dos rayas adicionales superiores, y una inferior para contener la extension de las mismas.

Esta proporcion existe en los instrumentos de origen antiguo, cuyo mecanismo conserva, pero no en todos los modernos.

El nombre de las claves procede del de los tres signos llamados *deducciones*, con que los antiguos designaban el principio grave, medio y agudo de la progresion conjunta de los sonidos radicales, que no pudiera escribirse con la debida propiedad, si se desentendiese la procedencia ó deduccion que á cada una corresponde.

Así es que son viciosos cuantos sistemas de notacion se han inventado.

Las claves determinan el nombre de los signos representantes de las sílabas musicales, aplicando el que ellas mismas tienen al signo escrito en la raya en que se hallan colocadas, desde el cual se inicia la lectura, ascendiendo ó descendiendo en la progresión alfabética, hasta encontrar al signo-sílaba cuyo nombre se pretende averiguar.

Hay un signo en el espacio tercero del pentágrama fijo: la clave es *sol* en regla segunda.

En esta leemos *sol*.

En el segundo espacio *la*.

En la línea tercera *si*, y el signo ó nota que buscamos será *do*.

Hay una nota en el primer espacio del pentágrama adicional: la clave es *do* en cuarta raya.

En esta se lee *do*: se asciende haciendo la progresión desde *do* y encontraremos ser *fa* el signo que se busca; siendo este modo aplicable á la diversa posición, así de las notas como de las claves.

El nombre propio de las sílabas no se determina sin el auxilio de las claves, porque la notación del alfabeto músico se verifica por medio de signos que por sí mismos nada significan. Para determinar la entonación de las sílabas es necesaria la clave, porque hasta después de encontrado el nombre del signo, no es posible aplicarle el sonido dado que le pertenece; dependiendo por consiguiente la entonación de las sílabas de la clave que determina su nombre.

El transporte ó trasposición consiste en ejecutar las piezas de música, medio, uno ó mas grados ascendentes ó descendentes que aquel en que han sido escritas.

El objeto de la trasposicion es proporcionar mayor comodidad á los cantantes, facilitándoles la ejecucion de las piezas, cuando por escasez de tesitura natural ó accidental no pueden practicarla en el tono en que han sido escritas; y ofrecer asimismo á las piezas una brillantez superior á la del tono á que pertenecen.

A los instrumentos corresponden las siguientes claves; la de *fa* en cuarta á la mano izquierda del órgano, piano y arpa de simple y doble movimiento, al contrabajo y violoncelo, fagot, figles, trombones, serpenton, saxophon y bombardones.

La clave de *sol* se usa para la mano derecha del piano, órgano y arpa: para la guitarra, laud, bandurria, lira, cítara, violin, flauta, octavines ó flautines, pífano, flageolets, oboé, corno inglés, requintos, clarinetes, corno de basseto, trompas, clarines, bugles ó clarin de llaves, cornetas y cornetines, y trombon alto de pistones.

Con la clave de *do* en tercera raya se escriben las violas.

En la de *do* en cuarta se encuentran asimismo escritos el violoncelo y fagot, especialmente en sus notas agudas.

Las claves naturales pueden sustituirse con otras correspondientes para evitar líneas adicionales.

Siendo continua la aparicion de nuevos instrumentos de aire, debe considerarse como regla general que todos los que representan sonidos graves se escriben con clave de *fa* en cuarta regla; los de sonido medio en *do* en cuarta ó *do* en tercera, y los agudos y agudisimos en la de *sol*.

CAPÍTULO VI.

DE LAS ESCALAS Y SUS INTERVALOS.

Escala musical es la disposición tonal de las sílabas; el orden de proceder la progresión ascendente y descendente de las sílabas en su entonación.

Los intervalos de las escalas son las distancias que resultan de unos grados á otros: la medida de los intervalos es el tono considerado como grado tonal. (Véase el Apéndice.)

El tono se divide según los músicos materialistas más sutiles en nueve partes, que llaman comas, y cuya realidad aseguran ser demostrable en ciertos instrumentos de cuerda.

La división del tono aceptada en general como la más conforme con las naturales exigencias de la música, es la de su mitad, intervalo de semitono.

Los semitonos se dividen en mayores y menores.

El menor es la alteración conjunta ascendente ó descendente que sufre la entonación de una misma sílaba, cuando es modificada por algún accidente. *Do* natural á *do* sostenido, ó *do* bemol: el mayor es el que resulta de una sílaba á otra distinta. De *do* natural á *si* natural ó *re* bemol.

La entonación del semitono menor necesita ser algo más alta ó baja que la del mayor, para su perfecta afina-

cion. Así lo enseña la práctica á los que cantan con inteligencia la música armonizada, y á los buenos profesores de instrumentos sin trastes : y aunque en los de teclado aparece ser homólogo el sonido de ambos semitonos, indica su diferencia consonante y disonante el curso de su modulacion tonal.

Se llama semitono menor á aquel cuya entonacion es sin embargo mas fuerte, porque no varía de nombre ni de posicion en los grados de la pauta.

Las formas de las escalas son tres : natural, semitonal y semitonal sustituida.

Se distinguen además las escalas en el modo, que puede ser mayor ó menor, y en la propiedad, simple ó alterada.

Modo musical es la diferencia que resulta en la formacion de los tonos, y que reside en la sílaba tercera ó grado tercero de sus escalas.

Escala natural, simple ó alterada de modo mayor es la que procede conjunta ó disyuntivamente desde la sílaba que la da nombre, formando al subir un grupo de dos tonos y un semitono, y otro de tres tonos y medio.

Escala simple, aquella cuyas sílabas carecen de signo que altere su entonacion, como por ejemplo la de *do* natural mayor, y su relativo *la* natural menor, en su descenso únicamente.

Escalas alteradas, todas las demás cuyas sílabas se hallan modificadas por algun signo accidental.

La sílaba que da nombre á la escala es aquella en cuyo tono se halla escrita la leccion, pieza ó ejercicio que se ha de ejecutar.

La forma de la escala natural, simple ó alterada de modo menor, es la que asciende por un grupo de un tono y semitono, y otro de cuatro tonos y un semitono, y desciende por dos tonos, un semitono, dos tonos, semitono y un tono.

No son iguales el ascenso y descenso de la escala natural menor, porque debiendo ser semitono el intervalo ascendente de la séptima á la octava, es necesario alterar el séptimo grado subiéndole medio tono; ocasionando esta circunstancia igual alteracion en la sexta para evitar la áspera y no fácil entonacion de grado y medio que resultaria, si así no se hiciese.

Los intervalos de la escala mayor son : En la simple del tono de *do* natural : de *do* primer grado á *re* segundo, un tono; de *re* segundo á *mi* tercero, un tono; de *mi* tercero á *fa* cuarto, un semitono; de *fa* cuarto á *sol* quinto, un tono; de *sol* quinto á *la* sexto, un tono; de *si* séptimo á *do* octavo, un semitono.

Este mismo es el orden de las escalas naturales alteradas, por ejemplo : En la alterada del tono de *re* natural : de *re* primer grado á *mi* segundo, un tono; de *mi* segundo á *fa* alterado con un accidente, tercero, un tono; de *fa* alterado tercero á *sol* cuarto, un semitono; de *sol* cuarto á *la* quinto, un tono; de *la* quinto á *si* sexto, un tono; de *si* sexto á *do* alterado séptimo, un tono; y de *do* séptimo alterado á *re* octavo, un semitono; y así en los demás, con sus diferentes accidentes.

Los intervalos de la escala natural menor ascendente son : En la del tono de *la* natural : de *la* primer grado á *si* segundo, un tono; de *si* segundo á *do* tercero, un semi-

tono; de *do* tercero á *re* cuarto, un tono; de *re* cuarto á *mi* quinto, un tono; de *mi* quinto á *fa* alterado sexto, un tono; de *fa* alterado sexto á *sol* alterado séptimo, un tono; y de *sol* alterado séptimo á *la* octavo, un semitono.

En la descendente: de *la* octavo á *sol* séptimo, un tono; de *sol* séptimo á *fa* sexto, un tono; de *fa* sexto á *mi* quinto, un tono; de *mi* quinto á *re* cuarto, un tono; de *re* cuarto á *do* tercero, un tono; de *do* tercero á *si* segundo, un semitono; y de *si* segundo á *la* primero, un tono.

Todas las demás escalas menores contienen los mismos intervalos que se forman con las respectivas alteraciones.

Se dice natural la forma de proceder la escala por un grupo de dos tonos y un semitono, porque semejante grupo utilizado por el arte para fundamentar en su primera repetición la escala, y en su reproducción sucesiva la total progresión de los sonidos, ha sido dictado por la naturaleza.

Por eso halaga al oído, y satisface completamente al buen sentido músico, siendo repugnantes y ofensivos á los mismos cuantos esfuerzos puedan hacerse por obtener una medida tonal diferente, explicándose asimismo con facilidad este resultado, en presencia de la circunstancia de hallarse contenidos en dicho grupo los dos intervalos integrantes de la armonía, que todo hombre, aunque inexperto en el arte, conoce y practica; porque la inspiración la enseña la correspondencia armoniosa que existe en el tercer grado de un sonido cualquiera, y el modo de utilizarlo para la expresión de sus afectos, determinando la tercera mayor en los enérgicos, y la menor en los tiernos y amorosos.

Es pues la naturaleza la única reguladora de la progresion tonal de los sonidos; hallándose, por último, confirmada la verdad de esta proposicion, no solo en la irregularidad y falta de ley determinada con que los músicos materialistas han procedido en la medida de los números musicales que aplicaron á la escala :

24—27—30—32—36—40—45—48

1º. 2º. 3º. 4º. 5º. 6º. 7º. 8º. grados

sino en la circunstancia de que habiendo arreglado los mismos las cinco consonantes que llaman perfectas,

3a. 5a. 4a. 5a. mayor y 3a. menor

1 2 3 4 . . . 5

2 3 4 5 . . . 6

por la ley de creer los antecedentes y consecuentes de una unidad, no pudieron hacerlo con la sexta ni con las disonancias que tan importante mision desempeñan en la armonía.

Escala semitonal es la natural dividida en semitonos de toda especie, y su progresion ascendente de *do* natural primer grado á *do* alterado por un sostenido, semitono menor; de *do* sostenido á *re* natural segundo grado, un semitono mayor; de *re* á *re* sostenido, semitono menor; de *re* sostenido á *mi* tercer grado, un semitono mayor; de *mi* tercer grado á *fa* cuarto, semitono mayor; de *fa* cuarto grado á *fa* sostenido, un semitono mayor; de cuarto grado á *fa* sostenido, un semitono menor; de *fa* sostenido á *sol* quinto grado, semitono mayor; de *sol* quinto grado á *sol* sostenido, semitono menor; de *sol* sostenido á *la* natural sexto grado semitono mayor; de *la* sexto á *si* be-

mol séptimo, semitono mayor; de *si* bemol á *si* natural, semitono menor; de *si* séptimo á *do* octavo grado, semitono mayor y vice versa al descender.

Escala semitonal sustituida es la que procede por semitonos que se reemplazan entre sí por otros unisonales, sinónimos, homólogos ó de sonido correspondiente en la práctica.

Su progresion : de *do* á *do* sostenido, semitono menor; de *do* sostenido sustituido por *re* bemol, homólogos prácticamente en su entonacion; de *re* bemol á *re* natural, semitono menor; de *re* natural á *re* sostenido, semitono menor; de *re* sostenido reemplazado por *mi* bemol, homólogo; de *mi* bemol á *mi* natural semitono menor; de *mi* natural á *mi* sostenido, semitono menor; *mi* natural sustituido por *fa* natural, su unísono; de *fa* natural á *fa* sostenido, semitono menor; *fa* sostenido reemplazado por *sol* bemol, su homólogo; de *sol* bemol á *sol* natural, semitono menor; de *sol* natural á *sol* sostenido, semitono menor; *sol* sostenido sustituido por *la* bemol, su sinónimo; de *la* bemol á *la* natural, semitono menor; de *la* natural á *la* sostenido, semitono menor; *la* sostenido igual á *si* bemol; de *si* bemol á *si* natural, semitono menor; de *si* natural á *si* sostenido, semitono menor, y *si* sostenido igual á *do* natural.

Descendiendo: *Do* natural á *do* bemol, semitono menor; *do* bemol reemplazado por *si* natural, su homólogo; de *si* natural, á *si* bemol, semitono menor; *si* bemol igual á *la* sostenido; de *la* sostenido á *la* natural, semitono menor; de *la* natural á *la* bemol; *la* bemol por *sol* natural, un semitono menor; de *sol* natural á *sol* bemol, un semitono

menor; *sol* bemol reemplazado por *fa* sostenido, su homólogo; de *fa* sostenido á *fa* natural, un semitono menor; de *fa* natural á *fa* bemol, semitono menor; *mi* bemol por *re* sostenido; de *re* sostenido á *re* natural, semitono menor; de *re* natural á *re* bemol, semitono menor; *re* bemol substituido por *do* sostenido, y de *do* sostenido á *do* natural, semitono menor.

El número de las escalas es el mismo que el de los tonos.

Son conocidas generalmente las tres formas de escalas que han sido demostradas, con los nombres siguientes: la natural se llama *diatónica* ó del género diatónico; la semitonal, *cromática*, ó del género cromático; y la substituida, *enarmónica* ó del género enarmónico, invencion aristoxénica.

Estos tres nombres no expresan con propiedad lo que pretenden significar, porque en ninguno de ellos existe relacion análoga con su significado; por lo cual debieran abolirse definitivamente segun la opinion de los mejores tratadistas.

La palabra diatónica, dice uno, cuyas teorías extractamos, considerada como simple en la lengua griega, nada significa que tenga relacion con el modo de proceder la escala; y como compuesta de preposicion y nombre, significaria que la escala procede por tonos; y esto no es exacto, pues lo hace por tonos y semitonos.

Es tambien insuficiente para expresar el orden completo de la escala: pues únicamente comprende sus dos primeros grados; y extraña á la demostracion del estado natural de las silabas en la escala, y á la propiedad esencial de su modo menor.

La palabra cromática es enteramente ajena á la expresion del órden semitonal de la progresion; pues la voz italiana *croma*, á que sin duda debe su origen, es una de las figuras divisorias del movimiento músico.

En la voz enarmónica tampoco puede encontrarse aptitud para determinar el cambio ó sustitucion que verifican los intervalos de esta escala.

La escala conjunta ó disyunta despues de su formacion recibe tambien el nombre de diapason ó intervalo compuesto de cinco tonos y dos semitonos, y en el que se contienen tres modos mayores *do, fa y sol*, cuyas terceras son *mi, la, si*, y tres menores *re, mi, la*, cuyas terceras son *fa, sol y do* octavo grado.

La escala ó diapason de las voces, es: la del bajo, siendo sobresaliente, de dos diapasones y un grado. Por ejemplo, *mi* bemol primera raya accidental inferior en la clave de *fa* en cuarta línea, hasta el *fa* tercer espacio accidental superior.

El diapason regular de la voz del bajo debe ser *sol* primera raya del pentágrama en la clave de *fa* en cuarta línea, hasta el *mi* bemol segunda raya accidental superior.

El diapason del barítono sobresaliente ó de primer órden debe tener catorce grados, desde el *la* primer espacio inferior de la clave de *fa* en tercera raya hasta el *sol* segunda raya accidental superior.

El regular puede contarse desde *si* bemol primera linea en la clave de *fa* en tercera, hasta el *fa* segundo espacio accidental superior.

Un tenor de primer órden debe poseer el *do* primer es-

pacio inferior en clave de *do* en cuarta, hasta *si* natural segunda raya accidental superior.

Aquel tenor que no contenga la extension anterior, debe reputarse como voz regular.

La extension de la voz del contralto legitimo debe alcanzar dos diapasones, á saber : *fa* primera linea en clave de *do* en tercera, hasta *fa* tercera linea accidental superior. Las notas superiores de esta voz desde el *si* hasta el *fa*, son regularmente de falsete.

Un contralto regular debe alcanzar cuando menos hasta el *do* segundo espacio accidental superior.

El mezzo-soprano ó medio tiple con clave de *do* en segunda linea, cuenta, si es bueno, con dos diapasones. La primera raya, hasta *la* tercera id. superior.

El tiple ó soprano sobresaliente con clave de *do* en primera raya, da el *si* primer espacio bajo la clave hasta el *re* bemol cuarto espacio bajo la clave, hasta el *re* bemol cuarto espacio accidental superior. Puede considerarse asimismo tal, el que posea de *do* á *do*.

Además deben adornar á las voces para ser consideradas en cualquiera de las cuerdas referidas, sonido característico, cantidad regular y proporcionada entre todos los grados de su extension, procedencia pura sin mezcla de nariz ó gola, limpieza y debida flexibilidad.

Cuando por su extension y cantidad son inferiores á las regulares ó de primer órden, adquieren las voces el nombre de voces de medio carácter.

En el Apéndice de este libro hallarán nuestros lectores un cuadro de la extension de los instrumentos de cuerda.

CAPÍTULO VII.

ALTERACIONES Y MODIFICACIONES DE LOS SIGNOS.

Signos alterativos son aquellos que colocados delante de los que representan las sílabas, hacen subir ó descender medio grado la entonacion de las mismas; modificativos los que colocados en la parte superior ó inferior de las notas ó á su izquierda, gradúan la intensidad del sonido; esto es, prescriben la fuerza ó suavidad que debe emplearse en su entonacion.

Los signos alterativos, comunmente llamados alteraciones, son tres : el *sostenido*, el *bemol* y el *becuadro*.

El sostenido eleva un semitono el sonido natural de la sílaba á que precede.

El bemol baja un semitono el sonido natural de la sílaba que está á su derecha.

El becuadro restituye el sonido natural á la sílaba que haya sido alterada por sostenido ó bemol.

La forma peculiar del signo sostenido y bemol varia cuando se aplican á una nota que ya se halla alterada por los mismos, por conveniencia ; no por necesidad, pues ocasionando siempre el signo sostenido ó bemol la alteracion de medio grado á su nota inmediata, ninguna obligacion existe de representar con un signo diferente semejante alteracion; pero la conveniencia ha dispuesto hacerla mas expresiva, dándola alguna variacion, para que fácilmente se recuerde tal circunstancia.

Las alteraciones se dividen en propias y accidentales : propias son las que colocadas á la derecha é inmediatas á la clave afectan la entonacion de todas las notas que se encuentran en igual situacion ; y accidentales las que únicamente se refieren á las notas que preceden , y á las de igual naturaleza contenidas en el mismo compás.

Los signos que modifican la entonacion ó que gradúan la intensidad de los sonidos son los siguientes :

| SONIDOS. | SUS NOMBRES EN ITALIANO. | SIGNIFICADO EN ESPAÑOL. |
|-------------|-----------------------------|---|
| P. . . . | Piano | Suave, dulce. |
| P. P. . . | Più piano | Mas suave, mas dulce. |
| P. P. P. . | Pianissimo | Muy id. id. |
| Mzv. . . | Mezza voce | Media voz. |
| Mf. . . . | Mezzo forte | Medio fuerte. |
| F. ó f. . | Forte | Fuerte. |
| F. F. ff. . | Più forte | Mas fuerte. |
| F.F.F.fff. | Fortissimo | Muy id. |
| Sot. voc. . | Sotto voce | Con voz baja. |
| Cresc. . . | Crescendo | Aumentando gradualmente el sonido. |
| Rinf. . . | Rinforzando | Reforzando. |
| Sfz. . . . | Sforzando | Esforzando. |
| F. P. fp. . | Forte e piano | Primero fuerte y despues suave. |
| P. F. pf. . | Piano e forte | Primero suave y luego fuerte. |
| Min. . . . | Minuendo | Minorando. |
| Dim. . . . | Diminuendo | Disminuyendo. |
| Decres. . | Decrescendo | Disminuyendo la fuerza gradualmente ó apagando el sonido poco á poco. |
| Manc. . . | Mancando | |
| Retin. . . | Ritenendo | |
| Perd. . . | Perdendosi | |
| Smorz. . . | Smorzando | |
| Esting. . | Estinguendo | |
| Mor. . . . | Morendo | |

Asimismo sirven al indicado efecto unos ángulos grandes ó pequeños llamados reguladores, cuyas partes anchas y estrechas denotan la cantidad de sonido que debe aplicarse á la figura ó figuras sobre que se hallan colocados.

Intensidad es la mayor ó menor cantidad de sonido con que se verifica la entonacion.

CAPÍTULO VIII.

DE LOS TONOS.

Tono es el sonido característico y peculiar que produce la escala de cada una de las silabas musicales naturales ó alteradas: como tono de *do* natural, de *re* bemol ó de *fa* sostenido.

Tono es asimismo el grado tonal medida de los intervalos ó distancias de las escalas; y comunmente se aplica el nombre de tono á la misma distancia ó intervalo.

Tambien se llama tono un instrumento de acero en forma de horquilla, que herido contra una tabla en uno de sus ganchos, y apoyado despues en ella, y aun al aire, produce un sonido, al que se arregla la afinacion y temperamento de los instrumentos.

Desde hace algunos siglos se trabaja por dotar á esta pequeña máquina tonal de un sonido permanente é inalterable, que por la propiedad de sus reglas pudiera ser generalmente adoptado.

Cuantos artifices han tomado parte en la construccion facultativa de los varios que han estado y están en uso,

han asegurado con la mayor formalidad que en cada uno de ellos residia la verdad tonal.

Hoy mismo se pretende haber descubierto la piedra filosofal; pero la experiencia autoriza á esperar que muy pronto lo que hoy se llama perfecto, pasará á ser imperfecto al impulso de algun nuevo descubrimiento.

Esta incertidumbre tan perjudicial á la vida natural y vocal de los cantantes, y que tanto detrimento causa á la duracion de ciertos instrumentos, desapareceria si al confeccionar estas máquinas, sus inventores ó constructores tuvieran presente, no solo la ciencia acústica, sino la conveniencia de ajustar á las condiciones de la voz humana su natural reguladora.

Temperamento musical es una operacion por la cual se hace una pequeña alteracion casi imperceptible al oido en los sonidos de los instrumentos para que resulten afinadas las escalas de todos los tonos.

Esta alteracion arreglada, no inventada como se supone, por M. Rameau en el siglo pasado, es puramente instintiva.

Sus reglas pudieran convenir ciertamente á una organizacion auricular determinada; pero siendo esta tan variada, como demuestra la necesidad en que se encuentra cada uno de los que manejan instrumentos de cuerda, de afinarlos distintamente, esto es, con diferente temperamento, la cualidad atemperante es mas natural que razonada.

Es tan necesario el temperamento, que sin él los doce de que consta la escala, subirian segun los músicos materialistas á sesenta ó mas, para poder modular en todos

los tonos : es decir , que si no se atemperase prudentemente la entonacion de cada sonido , resultaria un exceso de cantidad sonora debida á la mayor ó menor intensidad con que aquella se verifica , segun la diversa manera de sentir , y la organizacion vocal y acústica de cada uno.

Este temperamento es equivalente al que un orador público debe aplicar á la entonacion de su voz para verificar las transiciones propias de su discurso , de un modo adecuado á su expresion y con la mas posible y agradable suavidad.

Aunque los tonos no se distinguen comunmente mas que por su modo mayor ó menor , fácil es observar la diferente naturaleza del carácter de cada uno , pues á pesar de que su modelo es comun , conformes sus modulaciones ó idénticas sus reglas armónicas , resalta su diversa propiedad tan notable como sensible , no solo á los músicos , sino á los que no lo son.

Al estudio de la estética musical corresponde la inteligencia de esta materia ; y es muy conveniente así á los cantantes como á los compositores , que pretendan conocer á fondo los recursos del arte y de la ciencia.

Los tonos ó tonalidades en que se escriben las piezas ó composiciones musicales son veinte y uno , que resultan duplicados en razon á su modo mayor y menor , y se dividen en naturales y alterados.

Los tonos naturales son siete mayores y siete menores.

Se llaman naturales por hallarse establecidos sobre las sílabas sin alteracion , como tono de *do* natural mayor ó menor. Tono de *re* id. id., etc.

Las palabras mayor y menor, aplicadas al tono se, refieren tácitamente á su modo.

Los tonos alterados son los que reciben su nombre de las sílabas alteradas, como tono de *do* sostenido ó bemol mayor ó menor. De *fa* sostenido ó bemol id. id., etc.

Todos los tonos menores que se forman en la tercera sílaba inferior menor de la que da nombre al tono natural ó alterado como *la* natural, tercer grado inferior menor de *do* natural mayor, se llaman tonos relativos, porque se derivan de ellos como de sus antecedentes, por lo cual se escriben con sus mismas alteraciones propias.

En la práctica el número citado de tonalidades se reduce, á causa de la necesaria sustitucion de ciertos tonos por sus unisonales ú homólogos, para evitar su embarazosa notacion, y la difícil entonacion vocal y ejecucion instrumental de su escala, llena de alteraciones propias y accidentales; en cuyo caso están todos aquellos cuyas alteraciones exceden el número de siete.

Las alteraciones propias preceden en su aplicacion á los tonos que las necesitan para la formacion de su escala ó diapason natural; los sostenidos por quintos grados, y los bemoles por cuartos, ambos ascendentes.

La razon de este modo de proceder las alteraciones, es el exigirlo así la manera de constituirse los tonos.

Los tonos se constituyen: el segundo grupo ó tetracordo ascendente de la escala natural de cualquiera tono se convierte en primero ascendente del tono inmediato, entre *sol*, *la*, *si*, *do*, segundo grupo ascendente de la escala natural del tono de *do* natural modo mayor es primer grupo ó tetracordo del tono subsiguiente *sol* natural

modo mayor; y *re, mi, fa, sol*, segundo grupo de la escala de *sol* natural mayor, primero de la del tono de *re*, id. id., y así sucesivamente en todos los que son alterados por sostenidos.

En los alterados por bemoles, el grupo ó tetracordo segundo descendente de la escala natural de un tono, es primer descendente de la del tono inmediato, como por ejemplo, *fa, mi, re, do*, segundo grupo descendente del tono de *do*, se convierte en primero id. del tono de *fa* natural modo mayor, y *si, la, sol, fa*, segundo grupo del tono de *fa*, es primero del tono de *si* bemol natural modo mayor, de manera que en los tonos cuyas alteraciones son los sostenidos, el quinto grado de un tono es primero de su inmediato ascendente, y en los alterados por bemoles, el quinto grado descendente es primero de su subsiguiente.

El fundamento de esta disposición tonal es que la escala ó progresion de los sonidos consta, como hemos indicado, de un solo grupo reproducido; siendo esta reproducción la que ocasiona la colocacion de las alteraciones en el orden enunciado para tener la conformidad debida con su modelo.

Corresponden á cada tono natural ó alterado del modo mayor, á su relativo, y á los del modo menor, las siguientes alteraciones propias: el tono de *do* natural mayor, base numérica de las mismas, como formado en la primera sílaba del alfabeto músico, carece de alteracion alguna, porque los dos grupos tetracordos de su escala natural no la necesitan para su formacion.

Lo mismo sucede con su relativo *la* natural menor con la excepcion demostrada.

Al tono de *sol* natural mayor corresponde un sostenido o la sílaba *fa*, séptimo grado de su diapasón.

Al de *re* natural mayor dos sostenidos. En *fa* tercer grado y en *do* séptimo id.

Al de *la* natural mayor, tres id. *Fa* sexto grado, *do* tercero y *sol* séptimo.

Al de *mi* natural mayor, cuatro id. *Fa* segundo grado, *do* sexto, *sol* tercero y *re* séptimo.

Al de *si* natural mayor, cinco id. *Fa* quinto grado, *do* segundo, *sol* sexto, *re* tercero y *la* séptimo.

Al de *fa* alterado mayor, seis id. Primero el de la sílaba tonal. Segundo *do* quinto grado, *sol* segundo, *re* sexto, *la* tercero y *mi* séptimo.

Al de *do* sostenido mayor corresponden siete, uno en cada sílaba.

A pesar de que estos ocho tonos, con algunos de sus relativos, son los únicos en que se encuentran escritas las obras musicales, conviene saber :

1º. Que á los demás tonos que continúan formándose de quinto en quinto grado, hasta el tono de *si* sostenido mayor, corresponden los siete sostenidos propios del tono de *do* sostenido mayor, como base de su progresión; y además, los que les pertenecen en el círculo primero de la progresión de los sostenidos: como al tono de *sol* sostenido mayor, ocho sostenidos, al de *re* id. id., nueve, etc., etc.

2º. Que el tono de *do*, base del círculo tercero de sostenidos, es dos veces, ó doble sostenido; por lo cual consta de catorce sostenidos: y los tonos sus sucesores tienen los mismos catorce, y además, los del círculo

primero, por ejemplo, *sol* doble sostenido, quince sostenidos, *re* diez y seis, etc., y así sucesivamente, aumentando á cada nuevo círculo los siete sostenidos que exige la alteracion de semitono que experimenta cada escala.

El tono de *fa* natural mayor, cuyo grupo primero descendente es segundo id. del tono de *do* natural mayor, necesita para el complemento de su escala escribirse con un bemol en el *si*, constituyéndose por esta razon en base del círculo de la progresion de los bemoles, como *fa* natural mayor : un bemol en su cuarto grado *si*.

Fa natural mayor : un bemol en su grado *si*. *Si* bemol : dos bemoles, uno en *si* y otro en *mi*, su cuarto grado.

Mi bemol : tres bemoles, *si*, *mi*, *la*.

La bemol : cuatro bemoles, *si*, *mi*, *la*, *re*.

Re id. : cinco id., *si*, *mi*, *la*, *re*, *sol*.

Sol id. : seis id., *si*, *mi*, *la*, *re*, *sol*, *do*.

Do id., base del círculo segundo, siete, uno en cada sílaba, *si*, *mi*, *la*, *re*, *sol*, *do* y *fa*.

El orden numérico de los bemoles en los tonos sucesores es el mismo del de los sostenidos.

Las siguientes reglas facilitan el conocimiento instantáneo del tono en que se hallan escritas las piezas musicales :

1º. El número de alteraciones propias.

2º. El nombre de los tonos mayores con sostenidos, es el de la sílaba inmediata ascendente al último sostenido ; y el de sus relativos, el de la inmediata descendente. Por ejemplo, hay dos sostenidos á la derecha de la clave ó raíz : el último es *do*, por consiguiente el nombre del tono será *re* natural mayor ó su relativo *si* natural menor.

3º. En los tonos mayores con bemoles, el nombre del tono es el de la sílaba colocada en el cuarto grado descendente del último bemol; y el de sus relativos, el de la sílaba tercer grado inmediato mayor ascendente del mismo: por ejemplo, hay tres bemoles en la raíz: el último es *la*, por tanto el tono será *mi* bemol, su cuarto grado inferior, *do* natural menor, su relativo.

Para conocerse si el tono de la pieza, lección ó ejercicio musical es antecedente ó relativo, es preciso fijar la atención en la sílaba final del mismo, que es siempre la tonal: también puede conocerse por el exámen del quinto grado del diapason, que si está alterado con sostenido, es relativo, para lo cual es necesario reconocer algunos compases.

Cuando el ejercicio musical empieza con la sílaba tonal, esta basta para determinar si el tono es el mayor ó su relativo.

CAPÍTULO IX.

DURACION DEL SONIDO Y DE LAS FIGURAS Ó SIGNOS QUE LE CORRESPONDEN.

La medida de la duración del sonido musical es el tiempo; se regula por el compás.

Compás musical es un signo convencional y dos números uno debajo del otro, colocados á la derecha de la clave, y despues de las alteraciones propias.

La medida del tiempo por el compás se verifica apli-

cando determinado número de figuras y otros signos que las sustituyen á la duracion de cada parte ó movimiento en que el compás se divida, segun lo requiera la expresion de la idea del compositor.

Cada una de las partes de un compás se llama tambien tiempo, como tiempo 1º., id. 2º., etc.

El número, nombre y forma de las figuras propias del tiempo musical es el de diez con los nombres siguientes:

1ª. Máxima.

2ª. Longa.

3ª. Breve ó cuadrada.

4ª. Semibreve ó redonda.

5ª. Mínima ó blanca.

6ª. Semínima ó negra.

7ª. Corchea ó croma.

8ª. Semicorchea, ó doble corchea, ó doble croma ó semicroma.

9ª. Fusa.

10. Semifusa, ó doble fusa.

Cada una vale la mitad menos de su antecedente.

No queremos privar á nuestros lectores de las siguientes reflexiones, debidas al ilustrado escritor Sr. Perez Gonzalez, cuya Gramática, como hemos dicho, es la que damos extractada en esta parte del Manual.

Graves cuestiones, y disgustos no poco serios, dice, aunque unos y otros bien inmotivados, han tenido lugar entre los profesores al haberse querido adoptar para las cinco figuras, llamadas semibreve, mínima, semínima, semicorchea y semifusa, los nombres usados en Francia

desde el siglo xiv para las mismas, de redonda, blanca, negra, doble corchea ó croma y doble fusa.

Esta reforma, tan insignificante como inútil é innecesaria, hubiera pasado desapercibida cual su escaso interés exigía, si sus plagiarios introductores, al procurar aclimatarla en nuestro país, no hubiesen incurrido en la tontería de persuadir á los demás del gran servicio que con ella dispensaban á la lectura musical.

Pero los mas prudentes en admitir innovaciones infructuosas, sólo han podido considerarla como una mera oficiosidad, rechazándola justamente por estéril y nada favorecedora de los progresos del arte : mas en su resistencia han demostrado asimismo una tan cándida y pueril exageracion, que han proporcionado á sus contrarios la satisfaccion de hacerse los importantes, único objeto de las aspiraciones de ciertos reformadores.

Es á la verdad ridículo cambiar el nombre propio de la semibreve, mínima y semínima, por otro que únicamente se refiere á la forma del signo de las figuras.

Si estas debieran llevar un nombre análogo á su forma, ¿porqué la alteracion no se extiende á las demás, aplicándolas el que las perteneciese? ¿Y no es un verdadero anacronismo llamar doble á lo que es mitad de su todo, como doble croma á la figura que es mitad de la croma, y doble fusa á la que es mitad de la fusa?

Semejante composicion es un absurdo.

El nombre de las figuras debe natural y científicamente proceder del orden en que las coloca el valor relativo que tienen entre sí.

Así lo comprendieron los músicos antiguos, dando el

nombre á las seis únicas figuras que usaban; la máxima, la longa su mitad, la breve, la semibreve, la mínima y semínima en consonancia con su unidad, que era la máxima.

Pero ocurrieron posteriormente la supresion de la máxima y de la longa, la adopción de la breve, y poco después, de la semibreve como unidad del valor de las figuras, la aceptación del número siete como definitivo de estas, la invención de la croma y en España corchea, de la semicorchea, fusa y semifusa, y no habiéndose tenido presente en este arreglo la relación que el nombre de las figuras debe guardar con su valor relativo, pues si se conservó en la semibreve, mínima y semínima, no así en la corchea, etc., nombres arbitrarios sin significación análoga, se hizo posible el desorden actual, quedando cualquiera facultado para proponer á su antojo para las figuras los nombres que le parezcan mas convenientes si no á la ciencia, á su caprichosa imaginación.

Para evitar á las figuras un nuevo desacato, pudieran fijarse definitivamente así en su número como en el nombre, de la manera siguiente :

NUMERO.

Ocho.

NOMBRES.

Máxima. — Unidad. — Valor supremo.

Semimáxima. — Su mitad.

Mayor.

Menor, mitad de la mayor.

Breve — semibreve — mínima — semínima.

VALOR DE ESTAS FIGURAS EN EL COMPASILLO.

Máxima. — Dos compases.

Semimáxima. — Unidad. — Un compás.

Mayor. — Dos partes ó mitad del compás.

Menor. — Una parte ó cuatro menores al compás.

Breve. — Octava parte, ocho al compás.

Semi-breve. — Décimasexta parte de la semimáxima, unidad.

Mínima. — Trigésimasegunda parte.

Seminima. — Sexagésimacuarta parte, lo mismo que la semifusa.

Concurren además con las figuras á determinar el tiempo musical el puntillo y la pausa llamada tambien silencio, espera y aspiracion.

El efecto del puntillo es aumentar á la figura ó puntillo que le preceden la mitad de su valor, por lo cual se llama de aumentacion: por ejemplo, hay un puntillo despues de una semibreve; el puntillo representa una mínima, y tiene su mismo valor. Despues de este puntillo de mínima, hay un segundo puntillo, el cual vale la mitad de su anterior como representante de una seminima, etc.

Su objeto es economizar figuras y el uso de otro signo llamado ligado.

El efecto de la pausa es suspender la entonacion vocal é instrumental, esto es, cesar de cantar ó tocar todo el tiempo que expresa segun su forma.

El número de pausas es el mismo que el de las figuras, cuyo uso haya estado, esté ó estuviere establecido.

Actualmente son siete, como el de las que componen

el tiempo llamado compasillo, origen de todos los tiempos modernos.

La primera equivale á la duracion de la figura semi-breve; la segunda á la de la minima, etc.

La forma de las figuras, puntillos y pausas puede verse en nuestro Apéndice.

El tiempo musical se divide en dos partes radicales, llamadas compás ó tiempo binario y ternario.

Del binario se derivan todos aquellos cuyos movimientos ó partes son dos ó cuatro á cada compás.

Del ternario todos los que se marcan á tres partes.

Los movimientos ó partes en que se dividen los compases, se marcan para el estudio privado con un instrumento llamado metrónomo; y en los demás casos, sea con la mano, el pié, ó con puntero ó batuta: las dos partes del binario se señalan dando una abajo y otra arriba, y las del ternario con una abajo, la segunda á la izquierda y la tercera á la derecha, por ejemplo $\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{L}}}}$.

Tambien se marcan las partes del ternario, dando las dos primeras abajo y la tercera arriba, por ejemplo $\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{L}}}$.

En los compases á cuatro partes se da la primera abajo, la segunda arriba, la tercera á la izquierda y la cuarta á la derecha, por ejemplo $\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{L}}}}$.

Otros marcan las dos primeras abajo, la tercera á la izquierda y la cuarta á la derecha, por ejemplo $\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{L}}}$.

Otros la primera abajo, la segunda á la izquierda, la tercera á la derecha y la cuarta arriba, por ejemplo $\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{L}}}}$.

Los compases antiguos y modernos que se encuentran en la música práctica, los signos que los dan á conocer, las figuras usadas en cada uno, y el número de estas que

se distribuye entre cada una de las partes en que se dividen, son un compás llamado modo mayor imperfecto, cuyo signo son dos rayitas perpendiculares colocadas á la derecha de la raíz ó clave, y que atraviesan el pentágono fijo desde la segunda raya hasta la cuarta.

Se divide en dos movimientos ó partes iguales.

Las figuras que le corresponden son la máxima y la longa.

La duracion de la máxima en este compás abraza sus dos partes, y á cada parte corresponde una longa.

La mayor antigüedad de este compás, y la circunstancia de constar de las dos figuras que representan la mayor duracion, autorizan para reputarle como el binario primitivo.

En segundo lugar se presenta otro compás á dos partes denominado modo menor imperfecto, cuyo signo es una rayita casi recta, que atraviesa las cinco rayas del pentágono.

La figura longa vale un compás ó sean sus dos movimientos, y á cada uno de estos corresponde una breve. Despues se encuentra el compás llamado tiempo imperfecto, que tiene por signo un semicírculo. Sus movimientos son dos.

En este tiempo la breve dura un compás, y á cada parte corresponde una semibreve.

El cuarto compás á dos partes es el conocido con el nombre de *prolacion imperfecta*.

Su signo un medio círculo con un puntillo en el centro : \odot

Al compás corresponde la figura semibreve, y á cada una de sus partes una mínima.

Los dos primeros tiempos servían para música de aires lentos.

El tiempo imperfecto se empleaba en los aires menos lentos, y la prolación imperfecta en la expresión veloz.

La mayor ó menor velocidad de estos dos últimos tiempos se figuraba con una ó dos barritas que atravesaban el medio círculo.

Estos compases comienzan á desaparecer posteriormente (acaso en el siglo xvi) hasta ser reemplazados por otros de resultado equivalente, pero escritos con diferentes signos, y suprimiéndose en ellos la máxima y la longa; quedando por consiguiente reducidas á ocho las figuras, á contar desde la breve.

Un número superior y otro inferior son el signo que los representa.

El superior denota las figuras que se toman para el compás de las que expresa el inferior; y este se refiere á las que componen un tiempo llamado compasillo, el cual presta sin duda este servicio, por considerarse su medida á cuatro partes como la más perfecta.

El compás primero á dos partes de la nueva serie es el $\frac{2}{1}$ = dos por una, ó dos de una, esto es, dos figuras al compás de las que una sola vale un compasillo entero.

Valen, pues, dos semibreves un compás.

La breve vale sola un compás, y cuatro seminimas lo mismo, etc.

El segundo tiempo llamado antes binario, compás á la breve, compás á la capella, ó de capilla, y hoy compás mayor, tiene por signo un medio círculo atravesado por una rayita recta perpendicular.

El signo de éste compás pudiera ser $\frac{2}{2}$, por pertenecer á cada una de sus partes una mínima, ó sean dos mínimas al compás, las mismas que forman un compasillo : pero se interrumpe en él la forma numérica del signo adoptado para los demás, para evitar la monotonía que resulta de la identidad de ambos números producida por su comun expresion y referencia.

La semibreve es la figura que en este tiempo vale un compás entero, y lo mismo cuatro semínimas, etc.

El compás inmediato es el $\frac{2}{4}$ dos por ó de cuatro y cuyo signo indica que á sus dos movimientos corresponden dos semínimas de cuatro que entran en el compasillo.

La mínima vale un compás.

Cuatro corcheas, id.

Ocho semicorcheas, id., etc.

El último tiempo derivado del binario es el $\frac{2}{8}$ llamado compás rápido.

Su signo denota que á cada una de sus dos partes corresponde una corchea ó sean dos corcheas al compás, de ocho que componen un compasillo.

En la música moderna solo tienen lugar el compás mayor para la religiosa, y el dos por ó de cuatro para la profana.

A cada uno de estos cuatro últimos tiempos corresponde otro que participa de la calidad del binario en sus dos movimientos, pero cuya combinacion de figuras no es doble como en él, sino triple.

Tales son las siguientes :

El $\frac{3}{4}$ procedente de $\frac{2}{4}$.

El número superior del signo de este tiempo indica que se forma con seis mínimas de dos que tiene un compásillo, según expresa el número inferior.

Así es que dos semibreves con su puntillo cada una, ó con una mínima, ó una pausa de esta, forman un compás, como igualmente una breve con una semibreve, puntillo ó pausa equivalente. Seis mínimas forman un compás, tres á cada parte. Doce semínimas id. con seis á cada movimiento, etc.

El $\frac{1}{2}$ originario del mayor, toma para un compás seis semínimas de cuatro que tiene un compásillo.

Dos mínimas cada una con su puntillo valen un compás entero, correspondiendo por tanto la misma duracion á la semibreve con puntillo, como igualmente á seis semínimas, tres á cada parte, etc.

Del $\frac{3}{4}$ procede el $\frac{6}{8}$ que toma para un tiempo seis corcheas de ocho que forman un compásillo.

Dos semínimas con su correspondiente puntillo valen un compás, y lo mismo una sola mínima con puntillo, y también seis corcheas, doce semicorcheas, etc.

Del rápido ó $\frac{2}{4}$ nace el $\frac{6}{16}$.

Toma para un tiempo seis semicorcheas de 16 que componen un compásillo.

Dos corcheas cada una con su puntillo valen un compás.

El mismo valor pertenece á una semínima con puntillo, á seis semicorcheas, doce fusas y veinticuatro semifusas.

De estos cuatro compases, solo están en uso el $\frac{3}{4}$ y el $\frac{2}{4}$ en la música moderna.

Los tiempos á cuatro partes ó movimientos constan del mismo número y clase de figuras que los binarios; y solo se diferencian en el signo que para su expresion se vale de otras figuras del compasillo, y en el doble valor que á estas se les aplica.

De cada uno, como en los binarios, procede otro tiempo de medida cuaternaria y de combinacion ternaria en la distribucion de sus figuras.

El primero de los tiempos á cuatro partes es el cuatro por ó de dos $\frac{4}{2}$.

Toma para un compás entero cuatro de las figuras de las que dos forman un compasillo, esto es, cuatro mínimas.

La breve vale un compás y cada semibreve dos partes, ó la mitad del mismo, ocho semínimas valen un compás, etc.

Su originario es el $\frac{12}{4}$ doce semínimas al compás de cuatro que tiene un compasillo. Cada tres pertenecen á un movimiento.

La breve con puntillo vale un compás.

Dos semibreves, con su puntillo correspondiente, id.

Cuatro mínimas cada una con su puntillo, id.

El compasillo como base de la forma numérica del signo de todos los tiempos mas ó menos modernos, prescinde de ella, y por la misma razon que el compás mayor, expresándose con un medio círculo en lugar del $\frac{4}{2}$ que debiera corresponderle.

El valor de las figuras en este compás es el siguiente:

La semibreve un compás.

Dos mínimas, id.

Cuatro semínimas, id.

Ocho corcheas, id.

Diez y seis semicorcheas, id.

Treinta y dos fusas, id.

Sesenta y cuatro semifusas, id.

De todas estas figuras, desde la semínima inclusive, corresponde su cuarta á cada uno de los movimientos del compasillo.

Del compasillo se forma el tiempo $\frac{3}{2}$ que toma para un compás doce corcheas de ocho que tiene el compasillo.

El valor de las figuras en este tiempo es el siguiente:

Una semibreve con puntillo, un tiempo entero.

Dos mínimas, cada una con su puntillo, id.

Cuatro semínimas con su puntillo correspondiente, id.

Doce corcheas, id.

Veinticuatro semicorcheas, id, etc., etc.

Otro compás cuaternario es el $\frac{4}{4}$. Toma para un tiempo cuatro corcheas de ocho que componen un compasillo.

El valor de las figuras es como sigue:

Una mínima, un tiempo.

Dos semínimas, id., y una á cada dos partes.

Cuatro corcheas, id., y una á cada parte.

Ocho semicorcheas, un compás, y dos á cada parte.

Diez y seis fusas al compás y cuatro á cada parte.

Treinta y dos semifusas un compás y ocho á cada movimiento.

Originario de este compás $\frac{4}{4}$ doce semicorcheas al compás, de diez y seis que tiene un compasillo.

El valor de las figuras en este tiempo, es como sigue :
Una mínima con puntillo, un tiempo.

Dos semínimas, id., id.

Cuatro corcheas cada una con su puntillo un compás ;
y á cada parte una sola con su puntillo, pausa ó semi-
corchea.

Doce semicorcheas, un compás, y tres á cada parte, etc.

De los compases cuaternarios solo están en uso el com-
pasillo y el doce por ocho.

El primitivo ternario es el conocido entre los antiguos
con el nombre de modo mayor perfecto.

Su signo, tres barritas perpendiculares que abrazaban
desde la segunda raya del pentágrama hasta la cuarta.

Las figuras que le corresponden son la máxima y la
longa.

A cada compás pertenece una máxima, y á cada parte
de él una longa.

La máxima pues se divide en tres longas.

El segundo compás ternario es el modo menor per-
fecto.

Su signo una barrita desde la segunda raya del pentá-
grama hasta la cuarta.

En este tiempo la longa vale un compás.

Tres breves id. una cada parte.

El tiempo perfecto es otro de los ternarios.

Su signo un círculo á la derecha de la clave.

La breve vale un compás entero.

Tres semibreves id. una á cada parte.

Otro tiempo ternario es el llamado prolacon perfecta.

Su signo un círculo con un puntito en el centro.

La semibreve vale un compás entero.

Tres mínimas id. una á cada parte.

Una ó dos barritas atravesando el círculo de estos dos últimos tiempos denotaban la mayor ó menor velocidad de sus movimientos.

Estos compases á su tiempo son reemplazados como los binarios por los siguientes, cuyos signos constan de la misma forma numérica y significacion que en los binarios y cuaternarios modernos.

Asimismo de cada uno de ellos procede otro de combinación triple en sus figuras.

El primer tiempo ternario reformado es el $\frac{3}{4}$.

Tres mínimas al compás de dos que tiene un compasillo.

La semibreve con puntillo, pausa de semínima ó con esta misma figura, vale un compás.

Tres mínimas id. una á cada parte

Seis semínimas id. dos á cada movimiento.

Doce cromas id. cuatro á cada parte, etc.

A este compás llamaban los antiguos proporcion menor.

De este compás procede el nueve por cuatro $\frac{9}{4}$.

Nueve figuras al compás, de las que cuatro forman un compasillo, esto es, nueve semínimas, y tres á cada parte.

Una semibreve con puntillo y una mínima con id. valen un tiempo.

Igual duracion tienen tres mínimas cada una con su puntillo, como asimismo diez y ocho corcheas, seis á cada parte, etc.

El segundo tiempo ternario es el $\frac{3}{8}$, esto es, tres semínimas de cuatro que forman un compasillo.

Una mínima con puntillo, pausa de semínima ó con esta figura, para un tiempo.

Tres semínimas para id.

Seis corcheas, doce semicorcheas, veinte y cuatro fusas y cuarenta y ocho semifusas, corresponden á un solo compás, distribuyéndose por tercios entre cada una de sus partes.

Del tres por cuatro se deriva el nueve por ocho $\frac{9}{8}$, esto es, nueve corcheas de ocho que tiene un compasillo.

Una mínima con su puntillo, y una semínima con id. valen un tiempo.

Tres semínimas, cada una con su puntillo, id.

Nueve corcheas, diez y ocho semicorcheas, valen un compás, respectivamente.

El último compás ternario es el $\frac{3}{4}$.

Tres corcheas al compás de ocho que corresponden al compasillo.

Una semínima con puntillo para un tiempo, seis semicorcheas id., doce fusas id. y veinte y cuatro semifusas id.

El originario del tres por ocho es el $\frac{3}{8}$.

Nueve semicorcheas al compás de diez y seis que tiene el compasillo.

Una semínima con puntillo y una corchea con id. valen un tiempo.

Tres corcheas con su puntillo cada una corresponden á un tiempo.

Diez y ocho fusas y treinta y seis semifusas para un tiempo, y distribuidas entre cada una de sus partes por tercios.

De estos compases ternarios solo están en uso el $\frac{3}{4}$, el $\frac{3}{8}$ y el $\frac{3}{2}$.

Los tiempos binarios ó ternarios cuya distribución de figuras entre cada una de sus partes es doble, ó está en la proporción de 1 á 2, de 2 á 4, de 4 á 8, etc., se llaman compases simples.

El nombre de los compases á dos y tres partes cuyas figuras se combinan por tercios, ó en la proporción de 1 á 3, de 3 á 6, de 6 á 12, de 12 á 24, etc., es el de compases compuestos.

En los compases simples ó de combinación doble se encuentran grupos de tres y seis figuras, aplicados á alguno de sus movimientos, porque hacen mas agradable la melodía dando variedad al canto.

El nombre de estos grupos es tresillos y seisillos; y son conocidos generalmente por un 3 y un 6 colocados encima de los mismos, y cubiertos ó no con un medio círculo.

Entre los tiempos reformados se encuentran asimismo, aunque muy rara vez, el $\frac{3}{4}$ y el $\frac{3}{8}$.

El primero toma para un compás cuatro figuras de las que una sola vale un compasillo, esto es, cuatro semibreves.

Dos breves valen un tiempo, y cada breve dos partes. La longa, pues, vale un compás entero.

El tres de una conocido en lo antiguo con el nombre de proporción mayor, toma tres semibreves para un compás.

Una longa vale un tiempo.

Una breve con semibreve, puntillo ó pausa de semibreve, id.

A cada parte corresponde una semibreve.

Otros dos compases existen llamados mixtos ó de amalgama, porque constan de un número de figuras correspondientes á un compás ternario y otro binario ó cuaternario; tales son el $\frac{3}{4}$ y el $\frac{6}{8}$.

El siete de cuatro toma siete semínimas para el compás de cuatro que entran en el compasillo.

Una semibreve y una mínima con puntillo valen por consiguiente un tiempo.

Una mínima con su puntillo y cuatro semínimas ú ocho corcheas ó diez y seis semicorcheas, etc., valen un compás.

El cinco por cuatro toma para un tiempo cinco semínimas de cuatro que tiene el compasillo.

Así es que una mínima con puntillo, y otra sin él, forman un compás, etc.

Constan, pues, estos dos tiempos, cuyo uso es poco frecuente, de las figuras siguientes:

El $\frac{3}{4}$ de las del compasillo y un tres por cuatro; y el $\frac{6}{8}$ de las de un $\frac{3}{4}$ y un $\frac{6}{8}$.

Estos dos compases deben medirse á dos partes desiguales, aplicando á cada una el grupo de figuras cuaternario, binario ó ternario, segun exija su mejor distribución.

Otro compás, propio de ciertos cantos de las provincias Vascongadas, es el $\frac{12}{8}$ que consta de doble número de figuras que el $\frac{3}{4}$ y se distribuyen en dos movimientos.

El canto figurado solo consta de dos tiempos, que son el binario y el ternario.

El signo del binario es un 2 á la derecha de la clave, y el del ternario un 3.

Su notacion moderna solo consta de minimas, semini-
mas y corcheas.

Antiguamente se escribia con figuras de mas valor.

Los compases se dividen uno de otro por una rayita
recta perpendicular que comprende las cinco del pentá-
grama y que se llama virgula, tranqueta ó línea divisio-
ria.

Una rayita horizontal colocada al fin del renglon ó
pauta se llama guion, y sirve para indicar y prevenir la
nota ó figura primera del siguiente.

Se usa en el canto llano únicamente.

Tambien suele encontrarse en música cuando el último
compás de un renglon no está concluido por falta de es-
pacio, hallándose su mitad ó alguna parte colocadas en el
renglon seguido.

Hoy el guion es innecesario en música, pues se consi-
dera una incorreccion ó falta de ortografía el no concluir
el último compás del renglon.

La duracion del sonido por espacio de dos ó mas com-
pases se representa por solo dos tiempos, y se expresa con
la figura superior inmediata á la que vale un entero: por
ejemplo, en el compasillo la semibreve vale todo un com-
pás; pues la breve, su inmediata superior, vale dos; y asi
en los demás.

Si la duracion es por mas de dos compases, se enlazan
estos colocando sobre cada una de las virgulas que los
separan el signo que se llama ligado; y hoy se hace ge-
neralmente lo mismo con la figura cuya duracion es por
solo dos puntos.

Ligado es un semicírculo ó una línea curva que se co-

loca encima ó debajo de las virgulas ó de un grupo de dos ó mas figuras.

El efecto del ligado es comprender bajo el nombre y entonacion de la primera figura todas las que siendo unísonas y homónimas estén señaladas con este signo, sea en uno, dos ó mas compases; y entonar las de diverso nombre y sonido afectas por el mismo, de manera que se forme un arrastre ó portamento del sonido de unas á otras, produciendo un efecto de expresion mas fácil de demostrar práctica que teóricamente.

Síncopa, semicopado ó sinalefa es la union de la última figura de un compás ó de cualquiera de sus partes con la primera del ó de la que sigue, sean ó no homónimas y unísonas.

La síncopa y el ligado producen prácticamente el mismo resultado, y se ejecutan de igual modo; pero el objeto de la síncopa es interrumpir el ritmo, formando otro á contratiempo.

Ritmo musical es la simetría ó proporcion entre todas las partes musicales.

De la proporcion que se observa en los valores de las figuras en los compases, nace el ritmo de tiempo: de la simetría del número de compases el ritmo de frases ó período, y de la uniforme disposicion y colocacion de los acentos se deriva el ritmo de acento.

Calderon ó punto de reposo es un semicírculo de arriba abajo ó vice versa con un puntillo en su centro; y sirve para advertir que cesa el movimiento del compás y la ejecucion de las voces é instrumentos, prolongándose indeterminadamente el valor y sonido de la pausa ó figura

sobre que se halla colocado, é introduciendo el cantante ó el instrumento escalas ó grupos de notas de adorno ó colorido que se llaman fermatas.

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

Los tiempos durante los cuales el cantante ó el instrumentista dejan de cantar y tocar se llaman compases de espera ó de silencio.

Metro musical es la combinacion y distribucion que hace el compositor de la cantidad y calidad de las figuras en los compases, de los acordes, de las cadencias y demás partes musicales.

Las partes de que constan los compases se consideran en fuertes ó buenas y débiles ó malas.


Son fuertes las primeras del binario y ternario y sus derivados, como igualmente la primera y tercera del cuaternario, y débiles todas las demás.

CAPÍTULO X.

ACENTOS Ó ARTICULACIONES.

Los acentos son *stacatto* ó *sciotto-suelto*, el picado, el ligado, y el picado-ligado ó marcado.

El *stacatto* se expresa con una pequeña rayita perpendicular sobre la nota ó figura acentuada.

El picado con un punto sobre la figura : 

El ligado con la línea curva ó semicírculo que hemos dado á conocer.

El picado, ligado ó marcado con un punto ó puntos sobre las figuras y sobre ellos un ligado.

El stacatto sirve para entonar secamente la figura ó sílaba, reduciéndola á la mitad de su valor.

El objeto del picado es aumentar las notas batiéndolas con un golpe suelto de garganta en el canto, de lengua en los instrumentos de viento y de arco en los de cuerda, conservándolas sin embargo todo su valor.

El del ligado acentuar la primera nota del grupo sin reproducir para las demás el golpe de garganta, lengua ó arco.

El picado, ligado ó marcado sirve para indicar que debe hacerse una ligera depresion en la entonacion de cada nota, pero sin separarlas una de otra.

CAPÍTULO XI.

DE LOS AIRES MUSICALES.

Aire musical es el modo mas ó menos lento ó veloz que se aplica á los movimientos del compás, como se determina ó gradúa la lentitud ó velocidad del aire musical por medio de unas palabras italianas escritas al principio de la pieza, leccion, ejercicio, etc.

Estas palabras son :

| En italiano. | En español. |
|--|--|
| Largo | Muy despacio ó largamente. |
| Larghetto | Despacio, un poco menos lento. |
| Adagio | Menos despacio, pausadamente. |
| Grave | Lentitud en el aire, gravedad en la ejecucion. |
| Andantino | Algo movido, aire serio. |
| Andante | Decidido, andando, aire marcado, no alegre, pero gracioso. |
| Affettuoso | Aire medio entre el andante y el adagio. |
| Amoroso | Aire lento, tierno y suave. |
| Moderato | Aire moderado. |
| Esta palabra se encuentra algunas veces aplicada al andante, adagio, allegro y otras, para modificarlas. | |
| Con brio | Con soltura y alegría. |
| Grazioso | Con gracia. |
| Marziale | Aire marcial. |
| Allegretto | Animado. |
| Allegro | Mas animado, alegre, apresurado. |
| Vivace | Bastante aprisa, muy animado. |
| Presto | Vivo, veloz. |
| Prestissimo ó presto assai | Muy presto ó muy veloz. |
| Tempo giusto | Al aire propio del compás. |
| Più lento | Mas lento. |

| | |
|--|--|
| Più presto | Mas vivo. |
| Cantabile, se marca así, | |
| Cant. | Cantar holgadamente y sin apresurarse. |
| Accelerando | Apresurando. |
| Meno mosso | Menos movido. |
| Più mosso | Mas movido. |
| Raddoppiato | Aire redoblado en su movimiento. |
| Rallentando, se marca así, Rall. | Retrasando poco á poco. |
| Stringendo ó affrettando, | |
| String. Afrett. . . . | Apresurando. |
| Religioso | Aire religioso. |
| Devoto | D. Devoto. |
| A piacere | A gusto del cantante é instrumentista. |
| Maestoso | Majestuoso. |

CAPÍTULO XII.

APOYATURAS, MORDENTES GRUPELOS Y TRINOS.

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

Hasta hace poco tiempo se ejecutaban las apoyaturas

con el nombre de la figura á cuya izquierda se encontraban colocadas, apoyando en ellas el sonido y distribuyendo su duracion entre sí mancomunadamente, pues toman de ella su valor.

Hoy se las aplica su propio nombre.

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

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

Pueden dividirse en superiores ó inferiores; siendo superiores aquellos cuya primera figura está medio ó un intervalo superior de la ordinaria; é inferiores los que la tienen medio ó uno inferior.

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

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

Se indica que los sonidos de las notas han de ser trépi-

dos ó trémolos, con una rayita ondulada que se coloca sobre las mismas, y el trémolo, cuando recae sobre un acorde ó grupo temblante, se practica dando solo su nota primera y despues las demás, con la rapidez proporcionada al valor de las notas y duracion del compás.

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


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


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


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


CAPÍTULO XIII.

ABREVIATURAS Y REPETICIONES.

Los signos de repeticion son dos barritas perpendiculares, que atraviesan el pentágrama, la una mas gruesa que la otra, y con dos puntos en cada uno de sus costados, ó en uno solamente. 

Una O atravesada con una rayita. —

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



Dos barritas formadas de tildes y enlazadas con un arco formado de puntos, en cuyo centro se lee la palabra latina 


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

Los anteriores signos solo exigen una repetición.

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

Los signos abreviaturas principales son los siguientes:

Una barrita derecha ó inclinada atravesada ó no de otra mas pequeña y con uno ó dos puntos á sus costados.   Economiza la notación de los compases y de sus partes, cuando son iguales y uniformes.

Cuatro puntitos colocados sobre una figura semibreve, indican que debe dividirse en cuatro semínimas. 

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

Si está atravesada por dos rayitas, representa ocho semicorcheas.

Si por tres, diez y seis fusas, etc.

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

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

Si una corchea se halla atravesada en su extremidad

por una raya, marca dos semicorcheas iguales. Si por dos, señala cuatro fusas iguales, etc.

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

Dos mínimas en distinta posicion unidas en su extremidad por una, dos ó mas barritas, indican que deben ejecutarse una tras de otra como si fueran corcheas, si las une una sola barra; como semicorcheas, si tienen dos barras; como fusas, si tres; y como semifusas, si cuatro.

Una octava seguida de una línea paralela de puntos con la palabra *loco* á su final denotan que todas las figuras que se hallan comprendidas desde la octava hasta la palabra *loco* deben ejecutarse una octava mas alta de la posicion en que se hallan colocadas en el pentágrama.

La palabra *loco* (*en su lugar*) denota que desde ella se lee la música en la posicion que se halla escrita.

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

De los signos contenidos en los anteriores capítulos, pertenecen al sonido todos aquellos que lo determinan, alteran ó modifican, por ejemplo, silabas, claves, alteraciones, articulaciones, etc., y al tiempo, los que lo afectan haciéndolo rápido, pausado, etc., como las figuras, pun-

tillos, pausas, compases, aires, calderones, etc. (Joaquín María Pérez González, Gramática musical, Madrid, 1859.)

CAPÍTULO XIV.

INTERVALOS, ACORDES Y DISONANCIAS

Para completar este breve tratado, consagraremos algunas líneas á definir los *intervalos*, los *acordes*, las *disonancias*, las *modulaciones*, indicaremos las *cifras armónicas* y daremos alguna idea del *contrapunto*, lo mismo que de la formación del *canon* y de la *fuga* musical.

Intervalo es la distancia que hay de un sonido á otro, mas grave ó mas agudo. La diferencia que existe entre el intervalo y la extensión es la de que el primero está considerado como indivisible, y la segunda por el contrario.

Después de la definición que acabamos de dar, debe saberse que se llama *una segunda* al intervalo formado por dos sonidos los mas cercanos en la escala ascendente ó descendente, *una tercera* al comprendido entre dos sonidos separados por un tercero, *cuarta* al que encierra cuatro tonos, *quinta* al que comprende cinco, y á medida que la distancia aumenta un sonido, *sexta*, *séptima*, *octava*, *novena*, *décima*, etc.

En melodía los intervalos son sucesivos, en armonía son á la vez sucesivos y simultáneos.

Los simultáneos se dividen en consonantes y disonantes : los primeros son la tercera, la quinta y la sexta, los

segundos la segunda y la séptima. También lo son la quinta diminuta y la aumentada, porque desde el momento en que aquella es alterada deja de ser consonante.

Los intervalos pueden ser simples ó compuestos: intervalo simple es el que se forma en el espacio de la octava, y compuesto el que se forma de una ó muchas octavas.

Los intervalos pueden ser modificados de diferentes maneras, según lo estén los sonidos de que se compongan, ya por bemoles, por becuadros, ó por sostenidos. Partiendo de este principio, se los clasifica llamándolos *disminuidos, aumentados, mayores y menores*; términos que expresan sus diferentes grados de extensión con relación al modo y á la tonalidad.

Los intervalos pueden invertirse de cuatro maneras: la primera, que se llama *inversión simple*, consiste en trastornar todos los intervalos de una frase melódica, de modo que los que eran ascendentes al principio sean después descendentes. Esta inversión puede hacerse en la octava, en la quinta, en la segunda ó en el unisón.

La segunda, llamada *inversión estricta*, se hace como la anterior, pero cuidando siempre de que los tonos respondan á los tonos, y los semitonos á los semitonos. Así pues, es preciso empezar la inversión en la séptima, en la sexta ó en la tercera mayor, dejando al responder los semitonos en su estado primitivo.

La tercera se hace repitiendo todas las notas á comenzar desde la última y retrocediendo hasta la primera inclusive, bien sea en el mismo grado, ó bien en un grado

mas alto ó mas bajo segun lo exija la modulacion. Esta inversion se llama generalmente *imitacion*.

La cuarta es aquella en la que se trastorna la anterior por un movimiento contrario desde la primera hasta la última nota.

Puede hallarse un modelo de todas las clases de inversiones é imitaciones posibles, en la fuga que publicó en Paris M. Perne el primer año del presente siglo.

Acorde es la union de muchos sonidos que se perciben simultáneamente. En la armonia no existe mas que un acorde que contiene á los demás, y por cuya razon se le llama perfecto.

Para comprenderle bastará el siguiente ejemplo. Figuraos una cuerda que produce en su totalidad el sonido *sol*: su mitad da un *sol* á la octava del primero, su tercera un *re* á la duodécima, su cuarta un *sol* á la doble octava, su quinta un *si* á la décimaséptima, su sexta un *re* á la octava de la tercera, su séptima un *fa* á la vigésimaprimera, su octava un *sol* á la triple octava, y su novena un *la* á la vigésimatercera. Asi pues partiendo de la cuarta parte de la cuerda ó de la doble octava, se encuentra en progresion de terceras el acorde *sol, si, re, fa, la*. Si se hace esta operacion en la triple octava que es la octava parte de la cuerda, dejando las notas intermediarias, resulta el acorde *sol, si, re, fa, la* bemol, que es igual al precedente en el modo menor.

Este acorde, como hemos dicho, contiene todos los que se practican en la armonia, á saber:

| | |
|--------------------------------|---------------------|
| Acorde perfecto mayor. | <i>sol, si, re.</i> |
| Perfecto menor. | <i>re, fa, la.</i> |

| | |
|------------------------------------|-------------------------------|
| De quinta diminuta. | <i>si, re, fa.</i> |
| De séptima dominante. | <i>sol, si, re, fa.</i> |
| De séptima sensible. | <i>si, re, fa, la.</i> |
| De séptima diminuta. | <i>si, re, fa, la b.</i> |
| De novena mayor dominante. | <i>sol, si, re, fa, la.</i> |
| De novena menor dominante. | <i>sol, si, re, fa, la b.</i> |

Estos acordes y sus inversiones son los únicos que pueden hacerse sin preparacion y forman la armonía simple ó natural.

Los demás acordes se forman por la prolongacion de una ó muchas notas de un acorde al siguiente ó por la alteracion de los intervalos, y constituyen la armonía compuesta.

Disonancia, la misma palabra lo expresa, es un intervalo que produce un sonido mas ó menos desagradable. Sin embargo, colocado con acierto, con inspiracion en el discurso musical, le embellece y le quita la monotonía que resultaria de la continuidad de acordes consonantes.

A los intervalos disonantes pertenecen : 1º. la cuarta natural si es un retardo de la tercera; 2º. la quinta diminuta con su inversion la cuarta aumentada; 3º. la quinta aumentada y la cuarta diminuta; 4º. la sexta aumentada; 5º. todas las segundas y las séptimas; 6º. todas las novenas, y 7º. la undécima y la décimatercia.

Las disonancias se dividen en propias ó impropias : las primeras son las que necesitan preparacion, las segundas las que pueden hacerse sin preparacion, pero no sin exigir resolucion.

Modulacion es la manera de establecer y de tratar los

modos; generalmente se la llama el arte de conducir la armonía y el canto sucesivamente de unos modos á otros, con buen gusto y correccion.

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

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

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

CAPÍTULO ÚLTIMO.

CIFRAS ARMÓNICAS, CONTRAPUNTO, CANON Y FUGA MUSICALES.

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

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

Cuando la música á muchas voces recibió su primer perfeccionamiento, se colocaron sobre las líneas del pentágono puntos en vez de notas, y al añadir á una melodía una ó muchas voces se colocaban nuevos puntos sobre los existentes ó en contraposición de los mismos. A esta operación se llamó *contrapunto*.

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

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

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

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

Canon es una especie de fuga en la que todas las partes comienzan la una despues de la otra, repitiendo sin cesar el mismo canto.

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

Mucho nos queda por decir para explicar completamente el grandioso mecanismo del arte musical, pero hemos apuntado las nociones elementales ; y cuanto pudiéramos añadir, complicaria la claridad y sencillez, que deben ser las primeras cualidades de un Manual. Quanto hemos omitido corresponde á la composicion ó retórica de la música ; y esta parte esencial, lo mismo que la estética , merecen un libro aparte que algun día escribiremos , reasumiendo en él las principales doctrinas de los tratadistas y compositores mas célebres, entre los que mas de una vez citaremos á nuestros compatriotas Andrevi, Jimeno y Eslava.

APÉNDICE.

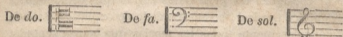
Al consignar las principales reglas que componen la Gramática musical, hemos cuidado de explicar detallada y minuciosamente todas las teorías que hemos sentado. Nos parece suficiente la explicacion, y por tanto no la hemos ilustrado con ejercicios prácticos, mas propios de los métodos de solfeo y de composicion. Sin embargo, como complemento de la parte gramatical trazamos á continuacion algunos de los principales signos, los que forman la base del arte musical.

Los que deseen hacer estudios prácticos hallarán en el xcelente método de solfeo del distinguido profesor del Conservatorio de Madrid, D. Hilarion Eslava, cuanto pudieran desear y cuanto se necesita para conocer el tan grandioso como sencillo mecanismo de la música.

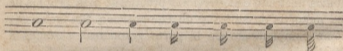
PENTÁGRAMA.

| | | |
|------------|-------|--------------|
| 5ª. línea. | _____ | 4º. espacio. |
| 4ª. línea. | _____ | 3º. espacio. |
| 3ª. línea. | _____ | 2º. espacio. |
| 2ª. línea. | _____ | 1º. espacio. |
| 1ª. línea. | _____ | |

CLAVES.



SIGNOS.



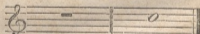
Semibreve, mínima, semínima, corchea, semicorchea, fusa, semifusa



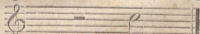
Puntillo.

PAUSAS.

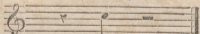
De semibreve.



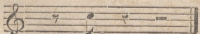
De mínima.



De semínima.



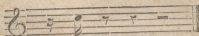
De corchea.



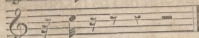
DE MÚSICA.

337

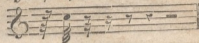
De semicorchea.



De fusa.



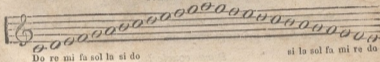
De semifusa.



ESCALAS.

ESCALA NATURAL.

re mi fa sol la sol fa mi re do



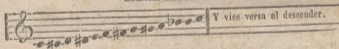
Do re mi fa sol la si do

si la sol fa mi re do

ALTERACIONES DE LAS NOTAS.

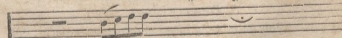
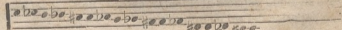
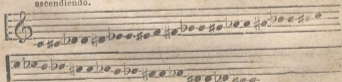
Sostenido (#) bemol (b) becuadro (□)

ESCALA SEMITONAL.



ESCALA SEMITONAL SUSTITUIDA.

ascendiendo.



(Guion)

(ligado)

(calderon)

EXTENSION DE LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA.

VIOLIN.

Clave de sol. — Sus cuerdas al aire.

Sol tercer espacio accidental inferior.

Re primer id. id. id.

La segundo espacio del pentágrama.

Mi cuarto id. id. id.

Su extension para orquesta.

Sol tercer espacio accidental inferior hasta el *la* octava superior del *la* primera raya accidental superior.

Para concierto.

La extension anterior y hasta el *mi* octava superior de *mi* tercera línea accidental superior.

VIOLA.

Clave de do en tercera línea. — Cuerdas al aire.

Do segundo espacio accidental inferior.

Fa primer id. del pentágrama.

Re tercero id. del id.

La primer id. accidental superior.

Su extension para la orquesta.

Do segundo espacio accidental inferior, hasta el *sol* octava superior del *sol* en quinta línea.

Para concierto.

La extension anterior, y hasta el *la* octava superior del *la* primer espacio superior.

El *sol* quinta línea y las notas sucesivas suelen escribirse con clave de *sol*.

VIOLONCELO.

Clave de fa en cuarta raya. — Sus notas al aire

Do segunda línea accidental inferior.

Sol primera id. del pentágrama.

Re tercera id. del id.

La quinta id. del id.

Su extension para la orquesta.

Do segunda línea accidental inferior hasta el *si bemol*, octava superior del *si* primer espacio accidental superior.

Para concierto.

La extension anterior y hasta el *la* dos octavas superiores del *la* en quinta raya.

El grupo primero del diapason tercero de este instrumento se escribe con clave de *do* en cuarta línea, y el resto de su extension con clave de *sol*.

**CONTRABAJOS DE TRES CUERDAS, USADOS EN ESPAÑA,
FRANCIA É ITALIA.**

Los sonidos del contrabajo están una octava mas baja que lo que indican las notas.

Primero. — Clave de fa en cuarta. — Sus notas al aire.

Sol primera raya del pentágrama.

Re tercera id. del id.

La quinta raya del id.

Su extension : *Sol* primera raya del pentágrama, hasta el *fa* tercer espacio accidental superior para la orquesta.

Para concierto.

Hasta el *do* octava superior del *do* primera línea accidental superior.

OTRO CONTRABAJO.

Sus cuerdas al aire.

La primer espacio del pentágrama.

Re tercer id. del id.

Sol cuarto id. del id.

Extension para orquesta.

La primer espacio del pentágrama, hasta el *fa* tercer espacio accidental superior.

De concierto.

Hasta el *do* octava superior del *do* primera raya accidental superior.

CONTRABAJO DE CUATRO CUERDAS USADO EN ALEMANIA.

Clave de fa en cuarta. — Sus notas al aire.

Mi primera raya accidental inferior.

La primer espacio del pentágrama.

Re tercera raya del id.

Sol cuarto espacio del id.

Extension para la orquesta.

Mi primera línea accidental inferior, hasta el *fa* tercer espacio accidental superior.

De concierto.

Hasta el *do* octava superior del *do* primera línea accidental superior.

GUIARRA.

Clave de sol. — Sus notas al aire.

Mi cuarto espacio accidental inferior.

La segunda raya accidental inferior.

Re primer espacio id. id.

Sol segunda raya del pentágrama.

Si tercera raya del pentágrama.

Mi cuarto espacio del id.

Extension.

Mi cuarto espacio accidental inferior, hasta *mi* tercera línea accidental superior.

Una mano diestra puede obtener algunas notas mas en este instrumento.

ARPA DE SIMPLE MOVIMIENTO.

Clave de fa y de sol. — Su extension.

Mi bemol quinto espacio accidental inferior en clave de *fa* en cuarta raya, hasta el *mi bemol*, octava superior de *mi bemol*, tercera línea accidental superior en clave de *sol*.

ARPA DE DOBLE MOVIMIENTO.

Clave de fa y de sol. — Su extension.

Do bemol octava inferior del *do* segunda raya accidental inferior en clave de *fa* en cuarta, hasta *fa bemol* octava superior del *fa bemol* cuarto espacio superior accidental en clave de *sol*.

PIANO.

Clave de fa y de sol. — Extension moderna.

La, octava inferior del *la* tercera línea accidental

inferior en clave de *fa* en cuarta línea, hasta el *la* segunda octava superior del *la* primera línea accidental superior en clave de *sol*.

ÓRGANO.

Claves de fa y de sol. — Su mayor extension.

Do, segunda raya accidental inferior en clave de *fa* en cuarta raya, hasta *sol* cuarta raya accidental superior en clave de *sol*.

Los de menor extension solo tienen hasta el *do* segunda línea accidental superior en clave de *sol*.

Se observa en los instrumentos de metal ó madera llamados de viento, que unos emiten el sonido propio de las notas de su diapason ó escala natural, por lo cual se escriben con la clave que les es peculiar, y los accidentes que corresponden al tono de la pieza : y otros lo producen diferente, esto es, trasportándolo medio, uno, dos, tres, cuatro ó cinco grados mas alto ó bajo; cuya circunstancia precisa á suponer para la notacion, aquella otra clave relativa á su trasposicion, y los accidentes que la pertenezcan.

Tan notable diferencia se explica por el perfeccionamiento sucesivo obtenido en el mecanismo instrumental para dotarlos de mayor extension y brillantéz, y facilitar la emision de sus sonidos.

DE VIENTO.

Número 1.

FLAUTA.

Extension en clave de sol.

Do primera línea adicional inferior, hasta el *si bemol* octava superior del *si bemol* segundo espacio accidental.

Notas malas ó difíciles.

Do natural ó sostenido primera raya adicional inferior.

La sostenido y *si bemol* octava superior del *si bemol* segundo espacio accidental superior.

El octavin, el pífano y el flageolet tienen el mismo diapasón de la flauta, pero responden una octava mas alta.

Número 2.

FLAGEOLET Á LA QUINTA.

El *do* del instrumento emite el sonido del *sol*, practicando lo mismo las demás notas.

Su clave supuesta, *fa* en tercera línea.

Extension en la clave de sol.

Do sostenido primera línea adicional inferior, hasta *re* tercer espacio accidental superior.

Sus notas malas.

Do sostenido y *re bemol* adicionales inferiores.

Número 3.

FLAUTA Á LA TERCERA.

Su *do* emite el *mi bemol*.

Clave supuesta, fa en cuarta línea.

Extension en la clave de sol.

Do natural primera raya adicional inferior hasta *fa* octava del *fa* en quinta línea del pentágrama fijo.

Notas difíciles.

Do natural y sostenido primera adicional inferior.

Hay un octavin de iguales condiciones que la flauta en tercera, pero que responde una octava mas alta.

Número 4.

OCTAVIN EN RE BEMOL.

Su *do* emite *re bemol*.

Clave supuesta, do en tercera.— *Extension en clave de sol.*

Re primer espacio adicional inferior hasta la octava superior de la primera línea adicional superior.

Todas sus notas son buenas.

Igual extension es la del octavin (sistema Sax) en *re bemol*, llamado comunmente de *mi bemol*.

Número 5.

OBOÉ.

Extension en clave de sol.

Si natural segundo espacio inferior hasta el *fa* octava superior del *fa* en quinta raya del pentágrama fijo.

Sus notas malas.

Si inferior y re sostenido, mi bemol, mi natural y fa superior.

Número 6.

CORNO INGLÉS Á LA QUINTA INFERIOR.

Su *do* emite el *fa* inferior.

Su clave supuesta *do* en segunda raya.

Extension en clave de sol.

La del oboé anterior.

Sus notas malas.

Re sostenido, mi bemol, mi natural y fa superiores.

Número 7.

REQUINTO EN MI BEMOL.

Su *do* emite el *mi bemol*.

Clave supuesta fa en cuarta línea. — Su extension en clave de sol.

Mi cuarto espacio inferior hasta el fa cuarto id. superior.

Notas falsas.

Re sostenido, mi bemol, mi natural, mi sostenido y fa superiores.

El requinto en *mi bemol*, y el saxophone en *mi bemol* llamado parte de fagote, ambos de sistema Sax, son iguales á este requinto.

Número 8.

REQUINTO EN FA Ó Á LA CUARTA SUPERIOR.

Su *do* emite el *fa* superior.

Clave supuesta, *do* en segunda raya.

Su extension en la clave de *sol* y sus notas falsas son iguales á las del requinto anterior.

Número 9.

CLARINETE NATURAL LLAMADO DE DO.*Su extension en la clave de sol.*

Mi cuarto espacio inferior, hasta *fa* cuarto espacio superior.

Nota mala.

Sol tercer espacio inferior.

Cuando en una pieza de clarinete se encuentra la palabra *chalumeau*, se toca una octava mas baja lo que comprende.

El clarinete en *si bemol* (Sax) es igual á comun de *do*.

Número 10.

CLARINETE EN SI BEMOL.

Su *do* emite el *si bemol*, esto es, responde una segunda mayor mas baja.

Clave supuesta, *do* en cuarta raya.

Extension en la clave de sol.

Mi cuarto espacio inferior, hasta el *do* octava superior del *do* segunda línea superior.

Notas falsas.

Desde el *fa* sostenido superior, hasta el *do* idem.

Hay otro clarinete en *si bemol*, llamado bajo porque responde octava baja del regular.

Otro tambien bajo (Sax) en *si bemol* responde octava baja del ordinario.

Otro hay que responde octava baja del requinto en *fa* número 8.

DE MÚSICA.

347

Número 41.

CLARINETE EN FA.

Su *do* emite la tercera baja menor.

Clave supuesta, *do* en primera línea.

Su extension en clave de sol.

Mi octava inferior del *mi* primera raya del pentágrama fijo, hasta *do* octava superior del *do* segunda línea superior.

Notas difíciles.

Fa sostenido superior hasta el *do* término de la extension.

Número 42.

**CORNO DI BASSETTO, CUYOS SONIDOS SON MEDIOS ENTRE
CLARINETE Y FAGOTE.**

Responde á la quinta baja.

Su *do* es *fa* inferior.

Clave supuesta, *do* en segunda raya.

Extension en la clave de sol.

Do octava inferior del *do* primera raya id. hasta *re* tercer espacio superior.

Notas malas.

Do octava inferior hasta el *si bemol*, segundo espacio id. desde el *do* superior hasta el *re*.

Número 43.

FAGOTE.

Su extension en la clave de fa en cuarta línea:

Si bemol tercer espacio inferior, hasta el *do* octava superior del *do* primera línea superior adicional.

Las notas agudas de este instrumento se escriben con clave de *do* en cuarta y aun con la de *sol* para evitar líneas aumentadas.

Número 14.

CONTRA - FAGOTE.

Responde octava baja del fagote.

Su extension en la clave de fa en cuarta.

Re segundo espacio inferior, hasta el *mi* segunda línea superior para la orquesta, y hasta el *sol* tercera id. para solos.

Número 15.

TROMPA.

Extension en la clave de sol.

Do octava inferior del *do* primera línea id. hasta *do* segunda raya superior.

Como la notacion para este instrumento se hace siempre en el tono de *do* natural, se indica el tono de la pieza al principio de ella. Por ejemplo : Corni ó trompa en B. *Fa* en *si bemol*, en C. *ut* ó *do* en D. *re* en E. *la fa* ó en *mi bemol*, etc.

Notas difíciles.

Lo son las llamadas cerradas, porque se hacen cerrando el pabellon con la mano derecha introducida en el mismo.

En las trompas de piston todas las notas son de fácil emision, pero su sonido difiere desventajosamente del que producen las que no lo tienen.

Notas al aire fáciles.

Do octava inferior del *do* primera línea id.

Sol tercer espacio id., *do* primera raya id., *mi* primera línea del pentágrama fijo.

Sol segunda id., *si bemol* tercera id., *do* tercer espacio id., *re* cuarta línea id., *mi* cuarto espacio id., *fa* quinta línea id., *sol* primer espacio superior, y *si bemol* segundo espacio.

Todas las demás son difíciles y cerradas.

Las notas mas graves de la trompa se escriben con clave de *fa* en cuarta línea para economizar la composición inferior del pentágrama.

La trompa de tres cilindros, sistema Sax, es igual á la trompa de pistones.

Número 46.

TROMPA DE CAZA.

Su extension en la clave de sol.

Las notas al aire únicas que emite, y son las mismas que la de la trompa, excepto el *si bemol* superior; pues en su lugar da el *la* primera línea id.

Número 47.

CLARIN TIPLE DE LA TROMPA ANTERIOR.

Su extension en la clave de sol, la misma que la de trompa de caza, menos el *la* primera raya superior.

Se escribe siempre en *do* y por consiguiente hay que indicar el tono de la pieza.

Su clave supuesta *do* en cuarta línea.

Este clarin es igual al de tres cilindros sistema Sax.

Número 48.

CLARIN DE PISTONES.

Igual al anterior, pero emite todas las notas del diapasón naturales y semitonales.

Este trombon es igual al saxhorn alto en *mi bemol* sistema Sax, que reemplaza la trompa.

Número 24.

BUCCEN Ó TROMBON TENOR.

Su extension en clave de fa en cuarta.

Mi inferior hasta *do* octava superior del *do* primera linea id.

Notas falsas.

Mi inferior hasta el *sol bemol* primera raya del pentagrama fijo, y *fa* sostenido superior hasta el *do* término de la extension.

Igual á este trombon es el trombon en *si bemol* de tubos (coulisses) sistema Sax.

Número 25.

TROMBON Ó BUCCEN BAJO.

Igual al anterior, pero limitada su extension á la octava del cuarto espacio del pentagrama fijo.

Número 26.

FIGLE ALTO EN MI BEMOL.

Igual al trombon alto de pistones.

Número 27.

FIGLE ALTO EN FA.

Igual al anterior, pero una nota mas alta.

Número 28.

FIGLE EN DO.

Su extension en la clave de fa en cuarta linea

Do inferior hasta el *do* octava superior del *do* primera linea id.

Número 29.

FIGLE EN SI BEMOL.*Extension en la clave fa en cuarta.*

Do inferior hasta *do* octava superior del *do* primera línea id.

Notas malas.

Do natural y sostenido inferiores, y *sol* sostenido superior hasta el *do* término de la extension.

Clave supuesta, *do* en tercera línea.

Es igual al saxhorn baritono para reemplazar al figle (sistema Sax).

Número 30.

FIGLE BOMBARDON EN MI BEMOL.*Extension en la clave de fa en cuarta.*

La inferior tercera línea, hasta *mi bemol* segunda línea adicional superior.

Responde octava baja como el contrabajo.

La clave que se le supone es *fa* en tercera línea.

Igual al saxhorn en *si bemol* (sistema Sax) de cuatro cilindros para reemplazar al figle.

Número 31.

BOMBARDON EN SI BEMOL.

Extension igual á la del anterior.

Clave supuesta, *do* en tercera línea.

Igual al saxhorn contrabajo en *mi bemol* que reemplaza al bombardon Sax.

El saxhorn baritono, el de *si bemol* y el en *mi bemol* deben escribirse, segun Sax, con clave de *sol*.

BOMBARDON EN LA BEMOL.

Igual en extensión al anterior

Un tono bajo.

Clave supuesta *sol*.

La relacion que guardan entre sí los sonidos de los instrumentos de viento, puede examinarse en la tabla de la extensión de los mismos, que se halla al final del tratado de composicion del maestro Andreví, ó en otra publicada por el señor Asis Gil.

Por lo que está relacionada con la música, nos parece que la reseña histórica del baile que insertamos á continuación no desagradará del todo á los lectores de este libro.

Como hemos dicho, deseamos presentar nuestra obra con todos los detalles necesarios.

El origen del baile se pierde en la mas remota antigüedad, pues unido á la música puede casi asegurarse que nació con el hombre al manifestar este su respeto y gratitud á Dios por medio de cánticos y bailes. Así es que la *danza* llamada *sagrada* debe considerarse no solo como la mas antigua y primitiva, sino como la que sirvió á formar todas las demás. El *Éxodo* nos dice que María, hermana de Moisés, despues del paso del mar Rojo en compañía de los demás Israelitas, bailó y cantó, celebrando de este modo el poder y maravillas del Señor. En China, bajo el reinado de Hoang-ti, es decir 2600 años antes de la

era vulgar, encontramos á Ta-yun componiendo la música de ciertos bailes, los que, segun los historiadores chinos citados por el P. Amiot, tenian por principal objeto *hacer buenos á los hombres interiormente, amables en lo exterior, inspirarles cierta aficion al estudio de las ciencias y á la compañía de los sabios, acostumarlos á tener un corazon recio, á la modestia, á la constancia, al amor filial, y en fin, al amor hácia la humanidad.* Segun las opiniones mas reconocidas, Hermes, inventor ó introductor de la música en Egipto, fué tambien el que enseñó la lucha, el baile y la música. Prescindiendo por ahora de si la introduccion del baile en Egipto, mas bien que á Hermes, debe atribuirse á Manero ó á Osiris, solo observaremos que puestos en contacto los bailes egipcios desde su principio con la astronomía, resultó que en estos bailes trataron de representar el movimiento de los astros, y la armonía del universo: de aquí nació la danza *astronómica*, que con el tiempo se introdujo en Grecia, y de la que hacen mencion en sus obras Platon y Luciano.

Así como los Griegos debieron á los Egipcios todas las primeras nociones del saber, y en los misterios de Isis imitaron la danza *astronómica* de estos, los Romanos á su vez adoptaron los dioses de Grecia, y al crear Numa Pompilio el colegio de los sacerdotes de Marte, fundó tambien la religion de su pueblo, trazó las diversas funciones religiosas de estos sacerdotes, fijó varias ceremonias, y entre estas la danza *Saliana*, que se verificaba durante los sacrificios y fiestas solemnes. Todas las naciones tuvieron sus danzas sagradas; y el cristianismo, al purificar una institucion tan antigua, adoptó tambien el baile en sus prime-

ros tiempos, conservándose aun hoy en ciertos casos, como por ejemplo, al celebrar el nacimiento del Redentor con villancicos y bailes, al son de panderos, zambombas y otros instrumentos no menos primitivos.

Sin embargo, los bailes y cánticos que en un principio se emplearon religiosamente para expresar la alegría y agradecimiento del hombre al Supremo Hacedor, sirvieron mas tarde de objeto de entretenimiento y diversion, formando parte muy principal de los festines, de los himeneos y de las victorias, hasta que llegaron á introducirse en el teatro. Con tanta aficion se adoptó el baile en Grecia, que, con el tiempo, las personas mas respetables por su posicion y talento hacian gala de ejercitarse en él. Sócrates, Epaminondas, etc., bailaron, y Platon fué severamente criticado por haberse negado á tomar parte en un baile dado en Siracusa por Dionisio el Tirano; pero hay que advertir que el baile entre los antiguos se dividia en varias partes muy distintas, como son la pantomima, la gesticulacion y los saltos y brinco que constituyen realmente el baile: estos se consideraron como debiendo formar parte de la educacion, como el medio mas á propósito para desarrollar la gracia y elegancia del cuerpo, y el arte de la gesticulacion se cultivó á fin de expresar las diferentes afecciones del alma, representándose entonces en el teatro los dramas bailados y dialogados por medio de la mimica. Adoptado tambien en Roma, el baile llegó á su mayor esplendor en tiempo de Augusto, repartiéndose los favores del público los famosos Pilades y Batilo, de Alejandria: el primero en el género trágico hacia derramar abundantes lágrimas al público, mientras que Batilo, ex-

presando los amores de Leda, excitaba la sensibilidad de las damas romanas hasta un punto desusado.

Cheironomon Ledam molli saltante Batthylo,
Tuccia vesicæ non imperat; Apulla gannit
Sicut in amplexu.

Juvenal. Sat. 6.

Destruído el imperio romano, los diferentes Estados que se formaron luego debieron conservar el baile, si bien este decayó de su prestigio hasta que renace en tiempo de los Médicis; con el Renacimiento apareció tambien el baile suntuoso y de etiqueta. Entre estos debe mencionarse el que se dió en Milan con motivo de las bodas del duque Galeas con Isabel de Aragon. En las fiestas del concilio de Trento, dióse tambien un magnífico baile, en el que tomó parte el cardenal Hércules de Mantua, presidente del concilio, acompañado de todos los demás cardenales. Catalina de Médicis, que fué la que los introdujo en Francia, animaba y fomentaba todas las grandas fiestas de su época, llevando tras de si la algazara y bulla: en fin, y para concluir con la restauracion del baile, baste saber que entonces volvieron á aparecer los bailes pantomimicos, que tanto brillo dieron á todas las fiestas celebradas en las bodas y nacimientos de los principes y reyes, y en todos los demás acontecimientos notables de la historia italiana y francesa sobre todo dieron, tanto en la corte como en los teatros, esos magníficos bailes que imitó toda Europa, que España hizo representar á su vez en los teatros de la corte, y que interrumpidos, puede decirse, desde la muerte del teatro de los Caños del Peral, hemos visto resucitar con tanto brillo en diferentes coliseos de la corte.

Hasta el siglo pasado, y aun hasta principios de este, solo se conocian en el teatro tres clases de baile; el histórico, el fabuloso y el poético : á estos se ha venido á reunir hoy dia el fantástico. Las batallas de Alejandro, la vida de Julio César, etc., sirvieron para formar los primeros : el nacimiento de Venus, el juicio de París, las bodas de Peleo dieron márgen á los segundos, y en los llamados poéticos representáronse cosas puramente naturales, como la noche, las estaciones, etc. Todos estos diversos géneros pasaron de moda, mereciendo hoy dia la preferencia los fantásticos, á cuyo género pertenecen *la Silfides, las Wilis, el Lago de las Hadas, y la Ondina*, teniendo todos ellos su cuna en la poética Germania y en las novelescas montañas de Escocia, si bien algun otro, como *la Peri*, ha sido imitado de la mitología oriental. Otros, como *el Corsario*, pertenecen al género melodramático, en el que abundan las escenas de pura mimica, al mismo tiempo que ofrecen ancho campo para que se luzcan el pintor y el maquinista.

FIN DEL MANUAL.

ÍNDICE

| | Pág. |
|--|------------|
| PRÓLOGO. | 5 |
| PARTE PRIMERA. — HISTORIA. | |
| CAPÍTULO PRIMERO. — Introduccion. | 13 |
| — II. — Música de los Hebreos. | 15 |
| — III. — Música de los Egipcios. | 18 |
| — IV. — Música de los Persas. | 21 |
| — V. — Música de los Griegos. | 27 |
| — VI. — Música de los Romanos. | 42 |
| — VII. — Música religiosa. | 47 |
| — VIII. — Italia. | 55 |
| — IX. — Francia. | 72 |
| — X. — Alemania. | 111 |
| — XI. — Hungría. | 171 |
| — XII. — Bohemia. | 172 |
| — XIII. — Polonia. | <i>ib.</i> |
| — XIV. — Rusia. | 173 |
| — XV. — Suecia. | 179 |
| — XVI. — Turquía. | 180 |
| — XVII. — Inglaterra. | 181 |
| — XVIII. — Irlanda. | 183 |
| — XIX. — Bélgica. | 184 |
| — XX. — Portugal. | 200 |
| — XXI. — España. | <i>ib.</i> |
| — XXII. — Isla de Cuba. | 250 |
| — XXIII. — India, Java, Martaban. | 255 |
| — XXIV. — Hotentotes, Antropófagos, Dongo- lab, Empoongwa, Inhambana. | 259 |

| | Pág. |
|--|------|
| CAPÍTULO XXV. — Kooranko, Malgaches, Siameses. | 261 |
| — XXVI. — Sistema musical de los Chinos. | 263 |
| PARTE SEGUNDA. — GRAMÁTICA. | |
| Introduccion. | 269 |
| CAPÍTULO PRIMERO. — Alfabeto musical. | 270 |
| — II. — Del sonido. | 272 |
| — III. — De la voz. | 275 |
| — IV. — Del pentágrama. | 277 |
| — V. — De las claves ó llaves. | 278 |
| — VI. — De las escalas y sus intervalos. | 283 |
| — VII. — Alteracion y modificacion de los signos. | 292 |
| — VIII. — De los tonos. | 294 |
| — IX. — Duracion del sonido y de las figuras ó signos que le corresponden. | 301 |
| — X. — Acentos ó articulaciones. | 320 |
| — XI. — Aires musicales. | 321 |
| — XII. — Apoyaturas, mordentes, grupetos y trinos. | 323 |
| — XIII. — Abreviaturas y repeticiones. | 325 |
| — XIV. — Intervalos, acordes y disonancias. | 328 |
| CAPÍTULO ÚLTIMO. — Cifras armónicas, contrapunto, canon y fuga musicales. | 332 |
| APÉNDICE. | 337 |
| Extension de los instrumentos de cuerda. | 340 |
| Reseña histórica del baile. | 354 |

FIN DEL ÍNDICE.

