

1883. X

R ALVAREZ ESPINO,

SUMARIO

DE

HISTORIA DE LA MÚSICA MODERNA,

PARA USO DE LAS ALUMNAS DEL

REAL INSTITUTO FILARMÓNICO

DE

SANTA CECILIA

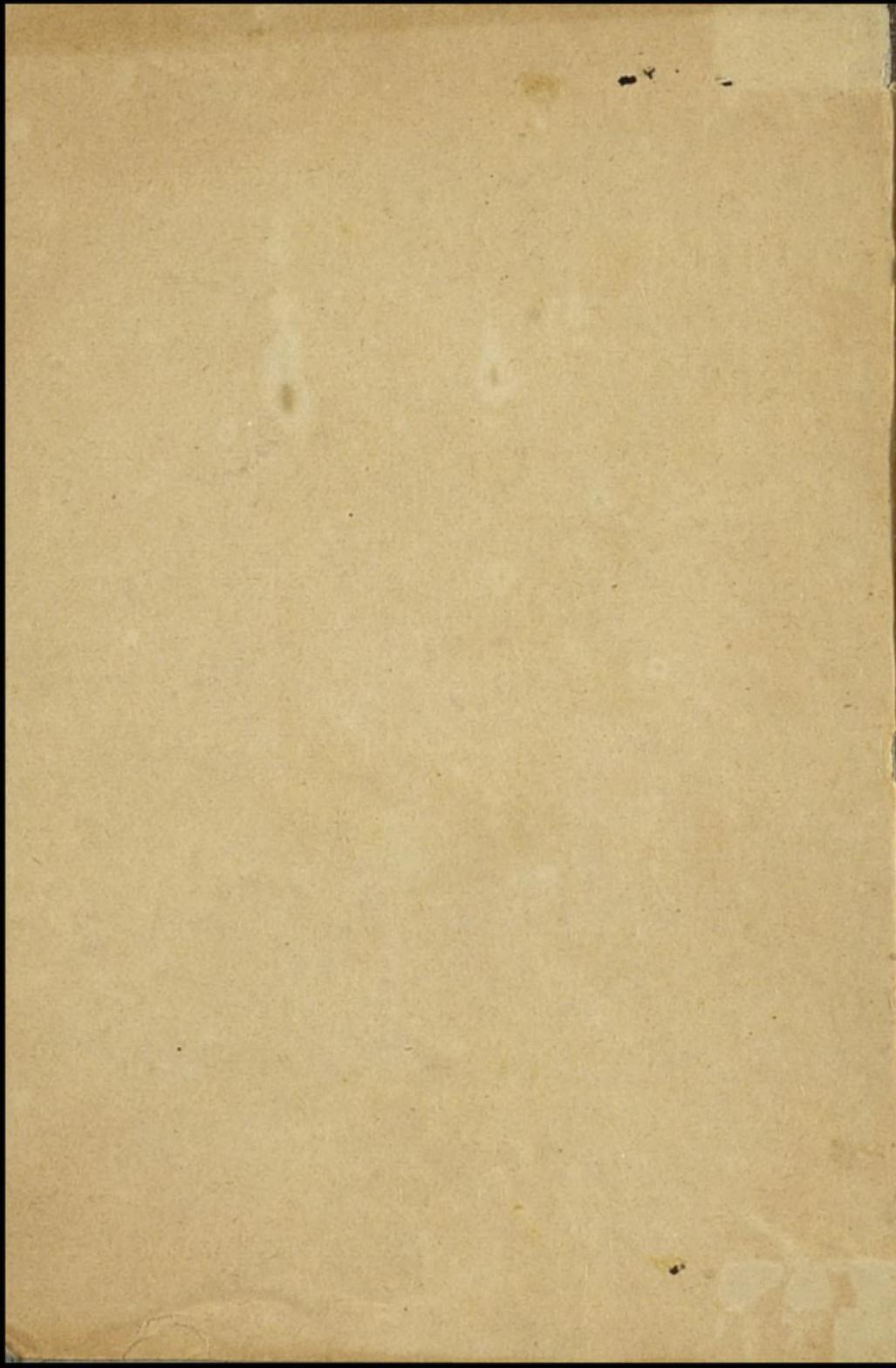
DE ESTA CIUDAD.

Y EDITOR,

FRANCISCO DE PAULA JORDAN,

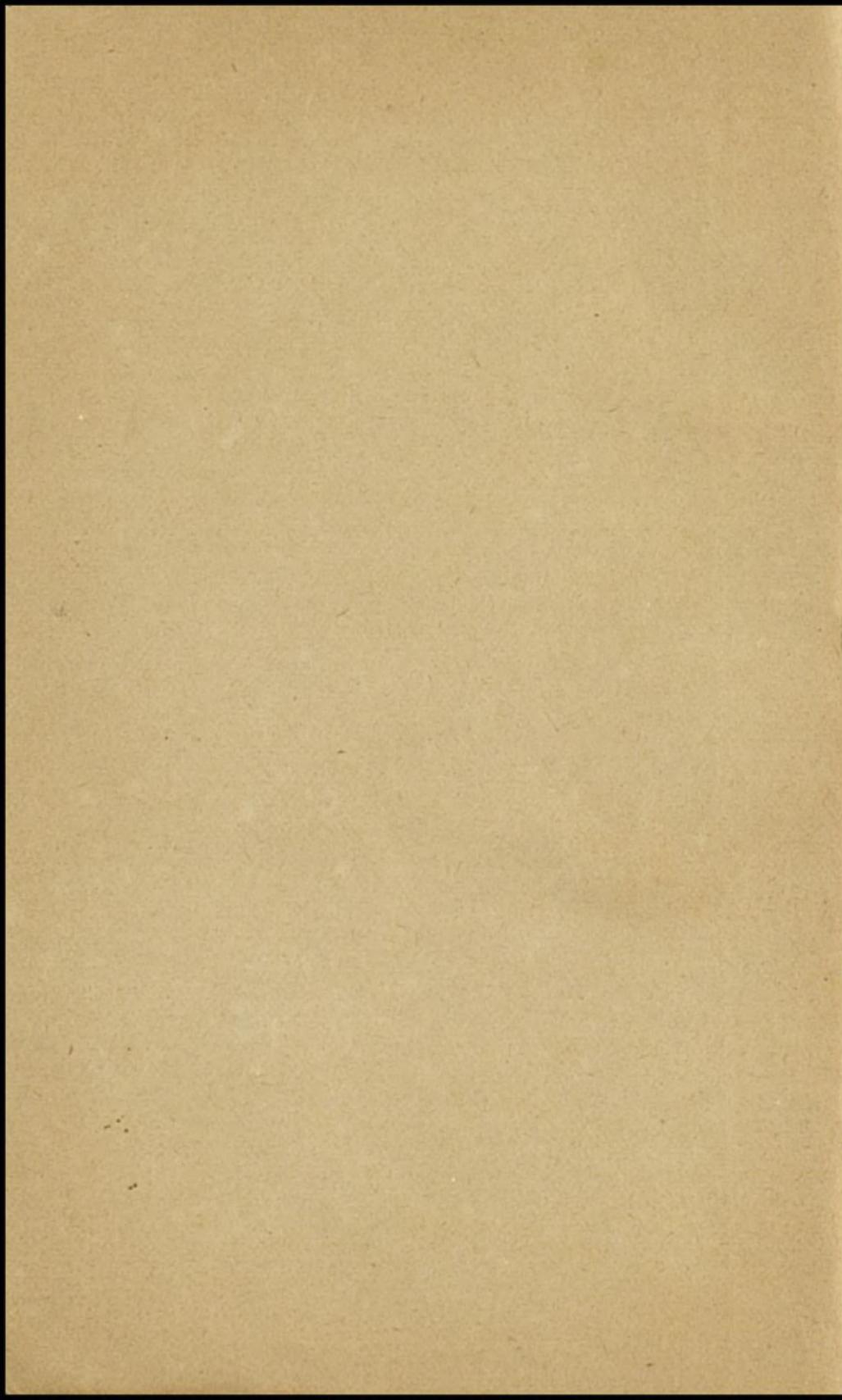
Enrique de las Marinas, 5 y 7.

CÁDIZ.

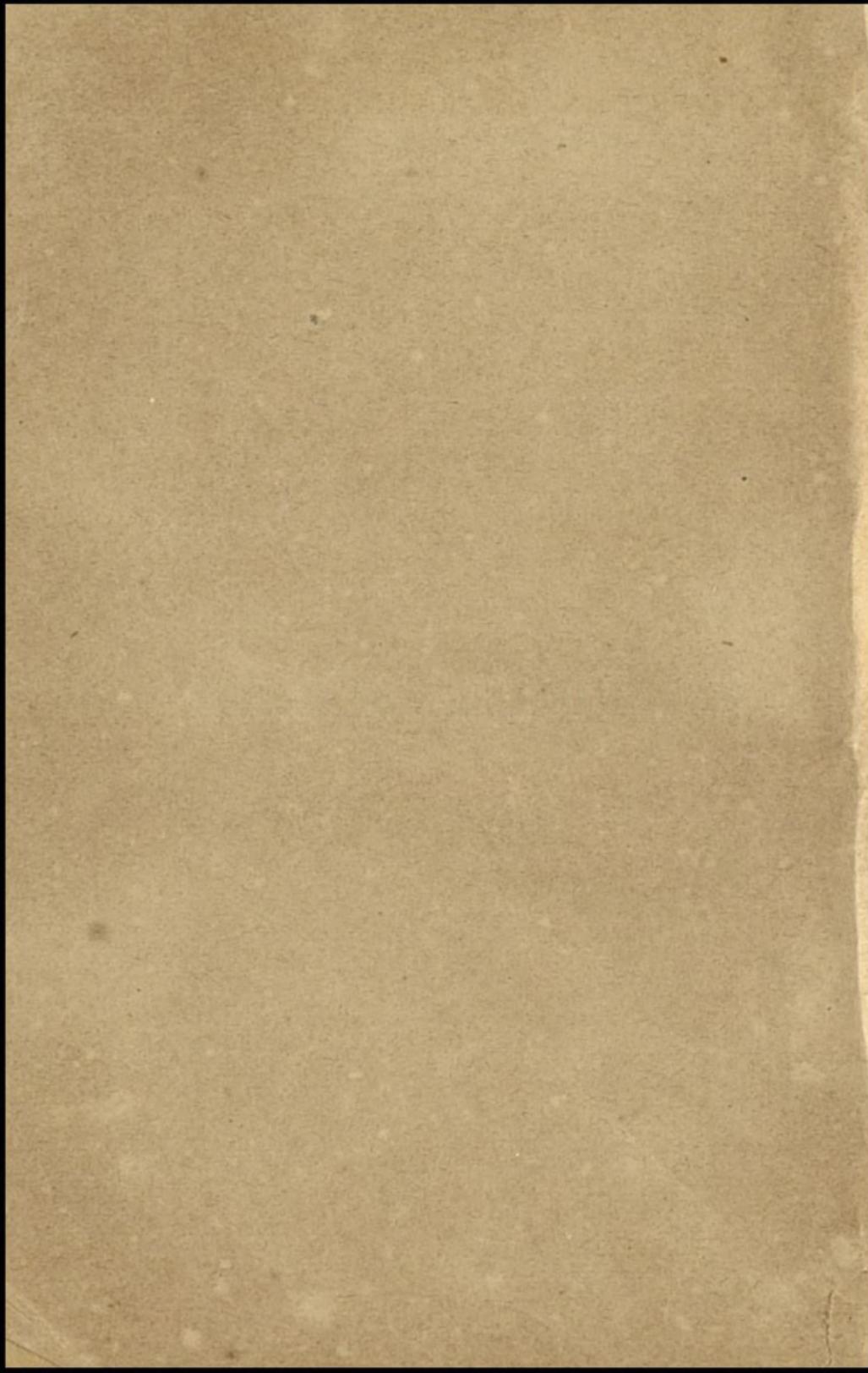


1883.

12754



HISTORIA DE LA MÚSICA MODERNA.



R. ALVAREZ ESPINO.



SUMARIO

DE

HISTORIA DE LA MÚSICA MODERNA,

PARA USO DE LAS ALUMNAS DEL

REAL INSTITUTO FILARMÓNICO

DE

SANTA CECILIA

DE ESTA CIUDAD.

EDITOR,

FRANCISCO DE PAULA JORDAN,

Enrique de las Marinas, 5 y 7.

CÁDIZ.

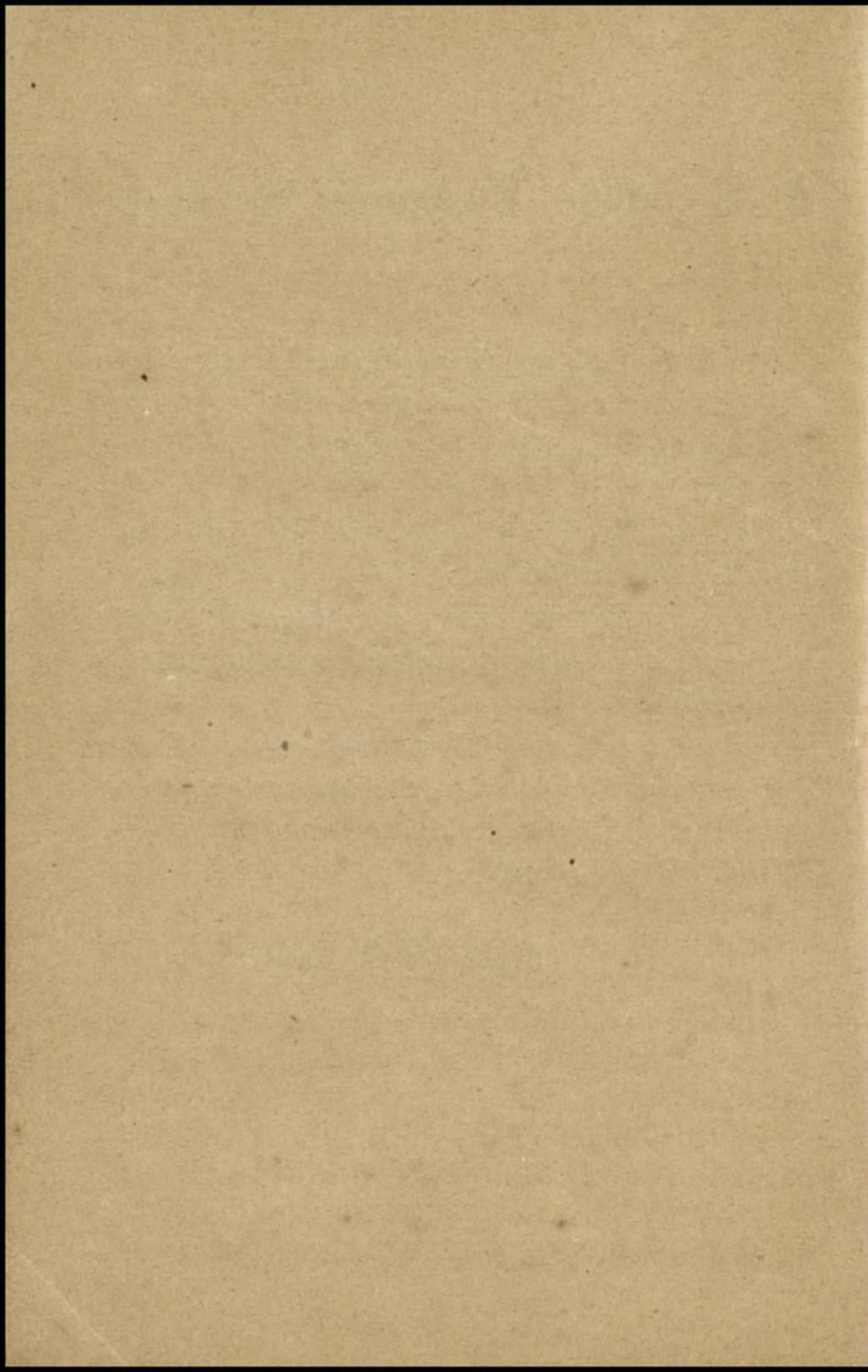
ES PROPIEDAD.

Al Real Instituto Filarmónico de Santa Cecilia.

Nada hay de original en este librito: nada podía haber en mi concepto; pero como supone un trabajo, que por humilde cuadra á mi modestia y á mi insuficiencia en la materia, no vacilo en dedicarlo al Instituto para el que lo he ejecutado y en él á las estudiosas alumnas que, con el sentimiento musical, cultivan en sus áulas la inteligencia histórica.

Acéptenlo el uno y las otras con el favor que merece la buena intención con que se lo dedica el primero de sus admiradores y el último de sus maestros.

Romualdo A. Espino.



INTRODUCCIÓN.

LECCIÓN I.

1. DEFINICIÓN DE LA MÚSICA.

Hánse dado de la Música muchas definiciones: la más sencilla es la que nos ofrece Fétis, que la llama *Arte de conmover por medio de las combinaciones de los sonidos*: á lo cual Berlioz añade la siguiente limitación: *á los hombres inteligentes y dotados de órganos especiales y ejercitados*.

Expliquemos esta definición. *Arte* se llama, porque es un conjunto de reglas ó principios eternos é inmutables, tomados de la belleza y de la naturaleza humana: *de conmover*, que quiere decir, de obrar sobre el sentimiento, de producir impresiones en el alma, lo cual verdaderamente es el fin último del arte musical: se agrega *mediante las combinaciones de*

los sonidos, porque tales son los medios propios de este bello arte y en los que se diferencia de los demás.

En cuanto á las condiciones agregadas por Berlioz, no dejan de estar bien fundadas: la *inteligencia* aparta á los idiotas, los locos, los mentecatos, etc.; la *especial disposición de los órganos*, reclama una cierta aptitud natural ó disposición fisiológica, por la cual son excluidos los que no sienten la música; y por último se pide *ejercicio y experiencia* en el oído, para limitar la acción musical á aquellos que son capaces de producir y de experimentar, no ya el halago del sentido, sino el encanto del corazón, la excitación de la fantasía, y las ideas de la mente.

2. DIFERENCIAS ENTRE LA MÚSICA Y LAS DEMÁS BELLAS ARTES.

El carácter esencial, ó sea la naturaleza propia de la Música, se determina por su comparación con las otras bellas artes.

1.º *Artes imitativas.*

Desde luego la Música se aparta de las artes imitativas, tales como la pintura, la escultura y la estatuaria, cuyos objetos están tomados de la naturaleza exterior, y, aunque más ó menos idealizados, siempre se hallan contenidos en los límites estrechos de la realidad. De aquí que

la impresión que experimentamos ante las obras pictóricas ó esculturales no es tan espontánea como á primera vista parece, puesto que depende de una comparación preliminar, involuntaria é inconsciente si se quiere, que hace el espíritu entre los objetos representados y sus tipos preexistentes en la Naturaleza: así es que para estudiar una de estas obras se exige el concurso de varias funciones intelectuales.

En la música no sucede nada de esto, porque sus medios de manifestacion, que son los sonidos, la imprimen un carácter especial. Esos elementos inmateriales y fugitivos, apenas hieren el oido, sin otro intermediario, llegan á lo más íntimo de nuestro sér y parece como que buscan el alma para despertar en ella emociones diversas en correspondencia con las varias combinaciones musicales: de manera que hay en este fenómeno una gran espontaneidad, puesto que las impresiones nacen sin participación de nuestra voluntad ni acción refleja de la inteligencia.

2.º *Poesía.*

La poesía tiene más puntos de contacto con la música que las artes que hemos llamado imitativas; como esta se halla

sometida á las leyes de la sucesión en el tiempo y del ritmo; como ella prescinde de las condiciones de forma material exterior, y no ocupa extensión ni espacio: pero por otro concepto, dependiente la poesía de las leyes y formas precisas del lenguaje, se dirige especialmente á la inteligencia, donde á veces queda sin descender desde las alturas del pensamiento al fondo del corazón, mientras que precisamente la música no concede á dicha facultad papel tan importante; basta que el sujeto sea racional, para que tenga aptitud para experimentar impresiones musicales.

3.º CARÁCTER ESPECIAL DE LA MÚSICA.

Lo que distingue y caracteriza á este bello arte es su acción directa é inmediata sobre el alma, de modo que basta hallarse dotado de la facultad de sentir, para ser sujeto musical. La razón de esto es muy sencilla: la música procede del alma; en ella brota la inspiración, en ella se levanta el sentimiento á que obedece el compositor, en ella se realiza el estado que el artista refleja y se propone excitar en los demás, y á ella se dirige únicamente ese lenguaje vago y melodioso que le sirve de expresión: de tal modo, que una obra musical no es otra

cosa que la manifestación por medio de los sonidos de un cierto estado subjetivo del hombre; y la música misma, el lenguaje del alma inspirada.

4. ANTIGUEDAD DE LA MÚSICA.

Si brota espontáneamente del sentimiento, claro está que es tan antigua como el hombre y más que todas las otras bellas artes; de modo que si la Historia no viniese á probar que se la encuentra en el origen de todos los pueblos y en los primeros albores de todas las civilizaciones, el sentido comun, apoyado en la misma naturaleza de este arte, bastaría para establecer que ha debido manifestarse en aquel momento en que el hombre sensible tuvo conciencia de ese admirable instrumento que su Autor puso en su organismo para que pudiera participar los estados afectivos á sus semejantes.

5. ORIGEN DE LA MÚSICA.

Existe la hipótesis pueril de que la música nació de la imitación de ciertos fenómenos naturales, tales como el canto de las aves, el suspiro de las áuras en los cañaverales, el murmullo de las fuentes y los arroyos, etc., pero es preciso señalarle un más noble origen y para ello basta observar esa maravilla que se llama *la-*

ringe y ese prodigio que se designa con el nombre de *voz* humana. Merced á la admirable conformación de aquella, puede esta, mediante las numerosas y variadísimas inflexiones de que es susceptible, revelar todos los movimientos del alma, todas las ideas de la mente y todos los matices del sentimiento; y esto con claridad tal, que ningun sér racional, sea el que quiera su grado de cultura, confundió nunca los acentos del placer con los del dolor, ni los ayes de la súplica con los gritos de la rabia. Indudablemente hay tanta distancia desde los ecos rudos de los sentimientos naturales á las armonías del canto sentimental, que ha debido pasar mucho tiempo antes de que se haga la transformación de los unos en las otras; pero eso no obsta para asegurar que el hombre no ha tenido que salir de sí mismo para realizar ese progreso, sino que ha encontrado en su maravillosa organización medios adecuados y abundantes de llevarlo á cabo, sin los auxilios ni las enseñanzas del viento ni de las aves.

6. IMPORTANCIA DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA,

A las razones que aconsejan aumentar la ilustración y la cultura sensible del sér

racional, agréganse las generales de la Historia y las particulares que se refieren al artista, á quien interesa el desenvolvimiento y lenta elaboración de su arte muy especialmente.

Es verdad que la música ha tenido siempre el mismo fin, ó sea el de conmover; pero su lenguaje no ha sido el mismo en todas partes ni en todos tiempos, sino que ha sufrido las influencias de los gustos y caractéres de cada pueblo y época, hasta el punto de que esta bella arte es quizá la que más y mejor refleja las transformaciones frecuentes y profundas que han experimentado los hombres y las sociedades. Conviene que la historia de la Música no aparezca como una mezcla confusa de sistemas monstruosos ó absurdos: ni tampoco como un desarrollo casual sin ley ni explicación; antes bien es preciso conocer las fases diversas de esta historia, que no se ha formado de un golpe, sino lentamente y por progresos sucesivos y laboriosos, cada uno de cuyos grados tiene razón suficiente de ser. Sin este conocimiento poco puede valer el artista: porque lejos de acertar á discurrir eruditamente acerca de la vida de su arte y de darse cuenta de esa elección que debe hacer de los modelos,

queda reducido á un empírico más ó menos hábil, y tanto ménos apreciable y digno de consideración, cuanto más diestro sea en el manejo del instrumento que cultiva. El estudio de la historia del Arte musical disminuye el número de los rutinarios y agranda la inspiración y la conciencia del artista, á la vez que hace los sabios compositores y los grandes críticos.

LECCIÓN II.

1. FUNDAMENTO DE LA DIVISIÓN QUE PUEDE HACERSE DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA.

Nada más fácil que dividir la Historia de este bello arte cronológicamente, y aun podría hacerse esto ajustándose á la comun partición de los tiempos por edades vulgares; pero atendiendo nosotros á las grandes transformaciones que ha sufrido el arte musical, dejando á un lado la primitiva música oriental, cuyo estudio solo puede considerarse como punto de erudición, y dividiendo sus manifestaciones modernas por los caracteres que las distinguen y por el espíritu filosófico

que en ellas domina, apartándonos del método general, señalaremos en ella dos grandes períodos, no sin dar alguna idea, por vía de introducción, de la antigua lírica de los pueblos asiáticos y africanos, de Grecia y de Roma.

El primer período es el religioso ó arte eclesiástico, en el que puede decirse que la música moderna ha tenido su origen; y el 2.º es el mundano ó arte dramático, en que sufren una gran transformación los elementos del cantollano, se crea una nueva tonalidad y aparece un diverso sistema musical.

2.º MÚSICA DE LOS ÍNDIOS.

La Historia acredita que la Música ha jugado un papel muy importante en esas épocas antiquísimas en que se confunden hombres con dioses, por la costumbre de divinizar á los héroes y bienhechores de la Humanidad. Los indios, cuya civilización se considera como una de las primitivas, atribuían á Brachma la invención de la música: sus cantos de un carácter extraño, aparecen hoy falsos y discordantes; apenas es posible percibir la melodía que se desenvuelve en ellos mediante sucesiones é intervalos que no puede apreciar nuestro oído: así es que, sorprendidos por lo extravagante é imper-

fecto de aquella música, atribuimos á un gran estado de atraso artístico musical, los efectos chocantes, verdaderamente insoportables, que nos produce aquel lirisismo. Esto, sin embargo, es juzgar precipitadamente; y para convencerse de ello, basta observar que algunos pueblos, los árabes por ejemplo, que dominaron una gran parte del Asia, recibieron de los antiguos estados asiáticos una multitud de elementos artísticos y científicos, entre ellos los de su sistema musical, á los cuales debieron su importancia y esplendor las fastuosas córtes de Damasco, Bagdad y Córdoba.

3.º LA MÚSICA ENTRE LOS EGIPCIOS.

Como los indios, atribuyeron los egipcios la invención de la música á su gran dios Osiris: Hermes más adelante construyó la lira y presentó un sistema musical completo.

No obstante esto y los progresos que alcanzó este arte en un pueblo que tuvo el buen gusto de darle una gran participación en todas sus ceremonias, fiestas y solemnidades, nótase en la música egipcia, como en la de todos los pueblos que no han sufrido la influencia de la civilización europea, ese mismo carácter de extrañeza que hemos señalado entre

los indios. Recíprocamente ofrécese también un fenómeno más raro aún; esos pueblos no entienden tampoco ni ofrecen gusto alguno por nuestra música, la cual les parece tan dura, extravagante é intolerable, como á nosotros la suya.

4.º LA MÚSICA ÁRABE.

La dominación que el pueblo árabe ejerció sobre los del Asia, el Africa y la Europa, permitióle alcanzar, desde el siglo VIII especialmente, un alto grado de cultura, que reasume el principal interés de la historia durante los tiempos medios. Las ciencias y las Artes, y entre estas muy principalmente la música, que alcanzó un alto grado de desarrollo y estuvo al servicio, no ya de los sentimientos públicos y nacionales, sino de los misterios del harém, de la vida palaciega y de las pasiones personales, ofrece signos característicos muy marcados y elementos que se han trasmitido á los sistemas modernos y que viven y vivirán en el arte eternamente. Así se explica que, por más que al oír por primera vez los cantos árabes se experimenta una cierta indiferencia y hasta un cierto disgusto, poco á poco, logrados la educación del oído y los amoldamientos del gusto, se acaba por hallar un cier-

to encanto y aun por adquirir la perspicacia artística que es necesaria para descubrir ciertas bellezas que antes se estaba muy lejos de sospechar. Desde entonces el sistema musical de los árabes no parece tan bárbaro ni tan extrambótico.

5. MÚSICA GRIEGA Y ROMANA.

Las mismas tradiciones de los pueblos orientales relativas al origen de la música hallamos en la Grecia, si bien embellecidas por la imaginación risueña y poética de este pueblo. Apolo es aquí el símbolo: el dios del Sol, es el fundador de la música: la luz y el sonido encarnan juntos en el rey del día; y desde entonces atribúyesele á este arte una prodigiosa fuerza. Amphion levanta los muros de Tebas con el sonido de su lira y Orfeo adormece al Cancerbero con sus cantos y logra arrebatarse á Euridice de los infiernos. Cuando Roma se apodera de Grecia, llévase su música á la capital del mundo y enriquece y modifica la suya propia, sobrado ruda y bárbara hasta entonces como corresponde á un pueblo eminentemente guerrero y más dado en un principio á los hechos políticos y sociales que á las sosegadas manifestaciones de la vida artística y sobre todo de la vida musical, la más dulce, delicada y suave de todas.

Hoy la música griega y romana, como la estruendosa de los chinos y la plañidera de los hebreos, nos produciría impresiones desagradables; porque todas ellas expresan sentimientos que no son los nuestros y se valen de medios mucho más imperfectos y rudimentarios. Son lenguas perdidas y cuyas claves no poseemos; son sistemas extraños á que nuestros oídos no están acostumbrados.

6. RAZÓN DE LA DIVERSIDAD ENTRE LA MÚSICA ANTIGUA Y LA MODERNA.

Para darse cuenta de esas diferencias entre la música de los pueblos antiguos y la de los modernos y explicarse cómo la diversidad de los sistemas musicales se apoya en la que existe entre las razas, es preciso examinar los modos de división de la varia tonalidad en que aquellos están fundados, y compararlos con los actuales. Importa dejar establecido el hecho de que la música es mucho más susceptible que cualquiera otra manifestación del espíritu humano, de modificarse bajo la influencia de aquellas circunstancias que imprimen á los varios pueblos su carácter particular. Explícase este hecho por la naturaleza singular de un arte que tiene sus raíces en lo que hay de más íntimo en el sér racional; y

claro está que como el hombre no ha tenido siempre ni en todas partes los mismos gustos, las mismas aspiraciones, las mismas costumbres, la misma vida, la música, que expresa todo esto, no ha podido aparecer revestida de esa uniformidad que en cierto modo hallamos en las demás artes bellas, sea cualquiera la latitud, el clima y la índole de los artistas que han producido sus asombrosas maravillas. Los géneos pertenecen á la familia á que pertenecemos nosotros mismos; y esto se ve así al sentir y al juzgar las obras maestras de la pintura, la escultura, la estatuaria y la poesía; porque en todas ellas hay algo de inmutable, hay una belleza, independiente de tiempo y lugar, que las permite servir de eternos modelos en su género respectivo. Mas con la música no sucede lo mismo; destinada á hablar al corazón, lo hace con lenguaje variable segun los rasgos característicos de cada pueblo, y aun en un mismo pueblo de diversas maneras, segun las fases de su desenvolvimiento social.

LECCIÓN III.

1. ESCALA TONAL.

Llámase *escala tonal*, el conjunto de todos los sonidos posibles que se producen, ya por la voz humana, ya por medio de un instrumento de cuerdas y más sencillamente por un *monacordio*. El monacordio, como su nombre lo indica, es un instrumento que se compone de una sola cuerda tendida sobre un caballete. Los sonidos que produce, desde el más grave que puede percibir el oído al más agudo, son infinitos y se enlazan y como que se deshacen unos en otros, al modo que en el arco iris los colores elementales del espectro solar. Todos esos sonidos forman la *escala*.

2. INTÉRVALO.

Dado un sonido, si se quiere ascender ó descender en la escala, se observará fácilmente, al recorrer sus grados, que se hallan estos separados por diferencias tan imperceptibles, que el oído no puede apreciar ni distinguir un sonido dado, como no esté á cierta distancia del precedente. Esta distancia se llama *intervalo*:

su naturaleza, y su valor exacto y matemático son imposibles de determinar.

3. DIFERENCIA ENTRE LOS PUEBLOS ANTIGUOS Y MODERNOS EN LA APRECIACIÓN DE LOS INTÉRVALOS.

Los pueblos europeos no admiten intervalo menor que un semitono; pero entre los antiguos hay en esto notables diferencias, que sirven de fundamento á las que se notan en sus sistemas musicales. Así por ejemplo; mientras que los chinos no admiten espacio tan pequeño como un semi-tono ni conocen en su escala intervalos como los que nosotros llamamos *segunda mayor* y *tercera menor*, los árabes tienen otros equivalentes á un tercero y hasta á un cuarto de nuestro tono. Esto indica que aquí no hay ley ineludible y que el oído domina en absoluto, hasta el punto de que bien puede suponerse que se han debido poner en práctica todos los modos posibles de división en la escala tonal.

4. DIFERENCIAS EN CUANTO Á LA GAMMA.

La *gamma* no es otra cosa que una escala cuyos grados se hallan irregularmente espaciados, y que sirve de base á toda melodía. Cambiando el orden y la combinación de los intervalos, dicho se

está que varía profundamente la gamma y con ella todo el sistema musical; y hé aquí lo que ha ocurrido en los pueblos antiguos, cada uno de los cuales ha adoptado una escala diferente y ha impreso por lo tanto á su música un carácter particular. Así por ejemplo; todo pueblo que admita en su gamma intervalos muy pequeños, ofrecerá en su música los caracteres de gran sensualidad y apasionamiento, y aquel, por el contrario, que entre sus sonidos coloque espacios muy grandes, presentará en su sistema tonal señales de gravedad, calma é indolencia. Estas analogías entre las manifestaciones de la lírica y el estado moral de los pueblos, extiéndese á las fases sucesivas del desarrollo artístico de un mismo sistema en las varias naciones y aun en una misma nación en diversas épocas de su historia, como lo hemos de ver en lo sucesivo.

5. ESCALA TONAL DE LOS PUEBLOS EUROPEOS.

Es sabido que nuestra gamma se halla dividida en grupos de ocho sonidos, entre los que ocupan lugar fijo é inmutable los tonos y semi-tonos; estructura tan natural, que apenas parece posible que haya podido inventarse otra. Sin

embargo, la verdad es que no se la encuentra en ningun país extraño á nuestra civilización y que el mismo pueblo griego no la ha aceptado sino muy tarde, rigiéndose aun en los mejores tiempos de su historia por la división en *tetracordios* ó sean grupos de cuatro notas.

6. SU CARÁCTER PARTICULAR.

Así como la diferente división de la escala de tonalidad ha impreso á la música de cada pueblo un sello característico, así en nuestra propia gamma hay medios para dar á la música un carácter muy diferente. Los *intérvalos cromáticos* ó de semi-tonos, que se obtienen por la alteración accidental de las notas naturales mediante la intervención de los sostenidos y bemoles, comunican á las melodías un acento y una expresión insinuantes y apasionados: y por el contrario, los espacios *diatónicos* ó de un tono, imprimen á la frase musical un carácter de gravedad y elevación majestuosas. De la misma manera, el modo menor, con el frecuente uso de los semi-tonos que se hallan en él en número de tres, comunica al período una cierta melancolía; y la gamma mayor, que solo tiene dos, le da cierto vigor y fuerza.

7. RELACIÓN ENTRE EL CARÁCTER MO-

RAL Y EL SISTEMA MUSICAL DE UN PUEBLO.

Fétis, en su *Biografía de los músicos*, asegura que existen ciertos sistemas de tonalidad en la música que tienen un carácter tranquilo y religioso y que dan origen á ciertas melodías serenas y dulces; así como tambien hay otros que, por el contrario, ofrecen necesariamente el resultado de una expresión viva y apasionada. De aquí se deduce, que solo con oír la música propia de un pueblo, es fácil juzgar de su estado moral, de la naturaleza de sus pasiones y por tanto del género de su vida, ya pacífica, ya tumultuosa, así como de la índole de sus costumbres, ya puras, ya censurables, ya vigorosas, ya muelles. Sea lo que quiera, no se podrá dar un carácter verdaderamente religioso y solemne á la música, sin la tonalidad austera y la armonía aconsonantada del *canto llano*; ni podrá haber expresión viva y dramática, sino con una tonalidad enriquecida con muchas modulaciones, como la de nuestras óperas; ni pueden, en fin, encontrarse acentos tiernos, lánguidos, afeminados, sino con una escala dividida en pequeños intervalos, como las *gammas* de Persia y Arabia, ó con numerosos intervalos desiguales como los indios. De

manera que el estudio de la música de un pueblo, puede dar idea bastante exacta de su estado moral.

HISTORIA DE LA MÚSICA MODERNA.

LECCIÓN IV.

1. CARÁCTER DEL PRIMER PERÍODO DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA.

El primer período de la Historia musical moderna, abraza desde el origen del Cristianismo hasta fines del siglo XVI, tiempo durante el cual puede decirse que no se ha conocido otra música que la usada por la Iglesia, razón por la cual hemos dado á este período los títulos de *religioso* y de *eclesiástico*. Sostiénese, sin embargo, por algunos la existencia en él de una música popular; pero los restos que de ella han llegado hasta nosotros son tan imperfectos y escasos, que esa lírica del vulgo puede quedar reducida á una hipótesis con débiles fundamentos de probabilidad. La formación del *canto llano* y la aparición de la armonía que imprime á la música moderna su

carácter distintivo, son los dos grandes hechos que llenan este período, cuya más alta representación lleva Palestina.

2. MÚSICA DE LOS PRIMEROS CRISTIANOS.

Por el libro de los Hechos de los apóstoles, por sus epístolas, por algunos textos evangélicos y por no pocos testimonios profanos, sabemos que el canto se hallaba, no solo practicado, sino preceptuado entre los primeros discípulos de Cristo, que siguieron en esto la costumbre de los hebreos. En los primeros siglos del cristianismo, y en lo más violento de las persecuciones, resonaban las profundas cavernas y las misteriosas catacumbas con los ecos religiosos y conmovedores de los cánticos y salmos sagrados; pero en cuanto á la naturaleza de esa música de la Iglesia naciente y al sistema musical de donde procedía, nada puede asegurarse por falta de documentos. La hipótesis de que fueron aquellos cantos las mismas melodías paganas tomadas de Grecia, sin otra alteración que haberles cambiado la letra, no parece aceptable atendidos ante todo los sentimientos propagadores del Cristianismo, cuyos neófitos sentían cierto horror por cuanto dimanaba de una creencia y un culto des-

preciados y aun aborrecidos, y teniendo en cuenta además, que la nueva religión procedía inmediatamente del Judaismo, así como los apóstoles y primeros cristianos eran también originarios de la Judea, cuyas tradiciones y usos religiosos extendieron por todas partes. En nuestro concepto, pues, los cantos de la Iglesia primitiva no fueron otra cosa que melodías judías, ó al menos compuestas según el sistema musical de los Hebreos.

3. MÚSICA DE LOS HEBREOS.

Es sabido que todos los actos solemnes del pueblo hebreo, principalmente las pomposas ceremonias de su culto, hallábanse realzados con el canto y la música que jugaba allí un importante papel. Por desgracia no hay documento alguno por el que pueda conocerse ni la forma de los instrumentos, ni la naturaleza del sistema musical; hay, pues, que discutir sobre la notación usada en el canto litúrgico; porque también es sabido que era cantada la lectura que se hacía en las sinagogas del Antiguo Testamento. Ahora bien, esta notación se componía de acentos colocados entre líneas y que no expresaban sonidos determinados, sino grupos de notas y rasgos finales de frases, más ó menos largas, escritas sobre

una misma nota. Esto hacía del canto una especie de declamación acentuada, sin medida ni ritmo, y salpicada de ciertos adornos y cadencias arbitrarias, que el cantor ejecutaba en los lugares marcados por los acentos.

Por lo demás, la independencia y separación en que vivían las iglesias, hacen creer que la litúrgia no fuese idéntica en todas partes y que debió sufrir la influencia de los sistemas musicales propios de los pueblos en que las iglesias se hallaban situadas; y en cuanto á la participación que en el canto tenían los fieles, las constituciones apostólicas dispusieron que uno de los asistentes entonasen el salmo, y la asamblea repitiera en coro las últimas palabras. Así vemos en algunas partes que, luego que los diáconos decían la oración, los niños cantaban el *kirie* y los fieles lo iban repitiendo al unísono; y Tertuliano nos dice, que en los Agapes se invitaba al más hábil á cantar alguna página de las Escrituras, ó algun cántico de su composición.

4. CANTORES DE LITÚRGIA.

La participación activa dada en un principio á los fieles fué disminuyendo poco á poco, á medida que el gusto musical se hizo más exigente y que apare-

cieron los cantores. Distinguíanse estos por su arte y habilidad, é hicieronse algunos muy famosos, y por lo tanto, muy solicitados; pero por esto mismo y por cuanto hallábanse desprovistos de toda regla y entregados á la propia inventiva, el doble deseo de lucir sus talentos y de enriquecerse, les hizo bien pronto abandonar sus tradiciones, perder de vista el objeto de su institución y hasta el carácter de la música que profesaban, y con tal de admirar á la multitud, recargaron sus cantos con todos los adornos y gálas que les permitían sus facultades naturales, imprimieron á las melodías aquel sello, más ó menos profano, que las hacía más gratas al oído vulgar, y todo lo cual hizo sufrir al canto eclesiástico muy graves y profundas alteraciones.

5. ESCUELA NORMAL DEL PAPA SILVESTRE.

Para corregir estos abusos, el Pontífice Silvestre I, que ocupaba la Santa Sede el año 320, fundó en Roma una escuela normal destinada á formar cantores. Pero el mal se hallaba ya tan arraigado y las diferencias de iglesia á iglesia eran tantas y tan grandes en este punto, que hacían precisa una reforma más radical. El canto eclesiástico reclamaba una nue-

va organización fundada en principios fijos y contenida en límites claros y bien definidos, de los cuales no le había de ser lícito salirse, pero dentro de los que pudiera cómodamente desenvolverse. Esto equivalía á crear todo un sistema musical: esto es, á escoger una escala de determinada extensión y á fijar la naturaleza y modo de sucesión de los intervalos comprendidos en ella; y hé aquí lo que hizo San Ambrosio, el cual puede ser considerado, sino como el creador del sistema musical eclesiástico, al menos como el fundador de sus bases.

6. NOTICIA DE SAN AMBROSIO.

Ambrosio, fué hijo de un prefecto de las Galias; habia estudiado en Roma, en donde habia dado pruebas de sus talentos oratorios y de su aptitud para las ciencias filosóficas. Llamado al gobierno de la Liguria, se hizo amar hasta el punto de que el pueblo, sin reparar que era un simple cristiano, quiso tenerlo por obispo. Ambrosio se defendió como pudo al principio, cedió al fin y quedó instalado en su silla el año 374, dedicándose desde entonces, con una actividad y una energía admirables, á la administración de su diócesis, en la que hizo muchas y muy útiles reformas. Murió en

397, poco antes que empezase la invasión de los pueblos bárbaros.

7. REFORMA MUSICAL DE SAN AMBROSIO.

El obispo de Milan calcó su reforma en la música griega, tomando de ella cuanto le pareció adecuado al canto eclesiástico y rechazando lo que desdecía de la gravedad del culto cristiano; dejó, pues, á un lado todo el género cromático, que segun S. Agustin, su contemporáneo, destilaba mortal veneno, ablandaba los corazones y encendía pasiones amorosas, y aceptó el género diatónico con el sistema de octavas, ó sea la división de la escala en grupos de ocho notas.

Estableció cuatro modos, á los que dió los nombres de *primero*, *segundo*, *tercero* y *cuarto tonos*: el primero comenzaba en *re*, el segundo en *mi*, el tercero en *fa* y el último en *sol*.

Helos aquí:

- 1.^{er} tono: Re, mi, \widehat{fa} , sol, la, \widehat{si} , ut, re.
 2.^o \widehat{Mi} , \widehat{fa} , sol, la, \widehat{si} , ut, re, mi.
 3.^o Fa, sol, la, \widehat{si} , ut, re, mi, \widehat{fa} .
 4.^o Sol, la, \widehat{si} , ut, re, mi, \widehat{fa} , sol.

Como puede observarse, los semi-tonos no se hallan colocados como tenemos la

costumbre de verlos en nuestra gamma; sino que invariablemente se encuentran entre las mismas notas *mi-fa* y *si-ut*, y como estas notas cambian de lugar, el de los semitonos tambien es diferente en cada uno de los cuatro modos, lo cual les dá un carácter distintivo.

No solo creó la escala este sabio prelado, sino que compuso varios cantos ó himnos que aún se conservan en la liturgia católica: sirva de ejemplo el *Te-Deum*, cuyas palabras se dice que compuso S. Agustin; pero téngase entendido que todas esas melodías que se le atribuyen, han sufrido posteriormente grandes alteraciones. Por último; hay quien cree que San Ambrosio introdujo en las iglesias de Occidente la manera de cantar de las de Oriente, que consistía en cantos alternados ó á doble coro, á lo que se llamaba *antifona*, palabra que ha pasado á la liturgia romana.

LECCIÓN V.

1. REFORMA GREGORIANA.

En medio de la conmoción general de Europa producida por la caída del im-

perio romano, no es posible seguir las vicisitudes del canto eclésiástico; pero apenas restablecida un tanto la paz, el papa Gregorio el Grande en el siglo VI se apoderó de la obra de S. Ambrosio, la desenvolvió y fundó el canto de las iglesias sobre bases que ya habian de ser inmutables.

Empezó este pontífice por agregar á los cuatro tonos ambrosianos, que designó con el nombre de *auténticos*, otros cuatro derivados, que llamó *plagales*, de *plagios* voz griega, que significa *oblicuo*, los cuales tienen la nota fundamental una cuarta más baja; es decir, que la quinta nota, ó como hoy se llama, la dominante de cada tono primitivo, transportada á la octava baja, sirve como tónica del modo derivado.

Hé aquí los ocho tonos, que son los que usa todavía en sus cantos litúrgicos la iglesia romana:

1.^{er} TONO, AUTÉNTICO.

Re, mi, $\widehat{\text{fa}}$, sol, la, si, $\widehat{\text{ut}}$, ré.

2.^o, PLAGAL Ú OBLICUO.

La, si, $\widehat{\text{ut}}$, re, mi, $\widehat{\text{fa}}$, sol, la.

3.^o, AUTÉNTICO.

Mi, $\widehat{\text{fa}}$, sol, la, si, $\widehat{\text{ut}}$, re, mi.

4.º, PLAGAL.

Si, $\widehat{\text{ut}}$, re, $\widehat{\text{mi}}$, $\widehat{\text{fa}}$, sol, la, si.

5.º, AUTÉNTICO.

Fa, sol, la, $\widehat{\text{si}}$, $\widehat{\text{ut}}$, re, $\widehat{\text{mi}}$, $\widehat{\text{fa}}$.

6.º, PLAGAL.

Ut, re, $\widehat{\text{mi}}$, $\widehat{\text{fa}}$, sol, la, $\widehat{\text{si}}$, $\widehat{\text{ut}}$.

7.º, AUTÉNTICO.

Sol, la, $\widehat{\text{si}}$, $\widehat{\text{ut}}$, re, $\widehat{\text{mi}}$, $\widehat{\text{fa}}$, sol.

8.º, PLAGAL.

Re, $\widehat{\text{mi}}$, $\widehat{\text{fa}}$, sol, la, $\widehat{\text{si}}$, $\widehat{\text{ut}}$, re.

Estos tonos, como los de San Ambrosio, se distinguen por la tónica y por el lugar en que están colocados los dos semitonos; unos y otros se descomponen en una quinta y una cuarta; pero en los auténticos, esta se sobrepone á aquella, y en los derivados sucede lo contrario; la quinta se sobrepone á la cuarta. Obsérvese tambien que entre cada modo auténtico y su plagal, existe una íntima relación: en primer lugar, cada plagal tiene por tónica la quinta nota ó dominante del auténtico correspondiente; mientras que su dominante propia no es la quinta, sino la cuarta; y esto dá á la melodía del tono plagal un carácter particular: y en

segundo lugar, esa diferencia en la dominante *la* del primer tono auténtico, y la del octavo *sol* plagal, les hace distinguirse bastante aunque tengan las mismas notas y ofrezcan la misma sucesión de intervalos; porque como los descansos se hacen sobre la dominante y esta nota influye notablemente en las cadencias, el lugar más ó menos próximo que ocupa respecto de la tónica da á esas cadencias, y aun á toda la frase musical, un sello particular. Las *cadencias plagales*, que así se las llama, y que consisten en bajar desde la cuarta nota superior ó subir desde la quinta inferior á la tónica, se han hecho muy usuales, aun fuera del estilo eclesiástico.

Por último; de los ocho tonos gregorianos, el sexto es conforme con nuestra gamma, aunque la dominante sea diferente: los demás, exceptuando el tercero y cuarto que tienen el primer semitono colocado entre la primera y la segunda nota, basta elevar la sétima un semitono ó lo que es lo mismo hacer del *si* un *si bemol*, para referirlos á los modos mayor y menor de nuestra gamma.

2. ANTIFONARIO DE SAN GREGORIO.

Coleccionó este santo Pontífice los cantos litúrgicos que se habian conservado

hasta su tiempo, y los himnos ambrosianos, si bien despojándolos del ritmo, y agregó otros nuevos sacados de las antiguas melodías griegas y latinas, si bien retocándolas para amoldarlas á los ocho tonos establecidos. Dió á esta colección el nombre de *Antiphonarius Cento*, que quiere decir compilación de fragmentos, la hizo sellar con una cadena de hierro y prohibió bajo las más severas penas que se alterasen aquellos cantos que debían servir de tipos á los de todas las iglesias de la cristiandad.

3. ESCUELA DE CANTO.

Con el objeto de que se conservasen en toda su pureza primitiva las tradiciones del canto eclesiástico, fundó en Roma el papa Gregorio una escuela destinada á formar cantores (chantres) capaces de propagar luego por todas partes la teoría y la práctica que en ella se enseñaban. Los biógrafos de este pontífice cuentan que él mismo la dirigía y aun daba personalmente alguna enseñanza, y hasta aseguran que todavía tres siglos despues se mostraba el sitio que ocupaba en cátedra y un pequeño látigo con que castigaba á los alumnos perezosos.

4. NOMENCLATURA DE LAS NOTAS.

Otra de las reformas realizadas por es-

te pontífice consiste en la sencilla denominación que introdujo para las notas, apartándose de la muy complicada y oscura del sistema griego, y tal vez aceptando la que probablemente tenían los romanos. Consistió dicha innovación en designarlas con las siete primeras letras del alfabeto; pero llamando A al *la* inferior de la voz de bajo, que era la primera nota de su escala; y como la escala gregoriana solo tenía dos octavas de extensión, para designar las notas de la segunda octava se valió de las mismas letras, pero minúsculas, de este modo:

1. ^a octava	{	La	si	do	re	mi	fa	sol
		A	B	C	D	E	F	G
2. ^a octava		a	b	c	d	e	f	g

5. ORIGEN DEL BEMOL Y EL BECUADRO.

Antes de San Gregorio, los músicos, y sobre todo los cantantes, debieron notar la dureza de ese *tritono*; es decir del intervalo de tres tonos consecutivos, que habia que salvar como de un salto cuando la frase musical tenia que subir del *fa* al *si* sin detenerse en las notas intermediarias. Hízose, pues, necesario en ciertos casos, y el mismo Pontífice lo ordenó, bajar el *si* un semitono; y entonces se ideó distinguir dos especies de B, que

es la letra que designa el *si*; B *redonda* y B *cuadrada*: de modo que afectando estos nombres á la nota *si*, han venido á determinar hoy lo que se llama *bemol* y *becuadro*.

6. CANTO LLANO.

El Antifonario de San Gregorio se ha perdido; pero el de *Saint-Gall*, que es el más antiguo que poseemos, pues que lo envió á Carlomagno el papa Adriano I allá por el año 780 y que debió ser una copia del gregoriano, está escrito en *neumos* ó *notas romanas*, que fué sin duda la notación de los siglos primeros del Cristianismo y la que se usó durante toda la edad media. En ella está escrito el llamado *canto llano*, es decir, canto igual, unido; que si teóricamente ha podido saberse lo que fué, no así en la práctica; porque, á despecho de todas las precauciones tomadas por su santo inventor, no tardó en alterarse hasta tal punto, que no es posible saber lo que fué en su origen ni notar por tanto las diferencias que le separan del canto llano moderno. La verdad es que el antiguo se halla concebido y realizado en un sistema musical muy diferente del nuestro, que su tonalidad solo á veces se asemeja á aquellas á que nuestros oídos están

acostumbrados y que, lejos de poder apreciar sus bellezas y su conveniencia con los sentimientos del culto católico, hoy mismo se le acusa de frialdad y de monotonía, se le encuentra en oposición con el actual espíritu moral y religioso, aun en estas esferas herido de las agitaciones é inquietudes de nuestras revoluciones, y se prefieren las composiciones escritas según el estilo moderno. Es que el arte marcha transformándose, y que la música eclesiástica no puede eludir esta ley ni por tanto hacer que las masas recobren el antiguo gusto por las viejas melodías.

LECCIÓN VI.

1. APARICIÓN DE UN ELEMENTO NUEVO EN LA HISTORIA DE LA MÚSICA.

La música gregoriana mantenía, como hemos indicado, muchas relaciones con la griega; pero llegamos al momento en que se introduce un elemento nuevo que rompe todos los lazos con Grecia é imprime á la música un carácter particular y sin antecedente en la Historia de este arte. Este elemento es la *armonía*.

No puede determinarse el momento preciso en que los cantos armónicos se introducen en las iglesias. S. Isidoro de Sevilla en el siglo VII hace ya mención de ellos en sus *Sentencias sobre la música*, definiéndolos como una concordancia y arreglo de varios sonidos, á lo que llama *sinfonías*. El papa Vitelio, en el mismo siglo, habla de los niños de coro llamados *sinfonistas* (*pueri simphoniaci*) mas estos solo acompañaban la voz de hombre en octava alta. Pero ya á fines del siglo XI, en el *Manual de música* (*Música enchiriadis*) de un monje de Flandes llamado Hubaldo, hallamos un sistema completo y metódico de esa música de sonidos simultáneos llamada *armónica*.

2. NOTICIA DEL ORGANUM Ó DIAFONÍA DEL MONJE HUBALDO.

Como San Isidoro, el monje de San Amando no señala más que tres consonancias, las de cuarta, quinta y octava; las de tercera y sexta le son desconocidas. Sin duda habíase observado que dos sonidos de cuarta ó quinta oídos á la vez producían una impresión agradable, y se habian multiplicado esas uniones para prolongar la impresión; de aquí que se procurase el acompañar todas las notas

de un canto con sus cuartas ó quintas, á cuyo sencillísimo procedimiento, que sin duda es de una gran cacofonía, diósele los nombres de *Diafonía* ú *Organum*. Lo habia de dos especies; una en que la parte principal se acompañaba con la quinta ó la cuarta y aun se doblaba á la octava ya una ya otra voz ó ambas á fin de formar un *organum* de tres y hasta de cuatro voces, y la otra que solo admitía el acompañamiento de una parte, pero más libre y variable, lo cual producía el agregado de intervalos más variados tales como terceras y segundas, y el encuentro más frecuente de los de cuarta y quinta, lo cual claro está que producía un efecto más satisfactorio.

3. APARICIÓN DEL ÓRGANO COMO INSTRUMENTO DE LAS IGLESIAS.

La palabra *organum* tiene entre los escritores antiguos tres acepciones diferentes: porque designa todos los instrumentos en general, el verdadero órgano y la *diafonía* de Hubaldo: de aquí la dificultad de fijar la época de la invención de este instrumento, y lo mismo la de su introducción en las iglesias; porque hay quien cree que la armonía diafónica existía antes que el órgano, y otros que sostienen lo contrario haciendo el ins-

trumento origen del sistema armónico.

Conocieron los antiguos un órgano hidráulico de que se habla en antiguos documentos; pero probablemente sería un aparato de física y quizá de acústica, que no tuvo ninguna aplicación al arte musical. Refiriéndonos al de aire ó de fuelles, el más antiguo de que tenemos noticia es el que nos describe Juliano el Apóstata: hallábase compuesto de una serie de tubos que arrancaban de un vaso de bronce, y sus sonidos se producian por el viento que se hacía salir con fuerza de una piel de vaca, mientras que un hábil artista recorría el teclado dejando oír la melodía. Juliano no llama á esto *órgano* ni de otro modo alguno; pero no puede dudarse de que lo era; porque San Agustin, en sus comentarios al salmo 56, dice claramente: «La palabra *órgano* sirve para designar todos los instrumentos de música; y se llama *organum*, no solo ese otro de grandes dimensiones que se alimenta con el aire de los fuelles, sino un instrumento material con el cual puede acompañarse el canto.»

4. ÓRGANOS ANTIGUOS.

Casiodoro, ministro de Teodorico en el siglo VI, al comentar tambien el salmo

150, describe el órgano de su tiempo como «una torre construida con diferentes tubos, que recibiendo el aire de unos fuelles, produce unos sonidos muy poderosos; y para que deje oír las melodías, se halla provisto interiormente de unas lenguas de madera que, oprimidas con arte por los dedos de los músicos, hacen sentir un canto tan potente como melodioso.»

Pero el primer órgano que se asegura haberse visto en Europa es el que el emperador griego Constantino Copronimo regaló á Pipino el Breve el año 756, y del cual nos habla Enginhardo: este debió ser un instrumento pequeño, puesto que fácilmente pudo ser trasladado desde Constantinopla á Compiègne. Por este modelo hizo Carlomagno construir otro á sus propios obreros. En fin; un sacerdote veneciano, llamado Jorge, ofrecióse como constructor de órganos al emperador Luis el Benigno, quien lo envió á Aix-la-Chapelle, proporcionándole cuanto era necesario para su fábrica.

5. HISTORIA DEL ÓRGANO.

Conocido este instrumento en Europa desde el siglo VI y ya formalmente introducido en ella durante todo el VIII, desenvuélvese considerablemente en el IX.

Sin duda el veneciano Jorge produjo discípulos, porque desde luego Alemania tuvo fabricantes y organistas de que á poco estuvo en el caso de abastecer á las demás naciones. El pontífice Juan VIII, dirigióse á un obispo bávaro, pidiéndole un órgano y un artista que fuese capaz á un tiempo de construirlo y de tocarlo. Venecia rivalizó con Alemania en constructores y tocadores de órganos.

6. DESARROLLO DE LA ARMONÍA.

El órgano fué un medio precioso y de fácil aplicación práctica á los experimentos armónicos; es verdad que sus teclas eran de grandes dimensiones y de un mecanismo tan duro y tosco, que para moverlas era preciso servirse del puño y aun del codo ó herirlas con unos mazos de madera gruesos y cortos, lo cual hacía que no pudiesen sonar más que dos notas á la vez, correspondientes una á cada mano; más esto bastaba para el desarrollo de la diafónica, de que tantos elogios hace Hubaldo. Pero bien pronto, para obtener mayor número de sonidos simultáneos, agregáronse al órgano varios tubos acordados en quinta y octava y que, por medio de la presión de una sola tecla, dejaban oír esas sucesiones de acordes, que, no obstante su cacofonis-

mo, aun se producen hoy en casi todos los órganos de nuestras iglesias. En efecto; á tan extraño sistema armónico débese la aplicación actual á estos instrumentos de ese aparato que se llama *juego de provisión*, el cual les permite dar á la vez todas las notas del acorde perfecto; lo que no obstante sería intolerable, á no ser por un juego de flautas acordadas en octava, que solo dejan percibir lo que basta para causar en el oído una sensación vaga, indefinible, poco penetrante y rica de armonía.

LECCIÓN VII.

1. ORIGEN DE LA MÚSICA EN ESPAÑA.

Parece probable que la música fué importada en España por los fenicios, fundadores de Cádiz y hábiles músicos, cantores y bailarines, y enriquecida con los conocimientos que en este arte poseían los judíos, que también visitaron la península; porque cuando esta se hizo romana, los cantores é instrumentistas españoles fueron enviados á Roma por Metello, que creyó de este modo hacer un obsequio al César. Célebres son desde

esta época los cantores cordobeses, las bailadoras gaditanas y los instrumentistas hispalenses, que tomaban parte en todos los regocijos públicos y que eclipsaron en Roma la fama de los músicos griegos con sus coros sometidos á las reglas de la armonía y la medida natural de los intervalos.

2. ELEMENTOS MUSICALES DE LOS ESPAÑOLES.

Dídimo de Alejandría calculó el tetracordio español (si-do-re), haciendo ver justamente el intervalo del semitono y de la tercera mayor. Su música expresábase con dos anotaciones diversas, solo usadas entre ellos, por cuya razón no pudieron extenderse sus cantos por las demás naciones con que estuvieron en contacto, por más que es de creer que los focenses y otros pueblos de la Jonia, que con frecuencia visitaban nuestras costas de Levante y Mediodía, llevaron nuestra música á Grecia y aun al Asia. El sistema musical era la *armonía simultánea*, origen de la proporción armónica, y disponían para él de un sinnúmero de instrumentos diferentes que no se desdeñaban de tocar los personajes más ilustres. Cornelio Balbo era gran músico y fomentó la música española en Roma; Julio Sec-

cundo fué cantor de versos acrósticos; Séneca el filósofo inventó un sistema musical; Marcial cantaba poesías burlescas: Lúcio de Tuy versos amatorios y Unico elegías; Juvenco es el primer cantor sagrado de Occidente y S. Paulino y su esposa Teratia, natural de Barcelona, fueron célebres en toda clase de música.

2. MÚSICA SAGRADA ESPAÑOLA.

Con el objeto de purgar la música doméstica del mal gusto y los errores que en ella introdujeron los arrianos, priscilianos, donatistas y otras sectas heréticas, diéronse los obispos más eminentes á componer salmos y alleluyas, ó á inventar dulcísimas melodías aplicadas á los textos sagrados. San Leandro de Sevilla, San Conancio de Palencia, San Julian de Toledo, San Eugenio, también obispo de esta ciudad, Juan el de Zaragoza, San Braulio y el mismo S. Isidoro, compusieron piezas musicales para los oficios divinos. Este último nos habla también de la declamación acompañada de canto de las tragedias y comedias que se representaban en su tiempo y de los instrumentos de cuerda y aire, principalmente de los órganos de fuelles y teclas que por entonces se usaban. En cuanto al canto litúrgico, compruébase su existencia por

los códices del siglo VII, entre los cuales puede citarse la misa de San Idelfonso; así como que las notaciones obedecían á varios sistemas, entre los cuales se hallan el inventado por San Juan Damasceno, en que cada nota expresaba un período ó glosa melódica, y el llamado más tarde *rabinico*, por atribuirse á los hebreos españoles de los siglos V y VI de la iglesia, y que estuvo muy en uso entre lusitanos y gallegos. Estas anotaciones reformadas extendiéronse luego desde España á Francia, Inglaterra, Irlanda y Alemania, y principalmente el sistema mixto del rabino y gallego.

4. DESARROLLO DE LA MÚSICA ÁRABE EN ESPAÑA.

Lo primero que los árabes, establecidos ya en la Península, tomaron de los españoles, fué el sistema de solfeo, imitándolo tanto en la parte natural como en la accidental: lo segundo á que se sintieron inclinados, fué á la protección y desarrollo de las numerosas escuelas científicas y musicales que se encontraron establecidas y entre las cuales las más famosas fueron las de Córdoba, Sevilla, Granada, Valencia y Toledo. Explicábase en ellas la parte científica de la música, el canto llano, la armonía simultánea ó compo-

sición armónica y el manejo de multitud de instrumentos. Enseñábase por dos sistemas diversos: el griego y el de San Isidoro; y de aquí algunas contiendas sobre el valor de los intérvalos, las cuales perjudicaron no poco á los progresos del arte. Al mismo tiempo confundiéronse las melodías árabes y rabínicas, dando lugar á una gran variedad de cantos. Vinieron luego las alegres canciones de los cristianos y se extendieron por todas partes los *villanos*, *gallardos*, *mayas*, *gigas*, *villotas*, *pabanas*, *gaitas* y *zamoranas*, al lado de los *polos*, *jàcaras*, *playeras*, *cañas* y otros aires árabescos, que aun se escuchan en España. Otra cosa que tomaron de los cristianos los árabes españoles, fueron los maestros y los libros; porque es de creer que los apóstatas que Ixén favoreció tanto, ilustraron en sus artes á los conquistadores y que los libros que encontraron escritos debieron servirles de mucho para la reforma y desarrollo de su poesía y su música.

5. PROTECCIÓN CONCEDIDA POR LOS REYES Á LA MÚSICA.

No son en verdad poco numerosos los documentos de los siglos IX, X y XI en que se demuestra que, tanto la poesía co-

mo la música, se cultivaron con gran aprecio por obispos, grandes señores y monarcas, tanto cristianos como árabes. El privilegio dado por Alfonso VII á la ciudad de Burgos confirmando el *Fuero de los francos*, aparece firmado por un juglar llamado Palea. Los reyes de León y Castilla, Navarra y Aragón, y Portugal, los condes de Barcelona y los reyes árabes de Córdoba, fueron excelentes músicos y poetas. Éralo tambien D. Fernando III, como lo afirma su mismo hijo D. Alfonso en su *Septenario*, y en su reinado se introdujo la música vulgar en las iglesias, á fin de que juntos, clero y pueblo, entonasen las cántigas á la Vírgen, de lo que resultó la invención de los *villanicos* ó *villancicos*, que eran unos diálogos cantados en que alternaban pastores y personajes del vulgo. Más adelante se complicaron estos cantares, representándolos y agregándoles bailes campestres y figuras engalanadas con disfraces. Don Alfonso creó en Salamanca una cátedra de música, y á él mismo se le atribuyen varias cántigas con su anotación musical correspondiente en signos rabínicos, puestos sobre las líneas y espacios de un pentágrama y con las claves de *do* y *fa*, con bemol ó sin él, según el modo melódico.

6. INSTRUMENTOS ESPAÑOLES DE ESTA ÉPOCA.

El Arcipreste de Hita nos ha dejado relación de los muchos instrumentos que se usaban por entonces, entre los que pueden señalarse *atambores*, *guitarras moriscas*, (de 4 cuerdas) y *latinas*, (de 5); *laudes*, *raveles*, (violines), *salterios*, *garavies* (gaitas), *vihuelas*, (de cuerdas metálicas), el *Medio caño*, y *Caño entero*, (flautin y flauta), el *Rabi morisco*, (violin de tres cuerdas), el *galipe*, (dulzaina) la *Rota*, (un clave), el *Tarbote*, (contrabajo), la *Cítola*, (Vihuela grande), la *Exabiba*, (tal vez la chirimía), el *Albogon*, (gran Oboe), la *Cinfonia* ó *cinfeña*, (instrumento de hierro de los asturianos), la *Baldosa*, (pandereta), el *Odrecillo*, (Ollillo de los órganos), la *Bandurria* ó *Mandolin*, la *Trompa*, (trompeta y clarin), el *Añafil*, (trombón), el *Atabal*, (tambor ó timbal), los *Adufes*, (clarinetes) y otros que se denominaron *ministriles*, sin duda porque los usaron los músicos errantes así llamados. Cuatro chirimías, tiple, alto, tenor y bajo, formaban una *copla*. Los tocadores de estos instrumentos, no siempre eran gentes de poca representación, sino de importancia; y luego cuando esta dejó de cultivarlos, se

nombraron ministriles que tocasen en los palacios, iglesias y aun en las casas más distinguidas.

LECCIÓN VIII.

1. MÚSICA POPULAR DE LA EDAD MEDIA.

En los primeros siglos de la edad media existían dos especies de cantos profanos; unos escritos en lengua latina y otros en idioma vulgar. Parecían los primeros compuestos para las clases ilustradas, y sus asuntos eran generalmente hechos históricos; de aquí que no se divulgasen, pero en cambio, que tampoco se conservasen con cuidado, se retuviesen fielmente en la memoria ni se coleccionasen al fin con afecto y esmero. Sirvan de modelo, el canto de la batalla de Fontanet, el de la muerte de Carlomagno y el de Godenschalk, todos ellos del siglo IX y todos muy sencillos, melódicos y melancólicos, aunque su notación es tan grosera que no es posible traducirla sino con cierta arbitrariedad, lo que solo permite tener una idea aproximada de su originalidad.

2. CARÁCTER DE LOS CANTOS LATINOS.

Estos cantos cultos eran unos aires sencillísimos, encerrados no más que en cuatro ó cinco notas, que imprimían á la voz un movimiento de poca extensión y cuyos intérvalos solían ser las segundas y terceras y rara vez las cuartas, quintas y sextas. Su tonalidad se apartaba un poco de la del cantollano, del que se distinguían sobre todo por el ritmo. Dependía esto de la versificación latina, sometida á las leyes de la antigua rítmica griega y romana, y lo comprueban ciertos fragmentos notados musicalmente de la Eneida de Virgilio, de las odas de Horacio y de Boecio, que estaban muy en uso en los siglos X y siguientes.

En cuanto á la notación de estos antiguos cantos, está en *neumos*, y es tan incierta, que las traducciones son muy difíciles; sin embargo, ha podido verse que los descansos y finales se hacen en las mismas notas que en nuestra gamma mayor y menor; esto es, en la tónica y dominante, y esto basta para que en estas melodías pueda colocarse la base cronológica de nuestra tonalidad moderna, por más de que esta no se revele en la música artística y armónica hasta fines del siglo XVI.

3. CANCIONES EN LENGUA VULGAR.

Más numerosos que los cantos latinos eran los vulgares, de los cuales no poseemos desgraciadamente modelo alguno: juzgándolos, pues, por analogía con aquellos, hemos de creer que se apartaban, especialmente por el ritmo, del canto llano, y sin duda tambien por el asunto, toda vez que fueron objeto de las interdicciones eclesiásticas y dieron lugar á que el clero los despojara de su letra sustituyéndola por otras más piadosas y por tanto más inofensivas para la moralidad de los fieles. El carácter de estos cantos debió ser el *ritmo*. Este puede definirse, como la combinación simétrica de sonidos más ó menos largos y breves, caracterizada particularmente por la repetición á intervalos iguales de aquellas notas en que se apoya con más fuerza la melodía. El ritmo, tanto en la música como en la poesía, es lo que más impresiona y complace al pueblo facilitándole el aprendizaje del trozo artístico, por esto constituye el elemento esencial de la música popular; sirva de modelo la canción compuesta en celebridad de la victoria que alcanzó Clotario II sobre los sajones en 622 y que cantaban hasta las mujeres bailando y tocando las palmas á su compás. El pueblo es tan ritmador, que cuan-

do se apoderaba de una melodía eclesiástica para ponerle una letra profana, lo que sucedió no pocas veces, le daba también el ritmo que le hacía falta.

4. ESTADO DE LA NOTACIÓN MUSICAL EN ESTA ÉPOCA.

El problema de la representación de los sonidos por medio de signos, es más árduo que el de la expresión de las ideas por medio de palabras; porque á estas les basta representar un sonido ó una articulación, mientras que aquellos deben envolver el sonido y su duración. Nada más sencillo que representar los sonidos por las letras del alfabeto, como hizo San Gregorio; pero, como bien pronto se advirtió que no eran suficientes, empezóse por darles diversas posiciones, rectas, invertidas, inclinadas, etc.: y luego ciertos signos convencionales colocados sobre ellas indicaban la duración del sonido. Al mismo San Gregorio pareció imperfecto este sistema y dió preferencia á los *neumos*, aunque sin rechazar el alfabeto, que quedó en poder de los teóricos como más á propósito para sus demostraciones, toda vez que tenía una significación más precisa.

5. SISTEMA DE LOS NEUMOS.

Neumo viene de la palabra griego *neu-*

ma, que equivale á *signo*, ó de *pneuma soplo*. Los habia de dos clases: la una, en figura de vírgulas ó pequeños trazos oblicuos ó tendidos, representaba sonidos aislados; y la otra, en forma de corchetes ó rasgos diversamente trazados y enlazados, expresaba grupos de sonidos, adornos compuestos de intervalos diferentes á semejanza de eso que hoy llamamos *tresillos*, *apoyaturas*, *grupetti* y en una palabra *fioritures*. Acerca de su origen no están acordes los autores: unos los creen romanos y otros copia hecha por los pueblos septentrionales del Oriente: hay quien sostiene que los neumos de forma cuadrada son sajones; y los de figura redondeada lombardos. La semejanza de los neumos con los acentos, ó sea acompañamiento de canto, agudos, graves y circunflejos, para elevar, deprimir ó alzar y bajar en seguida la voz en la misma sílaba, hace creer que esta notación tenga su nacimiento en Grecia. En efecto: la *virgula*, como el acento agudo, indica la elevación de la voz; el *punto* neumático, como el acento grave, su depresión y la *clinis* ó *clivus*, como el acento circunflejo, la elevación y el abatimiento sucesivos; cuando este último signo aparece invertido, en cuyo caso recibe el nombre de

podatus, indica que ha de empezarse por abatir la voz para elevarla luego.

Tales son las formas fundamentales sobre las que en verdad pudo construirse fácilmente todo el sistema de la notación musical.

6. ESCRITURA PRIMITIVA DE LOS NEUMOS.

Allá en su origen escribíanse los neumos los unos á continuación de los otros, poniéndoles debajo las palabras del texto: de aquí que no pudiesen recibir su significación de la diversa altura á que se colocaban, sino únicamente de su forma y de ciertas particularidades que hoy son muy difíciles de explicar. Tampoco habia signo que indicase el tono en que estaba escrito el canto, ni cual era su primera nota; de manera que los cantantes debian verse muy apurados, si querian ejecutar exactamente las melodías que tenian á la vista. Pero á fines del siglo IX ó principios del X introdújose el uso de colocarlos á diferente altura, de modo que pudiera traducirse inmediatamente su significación relativa.

7. APARICIÓN DE LA PRIMERA LÍNEA DEL PENTÁGRAMA Y DE LAS LLAVES.

Aceptado el importante principio de la diferente altura para la notación, pron-

to ocurrió trazar por encima del texto una línea horizontal, que primero se marcó con raya seca y después con tinta roja ó negra. Sobre esta línea se colocó una nota que servía de base á los cantantes para dar con el valor de las otras, trazadas por encima y por debajo de ella. Hasta los tiempos de Guido de Arezzo en el siglo XI, solo se hizo uso de una línea, generalmente roja y á veces de dos colores, rojo y amarillo; en este último caso, para mayor claridad se escribía una *f* á la cabeza de una de las líneas y una *c* á la de la otra, letras que indicaban las notas *fa* y *ut*; y en el espacio comprendido entre ambas, se ponía á su altura respectiva *sol*, *la* y *si*, que son las tres notas que ocupan el intervalo de *fa* á *ut*. No fué otro el origen de las llaves, que completan nuestro sistema de notación.

LECCIÓN IX.

1. NOTICIA ACERCA DE GUIDO DE AREZZO.

Guido, ó Gui de Arezzo, que tanta celebridad y tan merecida goza en la Historia de la música, nació en la ciudad de que tomó el nombre, situada en la Tosca-

na; profesó muy jóven en el convento de benedictinos de Pomposa, cerca de Ferrara, donde se dió á conocer como músico consumado, si bien más práctico que inventor y con menos génio que buen sentido. Créese que estudió en Cataluña, ó que al menos conoció en Italia el sistema musical español, llevado allí por el monje Gervertó.

El éxito que obtuvo su enseñanza y la importancia de su reforma le atrajeron el ódio de los otros monjes, y, formándose una intriga contra él, á cuya cabeza se hallaba su superior y homónimo el abad Guido, se vió obligado á abandonar el convento y á refugiarse en su ciudad natal, donde encontró un celoso protector en el obispo que favoreció sus estudios y sus progresos. La fama de estos hubo de llegar al Pontífice Juan XIX, quien le llamó á su lado, admiró que con una sola lección hubiese podido él mismo ejecutar una melodía en un antifonario escrito segun el nuevo método y le colmó de magníficos testimonios de satisfacción y aprecio. Poco se sabe de lo que resta de su vida; unos suponen que volvió á Pomposa, donde halló á sus compañeros arrepentidos, y otros que se retiró al convento de Santa Cruz de Avellana, próxi-

mo á Arezzo, donde murió á mediados del siglo XI.

2. INVENTOS DE GUIDO DE AREZZO.

La más notable de las obras que nos ha dejado el monje de Pomposa, es la que llamó *Micrólogus de disciplina artis musicæ*, lo que quiere decir *Pequeño tratado de las reglas del arte musical*, en el que ofrece un cuadro bastante completo del estado de la música en el siglo XI.

Entre los títulos que le han hecho famoso, hállase el de haber inventado los nombres con que los pueblos latinos designan hoy las ocho notas. Para grabar en la memoria de sus discípulos los sonidos con sus diferencias de gravedad y agudeza, valíase frecuentemente del himno de San Juan Bautista, que dice así:

*Ut queant laxis Resonare fibris Mira gestorum
Famuli tuorum Solve polluti Labii reatum
Sancte Johannes.*

La preferencia dada á este himno se explica, porque, además de su popularidad, las seis notas que corresponden á las seis iniciales marcadas, presentan una série diatónica regular, pues que cada una de ellas se eleva un tono ó un semitono sobre la escala. Las repeticiones acabaron por unir á cada nota la sílaba

correspondiente del himno, como nombre.

3. IMPORTANCIA DE ESTE CAMBIO.

Como el maestro no habia dado nombre más que á seis de las letras gregorianas: C, D, E, F, G, y A, la sétima ó sea la B, habia quedado fuera del nuevo solfeo; y no atreviéndose los discípulos á alterar el método del maestro, prefirieron erigirlo en sistema, suprimiendo la división de la escala en octavas y sustituyéndola por un exacordio, lo cual no tenia fundamento alguno racional. Supónese tambien que Guido añadió por bajo de la primera nota A de la escala de San Gregorio, la letra griega *Gamma*, con la que hoy se designa nuestra escala.

4. PERFECCIONAMIENTOS INTRODUCIDOS EN LA NOTACIÓN.

Para evitar la confusión y las diferencias que esta ocasionaba en las interpretaciones, á veces contrarias, de los numerosos antifonarios que por entonces se conocian, Guido recomendó que se diese un lugar fijo á cada uno de los sonidos, para lo cual debian trazarse unas líneas y poner las notas ya sobre ellas, ya en sus espacios, entendiéndose que todas las notas que se hallen en la misma línea ó en en el mismo intérvalo, deben tener sonido igual; y para indicar cual sea este, se

marcaba con dos notas y dos colores; el amarillo para el *ut* y el rojo para el *fa*. Ya hemos dicho que este fué el origen de las modernas llaves. Este procedimiento tan sencillo y útil, no fué sin embargo aceptado en todas partes, sin duda por la imperfección de los medios de publicidad en aquella época y por las libertades que se tomaban los copistas. No obstante, el método cómodo y fácil de Guido contribuyó á despertar el gusto por la música y á popularizarla y propagarla, no solo por Italia, sino por Francia y Alemania, donde se fundaron muchas escuelas en que aquel sistema se practicó con notable éxito.

5. SISTEMA DEL EXACORDIO.

Creada la gamma de seis notas, como la escala de entonces se componía de dos octavas y una quinta, ó sean diez y nueve notas, desde el *sol* grave de la voz de bajo al *re* medio de la voz de soprano, hubo necesidad de dividirla segun el nuevo sistema.

Hé aquí la escala:

Gamma: A. B. C. D. E. F. G. a. b. c. d. e. f. g.
aa. bb. cc. dd.

El primer exacordio se formó de las seis primeras notas: Gamma, A, B, C, D, E, colocando el semi-tono en el centro,

entre la tercera y la cuarta nota; tal fué el tipo ó fórmula sobre el cual se formaron los otros con el mismo número de tonos y semi-tonos y en el mismo orden colocados. Dada esta regla, los demás exacordios se desprendían por sí mismos de la escala: así, el segundo empezaba en la C y el tercero en la F: los tres siguientes no eran más que la repetición de los anteriores en octava alta; y en cuanto al sétimo, para completarlo se agregó á la escala de Guido una vigésima nota que se designó con la doble vocal *ee* representante del *mi*.

Hé aquí el cuadro:

Primer exacordio.

Gam.^a: A, B, C, D, E, ó sea sol, la, si, \widehat{ut} , re, mi,
(duro ó becuadro.)

Segundo.

C, D, E, F, G, a, ó sea \widehat{ut} , re, mi, \widehat{fa} , sol, la,
(natural.)

Tercero.

F, G, a, \widehat{b} , c, d, ó sea \widehat{fa} , sol, la, \widehat{si} b, ut, re,
(suave ó blando.)

Cuarto.

G, a, b, c, d, e, ó sea sol, la, si, \widehat{ut} , re, mi,
(duro ó becuadro.)

Quinto.

c, d, e, \widehat{f} , g, aa, ó sea ut, re, mi, \widehat{fa} , sol, la,
(natural.)

Sexto.

f, g, aa. bb, cc, dd, ó sea sol, la, \widehat{si} b, ut, re,
(suave ó blando.)

Sétimo.

g, aa, bb, cc, dd, ee, ó sea sol, la, si, \widehat{ut} , re, mi,
(duro ó becuadro.)

6. SISTEMA DE LAS MUDANZAS.

Como en los exacordios habia una nota que no podia expulsarse de la escala y que no tenia nombre, ocurría un verdadero conflicto cada vez que dicha nota se presentaba en el solfeo; ahora bien, para resolverlo se discurrió cambiar el nombre de las notas segun las circunstancias y llamar variablemente *mi* y *fa* á aquellas entre las cuales se hallaba colocado el semi-tono. Estos cambios, por los cuales una misma nota podia recibir hasta tres denominaciones diversas, llamáronse *mudanzas*. Por este sistema las tres fórmulas del exacordio tenian caractéres y nombres particulares: la que empezaba por *ut* y no contenia la nota fatal *B*, se llamaba exacordio *natural*: la que empezaba por *fa* y tenia un bemol en la cuar-

ta nota, exacordio *suave* ó *blando*, y la que empezaba por *sol* y contenía el becuadro (*si* natural), llamábase exacordio *duro*. Importaba mucho asegurarse si se debía cantar un trozo musical por exacordio natural, suave ó duro, porque habia reglas muy diversas que observar en cada caso.

Apesar de lo absurdo del sistema y de sus graves dificultades, subsistió hasta fines del siglo XVI, en que el flamenco Waelrant, hácia 1550, devolvió sus derechos á esa sétima nota y le dió el nombre de *si* que conserva, lanzando al polvo de los siglos medios el sistema de los exacordios.

7. LA MANO ARMÓNICA.

Para facilitar la práctica de la música inventóse un procedimiento, que estuvo en favor durante mucho tiempo, y que se llamó *mano armónica* y, aun por algunos que atribuyeron el procedimiento á Guido de Arezzo, *mano guidoniana*. Era en efecto una mano abierta, sobre cuyas falanges extremas se escribían las notas de la escala en un orden particular, añadiendo al nombre de cada una las denominaciones varias que recibía por razón de las mudanzas. Este era un juego instructivo, al que se prestaba la mano por

la coincidencia de ofrecer con las falanges y las puntas de los dedos 19 puntos correspondientes á las 19 notas de la escala de Guido.

LECCIÓN X.

1. TRANSFORMACIÓN DE LOS NEUMOS EN NOTAS CUADRADAS.

El sistema de las líneas por su sencillez y claridad se extendió por todas partes y fué sin duda el que determinó el cambio de forma en los neumos, que también exigían una figura y una colocación más claras y precisas: sus delicados rasgos se confundían con las mismas líneas y fué menester hacerlos resaltar más, lo cual hizo que el pequeño ángulo y el trazo curvo ó redondeado se convirtiese en un punto grueso, cuadrado y de contornos claros, y más adelante en otras varias figuras siempre bien marcadas, para las diversas especies de notas, según el tiempo y la duración del sonido, como ya lo iban exigiendo las nuevas necesidades de la armonía.

2. PROGRESOS DE LA ARMONÍA.

La armonía no permanecía estaciona-

ria; ensayando combinaciones de intervalos, habíase visto que existían otras consonancias á más de las de cuarta y quinta, que las de tercera y sextano eran tan desagradables al oído como en un principio se creyera y que su uso y el de las disonancias pasajeras que resultaban del encuentro de dos notas contiguas de la escala diatónica, podían aplicarse á interrumpir la monotonía del diafonismo. Habíase dado á las voces aires más libres; se las había hecho más independientes unas de otras; se había llegado á dejar oír una sola nota en una parte y dos en la otra; á determinar la duración de cada sonido, representándolo por la figura de la nota, así como la entonación por su lugar en las cuatro líneas de la pauta; todo lo cual significa una gran transformación, con la que la música íbase apartando del canto llano y libertándose de las tradiciones gregorianas.

Las varias figuras de esta música la valió el nombre de *música figurada*; y los diferentes valores dados á las notas, la hicieron llamarse *música medida* ó *mensurable*.

3. MÚSICA FIGURADA Y MEDIDA DE FRANCÓN DE COLONIA.

Suponen algunos escritores antiguos que

Francón de Colonia fué contemporáneo de Guido y que, por tanto, floreció en la segunda mitad del siglo XI; pero otros pretenden demostrar que fué posterior á este no menos que en 100 ó 150 años. Es lo cierto que fué Maestro-escuela en la catedral de Lieja, y que nos ha dejado algunas obras que revelan las doctrinas musicales del siglo XII. La más importante es la que él tituló *Tratado de la música y el canto medidos*, en que define aquella como *un canto medido por tiempos breves y largos*, añadiendo que en la música llana (canto llano) no hay nada de esto. El tiempo, dice que es *una medida fija, que se aplica lo mismo á un sonido que á esos silencios que se llaman pausas*, porque las pausas también se miden por el tiempo; si no fuera así, no podrían reducirse á las mismas proporciones dos cantos diferentes en uno de los cuales se encontrasen pausas.

4. DIVISIÓN DE LAS NOTAS POR SU FIGURA.

Francón distingue tres especies de notas: *simples*, *ligaduras* y *plicas*.

Las simples son cuatro: 1.^a *Doble larga ó máxima*, formada de un doble punto cuadrado con rasgo ó cola recta.

2.^a *Larga*, formada de un punto cuadrado con cola también recta.

3.^a *Breve*, un punto cuadrado sin cola.

Y 4.^a *Semibreve*, punto de figura romboidea.

Estos cuatro valores de notas permitían cierta libertad al canto de varias voces y respondían á las exigencias de un ritmo todavía poco complicado. Constituyen lo que se llama *notación negra*, para distinguirla de la *blanca* que la reemplazó en el siglo XIV.

Las *plicas* eran unas especies de apoyaturas que representaban un intervalo de segunda ó tercera y á veces de cuarta ó quinta. Su forma es la de una nota breve con dos colas de desigual longitud hácia arriba ó hácia abajo, segun el valor del sonido que representaban.

Las *ligaduras*, como su nombre lo indica, servían para unir varias notas á fin de que no constituyesen más que una sola figura musical; hacíase esto juxtaponiendo, cuando se trataba de un intervalo de segunda, y reuniendo todas las notas por medio de trazos oblicuos, cuando los intervalos eran mayores.

Habia, en fin, otros signos llamados *pausas*, destinados á representar los silencios, y eran de varias especies segun su diferente duración: consistían en unas

barras verticales que ocupaban un espacio mayor ó menor de la pauta.

5. COMPLICACIONES DE ESTE SISTEMA.

Los músicos teóricos dieron sobre esta notación tal número de reglas y las acompañaron de tantas excepciones, que complicaron el sistema del modo más inconveniente.

Segun el lugar que ocupaban las notas y los silencios y el número de ellas que precedían á una determinada, así tenían tal ó cual valor; por ejemplo: una *larga* valía tres tiempos ó dos, segun el número y naturaleza de las notas que llevaba delante ó detrás; y segun esto mismo, una *breve* era simple ó doble y una *semi-breve* mayor ó menor.

Las ligaduras se hallaban tambien sometidas á un cúmulo de reglas complicadísimas: así, cada nota de las ligadas tenía un valor diferente, segun que se hallaba al principio, al medio ó al fin, que la ligadura era ascendente ó descendente, que tenia ó no tenia cola ó que esta se hallaba vuelta hácia arriba ó hácia abajo, ó colocada á la derecha ó á la izquierda: de aquí los nombres de ligadura con *propiedad*, *sin propiedad*, *con propiedad opuesta* y otros.

Otra complicación traían los *modos*,

que no eran otra cosa que grupos rítmicos de máximas, breves y semi-breves; pero que no tenían por objeto dar al canto un ritmo determinado para hacerle entrar en algunas de las combinaciones de la medida binaria ó ternaria; porque en tiempo de Francón no se conocía otra división del tiempo que la ternaria. Los modos se dividían en *perfectos* é *imperfectos*, según que sus notas valían tres ó dos tiempos; y esto se indicaba por medio de signos, á veces rojos, colocados al principio del trozo compuesto en el mismo modo.

6. ESTADO DE LA ARMONÍA EN EL SIGLO XII.

Juzgando del estado de la armonía en el siglo XII por las obras de Francón, entre las más importantes indicaciones que hemos de hacer hállase la relativa á las *consonancias* ó *concordancias*, de las que se conocían tres especies: las *perfectas*, que eran el unísono y la octava: las *medias*, que eran la quinta y la cuarta: y las *imperfectas*, que eran las dos terceras, mayor y menor. Frente á las consonancias se hallan las disonancias, entre las cuales se cuentan la sexta, no obstante que es lo mismo que la tercera con el intervalo invertido y que á esta

se la colocaba entre las consonancias, si bien de las imperfectas. Como prueba de que la armonía diafónica iba en decadencia, puede presentarse el hecho del *dicanto* (*discantus*), que era otra armonía compuesta de un canto á dos voces, una melodía llamada *tenor* y el acompañamiento, el cual realmente era el que formaba el dicanto. Diferenciábase del *organum* ó diafonismo, en que aquel era un canto medido, y este se presentaba sin medida, nota contra nota, arrastrando consigo la parte principal á la voz, sin libertad ni marcha independiente.

Al dicanto ó canto duplo, siguieron el *triplum* y el *quadruplum*, ó cantos á tres y cuatro voces, formados con varias melodías sagradas ó profanas que podían armonizarse en un mismo tono, modificando el valor de las notas cuanto fuese preciso.

Algunos dicantos ofrecían el raro contraste de un trozo de liturgia confiado á la voz principal que entonaba en latín el canto llano, y algunos aires populares, con palabras bastante profanas, confiados al acompañamiento.

El dicanto, aunque imperfectísimo, puede considerarse como un progreso en el desarrollo de la armonía; porque con él

habia medio de educar los oídos, acostumbrados á la cacofonía del *organum*.

LECCIÓN XI.

1. CARÁCTER DE LA MÚSICA EN EL SIGLO XIII.

El interés que ofrece la Historia de la música en esta época, pasa de la música sabia y religiosa á la popular y profana, por hallarse este arte envuelto en el movimiento literario que se opera en los siglos XII y XIII con la aparición de los trovadores. Sabido es que entre estos los hubo grandes señores y nobles caballeros cultivadores apasionados del *Gay saber*, y que celebraban en verso la belleza de sus damas y sus aventuras galantes ó heróicas. Acompañábanse de un juglar ó menestral, é iban de castillo en castillo recitando ó cantando sus poesías, las cuales componíanse por lo regular de un corto número de estrofas y eran de un carácter lírico, para que fácilmente pudiera adaptárseles la música. Otras veces eran poemas hazañosos y legendarios llamados *cantares de gesta*, y se entonaban por fragmentos como los rapsodas

lo hicieron con los poemas homéricos. Sirva de modelo la *Canción de Rolando*, la cual llegó á ser tan popular, que se la ha llamado la *Marsellesa de la caballería*. De estos cantares existen grandes colecciones; pero con música, solo un pequeño número de ellos.

2. CANCIONES DE ADAM DE LA HALE.

Adam de la Hale, apodado el *jorobado de Arrás*, á causa de su deformidad y de ser este el lugar de su nacimiento, nació en 1240. Adoptó el estado eclesiástico; pero la inconstancia de su carácter le hizo abandonarle para casarse con una señorita, á la que cobró despues una profunda antipatía. Separóse de ella, fué á París y entró al servicio del conde Roberto de Artois, á quien siguió á Nápoles cuando este príncipe fué enviado por el rey de Francia en auxilio de su tio Carlos de Anjou. Allí murió Adam.

Poeta y músico, compuso una porción de trovas notables por la originalidad de las melodías y por lo armónico de los acompañamientos, que se hallan coleccionadas bajo el título de *Il Rondel Adan*, y consta de 16 *rondós* y 5 *motetes*. Eran estos unas composiciones del género de los *dicantus*, á tres voces y cuyo acompañamiento, con palabras francesas, se

componía de canciones populares y galantes, mientras que el tenor ejecutaba una melodía de canto llano.

3. PRIMERA PIEZA DE MÚSICA DRAMÁTICA.

De todas las obras de Adam de la Hale, la que ofrece más interés para la Historia de la música, es una especie de composición dramática con piezas musicales, titulada *Li Gieus de Robin et de Marión*. Compúsola probablemente en Nápoles y puede ser considerada como el primer ensayo de lo que hoy llamamos *ópera cómica* ó *zarzuela*. Hállase dividida en escenas y salpicada de coplas y diálogos ó duos, á los que alguna vez se mezclan los sonidos de la gaita y el caramillo. Sus melodías son muy sencillas, pero no desprovistas de gracia, y lejos de parecerse á las pesadas salmodias de la mayor parte de las trovas, están bien ritmadas y sus frases no se hallan escasas de regularidad y simetría.

4. EL TEATRO EN LA EDAD MEDIA.

Desde una época que no es dado precisar, existía ya el arte dramático bajo dos formas diferentes; la una religiosa para uso del pueblo, y la otra profana para divertimento de las personas de más alta condición. La forma religiosa nació en

las representaciones litúrgicas de las iglesias, introducidas para edificación de los fieles; los actores fueron en un principio los mismos sacerdotes y luego personas extrañas, niños y aun mujeres, la lengua la latina y luego la vulgar y la forma el recitado y despues el canto. Hay en ellos voces y coros, que á cada paso cambian de melodías; pero por lo general estas se encierran en una salmodia monótona, sin ritmo ni medida y muy análoga al canto llano.

En cuanto al drama profano, que generalmente fué por su argumento á las historias de Grecia y Roma, tuvo á su vez otras dos formas; una erudita, dirigida al clero y á los sabios, que eran los que podian comprender la lengua latina, y la otra más mundana, más popular y más accesible á las clases iliteratas. Sirvan de ejemplos, la obra que ya hemos citado de Adam de la Hale y otras dos, tambien suyas, tituladas *Li derecha de Adan ó de la hoja* y *El derecho del peregrino*, ambas con música escasa é insignificante.

5. EL FALSO-BORDÓN.

Los dicantos á tres voces del *Corcovado de Arrás* fueron imitados por los músicos franceses, quienes los pusieron en voga bajo el nombre de *falso-bordón*.

Generalmente se componían de dos voces que acompañaban una melodía litúrgica, cantando la una en tercera y la otra en sexta por encima del tenor, lo que provocaba una serie de acordes que marchaban paralelos en ambos tonos. Cuando la Silla pontificia estuvo en Aviñón, los chantres de la capilla pontifical aficionáronse al *falso-bordón*; y así fué que, devuelta aquella á Roma, lleváronlo á su liturgia donde se ha conservado bastante tiempo.

El *falso-bordón* tiene su importancia: ante todo, es el primer ejemplo práctico del uso de un acorde que es una verdadera inversión del acorde perfecto, y por tanto el primer paso dado francamente fuera del sistema diafónico, donde seguían imperando las cuartas y quintas; y en segundo lugar, propendia á romper los lazos con que los eruditos querían retener la música moderna atada á la griega, oponiéndose á que el sistema armónico diese muerte á la antigua tonalidad del canto llano.

6. OPOSICIÓN DEL CLERO Á LA MÚSICA.

Silos músicos de las catedrales se hallaban familiarizados con las complicadas reglas del *falso-bordón*, no así los de las pequeñas ciudades y aldeas que, deseosos

de lucir su agilidad de voz y sus habilidades de garganta, aficionáronse al dicantus que les dejaba más libertad, violaron sus leyes y abusaron de los oídos populares hasta producir cantos de fantasía. Clamaron contra el desorden los eruditos, y los mismos clamores de estos despertaron la atención del clero, que les reprendió en órdenes episcopales y bulas pontificias: algunas iglesias prohibieron terminantemente el uso del canto medido, ateniéndose al canto llano solo y sin ninguna clase de acompañamiento. No obstante, considerado el *dicanto* como la música más solemne y atractiva, continuó gozando del favor popular y se mantuvo en su vigor á despecho de sus detractores.

7. REFORMA DE MARQUETO DE PADUA Y JUAN DE MURIS.

La ciencia armónica aumenta sus progresos al empezar el siglo XIV. Un profesor de música, que pasó la mayor parte de su vida en Nápoles en tiempos de Roberto de Anjou á quien dedicó un libro denominado *Pomærium in arte musicæ mensuratæ*, llamado Marqueto de Padua, observó la tendencia que tienen las disonancias á resolverse en consonancias y las de los sonidos altos á subir y

los graves á bajar; y trabajando sobre los intervalos cromáticos, ensayó la sétima, la cuarta aumentada y la segunda menor, lo cual pareció de una gran audacia para su tiempo.

Y Juan de Muris, sabio doctor de la Sorbona que gozó de gran renombre, puede decirse que dió el golpe de gracia al *organum*, estableciendo el principio de que deben evitarse siempre dos consonancias perfectas seguidas, tales como dos cuartas, dos quintas ó dos octavas.

A más de estos dos célebres músicos, pueden citarse como compositores notables de esta época: á Francisco Guillermo Machault, ayuda de cámara de Felipe el Hermoso y luego secretario del rey de Bohemia Juan de Luxemburgo, de quien se sabe que fué poeta y músico y que compuso una misa á cuatro voces que fué cantada en la coronación de Carlos V de Francia en 1364, y Francisco Sandino, organista italiano, á quien llamaron Francisco *de los Organos* y también el *Ciego*, sin duda por que fué herido al fin de su vida por esta desgracia. De él se conocen solo algunas canciones, pero que bastan para que se le conceda un primer lugar entre sus contemporáneos.

LECCIÓN XII.

1. ESCUELA FLAMENGA.

El sistema armónico iniciado por el dicanto y el falso-bordón, fué á desenvolverse á un pequeño pueblo, mitad galo, mitad germánico, que, mediante su industria y su comercio, habiallegado á un alto grado de cultura y de bienestar al mediar el siglo XIV: este pueblo es la Flandes. La feliz disposición que tienen en él hombres y mujeres para la música, habíase dado á conocer en este tiempo, no solo por la perfección con que se ejecutaba todo género de composiciones líricas, ya vocales ya instrumentales, sino por el número de escuelas en que se enseñaba este arte y por el de los famosos músicos, cantores y compositores con que dotó las capillas y córtes de Francia, Italia y Alemania. La escuela flamenca reconoce por fundador á Guillermo Dufay, que nació en Chimay en el Hainaut y pasó casi toda su vida en Roma, donde desde 1380 estuvo agregado á la capilla del Pontífice en calidad de tenor. Com-

puso varias misas, cuya celebridad ha sobrevivido muchos años al autor.

2. NOTACIÓN DE DUFAY.

Sin que las notas sufran cambio alguno, hállanse en las obras de Dufay cambiados sus nombres y sus figuras. Sin duda la necesidad de un ritmo más vivo habia ya dado origen á una subdivisión de la *breve*, que seguia siendo la nota típica, en *mínima*, *semínima* y *fusa*, y estas pusieron en desuso las *máximas* y *largas*, que exigian los cantos lentos y pesados. En cuanto á su figura, en vez de ser negras y llenas, las hizo vacías y blancas, lo cual dió lugar á lo que desde luego se llamó *notación blanca*. Hé aquí los nombres de las nuevas notas:

Máxima ó doble larga, larga, breve, semi-breve, mínima, semi-mínima, y fusa.

No desapareció, sin embargo, el valor de las notas negras; pero, al intercalarlas con las blancas, se alteró su valor reduciéndolo á un cuarto ó un tercio del reglamentario, segun que el tiempo era perfecto ó imperfecto. De aquí ha resultado que aun hoy es imposible descifrar una notación tan embrollada, sobre todo á los que no han hecho un estudio especial de ella.

3. ESTILO DE LOS PRIMEROS CONTRA-PUNTISTAS.

Dióse en llamar *contra-puntistas*, á cuantos observaban las complicadísimas reglas de la música medida: consideraban el arte como una rama de las matemáticas y se esforzaban por comunicarle toda su exactitud, olvidándose por completo de su naturaleza estética, de su misión de revelar lo más íntimo del alma y en fin, de lo que hace de la música un verdadero arte en el más alto sentido de la palabra. Esto ha hecho que la música siga en su desarrollo un orden inverso al natural, caminando desde lo más complicado á lo más sencillo. Los contrapuntistas flamencos miraron con supremo desden la melodía, y se dedicaron á forjar el contrapunto sobre un tema dado: una misa, por ejemplo, se escribía tomando una frase del canto llano, que se encomendaba al tenor, y las otras voces cantaban mientras tanto, movidas por la primera, el *Kirie* ó el *Gloria*: estas misas llevaban por título las primeras palabras de la canción ó himno que les servía de texto. Por lo demás, el estilo era el llamado de *imitación*, que consistía en que cada voz repitiera las frases que forman los varios miembros del período mu-

sical, ya sobre las mismas notas, ya en la octava, ya con algun otro intervalo superior ó inferior.

4. IMPORTANCIA DE LA FUGA.

Como marchando las voces unas tras otras parece que se persiguen, dióse á esta forma primitiva del contra-punto el nombre de *fuga*, palabra que tiene hoy, con poca diferencia, la misma significación: por lo demás, prestábase perfectamente este estilo á las combinaciones científicas; porque el modo de imitación podia variarse hasta el infinito; por ejemplo, reproducir la frase invirtiendo las notas para darles un movimiento retrógrado, ó empezarla por el fin y acabarla por el principio, ó someterla á la ley del aumento ó de la disminución, empezándola con notas de mayor ó menor duración y de otros mil modos diversos.

5. INTRODUCCIÓN DE LO LLAMADO CÁNON.

Con el objeto de que no pudiese cualquier músico descifrar sus composiciones, los contra-puntistas imaginaron escribir las voces, no las unas bajo las otras ordenadamente, sino seguidamente y sin señalar los lugares en que debia entrar cada voz: á esto se llamó *fugas cerradas*, y eran verdaderos enigmas musicales para cuya resolución solo habia una pe-

queña clave, que era el *cánon*, palabra que significa *regla*. El *cánon* es un epigrafe que se ponía á la cabeza de la obra y que solia ser una sentencia escolástica, unos versos de cualquier poeta latino ó cualquier frase ambigua ú oscura que conservase el carácter de logogrifo, charada ó rompecabeza. Véanse estos ejemplos.

Otia dant vitia—Lo ociosidad es madre de todos los vicios; lo cual queria decir, que los cantores no debian observar las pausas escritas en la partitura.

Cancri sat: *Marcha como los cangrejos*: esto es, cante una voz del principio al fin y la otra á la inversa.

Nigra sum, sed formosa. Soy negra, pero hermosa; esto es, cántense las notas negras como las blancas.

Ayunareis los cuatro tiempos: lo cual significa, que la segunda voz debe entrar despues de cuatro breves, que son los cuatro tiempos, etc., etc.

La palabra *cánon* pasó luego á designar este género de composiciones.

6. JUAN OCKEGHEIM, EL HÁBIL CANONISTA.

El maestro más célebre en estas sutilezas del contra-punto, fué Juan Ockegheim ó Ockenheim, del que solo se sabe

que era oriundo de Termonda en Flandes, que pasó casi toda su vida en Francia bajo los reinados de Cárlos VII, Luis XI y Cárlos VIII y que llenó largo tiempo las dobles funciones de tesorero de la abadía de San Martín de Tours y maestro de la Real Capilla, en cuyos puestos debió terminar su vida en los primeros años del siglo XVI.

Citásele por la habilidad con que manejaba todos los artificios del cánon y por la célebre misa *ad omnem tonum*, llamada así porque podía cantarse en todos los tonos, y la cual en vez de llave solo ofrecía á los cantantes un malicioso signo interrogativo. Sin embargo, menester es confesar que el estilo de Ockegheim era mucho más fácil y sencillo que el de todos sus contemporáneos y sin duda por esto se vió rodeado de alumnos que sostuvieron dignamente y llevaron por todas partes el renombre de su maestro y la gloria de la escuela Flamenca.

LECCIÓN XIII.

1. PERFECCIONAMIENTOS HECHOS EN EL ÓRGANO EN EL SIGLO XV.

Al terminar el siglo XV, el órgano ha-

bia recibido importantísimas modificaciones. El alemán Bernhard, establecido en Venecia, aumentó la extensión del teclado con una octava entera y agregó el pedal que aumentó considerablemente la fuerza de este instrumento, en tanto que la fama del reformador se extendía merced á la que llegó á merecer como organista Antonio Sguarcialupo, llamado más comunmente Antonio *de los Órganos*, el cual vivía por entonces en Florencia, á donde acudían para oírle los extranjeros y en donde sus compatriotas le dedicaron á su muerte un monumento que aún se muestra hoy á cuantos visitan la ciudad.

2. NOTICIA DE JOSQUIN DE PRÉS.

El más famoso de los discípulos de Ockegheim fué *Jodocus pratensis* ó á *Prato*, cuyo nombre llena los últimos años del siglo XV y el primer cuarto del XVI. Según unos nació en Cambrai, en Condé según otros y en San Quintin según algunos: es lo cierto que entró muy jóven en la escuela de Ockegheim, que desempeñó luego las funciones de maestro de música en la catedral de Cambrai y que luego marchó á Roma á tomar parte como chantre en la capilla de Sixto IV. Su carácter inconstante no le detuvo sin em-

bargo largo tiempo en Italia; así es que pronto le vemos figurar en la capilla del rey de Francia Luis XII. Ya de edad avanzada Josquin, abandonó la Francia y entró al servicio del emperador Maximiliano; y allá murió en Alemania entre 1520 y 1525.

3. JUICIO CRÍTICO DE ESTE CÉLEBRE COMPOSITOR.

Todos los contemporáneos de Josquin le han proclamado el maestro más sabio de su tiempo y el músico más notable que produjo la escuela flamenca. Hallábase dotado de un ingenio originalísimo, algo inclinado á la jovialidad y la burla, por lo cual llevó quizá más lejos que ningún otro su gusto por las excentricidades musicales y las sutilezas del contrapunto; pero sobresalió entre todos por la riqueza de invención y por una aptitud pasmosa para moverse dentro y á pesar de las trabas que en aquella época ponía el estilo canónico. Tal vez habría ganado más el arte no dando á los textos sagrados otras armonías que las más sencillas y naturales; pero faltábale gravedad y le sobraba ligereza, y para él misas, motetes y canciones, todo fué lo mismo, víctima por lo general de sus extravagancias y su buen humor. Si embargo, algunos motetes y

misas cortas, que le obligó á componer su distinguida posición en la córte de los monarcas, muestran cuanto hubiera podido hacer en el estilo elevado y grave, si hubiese querido. Baste decir que la mayor parte de las composiciones religiosas de Josquin se cantaban en las reuniones más alegres, y que hasta se bailaba al compás de sus melodías.

4. DESCUBRIMIENTO DE LA TIPOGRAFÍA MUSICAL.

La época de Josquin adquiere un interés particular con la aplicación de la imprenta al arte musical. Habíase pasado más de medio siglo en pruebas y tanteos infructuosos, antes de llegar á reproducir y multiplicar las composiciones musicales por medio de caractéres movibles, cuando Octavio Petrucci resolvió el problema en Venecia, en 1502. Allí tenia una imprenta, que nueve años más tarde trasladó á Fossombrone su ciudad natal, obteniendo del Pontífice León X un privilegio de veinte años, valedero en todos los países de la cristiandad. De allí salieron impresas una multitud de obras musicales, escogidas entre las de los compositores más célebres de la escuela flamenca. Muerto Petrucci y extinguido con él su privilegio, aparecieron una multitud

de imprentas para música en Francia, Italia y Alemania, y por medio de ellas se multiplicaron considerablemente las obras maestras de los grandes músicos. La tipografía musical popularizó extraordinariamente este arte y contribuyó á su progreso, repartiendo por todas partes un número inmenso de colecciones de misas, motetes y canciones á varias voces, que despertaron la afición al canto armónico y dejaron en desuso, en Italia sobre todo, el canto á una voz sola.

5. DISCÍPULOS Y CONTEMPORÁNEOS DE JOSQUIN.

Desde fines del siglo XV empezaron á aparecer por todas partes una multitud de compositores que, despues de haber estudiado en Flandes el contrapunto, volvieron á sus patrias y hallaron muchos que quisieron ejecutar y oír sus obras. Así, mientras que en la misma Flandes suena el nombre de Mouton por su *Canción á la batalla de Mariñan*, en Francia se oye hablar de Clemente Jannequin, Agrícola, Compére, Brumel y Genet á quien los italianos llamaban *Carpentrazo*, de Carpentras su ciudad natal; en Alemania de Enrique Isaac, conocido tambien en Italia por Enrico Tedesco (Enrique el alemán), Adam Fulda, Esteban Mahu y otros

muchos; en Inglaterra de Dunstable, tenido por algunos como inventor del contrapunto, y en Italia de Constancio Festa, chantre de la Capilla pontificia, en quien algunos han creído ver un precursor de Palestrina.

Estos contrapuntistas famosos, por muy áridos que parezcan, atrajeron sobre el arte musical consecuencias felicísimas; es verdad que algunos incurrieron en extravagancias tales como colorear las notas segun las palabras, pintando de verde las de plantas, praderas y árboles, de rojo las del sol y la sangre, de negro las de oscuridad, asesinato y muerte, etc., poniendo en música las montañas, los arroyos y hasta el escudo de armas de un cierto protector de la música, y por otra parte mezclando las melodías profanas y aun obscenas, con los textos y cantos sagrados; pero su paciencia y su sagacidad, sus cálculos sobre la melodía y la armonía, la solución dada á los problemas más importantes y más desapercibidos hasta entonces, dan un valor tal á los contrapuntistas del siglo XV, que bien puede decirse que por ellos ha pasado la música de la jurisdicción de los ojos á la del oído, del estado de ciencia parásita al estado de arte poético, y en fin, á ser verdadera música.

6. ESTADO DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL.

Excepción hecha del órgano, hasta la época que recorreremos apenas se encuentra trozo de música instrumental; porque la que pudiera llamarse con este nombre, se reduce al acompañamiento de las voces encomendado á algunos instrumentos de viento, tales como cornetines, trombones, flautas y trompetas, que seguían las voces al unísono.

La viola que nació en Francia del antiguo rabel y que en seguida tomó el nombre de violin, hallábase abandonada á los músicos ambulantes llamados *ministriles*, y era tan poco considerada como ellos mismos. Formaban estos músicos desde el siglo XIV una especie de cofradía ó corporación cuyo jefe se llamaba el *Rey de los ministriles* ó *Rey de los violines*, el cual recibió luego una patente oficial como las que hubo luego de otorgar á los otros Carlos VI, y en las que se les llamaba *jugadores de instrumentos, tanto altos como bajos*, lo cual parece indicar que ya se conocían las bajas violas ó violoncellos, como hoy se dice.

En Alemania habia en uso una porción de instrumentos ya de viento, ya de cuerda, que se regían por un *pentàgrama*

ó notación particular fundada en las letras gregorianas y que estaban manejados por muy hábiles *virtuosos*, cuyos talentos supieron apreciar y recompensar príncipes y magnates, y sábese que no pocos contrapuntos estaban ya arreglados para que los ejecutasen estos instrumentos. Entre los instrumentistas célebres, puede citarse á Paulmann de Nüremberg, que, aunque ciego, tocaba todos los instrumentos con pasmosa habilidad y aun se dice que fué inventor de un pentágrama particular para el laud.

LECCIÓN XIV.

1. LITURGIA FRANCESA IMPORTADA EN ESPAÑA.

A cambio de la notación eclesiástica que los monjes de Cluni tomaron de España apenas se establecieron en León despues del casamiento de la reina doña Sancha con D. Fernando de Navarra, trajeron los franceses á Toledo, á fines del siglo XI, su canto galicano cuando casó Alonso VI con Doña Constanza de Francia. Estos cantos hallábanse anotados con rombos, sin líneas ni claves por lo gene-

ral, aun cuando algunos tenian cuatro de aquellas y clave de *do*, con las notas *breves* y *semibreves*, á la manera de la notación española, si bien esta usaba las cinco líneas, las siete notas rabínicas y las claves de *do* y *fa*, como se vé, no solo en los libros litúrgicos de coro, sino en las canciones profanas.

2. MÚSICOS ESPAÑOLES QUE ENSEÑARON EN FRANCIA.

A fines del siglo XIII, un célebre médico y famoso escritor, natural de Cataluña llamado Arnaldo de Vilanova, despues de haber propagado la música en su país, donde tuvo muchos discípulos y entre ellos á Raimundo Lullio, fué á establecerse á París, en cuya ciudad escribió un tratado de música al que se atribuye el haber dado á conocer en Francia el uso de las notas *máxima* y *longa* negras y blancas. Y más tarde, ya al mediar el siglo XV, Pedro Ciruelo, natural de Daroca en Aragón, tambien fué llamado á París para enseñar matemáticas y música, y no solo aplicó el sistema de Boecio en su enseñanza, sino que le escribió un comentario en que reasumió y criticó toda la doctrina de los más célebres músicos griegos. Tambien puede asegurarse que de España pasó á Francia el melodrama; por-

que la opereta cómica de Beaujoyeux, titulada *El baile cómico de la Reina*, representada en tiempo de Catalina de Médicis, tiene sus antecedentes en la *Danza general* ejecutada en España en 1356 y en las canciones y diálogos del Marqués de Villena que se representaban en 1414. Posteriormente es sabido que se tradujo al francés el célebre melodrama *El Parnaso*, ejecutado en tiempos de Felipe II (1561) en las fiestas reales del *Chapin*: y que no solo los poetas franceses copiaron ó imitaron las obras de nuestro teatro, sino que Le-Grille y Quinault siguieron en sus óperas los metros de nuestros melodramas: Lulli tomó nuestra música por modelo; nuestras cantadas y tonadillas de los siglos XVI y XVII fueron imitadas en París y hasta las mismas composiciones dramáticas no se llamaron al principio *óperas*, sino *Comedias con música*, como se las designaba entre nosotros.

3. INFLUENCIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA EN ITALIA.

No fué solo á Francia á donde llegaron la ilustración y los adelantos que España poseía en el arte musical: Italia sintió también la emulación de nuestros insignes escritores y célebres músicos. Sirvan de ejemplos Bartolomé Ramos, que nació

en Baeza por el año de 1482, se dedicó á la enseñanza en Bolonia y escribió un *Tratado de música* que tuvo mucha aceptación; Guillermo del Podio, que floreció en 1493 y que publicó un comentario sobre la música; Francisco Tovar, que escribió en Barcelona (1510) un libro de *Música práctica* en lengua española; Gonzalo Martinez Vizcargui, que publicó su *Arte de Canto llano, contrapunto y órgano*, en Zaragoza en 1512, y sus *Entonaciones corregidas segun el uso de los modernos*, en Burgos un año antes; Diego de Ortiz, natural de Toledo, que dió á luz en Roma en 1533 un libro en italiano titulado *Il primolibro delle glosse sopra la cadence*; y en fin, Cristóbal Morales, celeberrimo profesor de música de la capilla pontificia de Paulo III, natural de Sevilla, que publicó en 1542 una colección de sus composiciones sagradas. No puede pasarse en silencio á Francisco Salinas, que quedó ciego á los diez años, pero cuyo ingenio asombroso se muestra, entre otros ramos del saber, en la música, de la que compuso siete libros muy eruditos con ejemplos de los mejores autores griegos y latinos, cuyos libros se imprimieron en Salamanca en 1577. Salinas estuvo en Nápoles, donde el duque de Alba le concedió

una alta dignidad y fué muy distinguido por el papa Paulo IV. Todos estos escritores y músicos introdujeron en las melodías italianas el estilo y tono de los cantos españoles; y así fué que cuando Pedro Cerone compuso su *Melopeo*, basó sus doctrinas musicales en su mayor parte sobre las nuestras; y cuando apareció el melodrama italiano, Galiley y Doni aconsejaron á los compositores la imitación de nuestras sencillas y dulces melodías.

4. ESTADO DE LA MÚSICA ESPAÑOLA DURANTE EL REINADO DE LOS REYES CATÓLICOS.

La extremada religiosidad de doña Isabel y de D. Fernando hizo que todos los elementos de vida científica, artística y material dependiesen y fuesen á parar á las iglesias; y así es que músicos, poetas, pintores, arquitectos é industriales, buscaban su subsistencia en los alcázares, templos y monasterios. Los maestros compositores obtuvieron ricas prebendas, y el latín y la solfa les abrieron el camino de las oposiciones que les guiaba á muy dignos y cómodos puestos eclesiásticos. Esto oscureció un poco y estrechó los límites de nuestro progreso musical, en tanto que los extranjeros se aprovecha-

ban de nuestros libros y nuestros inventos para declararse creadores y promovedores de los adelantos musicales.

Mientras tanto, Juan del Encina introducía en sus farsas el uso de los villancicos y seguían su ejemplo Pedro Manuel de Urrea, en la tragicomedia que dedicó á su madre la condesa de Aranda y otros varios autores de farsas y romances. El fanatismo de Torquemada fué fatal á la música, como lo fueron la ceguedad de Cisneros reduciendo á pavesas cinco mil manuscritos árabes, tesoro de ciencias y artes, y la expulsión de 400.000 judíos y 500.000 árabes, que fueron arrojados de nuestro país como razas malditas, en tanto que aquel inquisidor hacía arder en sus hogueras á más de 20.000 personas acusadas de heregía. Más tarde, y con motivo del enlace de Doña Juana con Don Felipe el Hermoso, los músicos que vinieron de Flandes acabaron con nuestras abatidas escuelas de música, extendiendo sus propias obras y generalizando sus teorías.

5 CAPILLA MUSICAL DE CÁRLOS V.

Cárlos I de España, que había estudiado la música en Flandes, fué distinguido compositor y tocador de órgano y de clave: así es que honró á los catedráticos com-

positores de Salamanca nombrándolos maestros de su capilla imperial, y acompañábase de Jorge Montemayor, músico de cámara, cantor de sus propias poesías y tan excelente compositor, como notable novelista y valeroso soldado. La capilla de música de Carlos V se componía de un maestro de capilla, otro de órgano, cantores, cantorcicos y ministriles de arpas, chirimías, dulzainas, bajoncillos y sacabuches, que principalmente celebraban las fiestas de Candelaria, Ceniza, Palmas y Córpus, con su octava. Cuéntase que cuando el emperador empezó á padecer de sus dolorosos ataques de gota, mitigaba su tormento y mal humor con la música y los chistes de su juglar D. Francisquillo y de su clarinero Jorge Palot.

6. MAESTROS ESPAÑOLES QUE FLORECIERON EN ESTOS TIEMPOS.

Grande es la lista de maestros que florecieron durante el siglo XV y principios del XVI. Los más principales son José Anchonera, navarro y autor de varias otras, y entre ellas de un *Stabat mater* á cuatro voces: Mateo Flecha, discípulo del barcelonés Fray Juan Castells y maestro de las Infantas de Castilla, y su sobrino del mismo nombre, de la capilla de Carlos V.: Melchor Robledo, de la capi-

lla pontificia, autor de varias misas y motetes: Alfonso Castillo que escribió el *Arte del canto llano*: Martin de la Fuente de la capilla de Córdoba, Luis de Cando-roa, Pedro de la Vega y Alvaro de Cervántes, que se sucedieron en el cargo y en el magisterio: Juan Espinosa, autor de varios libros musicales: Bartolomé Escobedo, cantor de Salamanca y luego de la capilla pontificia, autor de misas y motetes de gran mérito: Juan Rodriguez, que publicó un tratado de canto llano: José Bernal, de la capilla de Carlos V y compositor; Fray Juan Bermudo, que publicó en Osuna una obra de gran mérito titulada *Libro de la declaración de instrumentos*: Juan Escribano, cuyas obras se conservan en la capilla Sixtina: Diego Puerto, Luis Narvaez, Diego Pisador, Luis Venegas, Alfonso Mudarra, Cipriano de la Huerta, Miguel Fuenllana, Bartolomé Molina, Luis Milan, Gabriel Galvez, Juan Vazquez, Felipe Brujas, Juan Duran, Pedro Bermejo, Martin Azpilzueta, Cristóbal Morales, el más distinguido de todos en la música eclesiástica, y otros muchos que sería larguísimo enumerar.

Por último; la invención de la nota *Si* agregada á las otras seis, es atribuida á Fray Pedro de Ureña, monge español que

vivia en Roma en el año de 1520.

LECCIÓN XV.

1. SIGLO XVI: EL RENACIMIENTO.

Llegamos á un momento solemne en la Historia de la Humanidad: la Europa sale de ese largo sueño que se llama la *edad media*, entre cuyas sombras se acaba de realizar un lento y laborioso trabajo de elaboración intelectual, y las ciencias y las artes, al soplo vivificador de la antigüedad clásica que remite sus alicentos á través de esos siglos de oscuridad y de rudeza, renacen y se ostentan, protegidas por la razón que acaba de recobrar sus derechos y por la libertad que sacude violentamente el yugo que pesaba sobre los espíritus.

Grande es el interés general del Renacimiento; vivísimo bajo el aspecto religioso, pero no ménos claro y sorprendente por cuanto se refiere á los progresos de la música, en los cuales ha tomado una parte, igual al menos á la del italiano Palestrina, ese famoso monge llamado Lutero, tan célebre en la Historia de la conciencia humana y tan fatal para la Iglesia de Roma.

2. CARÁCTER ARTÍSTICO DE LUTERO.

Cuántos han desesperado al alma humana por espacio de tantos siglos, dejarónla incurable y sin consuelo hasta el primer canto de Lutero: él empezó, y tras él cantó la tierra entera, protestantes y católicos; y no fué aquel el triste canto de la edad media, entonado como por un gran rebaño á los golpes de batuta de un cantor oficial; sino un himno verdadero, libre, puro, lanzado por el corazón de cuantos lloran en la tierra y son consolados con la esperanza del Cielo.

Este gran hombre, verdadero hijo del pueblo, hallábase dotado de un sentido tan recto y justo, que fácilmente comprendió cuales debian ser las condiciones de un canto religioso verdaderamente popular. El génio de Lutero era una extraña mezcla de sentido poético y espíritu práctico; con ellos habíase hecho accesible á las bellezas del arte en general y muy particularmente á las de la música, acerca de la cual profesó tal série de máximas é hizo tan entusiastas y acertadas reflexiones, que bastaban para provocar una reforma saludable. Su libro *Enkomion músices*, es un elogio de este arte, notable por el vigor de los pensamientos y el atractivo del estilo, caractéres que distinguen sus escritos.

3. PARTICIPACIÓN QUE DIÓ Á LA MÚSICA EN EL CULTO.

Habiendo creado una iglesia, Lutero debía dotarla de un culto, y como su oposición al Catolicismo no le arrastró á proscribir cuanto en él se hallaba establecido, una vez instituida por él la misa, llamó á dos músicos de Sajonia, Rumpt y Walther y les fijó el tono eclesiástico que convenia dar á la liturgia, señalando el sexto tono para el Evangelio, porque estaba lleno de dulzura como las palabras de Jesucristo y el octavo para la Epístola, porque S. Pablo fué un apóstol muy austero.

Deseoso de dar á los fieles una parte en los oficios divinos, hizo componer á los poetas y músicos alemanes himnos que pudiese cantar el pueblo en las iglesias, á imitación de aquellos que San Pablo llamaba *cánticos espirituales* y que los profetas y santos padres compusieron para aumentar el esplendor de los templos y el sentimiento religioso de los fieles. El mismo Lutero compuso las poesías que luego pusieron en música los compositores de Alemania; y de tal modo se multiplicaron, que ya su amigo Walther pudo en 1525 publicar una colección de esos cantos escritos para cuatro voces,

con el fin, según decía el prefacio redactado por el mismo Lutero, de que la juventud se apartase de los cantos mundanales y profanos, y educada en la música como en las otras bellas artes, pudiera en ella hallar placer y hacer lo bueno, como conviene á los jóvenes.

4. LA MÚSICA DE LUTERO.

El uso de los cánticos á cuatro voces, que se dió en llamar *Corales*, se esparció por toda la parte de Alemania que habia abrazado la reforma religiosa, y se extendió á todas las clases de la sociedad. Las fuentes en que se inspiró Lutero para la composición de los primeros *corales*, fueron: 1.º los himnos de la liturgia católica: 2.º los cantos religiosos alemanes llamados *Marienlieder*, esto es, cantos de María ó letanías de la Virgen: 3.º los de los hermanos Moraves y 4.º las canciones populares. Desgraciadamente Lutero no era músico y no pudo brillar como compositor; no era más que un aficionado; pero su exaltación le hizo producir algunas obras en una esfera que en cierto modo le era extraña. Hacía que le ejecutasen la melodía y mientras tanto iba al oído amoldándole las palabras que habia escogido ó compuesto, procurando cuidadosamente la medida de las sílabas:

otras veces la melodía misma acudía á su mente y su amigo Walther se encargaba de traducirla en notas, cantándola aquel é indicando á este el tono eclesiástico que le convenía: despues se la hacia ejecutar por sus amigos, con los cuales tenía constituida lo que él llamaba su *capilla doméstica*, y corregía lo que encontraba defectuoso. Así compuso un cierto número de obras, entre las que se encuentra un célebre cántico que se conoce con el nombre de la *Marsellesa de la Reforma*.

5. IMPORTANCIA DEL CANTO EVANGÉLICO Ó CORAL.

El *coral* habia salido de las entrañas de la Reforma animado de ese espíritu grave y austero que se manifiesta en los sentimientos y la religiosidad luteranos. El niño aprendia esos cantos en la escuela, el padre de familia los entonaba en el hogar doméstico; en la iglesia, en todas las solemnidades y hasta en los campos de batalla, resonaban con gran fervor y entusiasmo. El *coral* fué una fuente de inspiración para las masas, no solo por la poesía de los textos, sino por la originalidad de la música, cuya forma no fué buscada entre las abstracciones oscuras ni los cálculos abigarrados del contrapun-

to científico, sino en el estilo armónico de los cantos moraves y de las canciones populares. Este estilo, llamado *familiar*, consistía en regular el valor de las notas en los acompañamientos por el que tenían las de la parte principal; esto es, en escribir nota contra nota, para que la melodía no quedase ahogada por el entrecruzamiento de las voces. Esto fué desembarazar la armonía de las trabas en que la escolástica la había tenido agarrotada, dándola más gusto y expresión y haciéndola por tanto mucho más popular. El ritmo no era tan cadencioso como el moderno; las tres especies de notas que admitía, breves, semibreves y mínimas, no siempre se hallaban combinadas de modo que se sujetasen á una unidad de medida, tales como la de dos ó tres tiempos, sino que estas dos formas rítmicas se mezclaban muchas veces en el mismo canto. Hoy el coral del siglo XVI no existe en toda su pureza; sino que ha sufrido modificaciones que han alterado un poco su carácter: pero en aquella época se le acogió con tal entusiasmo, que poetas y músicos, rivalizando en celo, pusieron sus talentos al servicio del canto evangélico, enriqueciéndolo de tal manera, que bien puede decirse que él fué

el único punto de partida del desarrollo del arte musical en Alemania durante los siglos XVI y XVII.

LECCIÓN XVI.

1. LA REFORMA DE CALVINO.

Apenas Calvino dió principio á la organización de la iglesia reformada en Génova, comprendiendo la necesidad de imitar á Lutero, concedió á los fieles una parte activa en el culto calvinista, estableciendo el canto de los salmos. A pesar de no ser poeta, atrevióse á traducir los himnos de David; y aun se dice que en la colección que se hizo de ellos en Génova en 1542, habia cuatro de su composición.

2. COOPERACIÓN DE CLÉMENTE MAROT Y TEODORO DE BEZA.

Clemente Marot acabó de traducir en versos franceses treinta salmos de David, y tanto por esto, como por sus simpatías hácia la Reforma, vióse perseguido por la Sorbona y vino huyendo á Génova. Calvino le encargó que siguiera traduciéndolos, y ya en 1543 apareció una colección de cincuenta, con su música correspon-

diente y precedidos de un prólogo en que Calvino, haciendo el elogio de la música, decía que entre las cosas propias para el recreo del hombre y su deleite, la música es la primera ó una de las principales, y que debemos estimar como un don de Dios enderezado á tal uso: y luego añadía que era preciso regularla diligentemente y de tal manera, que ella nos sea útil y en modo alguno perniciosa.

Cuando Marot dejó á Génova, Teodoro Beza se encargó de la traducción de los salmos; pero ocupado en otros trabajos, no pudo hasta 1562 ofrecer al público la colección completa de los 150 que compuso David. Francia aceptó traducción y música y, como Alemania habia hecho con el coral,² no solo los constituyó parte integrante del culto reformista, sino que los usó en todas las circunstancias de la vida, en el hogar y en los campos, en las agonías y en las fiestas. Suiza y Holanda aceptaron tambien el canto calvinista y tal vez por él la Reforma.

3. ORIGEN DE LAS MELODÍAS CALVINISTAS.

No hay datos seguros y oficiales para llegar á establecer las fuentes de las melodías de los salmos calvinistas. Juzgando por traducciones, por algunos datos de historiadores poco entendidos en la mú-

sica, por analogías con los cantos luteranos y, en fin, por conjeturas muy racionales, parece que puede asegurarse que la mayor parte de los aires sobre que en un principio se cantaron los salmos, no fueron otra cosa que melodías populares, ya religiosas, ya profanas, cuyo ritmo se varió lo bastante para ajustar la tonalidad, sobrado mundana, á la severidad del canto llano, que era la única que convenia á la Iglesia. Así se explica el reproche que con frecuencia se dirigia al salterio calvinista, de encerrar aire mundanales. Como para estos acomodamientos no era necesario, antes bien impropio, acudir á los contrapuntistas, sino que bastaban los poetas, á estos hay que atribuir la invención y arreglo de las tales melodías. Teodoro Beza, por ejemplo, tanto más cuanto que tambien era músico, debe considerarse como el autor de muchos cánticos de los introducidos en la liturgia calvinista. Auxilióle Guillermo Franc, músico procedente de Rouen, en cuya catedral habia ejercido el cargo de chantre, y que con aquel ejercicio fué á establecerse en Lausania, donde á la sazón se hallaba Beza de Rector de la Academia, ocupándose precisamente en la traducción de los salmos. Más tarde Goudimel aplicó el con-

trapunto á algunas de estas melodías, como lo demuestra la colección que apareció en 1562 con el título de: *Diez y seis salmos puestos en música à cuatro voces en forma de motetes, por C. Goudimel*, título que ya indica la intervención de la armonía, con el estilo de imitación que usaron los maestros flamencos.

4. LAS OBRAS DE GOUDIMEL.

Rompiendo con todas sus tradiciones y con una armonía simple de estilo *familiar*, publicó Goudimel en 1565 la colección de los 150 salmos de David bajo la influencia de la reforma luterana y de la popularidad de los corales. Hizo además un gran número de misas y motetes á cinco, seis, siete, ocho y hasta doce voces; y puso en música las odas de Horacio y no pocas canciones francesas. Su armonía fué pura y correcta, aunque poco elegantes y nada graciosas. De su vida se sabe que debió nacer en 1510 en el Franco-Condado y á orillas del Doubs, que fué famoso músico, que tuvo muchos discípulos, entre los cuales debe contarse el célebre Palestrina, y que pereció en Lyon en una de las matanzas de la San Bartolomé.

5. RENACIMIENTO EN ITALIA.

Desde el momento en que la música abandonó las asperezas del contrapunto

científico, en que la armonía se estableció sobre sus verdaderas bases, en que el arte musical procuró agradar á los oídos finos y delicados y se transformó en un placer encaminado á conmover los corazonas, Italia, que se hallaba ocupada en contemplar las obras maestras de Vinci, Miguel-Angel y Rafael, entró de lleno en el movimiento musical: así lo verificó en la primera mitad del siglo XVI, con la llegada á Roma del flamenco Adriano Villaert.

6. IMPORTANCIA EN LA HISTORIA DE ADRIANO VILLAERT.

Adriano Villaert, el músico más ilustre de cuantos vinieron á buscar fortuna en Italia, nació en Brujas en 1490; estudió en París con Juan Moutón, vino á Roma, donde tuvo poca suerte, y pasó luego á Venecia, en la que en 1527 fué nombrado maestro de capilla de la catedral de San Márcos. Allí fundó la tan famosa escuela veneciana, de la que fueron discípulos Cipriano de Rora, á quien los italianos llamaron el *divino*, Constancio Porta, habilísimo contrapuntista, Zarlino, el teórico más científico de su siglo y los compositores Alfonso de la Viola, Vicentino y otros muchos.

Villaert dió una nueva forma al canto

en coro, escribiendo para mayor número de voces y libertándolo del estilo canónico que se encontraba en uso; así es que llegó á producir obras de un efecto grandioso, de las que disfrutaron las vastas y espléndidas catedrales de Venecia y demás ciudades vecinas. Además, él y otros hicieron una multitud de obritas sencillas, semejantes á las canciones francesas, cuyas colecciones se extendieron por toda Italia y recibieron los nombres de *villanillas*, *villotes alla napoletana*, *frottoles*, *ballettis*, etc., etc, cuya facilidad, y carácter popular de las melodías, las hicieron aceptables para todos.

7. FORMA MUSICAL MÁS INTERESANTE.

La forma más distinguida é importante en esta época fué el *madrigal*, que en música no tiene la acepción que en literatura. En esta es una pequeña poesía delicada y amorosa, que contiene un solo pensamiento apasionado y galante: en música, por el contrario, es una obrita profana en que el pensamiento se halla tratado por contrapunto más ó menos complicado y desenvuelto mediante tres, cuatro ó mayor número de voces. Nació en Venecia de la escuela de Villaert, se extendió por toda la Italia, y durante cerca de un siglo fué la única forma admi-

tida como música de salón. Distinguíase por su independenciam de toda melodía popular ó de canto llano, por la originalidad del tema, y por que la libertad de sus elementos le permitia una gran variedad, tanto en la forma como en el estilo. Tratábasele por contrapunto simple de nota contra nota, y más ó menos complicado, y aun admitia cánon y fuga; pero como cada una de las ideas del texto reclamaba un motivo particular, el trabajo armónico de un tema no podia prolongarse indefinidamente hasta transformarse en cánon perpétuo.

El estilo madrigalesco contribuyó á depurar el gusto y á que se considerase el arte musical desde un punto de vista más elevado.

LECCIÓN XVII.

1. NECESIDAD DE UNA REFORMA EN EL CANTO LITÚRGICO DE LA IGLESIA ROMANA.

Las extravagancias en que habia incurrido la música de iglesia, y que acababa de poner de manifiesto esa armonía más racional y más estética del madrigal, y el ejemplo dado por Lutero, cuyo

canto evangélico habia logrado tanta popularidad, hicieron comprender la necesidad de una reforma en el canto litúrgico romano, á cuantos estaban encargados de velar por los intereses de la Iglesia católica. Tal cuestión llevóse ante los padres del Concilio de Trento, á la sazón reunido para atajar los progresos del protestismo. Propúsose por algunos lanzar de la iglesia toda música figurada; pero otros, y muy especialmente el emperador Fernando I, gran aficionado á ella, por medio de su embajador, defendiéronla ardentemente demostrando que bastaría desembarazarla de los artificios del contrapunto canónico, y que era mucho más á propósito que el canto llano para impresionar á los fieles y servirles de medio de edificación. El asunto fué no obstante remitido al Pontífice Pio IV, quien nombró una comisión de ocho cardenales que estudiase la cuestión y le sometiese su dictámen. Fácilmente los miembros de esta comisión vinieron al acuerdo de abolir las misas y motetes en que cada voz tenia un texto diverso, en que las melodías eran profanas y en que las palabras no estaban tomadas de las Sagradas Escrituras ó de los Santos Padres; pero cuando algunos propusieron que se can-

tase en una lengua que fuera comprendida del público, la discordancia empezó; y no pudiendo avenirse los partidarios de las imitaciones canónicas y de las armonías fugadas con los cardenales que preferían las sencillas melodías del *Te-Deum* de Festa y de las composiciones de Palestrina, á la sazón maestro de capilla de Santa María la Mayor, acordóse hacer un ensayo encargando á este último la composición de una misa entera en un estilo que conciliase todas las exigencias.

2. NOTICIA BIOGRÁFICA DE PALESTRINA.

El nombre de familia de esa gran figura del mundo lírico que se conoce con el de *Palestrina*, es Giovanni-Pierluigi; aquel otro está tomado de su ciudad natal, que lo fué Preneste cerca de Roma, lo cual explica también por qué en latín se le llamaba *Proenestinus*. La fecha de su nacimiento es incierta, aunque muchos la fijan en 1524; y asimismo su juventud es desconocida, diciéndose por algunos que fué enviado á Roma muy niño, que el maestro de capilla de Santa María la Mayor le oyó cantar en la calle y que maravillado de su voz le recogió y le educó; pero lo que no ofrece duda alguna es que

en 1540 entró en la escuela de música que acababa de fundar Goudimel, y que, terminada su educación musical en 1551, formó parte de la Capilla de San Pedro del Vaticano, primero como profesor de los niños del coro ó *seizes* y despues como maestro de capilla. Por entonces se casó con una jóven, de la que solo se ha conservado el nombre de Luencia, cuyo enlace le fué funesto. El papa Julio III le nombró chantre ó cantor de la capilla pontificia en 1555, posición muy honrosa y codiciable; pero muerto su protector dos meses despues, y no habiendo ocupado su sucesor Marcelo II el sólio pontifical más que 21 dias, Pio IV, arrastrado por un cierto celo reformista, lanzó de su capilla á todos los músicos casados y Palestrina se vió reducido á una pensión de seis escudos mensuales. Felizmente habia vacado la plaza de maestro de capilla de San Juan de Letran, que le fué ofrecida y que desempeñó seis años, pasando despues, ya en 1561, á la de Santa María la Mayor. En el de 1580 perdió á su mujer, á quien amaba entrañablemente, y en fin catorce años más tarde, el 2 de Febrero de 1594, murió de una manera dulce y edificante en brazos de su amigo Felipe Neri, el fundador de los Padres del Ora-

torio, su amigo de toda la vida y á quien habia mandado llamar apenas se vió atacado del mal que le condujo al sepulcro. Palestrina dejó un hijo llamado Iginio, único que le sobrevivió de los cuatro que habia tenido, y al que recomendó la impresión de sus obras *para la gloria del Todopoderoso y la mayor celebridad de su culto en la Iglesia.*

3. OBRAS DE PALESTRINA.

En sus primeras obras, el discípulo de Goudimel habia seguido las huellas de su maestro; pero bien pronto, en fuerza de más sérios estudios y de una meditación muy sostenida bajo la influencia de una fervorosa piedad, sus ideas se agrandaron y su génio descubrió más ámplios horizontes. La primera obra donde se manifiestan sus nuevas tendencias, es una de las que se designan bajo el nombre de *Improperia*, compuesta para la Semana Santa sobre las palabras *Popule meus, quid fecit tibi?* (Oh pueblo mio, qué te hice?), á cuyo texto solo aplicó algunos acordes dulcísimos y penetrantes, pero que dejaban sentir una misteriosa poesía. Cuando la comisión del Sacro Colegio le encomendó la reforma del canto eclesiástico, Palestrina hizo tres misas; dos con las formas del estilo flamenco y una

llena de originalidad é inspiración, cuyas palabras eran perfectamente inteligibles y la melodía profundamente religiosa y brillante. Esta misa, que se ejecutó en el palacio Vitellozzi el 21 de Abril de 1565 por los cantores de la capilla pontificia y ante todos los cardenales, lleva el nombre de *Misa del papa Marcelo*. En 1584 acabó el *Cántico de los cánticos*, notable por la expresión, obra maestra dedicada al papa Gregorio XIII; en 1588 escribió sus *Lamentaciones*; en 1589, los *Himnos* para todas las fiestas del año; en 1590 su *Stabat mater*; tres años despues las *Letanias de la Virgen*, y en fin, el motete *Super flumina Babylonis* (junto á los rios de Babilonia), que debió ser su última obra por propia resolución, puesto que la escribió en 1580 afectado con la muerte de su esposa.

4. CARÁCTER DE LA MÚSICA PALESTRINIANA.

La música de Palestrina hállase toda ella fundada sobre la armonía consonante: esto es, sobre séries de acordes perfectos; de modo que las disonancias solo intervienen á consecuencia del retardo de una de las notas de un acorde, que se prolonga sobre el siguiente. Con una armonía por tanto exclusivamente aconso-

nantada y encerrada en modulacionestan elementales como son las de los tonos relativos, ha sabido crear Palestrina todas sus obras musicales. Explícate esto, porque su génio supo penetrar las relaciones de afinidad que existen entre los acordes aun consonantes, hallar en ellos una inagotable fuente de bellezas y realizar un constante pero variado dibujo melódico, en que la expresión de los cantos, la sencillez y la naturalidad de los movimientos de la voz, los contrastes de energía y dulzura, y la armonía de los acompañamientos, en los cuales el contrapunto aparece como medio, pero no como fin del arte, dan por resultado una música tranquila, grave, solemne, llena de unción religiosa, inflamada en un sentimentalismo purísimo, que despues de arrullar al alma con su tonalidad vaga é indecisa, la remonta por encima del mundo y la conduce al dominio de la belleza infinita.

5. ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE EL CORAL LUTERANO Y LA MÚSICA DE PALESTRINA.

Aunque derivados del canto llano el coral de Lutero y la liturgia Palestriniana, ambas formas revisten un carácter muy distinto, porque son la manifestación de dos principios opuestos.

Lutero habia adoptado la forma más popular, sus textos estaban escritos en aleman, cortados en versos enérgicamente cadenciosos y llenos de poesía é inspiración lírica; el canto tenía que ser muy rítmico; si no del todo regular, al menos muy acentuado, como lo exigen unas melodías que se destinaban á ser cantadas por la masa de los fieles. Los textos en que trabajó Palestrina, eran por el contrario latinos; su música tuvo que atemperarse á las exigencias del ritual católico, donde el canto es un accesorio del ceremonial y donde los accidentes hablan tan alto y tan hondamente á los sentidos: la música de Palestrina es, portanto, la música católica por excelencia; de tal modo, que pierde mucho cantada fuera de los templos y sin el ornato de la ritualidad romana. El canto luterano, es la voz enérgica que fortifica el alma y la templea y prepara para los combates de las pasiones; el canto de Palestrina la mece dulcemente y la eleva por las misteriosas escalas del éxtasis á la contemplación de las visiones celestiales. El coral es, pues, superior bajo el punto de vista popular; la liturgia palestriniana vale inmensamente más bajo el punto de vista musical; es más sabia y más perfecta que el canto evangélico.

LECCIÓN XVIII.

1. APOGEO DEL CANTO-LLANO.

Palestrina condujo el canto-llano á su último grado de desarrollo, y perfección; de manera que si la liturgia católica hubiera sido la postrera palabra del arte musical, el siglo XVI habria sido la edad de oro de la música cristiana, como lo fué, para la pintura, la estatuaria y la poesía; á Palestrina se le habria llamado el *principe de la música*, y la decadencia de este bello arte habria empezado desde aquel momento. Pero no fué así: Palestrina fué en efecto, el último y más ilustre representante de ese gran período que hemos llamado del *arte eclesiástico*, ó de la música religiosa fundada sobre el canto-llano; pero apenas cerró los ojos, una multitud de innovadores, alegando que era preciso abrir al arte nuevos senderos, operaron en la música una verdadera revolución, cuyo primer resultado fué desposeer al canto llano del rango que habia ocupado hasta entonces, y elevar hasta él esa música vulgar que durante tantos siglos habia vegetado al lado suyo

sin lograr que se reconociesen sus derechos. Y hé aquí el principio de esa transformación que inicia el período de la música moderna ó sea del arte dramático.

2. ESTADO DE LA MÚSICA EN ITALIA.

Antes de entrar en la segunda época de la Historia de la música, debemos decir algo acerca del estado en que se encontraba en los tiempos de Palestrina el arte musical en los demás países de Europa. Gran amigo, condiscípulo y ferviente admirador é imitador de aquel célebre maestro, fué Juan María Nanini, fundador con él de la célebre escuela romana cuyo maestro fué Goudimel. Al lado suyo figura el español Luis Vitoria, en cuyas obras asimismo se hallan claros rasgos palestrinianos.

Pero mientras el estilo eclesiástico, llamado *alla palestrina* ó *alla capella*, imperaba en absoluto en Roma, en las demás ciudades italianas el madrigal era la forma más popular y en la que trabajaban casi todos los compositores. Alejábanse estos más cada vez de los antiguos tonos eclesiásticos, procurando dar á sus obras por medio del abuso de los signos cromáticos el colorido que no habrían podido obtener del canto-llano. Nicolás Vicentino habia publicado en 1555 una obra

para demostrar que el género cromático, tal como lo habían practicado los antiguos, era el único medio de regenerar la música moderna y de darle la variedad de acentos que necesitaba. Ya sabemos que el madrigal habia salido de la escuela veneciana fundada por Villaert; pues bien; entre sus más notables cultivadores hállanse el flamenco Cipriano de Rora, apodado *el divino* y sobre todos Lúcas Marenzio, llamado *el cisne más suave de la Italia*. Esta escuela se distinguió muy particularmente por el uso de los signos cromáticos, con los que combatía contra el canto llano, y sus compositores más renombrados fueron los dos Gabrieli, padre é hijo, Andrés y Juan, ambos, uno tras otro, organistas de la catedral de San Márcos.

Por último: en Nápoles habia tambien un famoso madrigalista, que era Gesualdo, príncipe de Venosa, aunque su excentricidad le arrastró sobrado lejos y su estilo era una mezcla extraña de defectos y bellezas.

3. ESTADO DE LA MÚSICA EN ALEMANIA.

La proximidad de Venecia, las relaciones mercantiles de esta ciudad con los puertos alemanes y el indiferentismo re-

ligioso de los venecianos que les permitia el trato con los reformistas, explican la influencia que la escuela musical de Venecia llegó á ejercer sobre los compositores de Alemania en el siglo XVII, y que se hizo más marcada en los tiempos de los Gabrieli. Sin embargo, el arte siguió marchando por las vías que le señaló Lutero, trabajándose en los corales ó en otros cánticos con que se enriquecía el tesoro del canto evangélico. Entre los más célebres compositores, pueden citarse á Jacobo Hœnl, más conocido por Gallus, Hans-Leo Hasler, organista de Hamburgo, miembro de la Capilla de Rodolfo II y discípulo de Gabrieli en Venecia y en fin Proetorius Schulz, famoso por su habilidad en el órgano y por el mérito de sus obras de iglesia.

4. ULTIMO MAESTRO DE LA ESCUELA FLAMENCA.

La escuela flamenca, aun floreciente, alcanzó un nuevo esplendor con la aparición de Rolando Lass, célebre compositor que casi contrabalanceó el renombre de Palestrina. Orlando Lasso, como le llamaban en Italia, habia nacido en Mons en el Hainaut, en 1520. Su nombre de familia era Lattre, pero habiendo sido su padre condenado á una pena infaman-

te como monedero falso, cambió su nombre y se expatrió, pasando primero á Nápoles y luego á Roma, donde el arzobispo de Florencia le hizo nombrar maestro de capilla de San Juan de Letran. Viajó luego por su patria, Inglaterra y Francia y, habiendo recibido del duque de Baviera Alberto V el encargo de organizar su capilla, fué en 1557 á establecerse en Munich, donde murió el mismo año que Palestrina (1594).

5. CARÁCTER DE LA MÚSICA DE ORLANDO.

Las obras del *Príncipe de la música*, como le llamaron en Alemania, pertenecen á géneros muy diversos; pero aunque pudo disponer de un arte más rico en medios de expresión que sus predecesores en su escuela, no pudo sacudir completamente el yugo de las tradiciones que en ella dominaban y pagó su tributo al contrapunto canónico; así es que sus composiciones, sobre todo las de su primera época, ofrecen la rigidez y frialdad escolásticas de que había logrado libertarse la escuela romana. Hé aquí por qué habrá siempre una gran distancia entre el representante de una escuela que murió con él y el creador de un estilo que se perpetuó mucho tiempo despues de su

muerte. Acaecida la de Lass, los Países Bajos, que habían provisto de músicos á toda Europa, se hundan en la oscuridad y ceden el puesto á Italia y Alemania.

6. ESTADO DE LA MÚSICA EN FRANCIA É INGLATERRA.

Durante los reinados de Cárlos IV, Enrique III y Enrique IV, no ofrece Francia otros músicos notables que Claudio el Joven y Du-Caurroy, cuyas composiciones, aunque muy en voga, tienen escasa importancia. En Inglaterra descuellan Tallis y sobre todo Bird; organistas ambos de la reina Isabel y compositores tan notables, que tal vez sus obras puedan figurar dignamente al lado de las de Palestrina. No obstante, puede asegurarse que el país de Albión ha sabido, más que producir artistas, ser generoso con los extranjeros.

Damos por terminada la Historia del primer período de la música y vamos á manifestar la transformación que se operó en este arte desde los primeros años del siglo XVII.

SEGUNDO PERÍODO.

ARTE DRAMÁTICO.

LECCIÓN XX.

1. ORIGEN DE LA ÓPERA.

En medio de ese gran movimiento intelectual que se llama *Renacimiento*, no era posible que la música fuese el único elemento civilizador que permaneciera estacionario: y así es que precisamente en tal momento es cuando se resuelve á romper definitivamente los lazos que la mantenían sujeta á la Iglesia, entra en el dominio del mundo y de las pasiones, halla el lenguaje del drama, se seculariza en la ópera y, fundando la escala segun una fórmula constante de sucesión de intervalos, dá origen á una tonalidad nueva.

Si entendemos por *ópera* cualquiera aplicación de la música á una acción escénica, preciso será remontar su origen, como ya vimos, á la zarzuela pastoral de Adam de Hale ó á los *Misterios* que se

ejecutaban en las iglesias españolas y á otras representaciones populares de España en sus festividades más solemnes. Pero si hemos de explicarnos el origen de la ópera de un modo más racional, preciso es que nos fijemos en el Renacimiento, que por una parte hizo sentir la necesidad de desembarazar la música de sus estrechas formas, por otra elevó la poesía á una altura admirable, y por otra recordó y aun reprodujo los maravillosos efectos que la antigüedad debió á la alianza íntima de la música con la poesía. Ahora bien; fijar la época de los primeros ensayos hechos en este sentido, es bastante difícil; pero es probable que coincidieran con la reforma hecha en el arte dramático para resucitar las formas de la tragedia y la comedia griegas y latinas.

2. LOS INTERMEDIOS PASTORALES.

La forma dramática que estuvo más en voga en Italia y España en el siglo XVI, fué sin duda la llamada *pastoral*; es decir, la égloga amplificada y arreglada para la escena. Bien pronto entraron á formar parte de estos fábulas dioses y semidioses, los cuales exigieron, al par que el lujo en el traje y las decoraciones, la intervenció de músicas y danzas que aumentasen el aparato escénico y res-

pondiesen al esplendor y magnificencia de los reyes, príncipes y magnates que tomaron estos espectáculos bajo su protección. En todas las representaciones dramáticas se mezclaban escenas pastoriles que, por jugarse en los entreactos recibieron el nombre de *intermedios* (*intermezzi*) ó *entremeses*: y naturalmente la música encontraba en estas obritas su aplicación, muy secundaria al principio, pero que bien pronto fué importante. Sirvan de ejemplos de estas pastorales las representadas en la corte de Ferrara de 1554 á 1567, cuyos coros compuso Alfonso della Viola, los *intermedios* ejecutados en Florencia en 1539 con motivo del casamiento de Cosme de Médicis con Leonor de Toledo y en 1556 con ocasión del de Francisco con Juana de Austria, música de Alejandro Strigio y Francisco Corteccia; y en fin la tragedia de Policiano titulada *Orfeo*, que se representó en Venecia en 1574, cuando pasó por allí Enrique III camino de Francia, para trocar la corona de Polonia por la de Carlos IX, cuyos coros los habia escrito Zarlino.

3. CARÁCTER É IMPORTANCIA DE LOS INTERMEDIOS.

Componíanse los *intermedios* por lo general de una serie de madrigales de

cuatro y hasta de ocho voces con coros llamados *diálogos* (*dialoghi*) á doce, quince, diez y ocho y hasta treinta voces. El todo se hallaba mezclado con trozos instrumentales que se llamaban *sinfonías* á seis partes y escritos en diferentes llaves, pero sin indicación de los instrumentos á que se destinaban, aunque cada trozo de canto solía indicar los que debían intervenir en el acompañamiento. Cualquiera que fuese el asunto escogido por el poeta, el compositor solía dar á la música análoga estructura y carácter: coros y madrigales y diálogos hablados: nada todavía de declamación musical, nada de cantos para una voz sola; lo que sí solía suceder es, que un personaje ejecutaba una parte y las otras los instrumentos: esto era una especie de monólogo musical.

4. ESCUELA FLORENTINA.

Bajo el protectorado de los Médicis, Florencia llegó á ser una de las más brillantes capitales de Europa. Algunos sabios griegos, tales como Argiropoulos, Chalcondylas y otros que habían buscado refugio en dicha ciudad cuando fueron arrojados de Constantinopla por los turcos, formaron allí una escuela dedicada al cultivo de la antigüedad y en la que se hi-

cieron los primeros ensayos de reforma musical, tomando como ideal la música griega. Vicente Galileo, padre del célebre astrónomo Galileo, escribió una obra contra Zarlino, mostrando la superioridad de la música antigua sobre la moderna: y la Academia *della Crusca* produjo algunas melodías en estilo griego, que debían ser cantadas, ó por mejor decir declamadas, por una voz sola; v. g. el episodio del Conde Ugolino en el poema del Dante y las *Lamentaciones* de Jeremías, que cantó el mismo Galileo acompañándose con su lira.

5. APARICIÓN DEL RECITADO CON EMILIO CAVALIERI.

La música florentina despertó en Emilio Cavaliere, noble romano, la idea de resucitar la antigua declamación lírica, dotando á la música de un estilo á propósito para acomodarla al diálogo dramático. Lo primero en que ensayó su pensamiento este entendido compositor, fué en dos *pastorales* ó *intermedios* titulados *El sátiro* el uno y el otro *La desesperación de Fileno*, en los que la Signora *Achilei*, célebre cantante de aquel tiempo, hacía derramar lágrimas. Ambos intermedios se representaron en Florencia en 1590. El estilo *representativo* ó *recitativo*, era una

verdadera declamación que permitía al compositor marcar fielmente la acentuación silábica, sin ritmo simétrico ni medida regular, de manera que el canto pudiese aumentar el patético sin debilitar el efecto producido por las palabras. Tras los ensayos de Cavalieri, aparecieron el poema pastoral *Dafne* letra de Rinuccini y música de Jacobo Peri, el *Anfiparnaso* del poeta músico Horacio Vecchi, y la *Euridice*, tragedia asimismo de Rinuccini y Peri.

6. EL ORATORIO COMO GÉNERO INTERMEDIO.

El género *Oratorio* remonta á Felipe Neri, fundador de la congregación de este nombre, quien, para atraer al pueblo, ideó dar representaciones amenizadas con música en la iglesia de su convento. El pensamiento tuvo éxito, y decir, *ir al oratorio*, fué primero como decir ir á misa y luego como designar las piezas musicales que allí se ejecutaban. El *oratorio* se componía de unos coros en estilo de madrigal; pero Cavalieri, aproximándole más á la ópera que á la música de iglesia, puede decirse que creó un género intermedio entre ambas.

Tituló su obra *Representación del alma y el cuerpo*, y la llamó *azione sacra*,

pero es un verdadero oratorio que fué representado en 1600 en la iglesia *della Vallicella* en Roma.

7. LA MONODIA DE CACCINI.

Julio Caccini y tambien Julio Romano del lugar de su nacimiento, hallándose en Florencia y caminando por las trazas de Galilei, publicó una colección de composiciones de canto para una voz sola, llamada *Nuove musiche* (*Nuevas músicas*), en cuyo prefacio se da por inventor de tales *monodias*, que debian acompañarse con un instrumento solo y que tenían un estilo melódico. Caccini era cantante y maestro de canto; así es que él mismo ejecutaba en público lo que componia; y no solo fué esto melodías aisladas, sino música dramática, como una *Euridice* que no tuvo la aceptación que le da Peri, y el poema dramático denominado el *Rapto de Cephalo*, que se representó, pero no se publicó, y que no era otra cosa que un diálogo hablado interrumpido por algunos coros.

LECCIÓN XXI.

1. NOTICIA DE CLAUDIO DE MONTEVERDE.

Hácese mención de este compositor dramático, por haber sido el creador de la armonía moderna y de la modulación. Nació en Crémone hacia el año de 1566. Violinista de la capilla del duque de Mantua, sus talentos como compositor de todos géneros le hicieron llegar á maestro de la misma capilla, cuyo puesto ocupó durante muchos años. Marchó luego á Venecia, llamado para dirigir la ejecución de una de sus óperas y obtuvo allí la misma plaza en la catedral de San Márkos que conservó hasta su muerte, ocurrida en 1650.

2. CARÁCTER INNOVADOR DE MONTEVERDE.

Claudio Monteverde es uno de esos espíritus audaces y entusiastas que aparecen siempre en las épocas de transformación, ya intelectual, ya social, ya política. Comprendió que la armonía del canto llano estaba muy lejos de ser la última expresión de ese principio que tanto habia modificado ya el carácter de la

música religiosa y que el drama musical, destinado á pintar un órden de sentimientos y de ideas muy diverso del religioso, no podia avenirse con la armonía tranquila y serena que reclamaba la liturgia eclesiástica. Dispuesto á romper con todas las tradiciones y á revolver, si era preciso, las ideas mejor establecidas, se dió al uso de las disonancias más audaces y más duras, seguro de que solo así podrían turbarse los espíritus y expresar la lucha de las pasiones, y esto, aunque á veces excitó la admiración y atrajo sobre el innovador el honor de haber transformado la antigua tonalidad y دادó á la armonía una base nueva, no pocas dió motivo á muy vivas recriminaciones, que tal vez justificó la falta de prudencia y de discernimiento á que le llevó en ocasiones su afan de reformar.

3 INNOVACIONES QUE INTRODUJO MONTEVERDE.

El primer título que ofrece Monteverde á la consideración de la Historia de la música, es el haber inventado la *modulación* al fundar la armonía sobre el acorde de *sétima dominante*, que es precisamente en el que reposa todo el actual sistema armónico. (Acorde de sétima es el que está formado con la dominante

del quinto grado de la gamma como nota fundamental, la sensible, la sub-mediantes y la sub-dominante: por ejemplo, para el tono de *do, sol, si, re, fa*, acorde que contiene una disonancia de segunda, la de *fa* contra *sol*; pero que se resuelve haciéndole seguir inmediatamente del acorde perfecto sobre la tónica). Monteverde, comprendiendo la verdadera naturaleza de este acorde, empezó á usarlo frecuentemente y sin preparación; y como constituyendo sobre cualquier grado de la escala diatónica ó cromática una agregación de intervalos igual á aquella con que está formado el acorde de sétima, cada uno de estos grados se transforma en la dominante de un nuevo tono, no necesitó más aquel célebre compositor para descubrir el arte de modular; es decir, el arte de pasar de un tono á otro, mediante una transición dulce y regular. Desde entonces ya no hay realmente en música más que una gamma, con dos únicas fórmulas; el *modo mayor* y el *modo menor*. Al lado del acorde de sétima dominante, ensayó Monteverde otros dos muy esenciales; el de la novena de la dominante y el de sétima disminuida, de los que no tuvieron idea alguna los compositores que le habian precedido y los

cuales juegan tan importante papel en la armonía moderna.

4. OBRAS DE MONTEVERDE.

Monteverde debutó por madrigales, en los que hizo entrar todo género de combinaciones armónicas en que dominaban las disonancias más atrevidas y sorprendentes y de los cuales publicó sucesivamente varias colecciones. Pero atraído luego por el género dramático, ya en 1607 escribió el *Orfeo*, tragedia de Rinuccini que se representó en Mántua y que fué seguida de la *Arianna*, drama del mismo poeta y de *El baile de la ingrata*. Por último, en 1642 dió en Venecia su última ópera, *La coronación de Popea*, su *canto del cisne*, puesto que murió algunos meses despues.

5. EL ESTILO CONCITATO.

El *Orfeo* dá principio con una introducción, que su autor llama *toccata*, que debia ser ejecutada por todos los instrumentos á la vez y que puede considerarse como el origen de las *Overturas*. Su música, en que se dá gran lugar á los diferentes ritmos y á las divisiones rítmicas de la medida y en que se tratan los acompañamientos con la mayor independencia respecto de las voces, dió lugar á un estilo nuevo y que no podia confun-

dirse ni con el dulce ó blando ni con el templado, que eran los conocidos hasta entonces. Llamóle el autor *concitato*, que quiere decir *animado*, porque tendia á dar á la música más vida, expresión y movimiento, mediante el empleo de ritmos más acentuados y que recordaban los de las danzas.

6. PERFECCIONAMIENTO INTRODUCIDO EN LA INSTRUMENTACIÓN.

Aunque las orquestas se habian enriquecido considerablemente, con especialidad en Florencia, durante todo el siglo XVI, aun no jugaban en las representaciones un papel proporcionado á su importancia numérica. Las diferencias de sonoridad de los diversos instrumentos habian hecho creer á los maestros que cada voz debia ser acompañada siempre por uno de ellos ó al menos por un cierto grupo; así es que la masa instrumental rara vez tomaba parte. Monteverde participaba de esta idea, y por eso su mérito no consiste en el mayor desenvolvimiento que dió á la orquesta, sino en la mayor independencia con que trató los acompañamientos y en las formas nuevas de instrumentación que introdujo, entre las que se encuentran, á más de los *ritornellos*, trozos escritos exclusivamente

para los instrumentos, como las introducciones ó *tocatas*.

Los instrumentos eran claves (*gravicembali*), contrabajos de violas (*contrabassi de Viola*), violas de brazo (*viola da braccio*), arpa doble (*arpa doppia*), violines á la francesa (*violini piccoli alla francese*), guitarras (*chitarroni*), órgano de madera (*organi da legno*), bajos de viola (*bassi da gamba*), trombones (*tromboni*), órganos de registros (*regale*), flautas pastoriles ó caramillos (*flautino alla vigesima seconda*), cornetines (*cornetti*), clarín (*clarino*) y trompas (*trombe sordine*). Como se ve, los instrumentos de arco tenían muy poca importancia, no obstante que los fabricantes les habían dado ya un grado de perfección que no debía ser despues muy superior; porque por aquella época vivían en Crémona los Amati, arpistas y ludistas célebres, de cuya escuela salieron luego los Stradivarios y los Guarnerios, cuyos violines se pagan hoy á precio de oro.

LECCIÓN XXII.

1. LA ÓPERA EN VENECIA.

Desde Florencia pasó la ópera á Venecia, ciudad de la alta Italia en que debia hallar este género mejores condiciones de desenvolvimiento y más entusiasta acogida, dadas las tendencias particulares de este pueblo y de este arte, aquel apasionado por el placer y las fiestas y este hablando tan elocuentemente al corazón y á las pasiones. En Venecia fué donde en 1637 se construyó el primer teatro público destinado á la ópera: se le denominó de *San Cassio* y se inauguró con la *Andromeda*, debida á la colaboración del poeta músico Ferrari y el compositor Mannelli. Tras este se construyeron otros teatros en la misma ciudad; y fué tal la afición á estos espectáculos, que en todo el siglo XVII se compusieron algunos centenares de óperas, en que trabajaron medio centenar de compositores y que todas fueron representadas, á pesar de que apenas queda rastro de ninguna de ellas; porque, efímeras como el favor popular, no se han creído dignas de ser transmitidas á la posteridad.

2. LA ÓPERA EN ALEMANIA.

No obstante el ruido que la música dramática hizo en Venecia, la vecina Alemania solo ofrece una pequeña tentativa en este género y que hubo de quedar infructuosa.

Débase á Enrique Schütz, conocido tambien con el nombre latino de *Sagittarius*. este compositor, que los alemanes enaltecen con el título de *padre de la música alemana*, compuso la *Dafne*, que tradujo el poeta Martin Opitz de la de Rinuccini, y que se ejecutó el año de 1627 en Torgau (Sajonia), con ocasión de las bodas de la hermana del Elector, en cuya córte desempeñaba aquel músico el puesto de maestro de capilla. Esta obra se ha perdido; pero á juzgar por otras, ya religiosas, ya instrumentales, de Schütz, no debia carecer de originalidad ni mérito.

3. INFLUENCIA DE LA MÚSICA DRAMÁTICA SOBRE LA DE IGLESIA.

Al mismo tiempo que Cavalieri y otros miembros de la escuela veneciana hacían sus primeros ensayos en el estilo declamatorio, Juan Gabrieli modificaba notablemente el usado en la iglesia, enriqueciendo las composiciones religiosas con una colección de un carácter especial que publicó en 1597 con el título de *Sinfonias*.

sagradas en las que daba participación á varios instrumentos que no habian inter-venido hasta entonces en este género de obras, tales, como violines, cornetines y trombones, introduciendo entre los coros otras piezas exclusivamente instrumentales y sinfónicas, alternando con ellas cantos de una voz sola sin acompañamiento, y haciendo, en fin, otras varias innovaciones que iban aproximando cada vez más el estilo eclesiástico al de las óperas.

4. LOS CONCIERTOS DE VIADANA.

El español Luis de Viadana, maestro de capilla de la catedral de Mántua, alentado por el favor con que el público habia recibido los ensayos monódicos y atento á la necesidad de remediar la situación de aquellas capillas que no podian costear más que un cierto número de cantores, escribió una colección de trozos musicales religiosos para muy pocas voces, completando la armonía con un acompañamiento de órgano. Tal fué el origen de los *Concerti ecclesiastici* (conciertos de iglesia), cuya primera colección vió la luz en 1603. En estos *Concerti da Chiesa*, muestra Viadana un sentimiento melódico tan superior al de los compositores de su tiempo, que algunos críticos no vacilan en proclamarle verdadero creador del

género, aunque ya sabemos que este honor pertenece de derecho á Caccini. Las composiciones del maestro español, no solo fueron aceptadas en las capillas y pequeñas iglesias, sino en todos aquellos círculos en que los aficionados cultivaban la música de salón, y en los que alternaban con las obras profanas, de las que no se distinguían en verdad por el estilo. Puede, pues, decirse que la introducción del instrumental en las iglesias modificó profundamente el carácter de las composiciones religiosas.

5. OPOSICIÓN DE LA ESCUELA ROMANA Á LA INNOVACIÓN.

Considerando que las voces humanas producen una impresión más hondamente religiosa en el corazón humano y que parecen ser el medio más natural de comunicación entre Dios y el hombre, los pontífices rechazaron las obras compuestas en el nuevo estilo y solo aceptaron las que se hallaban inspiradas en el de Palestrina y su escuela. No obstante, los maestros de la escuela romana no pudieron eximirse del uso de los signos cromáticos y de la necesidad de alejarse un tanto de los tonos gregorianos, como fácilmente puede verse en el célebre *Miserere* de Gregorio Allegri, que todavía

se ejecuta el Viérnes Santo en la Capilla Sixtina. A su lado debemos colocar á Frescobaldi, organista de la catedral de S. Pedro, cuyo maravilloso talento arrastraba consigo multitud de admiradores, especialmente alemanes, que venian á aprender en su escuela el secreto de unir á la ciencia más vasta, la expresión melódica más artística. Atribuyéñsele la creación del *contrapunto doble* y aun de la *fuga* propiamente dicha, por más que esta no recibió hasta más tarde sus reglas definitivas.

6. RÉGIMEN DE LA ESCUELA ROMANA EN ESTA ÉPOCA.

La escuela en que se formaban los cantores de la capilla pontificia hallábase sometida á la más severa disciplina y á un plan de estudios muy extenso. Por la mañana se ejercitaban los alumnos durante una hora en el estudio de las entonaciones más difíciles: otra hora estaba consagrada á trinos y tresillos; una tercera á los pasages rápidos y otra más á la literatura: otra hora se consagraba á la educación del gusto y la expresión, y luego debian ejercitarse los estudiantes ante un gran espejo, para evitar cuidadosamente toda mímica ó descomposición muscular de la frente, las cejas y la boca.

Por la tarde se dedicaba media hora para la teoría del sonido, otra media para el contrapunto simple, una entera para la literatura y algun tiempo destinado al clave y á los ejercicios de composición. Los alumnos se ejercitaban no lejos del Monte Mario, que les devolvía con sus ecos la voz y los defectos, y á veces en algunas iglesias de Roma. Con tal régimen compréndese que los resultados fueran notables.

7. ESTADO DE LA MÚSICA EN LA ALEMANIA MERIDIONAL EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII.

Aunque la Alemania pareció resistir la introducción de la ópera veneciana, no por eso dejó de sentir la influencia de aquella escuela y de modificar la forma y el carácter de su música religiosa. El mismo Enrique Schütz, que ensayó inútilmente la música dramática, dejó oír una porción de obras eclesiásticas, sinfonías, canciones sagradas y conciertos de iglesia, que, no ya por el título sino por el estilo, recuerdan las de los compositores venecianos. Schütz dió un gran impulso al canto evangélico y creó un nuevo género de música muy apropiado al servicio divino, en que, abandonando la imitación de los corales luteranos, acercóse á los mode-

los de los maestros de Venecia, lo cual debia más adelante producir muy beneficiosos frutos. Esta dirección hácia la escuela veneciana que se dibuja en la Alemania meridional, contrasta con la que toma la Alemania del Norte, más inclinada á la forma nacional y propia y más conforme, por lo tanto, con el espíritu germánico. Distinguióse entre todas las ciudades Hamburgo, donde el arte de tocar el órgano llegó á un grado tal, que se contaban muchas familias de organistas cuyos talentos y habilidades se trasmitían de padres á hijos. Tal fué la de los *Prætorius*, cuyo verdadero nombre es Schülz, y que entonces se hallaba representada por Jerónimo, que era el padre, y Jacobo, que era el hijo. Al lado de este, puesto que fué su condiscípulo, puede colocarse á Scheidemann, apellidado el *Arion de Hamburgo*, hábil organista y al que debe la Alemania algunos de sus más bellos corales.

LECCIÓN XXIII.

1. APARICIÓN DE LA CANTATA.

Uno de los géneros musicales que aparecieron al mediar el siglo XVII, como consecuencia del drama musical, fué la *cantata*. Esta era una especie de pequeño drama ó episodio dramático, cuyo asunto se tomaba de la historia ó la mitología, se le desenvolvía con varios personajes y se componía de los mismos elementos que una ópera; es decir, de recitados y coros, entre los que se intercalaban unos pequeños cantos para una ó varias voces solas. Su invención se debe al veneciano Carissimi, quien, no obstante esto, era un compositor de música eclesiástica; porque aun en las *cantatas* y otras obras no religiosas, más se aproxima su estilo al de los oratorios que al de las óperas. Había nacido en Padua; pero hizo su carrera y pasó casi toda su vida en Roma, donde en 1630 era maestro de capilla de la iglesia de San Apolinar, y donde aun vivía ya muy anciano en 1672. La tendencia característica de Carissimi fué el unir y combinar las dos escuelas; para esto im-

primió á los recitados más movimiento y variedad, colocó su estilo á igual distancia de la insulsez y ligereza de los coros dramáticos que de la severidad y el pedantismo de las composiciones eclesiásticas, trató el arioso (las arias) con más expresión y mejor aire, y dió á los instrumentos de cuerda una importante intervención en las *ritornellos* y en los intervalos del canto, á cuyo estilo se empezó á llamar *concertante*. Entre sus cantatas debe citarse la de *Jephtá*, que pasa por ser su obra maestra.

2. ORIGEN DE LA ÓPERA FRANCESA.

La época de Carissimi, Cavalli, Ferrari *della Tiorba*, Alejandro Stradella, tan célebre por su dramática muerte, Benévoli, el autor de una misa con 48 voces en 12 coros, y otros famosos compositores de las escuelas de Venecia y Roma, corresponde en Francia al reinado de Luis XIV, en que se abre para la música una era nueva con la creación de la ópera nacional debida á Juan Bautista Lully. Antes que hiciese este su aparición, Mazarino habia llevado á París una compañía de cantantes italianos que ejecutaron ante la corte algunas óperas de las más famosas de Italia: este ejemplo animó á Roberto Cambert, organista do San Eustaquio,

quién hizo una primera tentativa en este género con su *Pastoral*, que fué representado ante la córte en Vincennes en 1659 con el éxito más satisfactorio. Este y otros ensayos dieron por resultado el teatro construido en la calle de Mazarino, donde el abate Perrin presentó una gran compañía de cantantes, músicos y bailarines, que constituyeron nada ménos que una *Academia real de Música*. La primer ópera que se representó en este teatro fué *Pomona*, que, aunque de escaso mérito, se mantuvo sobre la escena por espacio de ocho meses y procuró una ganancia de cerca de 30.000 libras.

3. NOTICIAS BIOGRÁFICAS DE LULLY.

Lully era un florentino audaz al par que bajo, y altanero al par que intrigante, que desde el puesto de marmitón de cocina de la señorita de Montpensier, se habia elevado al de Intendente general de la música del rey. Desde 1658 habia empezado á componer música de baile, siendo él quien hizo la que acompañó algunas piezas coreográficas de Moliere, tales como *La princesa de Elide y Amor médico*. Pero luego se unió al poeta Quinault, y en colaboración con él compuso una multitud de óperas, entre las cuales pueden citarse *Las fiestas de Amor y Ba-*

co, que fué la primera (1693) y que era una pastoral mezclada con bailes: *Cadmo*, tragedia en cinco actos y un prólogo, que se considera como la primer obra lírica del teatro francés: *Teséo*, *Atis*, *Isis* y hasta diez y nueve, la última de las cuales fué *Armida*, que es su obra maestra. Habiéndose herido en un pié con su propia batuta de director, murió á los 54 años de edad, en el de 1687.

4. CARÁCTER DE SUS OBRAS DRAMÁTICAS.

El estilo de Lully se halla evidentemente formado sobre el de los maestros italianos: pero su particular cuidado consistió en traducir con la mayor fidelidad posible al language musical la declamación hablada, hasta el punto de que, por dar verdad á la expresión de la palabra, quitaba á sus frases el sentimiento estético que hubiera podido realzar el sentido del texto. De aquí que sus óperas reclamasen actores más bien que cantantes como lo fué la célebre *Le Rochois*, que formó él en su escuela, y que era más notable trágica que *prima donna*. Contribuyeron á dar éxito á las óperas de Lully la multitud de canciones populares que introdujo en ellas, piezas de un ritmo muy acentuado y bailables que recogía por todas partes y que agradaban en ex-

tremo, tanto al pueblo como á la córte. En cuanto á la instrumentación, su orquesta fué bastante pobre y muy inferior á las de los maestros italianos: un bajo continuo que se dejaba oír sobre el clave con bien escasas modulaciones, ó dos partes de violin y rara vez otras dos de flauta, y dos oboes ó trompetas. Pero en los acompañamientos hay cierta independendencia; los *ritornellos* y las entradas instrumentales, llamadas *preludios*, son más frecuentes, y sobre todo, dió un gran desarrollo á las *overturas* que así llamó á las introducciones de que hizo preceder todas sus óperas, las cuales sin embargo estaban reducidas á un preludio de alguna más consideración, escrito para violin y clave, con unos treinta ó cuarenta compases y una ó dos repeticiones. Bajo esta forma se mantuvo la ópera francesa todo el siglo XVIII.

5. LA MÚSICA EN INGLATERRA DURANTE ESTA ÉPOCA.

Durante los reinados de Isabel y de los dos primeros Estuardos, siguió cultivada con esmero la música en Inglaterra, aunque de este período solo han quedado unas pequeñas piezas de música de iglesia llamadas *anthems*, unos cánones, y algunos aires nacionales escritos para varias

voces y de un estilo particular, todo lo cual no ha podido ejercer ninguna influencia en los progresos del arte. El más importante de los compositores de este tiempo es Enrique Purcell, miembro de la capilla real de Carlos II, que introdujo la instrumentación en las iglesias y cuyas numerosas obras, tanto sagradas como de teatro, se distinguen por su originalidad. Los demás maestros ingleses limitáronse á la imitación de los italianos, así como en cuanto á las óperas contentáronse con gustar de las francesas que les llevaron allí Perrin y Cambert.

LECCIÓN XXIV.

1. ESCUELA NAPOLITANA DEL SIGLO XVII.

La famosa escuela napolitana, de donde salió un gran número de ilustres compositores que mantuvieron el esplendor del arte musical durante todo el siglo XVIII, fué fundada por Alejandro Scarlatti. Nacido en Trapani (Sicilia) en 1649, fué muy jóven á Roma atraído por la fama de Carissimi, que le admitió por discípulo y le trató como hijo. Una de sus primeras

óperas titulada *Honestidad en el amor*, fué representada en el palacio romano de la reina Cristina de Suecia en 1680, la cual le nombró su maestro de capilla y fué su constante protectora hasta que murió en 1688. Pasó entonces Scarlatti á Nápoles como maestro de capilla de la córte, hasta que los sucesos políticos le volvieron á Roma, donde ocupó la misma plaza en Santa María la Mayor; pero restablecida la tranquilidad con la expulsión de los españoles, apresuróse á volver á Nápoles en cuya capital se fijó definitivamente, compartiendo la vida entre la composición y la enseñanza y fundando la célebre escuela en que estudiaron Leo y Durante. Sorprendióle la muerte en 1725.

2. FECUNDIDAD E IMPORTANCIA MÚSICAL DE SCARLATTI.

Scarlatti es uno de los músicos más notables que ha producido la Italia. Dotado de una imaginación viva y fecundísima y de una gran facilidad para componer, ensayó todos los géneros y dió en ellos prueba de una inspiración inagotable. Escribió cerca de 400 cantatas, 200 misas y otros tantos motetes, más de 100 óperas, un gran número de oratorios y otra multitud de composiciones, ya instrumentales, ya vocales. Sus composiciones

religiosas, con excepción de los oratorios en que se muestra más innovador, están escritas según el estilo de la escuela romana; esto es, con coros para voces solas y un acompañamiento del género *alla cappella*; pero en sus óperas especialmente muestra el deseo de perfeccionar todos sus elementos; así es que se le considera como el creador del *recitativo obligado*, al que dió la forma que conserva hoy, haciéndolo acompañar por la orquesta y no por el clave y dándole más amplitud y expresión para aproximarlo á la declamación. También parte de él la creación del *aria* propiamente dicha, especie de monólogo lírico nutrido de ideas melódicas en que los personajes se abandonan á sus afectos y expresan el estado pasional que les conmueve, y que Scarlatti dividió en dos partes con un *da capo* que reclamaba la repetición de la primera. En fin, introdujo algunos progresos en la instrumentación, haciendo entrar en su orquesta violines, violas, *violoncellos*, contrabajos, dos oboes y dos *cornos*, cosa sin ejemplo hasta entonces: con este instrumental se ejecutó en Nápoles en 1715 su ópera *Tigranes*.

3. LEONARDO LEO, SUCESOR DE SCARLATTI
En una pequeña aldea del reino de Ná-

poles, nació Leonardo Leo por el año de 1694. Discípulo del maestro siciliano en Nápoles y de Pitoni en Roma, mereció la honra de suceder á aquel en la dirección del conservatorio de San Onofre, en cuyas funciones permaneció hasta su muerte. De génio flexible y fecundo como el de su maestro, se distinguió en todo género de composiciones por la riqueza de su inventiva, la verdad de la expresión, la sencillez de los medios, la naturalidad con que condujo las voces y el gran conocimiento del contrapunto. Muestra estas cualidades en sus numerosas composiciones de iglesia, oratorios, cantatas y óperas, tanto sérias como bufas. Cítanse como modelos de Leo el oratorio *Santa Elena en el Calvario*, impregnado de un suavísimo sentimiento religioso, y el *Miserere* á dos coros, uno de los más preciosos modelos del estilo *alla capella* de que puede ufanarse la escuela napolitana.

5. FRANCISCO DURANTE.

Nacido diez años antes de Leo, á quien sucedió en la dirección de la escuela de Nápoles, prolongó su existencia hasta 1755. Educóse primero con Scarlatti, después en Roma, y volvió á Nápoles en 1718 encargado de la dirección del *Conservatorio de los pobres de Jesucristo*, cuyas

funciones desempeñó 20 años. Muerto Leo, entró á dirigir el de San Onofre. Es de observar que Durante no quiso jamás trabajar para el teatro, á pesar de las muchas y buenas ofertas que se le hicieron: sin duda se reconocia falta de las condiciones que reclama el género. Consagróse, pues, á la música religiosa, aunque su fama tampoco procede de esta especie de obras, sino del don natural de la enseñanza en la que formó discípulos tan notables como Pergoleso, Jomelli, Piccini, Sacchini, Paisiello y otros muchos, y de su gran autoridad como crítico y maestro, universalmente reconocida y solicitada.

5. PORPORA Y PERGOLESO.

Nicolás Porpora, por más de que sus cantatas se tengan por verdaderas obras maestras en su género, no ha adquirido fama como compositor, sino como maestro de canto; porque en su escuela se formaron los cantores más distinguidos del siglo XVIII. Viajó mucho por Alemania, Inglaterra é Italia y alcanzó una avanzada edad.

En cuanto á Juan Bautista Pergoleso, nacido en Jesi en la Marca de Ancona en 1710, estudió en Nápoles con Gaetano Greco y Durante. Su primer ensayo dramático, escrito á los 31 años, no obtuvo

éxito, y avergonzado por ello huyó de Roma jurando no componer más para el teatro, para el cual, sobre todo en el género bufo, tenía excelentes disposiciones. *La criada señora (Serva patrona)*, es un modelo de verdad dramática y melodía espiritual. Herido por la tísia dejó á Loreto, donde ejercia el cargo de maestro de capilla de la iglesia de Nuestra Señora y fué á establecerse en Pouzzoles cerca de Nápoles, donde compuso el *Stabat Mater* que le ha inmortalizado, para dos voces de mujer, y que fué su *canto del cisne*, puesto que en la misma semana que lo acabó murió, á los 26 años de edad.

6. PROGRESO QUE REALIZA LA ESCUELA NAPOLITANA.

Los principales beneficios hechos á la música por los maestros napolitanos, consisten en haber fundado la *ritmopèa*: esto es, las leyes del ritmo ó sea lo que pudiéramos llamar la *retórica melódica*. La escuela de Nápoles, dando más extensión y más adecuadas proporciones al período musical, cambió la forma del *aria* permitiéndola adquirir la extensión y solemnidad bastantes para penetrar en las almas de los oyentes y excitar en ella los sentimientos que se proponia el autor. Sin embargo, aunque casi todos los composi-

tores aceptaron esa forma, quizá sobrado convencional, que Scarlatti dió al aria, algunos, despojándola de su gravedad y quitándole la segunda parte, produjeron esa modificación del monólogo lírico que se llamaba ya como hoy, *cavatina*.

LECCIÓN XXV.

1. ESCUELA DE VENECIA.

En el extremo septentrional de Italia, opuesta en pretensiones artísticas como en posición geográfica, alzábase la escuela veneciana rivalizando con la de Nápoles. Sus más célebres representantes en esta época fueron Antonio Lotti y Benedicto Marcelo. El primero, maestro de capilla de San Marcos, fué entendidísimo en el arte del contrapunto y en el estilo eclesiástico y compuso un gran número de óperas en que se abandonó á todas las osadías de la reforma, á pesar de lo cual tuvieron un gran éxito; pero sus obras más interesantes son las eclesiásticas, en que se admiran grandes pensamientos y un gusto severo, unidos á una gran riqueza de armonía. El segundo llegó á ser más conocido, merced á sus *salmos* que se can-

tan todavía, y cuya primera parte apareció en 1724 bajo el título de *Éxtasis poético-armónico*. La obra consta de 50 salmos, escritos para una ó varias voces, con coros y solos, y que ofrece la particularidad de ser la primera música religiosa hecha sobre un texto en lengua profana, puesto que se halla compuesta sobre una bellísima paráfrasis del patricio Giustiniani. Distínguese esta obra por la fuerza de invención que revela, los atrevimientos de la armonía, sus expresivos cantos y el deseo de unirlos al texto, con lo cual quitó su autor unidad á la concepción dejándola cierta monotonía y repeticiones frecuentes, que son el escollo de toda obra larga. El acompañamiento de los salmos está escrito sobre base cifrada y para órgano ó clave, porque el *violoncello* y las violas solo intervienen de tarde en tarde.

2. IMPERIO DE LA VOZ HUMANA CONQUISTADO CON LA ÓPERA.

De un extremo á otro de Italia hallábase la ópera en posesión del gusto público. El canto, que en un principio solo fué una declamación musical en que las melodías solo sirvieron para realzar las bellezas poéticas, habia concluido por eclipsar á la poesía atrayendo sobre sí todo

el interés. El arte de conmover con los encantos de la voz humana, armada de todos sus medios de seducción agrandados por la música, había venido á ser el fin supremo para el ilustre profesorado de las principales ciudades de Italia.

Los poemas líricos de Metastasio contribuyeron grandemente á este efecto con sus conmovedoras escenas, sus sentimientos apasionados y sus bellos y sonoros versos. Las óperas eran por entonces una série de árias, recitados y coros, entre los que aparecían uno ó dos *duos* y alguna que otra pieza instrumental. Las árias se escribían para soprano ó contralto y con más frecuencia para *falsete*, porque generalmente eran hombres de voz artificial los que desempeñaban estos papeles: las árias de tenor y bajo eran muy raras; tampoco el público tenía otras exigencias en cuanto á la música religiosa; baste decir que las obras de este tiempo, tanto por la gravedad y severidad del carácter, cuanto por la gracia, la expresión y el sentimiento, pueden ser consideradas como lo mejor y más perfecto del arte católico.

3. PROGRESOS EN EL CULTIVO DE LOS INSTRUMENTOS.

El abandono en la instrumentación de

las óperas, no puede explicarse seguramente por falta de instrumentistas hábiles. Allí estaban el virtuoso Corelli, considerado como el inventor del arte del violin y creador del *concierto*; Balsani, que publicó en 1679 varias sonatas para violin solo y para varios instrumentos de cuerda, ambos de Bolonia, y Handel, sajón que tocaba según el gusto francés con gran fuego y energía. Allí estaba Tartini que empezó á brillar en 1720, y que fundó en Padua una escuela de violinistas que los produjo tan célebres como Nardini, Pugnani y otros. Su difícil *Sonata del diablo*, en que el canto se desenvuelve sobre un acompañamiento formado con trinos, prueba hasta qué punto había llevado el arte del violin. En cuanto á los instrumentos de viento, flautas, oboes, bajo, cornos y trompetas que se admitían en las orquestas, fueron mucho menos cultivados; pero el arte del clave recibió un grande impulso del célebre pianista Domingo Scarlatti, uno de los hijos del gran Scarlatti, que después de haber viajado por Francia y Alemania, fijóse en Madrid, donde murió á mediados del siglo XVIII. En cuanto al órgano, recluso en las iglesias, donde también vió reducido su imperio con la innovación de los ins-

trumentos, no ofrece en Italia ningun cultivador que pueda competir con Frescobaldo.

4. CARÁCTER PARTICULAR DE LA MÚSICA ALEMANA EN ESTA ÉPOCA.

La guerra de los treinta años habia detenido en Alemania el progreso del arte musical, como todos los demás progresos; porque cuando se combate, artes y ciencias huyen espantadas y comercio é industrias se paralizan y suspenden. Pero vuelta la tranquilidad y con ella el afan y la necesidad de las fiestas y placeres, los soberanos y magnates pidieron músicos y cantantes á Italia, quienes llevaron á las ciudades de la Alemania meridional, sobre todo á Venecia, Munich, Dresde y Stuttgart, el arte musical con el lujo y magnificencia que tenía en Nápoles y Venecia. Mientras tanto, las ciudades de la Alemania septentrional, Hamburgo al frente, caminando en una dirección opuesta en virtud de esfuerzos propios, propendian á la creación de una ópera nacional. En 1678 reuniéronse algunos literatos y músicos y llegaron á construir en la citada capital un edificio destinado para la ópera. Un maestro de capilla discípulo de Schütz llamado Theiles, compuso la pieza con que se inau-

guro, intitulada *Adan y Eva*, la que solo con el nombre está indicando que sería algo aproximado á los antiguos misterios. Siguióle Reinaldo Keiser, natural de Leipzig y discípulo de la escuela de Santo Tomás, quien estrenó en 1694 su ópera *Basilus*, que fué muy bien recibida y sirvió de fundamento á su reputación. Desde luego escribió no menos que otras cien óperas, notables por sus melodías, entre las cuales merecen citarse una multitud de canciones ó arietas de un carácter sencillo, dulce y gracioso muy semejantes á los *lieders* populares. Ni los ejemplos de este ilustre talento ni los de Telemann, Mattheson y el mismo Hændel bastaron para impedir ni contener la decadencia del teatro aleman, que empezando aun en vida de Keiser, precipitóse con rapidez hasta colocar el pensamiento de una música nacional á los piés del arte italiano, que entró triunfante en las ciudades alemanas.

5. PARALELO ENTRE LA MÚSICA ALEMANA Y LA ITALIANA.

Dos grandes nacionalidades, la greco-latina y la germánica, se dividen la Europa occidental; dotadas de caracteres muy diversos, estos tenian que aparecer en todas las manifestaciones de la vida, ya

intelectual, ya material, ya política, ya moral, ya científica, ya artística. El espíritu alemán hállase dotado de un poder y una tendencia de concentración que le llevan al estudio de los fenómenos del mundo interno y á las altas especulaciones de la Metafísica y hondas de la Psicología: el espíritu romano, por el contrario, más apegado al mundo visible, siente más claro y vivo el lenguaje encantador de los sentidos, se deja seducir por los halagos de la fantasía y los ensueños de la imaginación y abandona con gusto el dominio de lo infinito y lo absoluto por correr tras de goces más fáciles y más positivos. Estos rasgos, que solo son una de las fases de las fisonomías de ambas razas, habian de aparecer de una manera marcadísima en sus líricas respectivas; y tal fué lo que sucedió desde la Reforma, en que Alemania inventó el coral, mientras que Italia siguió fiel al canto llano, continuó señalándose en el espíritu imitativo á que se dedicó aquella, en tanto que esta aceptaba el dramático, y concluyó por marcarse con las preferencias dadas al contrapunto y la fuga por los científicos alemanes, en tanto que las melodías triunfaban en poder de los artistas italianos, dentro y fuera de su Península.

LECCIÓN XXVI.

1. NOTICIA BIOGRÁFICA DE HÆNDEL.

Jorge Federico Hændel nació en Halle en 1684. Su padre, que era médico, quiso hacerlo abogado; pero él se hizo músico, aprendiendo por sí solo el manejo del clave en uno muy viejo que halló arrumbado en un granero de su casa. Conducido á Weissenfelds, el duque de Sajonia, que le oyó tocar el órgano parroquial, influyó con el padre del pequeño artista para que le dejase desenvolver sus aficiones, y en su virtud, fué confiado á Zachan, organista de la catedral de Halle. A los quince años era un pianista eminente. Entonces estuvo en Berlin, luego en Hamburgo, donde hizo representar con grandísimo éxito su ópera *Almira*, y despues realizó un primer viaje á Italia, llenando con sus obras dramáticas los teatros de Florencia, Venecia, Roma y Nápoles. De Italia pasó á Hannover y de allí á Inglaterra, donde hizo representar el *Reinaldo*, que escribió en 14 dias y cuyo éxito sobrepujó sus esperanzas. Volvió á Hannover donde el Elector le habia nombrado maestro de capilla y con

su licencia pasó otra vez á Inglaterra de cuyo país hizo su segunda patria. Transformado el teatro de la ópera en Academia Real de Música en 1720, Hændel fué nombrado director, cargo en que imperó en absoluto por espacio de nueve años; mas entonces su estrella se eclipsó, rompió con la nobleza que quiso supeditar al empresario, empezaron los disgustos con los cantantes y se vió obligado á dejar la administración y á fundar un nuevo teatro en Haymarket. El público sin embargo le abandonó, y triste, enfermo y sin fortuna, tuvo que abandonar la lucha y aun el género dramático para dedicarse á la música de oratorios. Algunos años despues en 1759, murió de un ataque de apoplejía, y su ciudad adoptiva le concedió los honores de una sepultura en Westminster, donde reposa rodeado de hombres ilustres honor de Inglaterra.

2. OBRAS DRAMÁTICAS Y RELIGIOSAS DE HÆNDEL.

Desde 1712 en que se fué Hændel á Inglaterra, á 1720, período el menos activo de su carrera, compuso este famoso maestro un célebre *Te Deum* y el salmo *Jubilate*, en acción de gracias por la paz de Utrech que puso fin á la larga guerra de

sucesión de España: algunas óperas y no pocos trozos de música sagrada acompañaron á aquellas dos obras. Ya director de la Academia Real, compuso la ópera *Rhadamista*, en la que el cantante Senesino, alcanzó un éxito prodigioso con el aria *Sombra adorada*. Escribió luego la ópera *Muscio Scevola* en colaboración con Buononcini y otro compositor italiano poco conocido, venciendo con el fallo público á sus colaboradores. Abandonó luego teatro y óperas y se dedicó á los oratorios, de los cuales ya habia escrito en Roma la *Resurrección*, el *Esther* para el duque de Chandos, el *Deborah* uno de los más bellos, el *Athalia*, ejecutado en Oxford y el *Israel en Egipto*, predecesor de la obra maestra á que principalmente habia de deber Hændel su inmortalidad. Fué esta el *Mesias*, cuyo texto fué sacado de las Escrituras y cuyas primeras ejecuciones no tuvieron éxito, hasta que la llevó á Dublin donde este fué completo y decisivo. Al *Mesias* en 1741, siguieron *Samsón* (1742), *Judas Macabeo* (1743) *Josué* (1747) y *Jepthá* (1851), que lo escribió casi ciego y septuagenario.

3. JUICIO ACERCA DE LA MÚSICA DE HÆNDEL.

Hændel era un hombre de una actividad

pasmosísima y de un carácter enérgico y á veces duro é intratable. Como compositor dramático, aunque no se haya elevado muy por encima de los gustos y las ideas dominantes, descúbrese su génio en la caracterización musical de los personajes y las situaciones, revelándose sobre todo en las arias, algunas de las cuales no envejecerán jamás. Pero donde más se ostenta el vuelo poderoso de su génio es en los oratorios, en los cuales ha reproducido la maravillosa historia del pueblo de Dios con inspiración digna de los mismos profetas bíblicos. Todos los episodios de ese pueblo, sus revueltas, sus lamentos, sus alegrías, su postración, sus plegarias, todo ello ha encontrado en Hændel el más fiel y digno intérprete. El famoso maestro sabia sentir bien, y ha derramado los tesoros de su sentimentalismo sobre estas piezas, verdaderas piedras del monumento de su inmortalidad. Tal vez se echa de menos en los oratorios la devoción humilde y contrita del pecador que pide el perdón de sus culpas; pero en cambio se oye la voz de la Humanidad entonando un himno sin fin en honor de Jehová.

4. NOTICIA BIOGRÁFICA DE JUAN BACH.

Contemporáneo de Hændel fué Juan Sebastian Bach, que nació solo un año

despues, en 1685, en Eisenach, donde su padre era maestro de música. Habiendo quedado huérfano muy jóven, recogiólo su tio que era chantre en una ciudad vecina, quien le inició en los principios de la música y le enseñó á tocar el piano. Muerto su tio, partió con uno de sus amigos á Luneburgo, donde se hizo notable por su bella voz de soprano. En 1704 era organista de Arnstad y en 1708 organista y maestro de capilla en Weimar. En los 9 años que estuvo en esta ciudad empezó su fama, por una competencia con el organista francés Marchaud, á quien obligó á retirarse. Pasó luego seis años de director de la capilla ducal de Auhalt-Coethen y, despues de un corto viaje á Hamburgo donde excitó un verdadero entusiasmo, se estableció en Leipzig como chantre y director de la escuela de Santo Tomás, cargos que conservó hasta su muerte ocurrida, despues de una dolorosa enfermedad de seis meses, el año 1750.

5. LA MÚSICA DE BACH.

Bach escribió en todos los géneros conocidos en su tiempo, excepto el dramático, y en particular piezas para orquesta y para diversos instrumentos, sobre todo para órgano y para piano, que son las que han hecho su reputación. Entre las

obras de iglesia pueden citarse sus *Motetes*, ya simples, ya con doble coro, con ó sin acompañamiento, sus *Himnos* y *Cantatas* para los domingos y fiestas, sus *Misas*, sobre todo la famosa en *si menor*, y sus dos *Pasiones*, una segun San Juan y otra segun San Mateo, obras verdaderamente colosales, en particular esta última, que se ejecutó el Viérnes Santo de 1729.

El estilo de Bach ostenta esa severa grandeza que tanto conviene á la música de iglesia, y que lo mismo se nota en sus *Misas* y *cantatas*, que en sus *sarabandas* y en sus *gigas*: así es que todas sus composiciones marchan desde el principio al fin con la seguridad de una demostración matemática, sin solución, sin vacilaciones y con un encadenamiento perfecto en medio de su infinita variedad, redoblando la energía á medida que se aproxima la conclusión. De aquí que estas obras sean eternos modelos de estilo fugado, aunque á más de un admirable contrapuntista, haya en el autor, como en todo protestante, un gran fervor cristiano que le llevó al cultivo del coral, sello de toda obra reformista, y un cierto sabor popular que se manifiesta en sus ricas melodías, por más que estas con frecuencia desaparezcan sofocadas por la armonía.

Por lo demás, lo único que tal vez puede reprocharse á Bach, es haberse olvidado demasiado de lo que es la laringe humana, tratándola como si fuese un instrumento, el órgano por ejemplo, lo cual le hizo multiplicar dificultades, hasta el punto de que reclaman sus obras cantantes excepcionales.

6. CONTEMPORÁNEOS DE HÆNDEL Y BACH EN ALEMANIA.

Preciso es confesar que la influencia de los dos génios que acabamos de estudiar fué casi nula en Alemania, donde la música italiana llegó á dominar en absoluto. Así es que los maestros más famosos de aquel tiempo no eran otra cosa que imitadores de las escuelas italianas. Tal fué el famoso tenor Hasse, discípulo de Keiser que le hizo debutar en Hamburgo: casóse con la célebre cantante *Faustina* y fué director del teatro Real de Dresde: Hasse fué además compositor y gran pianista. Junto á Hasse debe colocarse á Graun, otro cantante del teatro de Dresde compositor de cantatas protegido por Federico el Grande de Prusia, que le nombró director del teatro italiano de su córte. Su obra más notable es el oratorio *La muerte de Jesus*. Florecieron también por este tiempo muy sabios teóricos que estudia-

ban las obras de los maestros y formulaban cuidadosamente las reglas de la composición. La obra más notable de este género, es el *Gradus ad Parnassum* de Fux, célebre maestro de capilla de Carlos VI que apareció en Viena en 1725 y que fué traducida y estudiada en Inglaterra, Francia, España é Italia. Tres años antes Ramau había dado á luz su *Tratado de la armonía*, con la pretensión de formar un nuevo sistema.

LECCIÓN XXVII.

1. LA MÚSICA DURANTE EL REINADO DE FELIPE II.

En medio del apogéo artístico á que llegó España, merced al impulso que ciencias y artes, con ciertas limitaciones, recibieron del monarca más oscuro pero de más génio que produjo la dinastía austriaca, Felipe II no olvidó la música: así es que aumentó la capilla de su palacio y creó la del Escorial y dió de este modo el ejemplo á las catedrales y colegiatas y aun á los magnates y señores para que mejorasen las suyas respectivas. Iniciado el movimiento en la música eclesiástica,

enriquecióse esta en sus combinaciones armónicas y en su parte instrumental; pero envolviéndose entre cánones y fugas, enigmas y cangrizantes, perdió su solemnidad, su pureza, su dulzura y su sencillez melódicas. Puede servir de ejemplo de esto el *Tratado de Música teórico-práctica* de D. Félix Antonio Cabezón, célebre organista de la real capilla y clavicordista de cámara de Felipe II, llamado el *Orfeo* de su tiempo. Siete órganos magníficos hizo el flamenco Masegil para la iglesia del Escorial y funciones habia en ella en que se dejaban oír á la vez los siete; y en el seminario fundado en el monasterio se estableció una clase de música, así como otra en el colegio de religiosos que tambien se creó en el mismo local, donde los niños representaban algunas comedias devotas con canto, diversión que solazaba mucho al monarca. Valencia se hizo asimismo célebre por el cultivo del arte musical; porque el maestro Francisco Cómes, purgó la moderna escuela de extravagancias, y formó muy buenos profesores. Mandó el monarca hacer un teatro en su palacio en 1563 bajo la dirección de Mateo Flecha, maestro de su capilla y en el cual se oyó al famoso Lope de Rueda y se adornaron las representacio-

nes, no ya con arias y duos, sino con tercetos, cuartetos y coros. A ejemplo de este coliseo, la cofradía de la *Pasión* obtuvo permiso para hacer un *corral de comedias*, y cercó tres terrenos, uno en la calle del Sol y dos en la del Príncipe, en los que en 1568 se representaba y cantaba. La cofradía de la *Soledad*, uniéndose á la anterior, fundó en 1579 el teatro de la *Cruz* y en 1582 el del *Príncipe*, en los cuales se cantaron farsas y se hicieron comedias con música. Cervántes dió á esta un lugar preferente en sus comedias y entremeses, adornándolos con bailes, serenatas, coros y arias. Por esta época floreció Vicente Espinel, inventor de esas estancias llamadas *décimas* ó *espinelas*, y de la quinta cuerda de la guitarra, de la que era habilísimo tocador: tambien son de esta época Cristóbal Matías y José Galan, cantores distinguidos, que tomaron el hábito de Agustinos recoletos en Madrid, y el famoso compositor Francisco Soriano, que, como otros muchos maestros españoles, marchó á Roma, estudió con Palestrina y fué apellidado *el romano*, así como el célebre Orlando Lassus ó Roland Lassé ó Hernando Laso, que nació en Andalucía, y fué, como ya vimos, uno de los ingénios que más brillaron en

el arte. Larguísima sería la lista de cuantos en este tiempo se distinguieron como músicos, cantores y compositores, no solo honrando á España, sino extendiendo la fama de sus talentos por toda Europa.

2. LA GUITARRA ESPAÑOLA.

Los cantos españoles, romances, villancicos, madrigales, villanescas, jaccandinas, rufas, redondillas, esparsas, ensaladas y otros, acompañábanse con la guitarra. Este instrumento, hijo del laud y padre del violin, sobre ser fácil de construir, lo era también de manejar, especialmente para las personas de oído delicado y extremada afición: además, su flexible expresión le hace amoldarse á todos los sentimientos, identificándose en alto grado con el músico: y si bien no sirve para dejarse oír ante un auditorio numeroso; para el tocador solitario ó para el músico de familia, tiene un atractivo y un encanto indecibles.

La guitarra es por otra parte eminentemente popular, sin duda por esa docilidad con que refleja las intenciones. El delicado tenor de las cuerdas medias, el bajo de las graves y el dulce de las agudas permiten, no ya los sonidos más melódicos, sino los más entonados y enérgi-

cos; así es que himnos heróicos, marchas guerreras, cantos religiosos, melodías melancólicas, baladas, bailables, canciones campestres ó flamencas, ayes árabes, suspiros caballerescos, alegrías andaluzas, toda la música, en fin, si bien en escala diminuta, fué trasladada á la guitarra, cuyo uso se ha perpetuado entre nosotros, como tenia que ser en un pueblo que vive y goza con sus propios sentimientos.

3. LA MÚSIUA DURANTE EL REINADO DE FELIPE III.

Aficionado desde niño el hijo de Felipe II á la música y él mismo excelente profesor, protegió á los compositores y despertó la emulación de sus súbditos al divino arte. A semejanza de la capilla de las Descalzas Reales, fundada por Doña Juana de Austria, hermana del 2.º Felipe, Margarita de Austria, esposa del 3.º, instituyó la del Real Monasterio de Agustinos llamado de la Encarnación, cuyos capellanes fueron todos célebres cantores y compositores muy distinguidos: Montero, Davila, Perez de Velasco, Gabriel Diaz, Martinez Velez, Micines, Galan, Vaena, Bonet, Picañol, Ripa, Gibert, Gispert y otros muchos, fueron maestros de capilla en las Descalzas; y Patiño, Durón, Viana, Capitan, Rodrigo, Roldan, Mue-

las, Mir, Hita, Balins, Ducassi y Nielfa, lo fueron de la Encarnación. Ejecutábanse por entonces en las iglesias cantatas, duos, tercetos y cuartetos, en tanto que la música profana, favorecida por los teatros donde se habia entronizado, mostraba por todas partes su pureza y dulzura. Notables son las fiestas que se celebraron con motivo del natalicio de Felipe IV, por la gran participación que en ella tuvo la música, tanto sagrada como profana; famosas fueron tambien por igual concepto las celebradas en Valencia y Barcelona en 1599 con motivo del casamiento de Felipe con Margarita Renata, y las que siguieron en Zaragoza, Toledo y Segovia, Ciudad Real, Salamanca y cuantas poblaciones recorrió el monarca deseoso de conocer á España, y las cuales rivalizaban en esplendor y suntuosidad. Los melodramas constituían lo más interesante de la fiesta y la música lo más esencial de estos melodramas; y más tarde, cuando Lope de Vega y sus imitadores se apoderaron de la escena y los teatros se desenvolvieron á favor de una legislación entusiasta, conociendo la afición de nuestro pueblo á la música, procuraron ofrecer á los compositores ocasión de lucir su claro ingénio y de embellecer los espec-

táculos con nuestras ricas melodías. Extendiéronse estas con los progresos musicales por toda España, salvaron los Pirineos y fueron á imprimir impulso y dirección á los teatros y espectáculos de Francia. é Italia.

4. ORIGEN DE LA ZARZUELA.

Aunque el nombre *zarzuela*, parece ser del tiempo de Felipe IV, el género de estas obras de declamación y música pertenece al reinado del tercer Felipe. Es cierto que los diálogos con música son antiquísimos en España y probablemente tomados del teatro griego, continuados á imitación de los árabes y seguidos en los autos sacramentales y farsas profanas de los fundadores de nuestro teatro. Así es que loas, entremeses, fábulas, sainetes, mojigangas, comedias, melodramas y bailes mímicos, muestran el grande afecto que siempre tuvo nuestro pueblo á la música, que puede llamarse compañera inseparable de la declamación, y gran cooperadora del desarrollo y perfección de nuestro teatro. Pueden servir de ejemplos el *Romance de Villatoro*, inserto en el *Cancionero general*, interrumpido por continuos villancicos y otras piezas musicales; y el *Mulato de Andújar*, jácara con baile. Las loas se componian siempre

de recitado y música: los *sainetes* tambien tenian declamación, canto y aun baile; las *fábulas* solían dejar que preponderase la música hasta el punto de que muchas veces no intervenia la declamación, como se vé en la de *Apolo y Dafne*, y así tambien las moigangas, jácaras entremesadas y máscaras, obras todas muy parecidas á los *sainetes* ó entremeses, aunque más cortas y todas ellas con canto y á veces baile. Cervántes, Lope, Tirso, Moreto y otros escribieron luego comedias con música, ya verdaderos dramas líricos, á los que luego se llamó *zarzuelas* por haber pasado estas obras á ejecutarse en el teatro del palacio de la Zarzuela en los primeros años del reinado de Felipe IV (1628).

Estas representaciones con música ó zarzuelas, pasaron tambien á Francia para engendrar las *Comedies en musique*, las *Operas comiques* y los *Vaudevilles*.

LECCIÓN XXVIII.

1. LA MÚSICA SAGRADA EN LOS TIEMPOS DE FELIPE IV.

No ya de galanteador y de poeta dejó

fama el mísero rey Felipe IV; fué también entendido compositor, y pruébese esto con diferentes romances que puso en música, con el salmo *Confiteor tibi*, escrito para ocho voces, que se le atribuye, y con un cierto motete en que el monarca se permitió el uso de dos disonancias á un mismo tiempo que fueron la 4.^a y 7.^a con la 7.^a menor y la 7.^a en la quinta del tono, y la 4.^a y 9.^a en la tónica con la 5.^a menor y 7.^a disminuida en la nota sensible del tono; licencias que acreditan al soberano de atrevido contrapuntista. Sirvió esto de ejemplo para que los maestros de su tiempo abusaran de las disonancias y merecieran las censuras de los críticos. Fué también distinguido compositor Don Juan de Austria, al que se atribuye una salve, una letanía y otras varias obras, así como Ortells, Olivillas, Urban de Vargas, Risco, Montrel, Samaniego, Mesa y otros muchos, que ostentaron el génio musical adornado con sus sencillas galas pero realzado con sus sublimes vuelos. Eran además famosos nuestros organistas por este tiempo y notabilísimos los órganos de nuestras catedrales, colegiatas, iglesias parroquiales y conventos; gozaban aquellos de pingües rentas en España y de gran reputación en toda Europa.

Admitióse entre nosotros al lado del *canto llano* el *figurado*, y aun dióse en algunas partes la preferencia á este, no obstante la libertad con que le trataron algunos maestros y el rigorismo y severidad con que se creyó que debia caracterizarse la música eclesiástica, cuyos partidarios llamaban al canto figurado *música de comedias*, por las licencias profanas de sus melodías.

Mientras tanto, los célebres cantores Pedro y Francisco Fed y José Amador, establecieron en Roma una escuela de canto sagrado que acertó á corregir los defectos en que abundaban las de Italia, á mejorar el plan de educación musical, á dar más amplitud al arte y á crear un excelente método de canto, que produjo notabilísimos profesores.

3. LA MÚSICA EN TIEMPOS DE CÁRLOS II.

Cayeron las artes durante los diez años de regencia que siguieron á la muerte de Felipe IV; mas llegado á la mayor edad el rey de los *hechizos*, abriéronse los teatros para exhibir un arte raquíco y enteco, del que muy pronto fué separándose la música, ya tambien bastardeada en las iglesias con la mezcla de la salmodia latina y los ritmos romancescos. Casóse el

rey con la nieta de Luis XIV y esto dió lugar á que invadiesen nuestra escena los espectáculos franceses, á los cuales abrió las puertas el drama lírico *Armida* de Quinault y Lully, célebres compositores ultrapirenaicos que á su vez habian bebido la inspiración en las fuentes españolas del Buen Retiro. Alternaron sin embargo estas obras con las de D. Sebastian Durón que, de regreso de París, escribió al estilo español loas y zarzuelas, serenatas é intermedios musicales para los entreactos de las comedias.

El mismo Durón excitó al rey á que crease en su capilla varias plazas de violinista, no obstante la extraña oposición que se hacía á que entrasen los violines en la música eclesiástica, á lo que debe agregarse una multitud de compositores, tanto sagrados como profanos, y no pocos escritores que aumentaron los tesoros de nuestra literatura musical é hicieron avanzar hácia importantes progresos la ciencia de los sonidos.

3. ESTADO DEL ARTE MÚSICAL EN EL REINADO DE FELIPE V.

Los trece años que duró la guerra de sucesión que siguió á la muerte de Carlos II, dejaron á la España fatigada, empobrecida y en gran estado de postración y

abatimiento; como quiera que el vencedor de Villaviciosa implantó en su corte y en el reino, despues del tratado de Utrech, las costumbres, gustos y tendencias de su patria, el siglo XVIII nos halló completamente sometidos á la política, la administración, los usos, las ciencias y las artes de la vecina Francia. Herido nuestro carácter nacional, la poesía y la música muy especialmente, perdieron su originalidad, su pureza, su lozanía, sus preciosos rasgos distintivos, al par que los artistas el fuego patrio, la libertad de ingenio y la inspiración espontánea y propia. Apagáronse los cantos populares, cesaron aquellas melodías tiernas y apasionadas que mantenían vivas las tradiciones españolas, y la imitación invadió de tal manera el recinto de las artes, que hasta la *marcha real* vino de Francia. El teatro español, pervertido primero, fué proscrito al fin; y en el Buen Retiro apenas se ejecutaban algunas comedias y autos calderonianos que desfiguraban Zamora y otros autores favorecidos por Felipe V. La música de las zarzuelas contagióse con el espíritu que se exhalaba de los lisongeros libretos de Aoiz, Villarroel, Urrutia, Cañizares y otros; y las compañías italianas que invadieron el país, despues de dar

funciones de música y verso en las posadas y plazas públicas, fundaron en Madrid el teatro de *Los caños del peral* que, despues de algunas vicisitudes, vino á convertirse en el *Gran teatro* que alcanzó á construir para la música italiana el marqués de Scoti, ministro plenipotenciario del ducado de Parma, protegido por la reina Isabel de Farnesio, segunda mujer de Felipe V.

Mientras tanto, los españoles Domingo Terradellas y David Perez, realizaban en Italia la reforma musical intentada por el célebre Pergoleso en 1787 y apoyada por Metastasio, consiguiendo dar expresión y propiedad á las melodías, cuyas frases empezaron á ajustar al dictado de las palabras, realizando así la armonía entre el compositor y el poeta. Las óperas de Terradellas fueron el *Astarté*, el *Rómulo* la *Issifile* y la *Merope* representadas en Nápoles, Roma y Florencia, el *Mitridates* y el *Bellorofonte*, que se ejecutaron en Lóndres, y el *Sesostris*, que tambien se hizo en Roma en 1751, poco antes de su muerte.

4. NOTICIA DEL MAESTRO DAVID PEREZ.

Nació este célebre compositor en un pueblecito del obispado de Sigüenza y educóse en Nápoles, llegando al puesto

de maestro de capilla de la catedral de Palermo, en 1739. Por este mismo año dió al teatro *El heroismo de Scipión* y al siguiente la *Astartea*, la *Medea* y la *Isla encantada*: en 1749 ejecutó la *Clemencia de Tito*, tras de la cual apareció en Roma la *Semiramis* y el *Farnesio*, que tuvieron un gran éxito. En 1751 se ejecutaron en Génova la *Merope*, la *Dido abandonada* y el *Alejandro en la India*, mientras que Turin aplaudía el *Demetrio* y la *Zenobia*. Vino luego á Portugal, al teatro de Lisboa, y puso en escena con verdadero fanatismo su *Demofonte*, el *Adriano en Siria*, el *Artajerjes*, la *Ipermestra*, la *Olimpiada*, el *Héroe Cinese* y más tarde el *Siroe*, el *Soliman*, el *Eneas en Italia* y el *Julio César*. Por último; pasó á Lóndres á contratar cantantes para Lisboa y allí compuso el *Ezio*, que obtuvo un éxito brillantísimo. Siendo maestro de capilla del rey José, murió en 1775.

5. MEZCLA DE LA MÚSICA SAGRADA CON LA PROFANA.

Como país eminentemente religioso habia cifrado España su orgullo artístico en las composiciones religiosas, y como la moda y el gusto de la época se habian declarado por la música italiana, esta entró de lleno en los templos, expulsó de ellos

á nuestros buenos maestros y vició la liturgia cubriéndola con aquellas extravagancias y aquellos errores que habian sido condenados por los mismos maestros italianos de la buena escuela. Al mismo tiempo, el contrapunto gótico fué arrancado de las iglesias y llevado á los teatros, cuajándolo de gorgoritos y fermatas con tan detestable gusto y desagradable efecto, que bien pronto el criterio popular declaróse contra él, mientras que lo atacaban los escritores de sano juicio y buen talento. Las obras desechadas de Italia fueron traídas á España por músicos aventureros y apadrinadas por los monarcas y los opulentos magnates extranjeros, dando lugar á que las medianías, ávidas de lucro, se diesen á su imitación; y de aquí que se formó en música algo parecido á lo que fué en arquitectura el estilo churrigueresco, en cuyo embrollado conjunto no acertaron los más sesudos críticos á marcar la línea divisoria que debia separar los justos límites de la música teatral y la eclesiástica. Véase cómo la sencilla *música de comedias* del siglo XVII vino á parar á esa aglomeración del contrapunto artificioso que se llamó *tarariras italianas* en el siglo XVIII. Contra ellas clamaron, entre otros famosos y sesudos es-

critores, nuestro célebre padre Feijoo en su *Teatro crítico universal*, Vicente Perez, Don Juan del Barrio y Don Pedro Aranz y Vives, que en 1780 publicó un precioso opúsculo titulado: *Reglas generales para que una composición de música sea perfecta*.

LECCIÓN XXIX.

1. LA ÓPERA EN FRANCIA CON RAMEAU.

Mientras que en Alemania solo se cultivaba la música religiosa, en la que apareció el género germánico con su característica originalidad, en Francia todo el interés musical concentrábase en la ópera, que se habia mantenido en cierto modo libre de la influencia italiana y á su vez aparecia con su sello nacional.

Aun subsistía sostenida por el favor público la obra de Lully, cuando Rameau, conocido hasta entonces como organista y como teórico, entró en la carrera dramática. Pidió ó mejor dicho compró por 50 luises de oro un libreto al abate Pellegrin, y escribió sobre él en 1732 su primera ópera titulada *Hipólito y Aricia*, cuyo éxito superó sus aspiraciones de tal

modo, que el poeta conmovido rompió el compromiso que habia hecho firmar al músico. Siguiéronse naturalmente otras óperas, entre las cuales fueron las más notables *Dardanus* y *Castor y Pollux*; y tal fué la fama de ellas, que se tradujeron y representaron en Dresde y en otras ciudades alemanas. Pero los partidarios de la música de Lully, creyendo atacadas la memoria y las tradiciones de su maestro con el sistema armónico de Rameau, entablaron contra este una lucha que solo se calmó cuando se convencieron de que no se trataba de destruir la obra de aquel maestro, sino de perfeccionarla. Y en efecto; aunque apoyado en los mismos principios, la superioridad de la música dramática de Rameau sobre la de Lully se hizo evidente y aun bastó para neutralizar el influjo de la escuela italiana.

2. ORIGEN DE LA ÓPERA CÓMICA CON LA LLEGADA Á PARÍS DE LOS BUFOS ITALIANOS.

En diversas épocas los bufos italianos habian dado sus representaciones en París; sus obras habian sido improvisadas con un carácter mitad italiano y mitad francés; pero al mismo tiempo que la ópera italiana, y sobre todo en los intervalos en que esta no funcionaba, existía otro teatro cuyo espectáculo se conocía

con el nombre de *ópera cómica*, compuesto de farsas mezcladas con *vaudevilles* y animadas con cantos, sinfonías y bailes. Un músico llamado Gilliers, fué el primero que se dió á componer aires especiales para cada pieza dramática, ensayando el género en 1724 en un prólogo titulado *Los dioses en la feria*; y este ejemplo, seguido por otros y alentado por el público, alimentó el teatro de la ópera cómica hasta la nueva invasión de los bufos italianos. Apoderáronse estos del teatro de la Gran Ópera y desde él hicieron guerra tan tenaz á la música nacional, que consiguieron la división del pueblo en dos grandes partidos llamados *rincón del rey* y *rincón de la reina*, nombres tomados del lugar que ocupaban estos personajes en el teatro y cuyos grupos defendían, el primero la música nacional y el segundo la italiana. Esta lucha acabó con un decreto que expulsó de París á los bufos italianos.

3. INTERVENCIÓN DE ROUSSEAU EN ESTAS LUCHAS.

Parece extraño que hombres como Grimm, Diderot y Juan Jacobo Rousseau, se inclinasen del lado de la música italiana; porque tendiendo á lo verdadero y natural en todo, no hubieran debido apa-

sionarse por las formas convencionales que tanto dominaban en esta música; pero las ideas que se profesaban entonces acerca del lirismo eran tan confusas y extrañas, y luego la ópera bufa por la que se decidieron se hallaba tan lejos de la crítica lanzada contra la ópera seria, que no hay que extrañar estas faltas de lógica en el modo de discurrir. Rousseau sobre todo, influido por la música que acababa de oír en Italia, compuso una ópera con texto francés cuyo título es *El adivino del lugar*, que fué representada primero ante la corte en Fontainebleau en 1752 y al año siguiente en la Academia real, y siempre con lisongero éxito; ópera que puede considerarse como la primera verdaderamente francesa.

Pero apesar de esto, en la *Carta sobre la música francesa*, llegó hasta sostener que los franceses no podían tener música propia por que su lengua era rebelde á la melodía, lo cual le expuso á pagar su temeridad en la Bastilla. Felizmente, la marcha de los bufos puso fin á este estado de cosas.

4. DUNI, CREADOR DE LA ÓPERA CÓMICA.

Apenas desaparecieron los italianos de París, diéronse los cantantes franceses,

no obstante la inferioridad de sus talentos, á ejecutar las traducciones de las óperas transalpinas; y lo que es mejor, poetas y músicos á hacer libretos franceses y á ponerles música original y característica: puede servir de modelo Auvergne, que dió á la escena, sus *Chalanes (troqueurs)* en 1753. Pero el que llegó á figurar al frente de estos compositores y es considerado como el fundador de la ópera cómica por haberle dado formas nuevas, fué Duni, cuya primera obra *Nineta en la corte*, representada en 1755, fué acogida con gran aplauso á causa del estilo ligero y de la gracia y soltura de sus melodías. Esto hizo, no solo que tras ella diese al público otras varias del mismo género, sino que encontrase otros afortunados imitadores, entre los que merecen citarse á Monsigny, que estudió composición no más que por llegar á escribir óperas cómicas, que dió á las piezas más pequeñas de sus obras el título de *romanzas*, y cuya principal ópera *El desertor*, aun conserva frescas y brillantes las bellezas que la hicieron triunfar y Filidoro, su contemporáneo, aun de más conocimientos que él y con no menos naturalidad, gracia y facilidad de invención.

5. NOTICIA DE GRÉTRY REFORMADOR DE LA ÓPERA CÓMICA.

No deja de ser cosa digna de observarse que la ópera cómica francesa, hija del maridage de la canción con el *vaudeville*, haya recibido su sello característico de un músico napolitano y de dos *dilettantes*, que componían á ratos perdidos. Así es que no pudieron dar á esta música su forma completa, ni imprimirle ese carácter nacional que distingue este producto francés en los dominios de la música dramática, cosa que estaba reservada á Grétry. Habia este nacido en Lieja en 1741 y visitado á Roma, donde estudió siete años, y á Génova donde hizo representar su primera ópera *Isabela y Gertrudis* en 1767, cuando llegó á París en la que fué admirablemente recibido por Monsigny y Filidorro, y en la que despues de no pocas contrariedades llegó á representar su *Hurón* (1768) que le conquistó las simpatías del público y puso á sus órdenes á los poetas Marmontel, Sedaine y otros que le ofrecieron sus libretos. Apartado de sus argumentos el elemento bufo, y dando entrada á los afectos y pasiones más sérios empezando por el amor, hízose de la ópera cómica una combinación agradable de formalidad y ligereza, de lo sério y lo

gracioso: y la ausencia de los recitados y su sustitución por el diálogo hablado, en que los poetas acumulaban sus sales y daban rienda suelta á su ingénio, acabaron de quitar gravedad y pretensiones á estas obras y de darles un cierto sabor picante muy grato para el paladar francés.

6. CARÁCTER DE LA MÚSICA DE GRÉTRY.

No hay que admirar en el reformador de la ópera cómica tanto la grandeza de las concepciones, como la gracia, la delicadeza y el gusto. Distinguióse especialmente por la verdad y expresión de las melodías, que buscó en esa relación prosódica del canto con el texto, evitando cuidadosamente caer en el estilo declamatorio que habia herido de monotonía las obras de Lully. Una falta tenían las obras de Grétry; la pobreza del acompañamiento, á que no prestó atención alguna por considerarlo como un accesorio; pero tal vez esto contribuyó á hacer sus obras más populares; porque es lo cierto que, no solo gozaron en Francia de un favor inmenso, sino que muchas de ellas como *Zemira y Azor*, *El cuadro parlante*, *Ricardo Corazón de Leon*, *La falsa magia* y otras, dieron la vuelta á Europa. Finalmente; entre los muchos discípulos de Grétry, debe mencionarse á Dalayrac que dotó la

Francia de óperas tan bellas y divertidas como *Adolfo y Clara*, *Nina*, *Gulistan* y otras varias de no escasa inspiración.

LECCIÓN XXX.

1. CRISTÓBAL GLUCK, REFORMADOR DE LA ÓPERA FRANCESA.

Cristóbal-Willibaldo Gluck, nació en Weidenwagen, pequeño pueblo del Palatinado bávaro situado sobre las fronteras de Bohemia, en 1714. Había empleado su juventud en recorrer el mundo artístico, empezando por Italia, donde estudió composición é hizo representar sus primeras óperas, siguiendo por Londres, donde había oído las lecciones de Hændel, viniendo á Viena, donde desempeñó el cargo de maestro de capilla de la córte y compuso varias óperas cómicas con textos franceses, entrando desde luego en los caminos reformistas con su *Orfeo y Euridice* y su *Alcestes*, y pasando, por fin, á París donde su pensamiento era de posible realización, cosa que no acontecía en Alemania y menos en Viena. Con la protección de María Antonieta, que había sido discípula suya cuando no era

más que Archiduquesa de Austria, pudo llegar á París y empezar los ensayos de *Ifigenia en Aulide*, hecha sobre el libro de Racine cuya composición, despues de grandes luchas contra músicos y cantantes y en fuerza de resolución y energía, apareció sobre la escena francesa en 1773. La sensación y el triunfo fueron inmensos; y para no dejarlos olvidar, Gluck hizo representar el *Orfeo*, el *Alcestes*, la *Armida*, *Ifigenia en Tauride* y *Eco y Narciso*, drama lírico que fué recibido con frialdad. Estas fueron las últimas producciones de este maestro, por que su edad de 65 años y su cansancio le decidieron á dejar teatro y gloria y á retirarse á Viena, donde murió algunos años despues en el de 1787.

2. EL PENSAMIENTO DE GLUCK.

En un prólogo con que hizo preceder su *Alcestes* en 1769, Gluck se encargó de manifestarnos su proyecto reformista. El mismo dice que se habia propuesto volver la música á sus propios dominios que estaban reducidos á realzar la poesía por medio de la expresión lírica y de la viva pintura de las situaciones dramáticas, sin interrumpir la acción y sin debilitarla con galas musicales inútiles y pretensiosas. Quitando todos los abusos y desem-

barazándose de la rutina, estableció que la sinfonía debía de ser por decirlo así, el argumento, preparando al auditorio para la acción; que los instrumentos habían de adaptarse al interés y á la pasión; que los grandes intervalos entre los recitados y el aria, dañan á la ilación, cortan las frases é interrumpen el calor y energía de la obra; que no debía sacrificarse la claridad al placer de crear dificultades, sino que deberían introducirse solo aquellas novedades que podían justificarse por la situación y la necesidad de expresar: y en fin; que no había inconveniente en sacrificar algunas reglas, con tal de obtener el efecto. Mirado así el drama lírico, análogamente á la tragedia, Gluck se propuso realzar su interés, no por tales ó cuales medios ni en estos ó los otros momentos, sino con cuantos recursos ofrecía el arte y en todas las partes de la obra; porque cada detalle era para él igualmente esencial y debía concurrir al efecto general de la composición. De aquí que pidiese á los poetas, no ya algunas escenas, arias ó recitados interesantes, sino situaciones conmovedoras y pasiones enérgicas que dieran lugar á coros, marchas y hasta bailes perfectamente enlazados con la acción dramática, y

que determinasen un gran desarrollo del elemento musical.

3. LOS ADVERSARIOS DE GLUCK.

Para contrabalancear, ya que no para destruir la influencia de Gluck, hicieron los partidarios de la música italiana ir á París á Piccini que era entonces el compositor más distinguido de Italia. Formáronse dos bandos que se combatieron del modo más rudo y acerbo por medio de escritos de varios géneros, no pocas veces de un carácter cómico y ridículo, y que llevaron la perturbación desde las academias á los cafés, y desde los teatros á las sociedades literarias. Cuando Gluck dió su *Armida*, Piccini trabajaba en su *Rolando*: felizmente el público, más sensato que los críticos, aplaudió al uno y al otro; pero esto, como era de esperar, alimentó más las pasiones y exasperó á lo sumo á *Glukistas* y *Piccinistas*. La *Ifigenia en Tauride* decidió la contienda en favor de los primeros, y la retirada de Gluck y su muerte, la terminó forzosamente.

4. PROGRESOS QUE REALIZÓ GLUCK.

Veamos lo que ganaron los elementos esenciales en las óperas de Gluck. En primer lugar, las arias tienen otro corte, aunque sus melodías sigan siendo real-

mente italianas; desaparecieron las repeticiones y los ritornellos que las interrumpían y el canto apareció con una majestuosa solemnidad. En segundo lugar, el recitado adquirió mayor importancia; desde luego solo se encuentra en sus óperas el recitado obligado; pero luego el maestro le realzó grandemente con la verdad de la expresión dramática, dando á cada una de sus frases una belleza propia y un valor estético fundado en la feliz elección del ritmo y la melodía y en las formas del acompañamiento admirablemente relacionadas con la situación de los personajes. En tercer lugar, este acompañamiento, poderosísimo auxiliar del canto, fué enriquecido con multitud de efectos nuevos y sorprendentes sacados del ritmo, de las diversas figuras de la instrumentación y de la elección de los instrumentos que habian de intervenir en cada situación y coro.

Tales fueron sus principales reformas.

5. CRÍTICA DE LA OBRA DE GLUCK.

No siempre los resultados correspondieron á la grandeza del fin perseguido por el maestro; porque desgraciadamente su potencia inventiva no se hallaba auxiliada por otras facultades en igual grado poderosas. Sus personajes se repi-

ten, sus situaciones se reproducen y de aquí cierta monotonía: hacía resonar enérgicamente algunas cuerdas del corazón humano; pero no las hacía vibrar todas: bajo este aspecto su obra era incompleta. Aunque el monólogo era la parte esencial en las óperas de Gluck, este tenía toda la majestad del clasicismo griego; pero arrebatava al estilo flexibilidad y variedad. No obstante estos lunares, no por eso deja el ilustre profesor de aparecerse como una grande y poderosa individualidad musical de gran importancia en la Historia del Arte.

LECCIÓN XXXI.

1. REFORMA DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL.

Aunque el impulso estaba dado y bien vigoroso por cierto, para la reforma total de la ópera, la transformación no podía verificarse sino con mucha lentitud, á causa de las imperfecciones de que adolecía la parte instrumental. Era preciso que esta recibiese los perfeccionamientos necesarios, para que pudiera corresponder y prestarse á las nuevas exigencias; y

procurárselas fué la misión que vino Haydn á realizar y lo que ha conquistado para este gran músico un honrosísimo lugar en la Historia de la Música.

2. NOTICIA BIOGRÁFICA DE JOSÉ HAYDN.

Nada más sencillo pero más triste que la vida de José Haydn. Nació en Rohrau, pueblecillo del Austria meridional situado cerca de la frontera de Hungría, en 1732. Fué primogénito de una humildísima familia que llegó á tener tras este nada menos que otros 19 hijos y tan aficionada á la música, que despues del trabajo rudísimo del dia, porque el padre era carretero, es decir constructor de carros, por la noche, el industrial entreteníase en tocar el arpa, con la que acompañaba á su esposa y á sus hijos canciones populares. El maestro de escuela de Hamburgo, que asistió á estas poéticas veladas, observando las sorprendentes condiciones que José tenia para la música, pidió y obtuvo de su padre que se lo dejase para educarlo; y despues de tres años, en que recibió no pocos golpes y no mucho alimento, llevóselo á Viena el maestro de la capilla de San Estéban, que lo colocó entre los seizes, enseñándole el canto: pero él estudió por sí la composición y se ejercitó en ella escribiendo coros hasta de 8 y 16

voces que su maestro no examinaba siquiera. Creció, cambió su voz, fué despedido y refugióse en una mísera guardilla, sin otro abrigo que un pobre lecho, ni otros recursos que algunas lecciones y lo que ganaba en las orquestas y en las serenatas (murgas). Las sonatas de Bach lo ejercitaron en el clave y le educaron en el arte: y la amistad de Pórpura le fué utilísima material é intelectualmente. Había escrito varios tríos y cuartetos, y hasta una pieza satírica que fué prohibida á la tercera representación, cuando el conde de Mozzin, le nombró maestro de su música particular en 1759: para este Sr. escribió la primera sinfonía. Casóse, lo que fué la mayor desdicha que turbó su vida; su mujer, estúpida y fanática, estuvo siempre rodeada de frailes y no le permitió sentir ni los goces del amor ni los encantos de la paternidad. Pasó un año despues al servicio del príncipe de Esterhazy, que le nombró director de su capilla y maestro de su teatro y de sus conciertos profanos y religiosos. Allí empezó su interesante carrera y su enorme trabajo; porque son innumerables las obras que escribió en 30 años que pasó en la casa del príncipe. Murió este en 1790, y aceptando entonces las proposiciones de Salo-

món, director de una sociedad de conciertos en Lóndres, pasó á Inglaterra, donde inauguró una nueva carrera, no menos brillante que la anterior, pero que solo duró tres años. En 1794 volvió á Viena, en uno de cuyos barrios extremos pasó los últimos años de su vida, querido y respetado, y de donde solo salió una vez, arrastrado por los amigos para asistir á la representación del oratorio *La creación*, y á donde volvió sobrecogido por una emoción dulcísima pero peligrosa. Murió de dolor al ver á los franceses ante Viena, el 31 de Mayo de 1809.

3. HAYDN EN SUS OBRAS VARIAS.

Haydn hizo de la música su misión y vivió para el arte; fué el músico de todo el mundo. En los primeros años de su vida, ya escribía un concierto para las bodas de una aldeana, ya un cuarteto para una serenata; lo mismo una sonata para uno de sus protectores, que una pieza de piano para otro de sus discípulos. En la casa del príncipe le fué preciso hacer óperas, sinfonías, cantatas, misas, coros profanos y religiosos, y trozos de *baritono*, instrumento de que gustaba mucho su señor. En cuanto á la música instrumental, cóncense de él 118 piezas sinfónicas y 83 cuartetos.

Su carácter sereno, dulce y jovial hállase tan claramente reflejado en todas estas composiciones, que si alguno le reprochaba alguna vez el haber dejado traslucir su buen humor hasta en las misas, contestaba:—¿Qué quereis? El pensamiento de la bondad de Dios me llena de una tan alegre confianza, que hubiera puesto un tiempo de *allegro* hasta en el *Misere-re*.—Sirvan de modelo entre sus composiciones cómicas, la sinfonía en que los músicos van acabando sus partes uno á uno y desapareciendo poco á poco hasta dejar solo el violin que termina la obra; y aquella otra sinfonía infantil compuesta para todos los instrumentos que pudo hallar en una feria, tales como pitos, gaitas, cucos, trompetillas, violincillos, etc., en la cual los *tutti* son graciosísimos y se ven interrumpidos por algunos solos muy ingeniosos compuestos para esos juguetes; y por último aquella otra en que hizo dormir á todo el auditorio, con la apacibilidad y lentitud de los andantes pianísimos, y luego le despertó con un fuerte acorde de timbales.

4. HAYDN SINFONISTA.

El aspecto más interesante que presenta el estudio de este compositor, es el que le corresponde como sinfonista. An-

tes de él puede decirse que solo Sanmartini en Italia habia escrito sinfonías para una orquesta completa, y Alemania, como más sábia en el arte del contrapunto, pudo comprender mejor la índole de los instrumentos, distinguir sus efectos de los más limitados de la voz humana, valerse de sus medios y de su mecanismo particular y aprovechar su extensa escala y todas esas ventajas que dá á la música la circunstancia de no hallarse sometida ni ligada á un texto. Ese estilo particular, diferente de la música vocal ó dramática, Haydn le creó: propúsose el problema de la unidad realizada por la variedad con progresión de interés, y lo resolvió descomponiendo por el análisis la idea melódica ó sea el tema en sus elementos y combinando luego estos por medio de la ciencia del contrapunto. La sinfonía fué la expresión más elevada y completa de este género de música, por el que ha llegado este celebérrimo compositor á llamarse el *padre de la instrumentación*. Haydn separó las tres partes de que constaba en su tiempo una sinfonía; una pequeña frase servíale de introducción, aunque no pocas veces, apenas iniciada, envolvíala en un *allegro* cortado en dos partes; la primera para el tema con algu-

nos motivos accesorios y la segunda para el primer trabajo temático. Viene luego el segundo trozo con un movimiento lento á modo de cavatina y una melodía fundamental desenvuelta en variaciones; y concluye con el *rondó*, que es un tiempo ligero y de compás vivo en que los motivos se diversifican, se agrupan y compenetran. A estas tres partes agregó Haydn mas tarde el *minuetto*, aire de danza noble y gracioso, colocado por lo general entre el andante y el rondó. En esta forma se ha conservado la sinfonía hasta los tiempos actuales, salvo algunas ligeras modificaciones, tal como la sustitución del *minuetto* por el *scherzo*.

5. ALGUNAS OBRAS INMORTALES DE HAYDN.

Las primeras sinfonías de Haydn fueron obras espontáneas de cuya intención y sentimentalismo poca cuenta debió darse; mas bien pronto fingióse en la mente al componer alguna idea romancesca, metafísica ó moral y estas sirvieron de almas á esas creaciones sorprendentes que designaba luego con títulos tan bizarros como estos: *La bella circasiana*, la *Roxelana*, el *Maestro de escuela enamorado*, la *Reina*, etc., etc. Pero las obras que han inmortalizado á Haydn, son la *Creación*,

las *Estaciones*, y las *Siete palabras*. Cuando dejó la Inglaterra para volver á Viena, ya llevaba el texto de aquel oratorio; pero cuando puso en él la mano por última vez, tenía ya 66 años: esta magnífica composición vocal tuvo un éxito inmenso y dió bien pronto la vuelta á Europa arrancando aplausos por todas partes. Las otras dos composiciones son asimismo obras maestras, en que el autor se eleva á un grado de inspiración y de verdad en la expresión que no han sido sobrepujados. Finalmente: Haydn supo enlazar admirablemente el estilo severo de Hændel y Bach, con el melódico de la escuela italiana: por todo lo cual la Historia del arte musical, le honra justamente con el título de *padre de la música instrumental*.

LECCIÓN XXXII.

1. NOTICIA BIOGRÁFICA DE MOZART.

Wolfgang Amadeus Mozart, nació en Salzburgo el 27 de Enero de 1756. Su padre, Leopoldo Mozart, era segundo maestro de capilla en la catedral de aquel arzobispado, y hombre muy notable por sus

talentos musicales y por su carácter honrado y leal.

Ya de tres años asistia á las lecciones de música de su hermana, cinco años mayor que él, rebuscando acordes sobre el clave; y á los cuatro ya ejecutaba algunos aires de danza. Bien pronto su habilidad como pianista decidió al padre á exhibirle en público al lado de su hermana. Llevólos á Munich y luego á Viena, donde excitaron la admiración de los inteligentes. De vuelta á Salzburgo, sorprendióle un dia su padre ejecutando parte de uno sus cuartetos en un pequeño violin que se habia traído de Viena. En 1763, á los 9 años, emprendió con su padre y su hermana el primer viaje fuera de Alemania, asentando en él las bases de su celebridad. Munich, Augsburgo, Mannheim, Franfort y Bruselas le admiraron y aplaudieron. Llegó á París, dejóse oír en Versalles ante la córte y en los salones ante el público y empezó allí á dar á conocer sus primeras obras. Pasó á Lóndres, donde mereció igual acogida, y volvió á Holanda donde, tanto él como su hermana, sufrieron una aguda enfermedad despues de la cual volvieron á Salzburgo. En 1768 el emperador José II le encargó una ópera bufa, la *Finta semplice*, cuya repre-

sentación impidió una miserable intriga. Un año despues pasó á Italia, visitó á Bolonia, Milan y Roma, dejóse oír en el conservatorio de la *Piedad* de Nápoles, y lleno de honores y distinciones, volvió á Milan donde compuso el *Mitridates*, á los 14 años, ópera que fué representada 20 veces seguidas. Siguen los viajes y las obras de Mozart, al par que sus progresos y la formación completa de su génio musical, iniciada en el *Idomeneo*, ópera que compuso á los 26 años para el Elector de Baviera, y tras de la cual fué á establecerse á Viena, donde pasó el resto de su vida, desgraciadamente muy corta. José II, proyectando la fundación de la ópera nacional alemana, le encargó una obra: Mozart hizo el *Robo del serrallo*, que se representó con gran éxito, en Praga sobre todo, para cuya ciudad hizo luego el *Don Juan* una de sus principales composiciones. Casóse despues y esto le hizo más activo y fecundo, y despues de haber llenado el mundo musical con su fama y con sus obras, murió el 5 de Diciembre de 1791.

2. OBRAS PRINCIPALES DE MOZART.

Tal era la fuerza de concentración y recogimiento de Mozart, que dicese de él que, durante los insomnios que le produ-

jo una grave enfermedad de su esposa, de cuyo lecho no se apartaba, compuso uno de sus más bellos cuartetos; y jugando al billar en un café hizo el precioso quinteto de la *Flauta encantada*. A más de las obras ya citadas, publicó Mozart seis cuartetos dedicados á Haydn en 1785, y en este mismo año el magnífico oratorio *David penitente* y *Las bodas de Figaro*, ópera que cayó en Viena pero que se levantó en Praga. Entre 1788 y 1790, compuso la ópera *Cossi fan tutte* que no tuvo gran aceptación y tras ella, con una fecundidad pasmosa, la ya indicada *Flauta encantada*, *La clemencia de Tito* y el *Réquiem*. La primera alcanzó un éxito prodigioso; la segunda fué ejecutada en Praga en las fiestas de la coronación de Leopoldo II, y es una obra de gusto italiano compuesta casi toda ella en el viaje de Viena á Praga: la tercera fué escrita para un conde austriaco, que se la encargó al maestro con gran misterio: poco tiempo despues murió este exclamando:—«¿Me habia yo engañado cuando decia que era para mí para quien escribía este *Réquiem*?»—

3. MISIÓN ARTÍSTICA DE MOZART.

Reasúmense en Mozart los progresos que habia hecho la música durante los si-

glos anteriores; así es que su misión fué unir las diferentes escuelas, concentrar en sí las diversas tendencias, reunir en su mano los elementos preparados por sus antecesores y darse á conocer, no como el maestro de tal ó cual país, sino como el músico de la Humanidad. Mozart poseía en efecto cualidades intelectuales y morales para esta altísima misión. Espíritu contemplativo, imaginación inflamable, corazón exhuberante de ternura, cabeza admirablemente organizada para el cálculo; por una parte amor al placer, variedad de gustos y riqueza de inclinaciones; por otra constancia y firmeza en el trabajo, actividad excesiva y pasión tiránica por el estudio. Exaltado y licencioso, hipocondriaco y jovial, devoto y atrevido, tal es su carácter, un poco disparatado, pero abierto á todas las influencias y accesible á todas las impresiones. Hé aquí por qué pudo pintar todos los sentimientos, dar voz á todas las pasiones y realizar en los dominios de la música una verdadera monarquía universal.

4. MANERA DE REALIZAR SU OBRA.

Mozart había estudiado desde muy joven todos los antiguos maestros, había viajado mucho, había oído y se había ejercitado grandemente en todos los estilos y en

todos los géneros; por tanto se había apropiado todas las formas, haciéndose un estilo compuesto del melódico, que destilaban las fuentes italianas y el fugado ó contrapunteado de Flandes y Alemania, que llegó á manejar con la mayor destreza, con lo cual por una parte se imprimió á sí mismo un cierto sello de superioridad y por otra marcó las obras maestras que le han inmortalizado. En la esfera instrumental procede de Haydn, su modelo, al que excede en gracia, fecundidad y flexibilidad de ingénio: su música de este género se distingue por el empleo razonado de todas las fuerzas instrumentales, con las cuales, y por medios sencillísimos, obtuvo efectos tan grandiosos como sus contemporáneos con otros más pretenciosos y complicados. En la música eclesiástica es más desigual; depende eso en parte de haber tenido que someterse á los gustos algo mundanos del arzobispo de Salzburgo. Tiene, sin embargo, muy bellos coros, y trozos de una inspiración tal, que demuestran lo que hubiera podido hacer si se hubiera dedicado de todo corazón á realizar su ideal en la música de iglesia. Su principal gloria se desprende sin duda de sus composiciones dramáticas; porque no se puede negar que poseía en

grado eminente la inteligencia y el instinto de las conveniencias artísticas y estéticas, como lo prueban además sus críticas y sus consejos á los libretistas y poetas. Las óperas de Mozart son un conjunto armónico de declamación francesa, melodía italiana é instrumentación alemana; porque reunió en su estilo dramático las cualidades musicales de las tres escuelas, animándolas con su poderoso génio. Mozart es el verdadero creador de los concertantes ó *trozos de conjunto*; mientras más personajes mezcla, mejor los individualiza, gracias á la variedad infinita de figuras melódicas y de ritmos: sus cuadros musicales tienen pues, gran belleza, riqueza, interés é importancia. La influencia de este maestro sintióla Alemania en Winter, Weigl y otros é Italia y Francia en Cherubini, Boieldieu y el mismo Rossini.

5. CRÍTICA DE MOZART.

Al lado de las incomparables bellezas de Mozart, hállanse en sus obras trazas nada equívocas de las concesiones que se vió obligado á hacer al mal gusto de su época.

Luchó cuanto pudo contra las pretensiones del público, que se traducían por las exigencias de los editores:—Haced al-

go más popular, para que pueda venderse; decíanle.—No vendais: ayunaré—contestaba el maestro; pero era preciso vivir y algunas veces le fué preciso complacer al público su señor. Eso no obstante, la independencia de su carácter se prueba en que pudo hacerse rico sacrificando algo de sus ideales, y por el contrario le hallamos pobre por haber pospuesto la popularidad á sus elevadas ideas sobre el arte dramático.

6. COMPOSITORES ITALIANOS CONTEMPORÁNEOS DE HAYDN Y MOZART.

Entre los compositores italianos más famosos de esta misma época, merece citarse en primer lugar á Piccini, que nació en Bari en 1728 y fué discípulo de Leo y Durante. Imaginó marcar los cambios de escena por los de medida y movimiento, dando á los finales más variedad y extensión y así lo hizo en su ópera bufa *Cecchina* y en la séria *La Olimpiada*. También dió nueva forma á los duos dividiéndolos en dos tiempos, uno lento y otro rápido, de donde han provenido la *cavaletta* y la *stretta*.

Otro autor notable fué Sacchini, que nació en Nápoles en 1735 y se distinguió como violinista; fué director del conservatorio de Venecia y luego pasó á Ingla-

terra donde hizo representar varias obras sin éxito; despues vino á París en cuya ciudad dió á conocer el *Edipo en Colonia*, adornada con algunos trozos que han quedado como clásicos: poco despues murió, lleno de amargura, en 1786.

Paisiello tambien es célebre por su *Serva patrona*, ópera bufa que compuso en San Petersburgo, y por su *Nina* ó la *Pazza per amore*, que hizo en Nápoles, y que son modelos, aquella de gracia y esta de sentimiento.

Por último; Cimarosa, tambien napolitano, que floreció en 1755 y estudió en el conservatorio de la *Piedad*, con Sacchini y despues en el *Loreto*, ha dado á luz óperas muy notables, como *El matrimonio secreto*, que compuso en Viena y que ofreció la particularidad de que, concluida su representación el emperador Leopoldo la mandó repetir de punta á cabo. Cimarosa murió en Venecia en 1801, á consecuencia de las penalidades que sufrió en las prisiones napolitanas á donde le lanzó la política revolucionaria. De sus numerosas obras ninguna ha hecho por su fama lo que la que acabamos de citar.

LECCIÓN XXXIII.

1. NOTICIA DE FARINELLI.

Sabido es que, para atenuar la profunda tristeza que se habia apoderado del ánimo de Felipe V, vino de Italia el artista Farinelli, cantante de voz dulce y melodiosa, de método gracioso y tierno y de admirabilísima ejecución. Habia nacido este cantante en Nápoles en 1705: su verdadero nombre era Cárlos Broschi; su padre, para agrandar los dotes naturales de este jóven, quiso bárbaramente ultrajar en él á la Naturaleza, y como quiera que los pontífices hubiesen prohibido á las mujeres cantar en los teatros, el cruel padre de Farinelli dedicó á su hijo á la carrera teatral, bajo la dirección del maestro Pórpora. Despues de algunos viajes por Alemania é Inglaterra, en los que cimentó y extendió su fama, vino á Madrid en 1738 y aquí quedó, favorecido por el monarca y por la princesa D.^a Bárbara, incorporado á la capilla real en la que el célebre D. José Torres habia sustituido al no menos célebre D. José Nebra y sobre la que ejercian decisiva influencia los

maestros italianos Corselli y Scarlatti. El palacio de los reyes se convirtió en templo de Euterpe, donde se cantaba y tocaba de continuo, en tanto que la gobernación del Estado se hallaba abandonada en manos, primero del cardenal Alberoni y luego de la famosa princesa de los Ursinos. Por este tiempo el maestro Nebra hizo representar en el teatro del Príncipe su ópera española *Cautela contra cautela ó el rapto de Ganimedes*, que fué muy bien recibida del público, pero que la corte acogió con frialdad, por ser más de su agrado la música italiana. Este fué el fin de nuestro teatro lírico; porque tras de esta derrota, ningun escritor de importancia quiso exponerse á un seguro fracaso.

2. LOS ORATORIOS SACROS.

Aunque el sacerdocio habia clamado contra la música teatral, cuidadoso de que no se extinguieran las tradicionales y características melodías profanas y deseando atraerse á cuantos se hallaban descontentos con las fiestas palaciegas, volvieron á crear los *oratorios sagrados*, italianizando algo su música para contemporizar con los gustos y dividiendo aquellos en actos á modo de los melodramas extranjeros. Las colegiatas y monas-

terios invitaban por las tardes al pueblo á venir á estas fiestas sacro-profanas en que lucían á la vez sus habilidades, poetas y maestros, cantores é instrumentistas. Pueden servir de modelos el oratorio que escribió en Barcelona en 1745 el maestro Don José Pujol, con el título de *La hermosa nube del día, columna de Israel*, y los alegres *Villancicos* representados en las Reales Descalzas de Madrid en 1747, nominados el uno *Villancico de navidad* y el otro *El portugués*, en los cuales admitióse el chiste jocoso y la agudeza oportuna así como la música más popular, con objeto de atraer á toda clase de gente y mantener el gusto de las antiguas costumbres artísticas y piadosas.

3. REINADO DE FERNANDO VI.

Muerto en Julio de 1746 Felipe V, el 10 de Octubre entró en Madrid Fernando VI, su hijo, monarca español y hombre de carácter apacible y bondadoso. En medio del favor que el marqués de la Ensenada concedió á las ciencias y á las artes, la afición de los monarcas á la música italiana, la preponderancia de Farinelli y la afición á las deslumbrantes fiestas del Buen Retiro, dejaron en el olvido y la postración las dos bellas artes que más

gloria habian dado á España, la poesía y la música, y siguieron trayéndose de Italia músicos y cantantes con desden de nuestros maestros, para dar esplendor al teatro de la córte, rival entonces de la de Viena. No obstante, florecieron entonces entre nosotros, maestros y músicos tan notables, como D. José Monalt célebre violinista, Juan Estéban Isern, Felipe Monreal, Juan Ledesma y Francisco Guerra, que le siguieron, y Pascual Juan, conocido por Carriles, y Felipe Libon, quienes aventajaron á los anteriores en la excelencia del tono. Los flautistas Luis Mison, José Rodil, Francisco Mestres y Juan Lopez, el trompa y clarinete Felipe Crespo, los oboes hermanos Plá, José y Manuel, y los cantantes Narciso Alonso, tiple, Ignacio Rivero, contralto, Piccarte, Perez, Herranz, Barreda, Fernandez y Rico, tenores, y Montañana, Carmona, Martinez, Gomez y Macías, bajos, quienes ofrecen entre otros un catálogo de artistas que podian competir con los mejores de Italia.

4. REFORMA EN LA REAL CAPILLA Y MÚSICA RELIGIOSA.

Algunos escándalos ocurridos en la real capilla hicieron que el cardenal Mendoza pensase en poner fin al deplorable estado

en que se encontraba: y despues de varios decretos sin resultado práctico, en 1749 fué aprobado un nuevo reglamento para su gobierno, que aunque al principio no produjo notables efectos, al fin, apoyado el cardenal por Ensenada y nombrado vice-maestro Nebra, hizo reinar el orden y que se sintiera la benéfica influencia de este entendido maestro, no ya en las prácticas del coro, sino en el género de música que desde entonces empezó á cultivarse en la real capilla y á su ejemplo en otras muchas iglesias, no ya de Madrid sino de España. Nebra murió en Julio de 1768, dejando muchas y muy notables obras religiosas, y fué sustituido por el padre maestro Pedro de Ulloa, de la compañía de Jesus, sabio músico y autor de la obra *Música universal ó Principios universales de música*, que se imprimió en Madrid el año de 1717. Al lado de este libro merece colocarse el *Mapa armónico práctico ó breve resúmen de las principales reglas de la música*, de Francisco Valls maestro de la catedral de Barcelona, donde se publicó en 1716, obra de grandísimo mérito y que suscitó una importante controversia sobre el sistema propuesto por el maestro para hacer que la música exprese los afectos que la letra reclama.

5. RESEÑA MUSICAL DE LOS TIEMPOS DE CÁRLOS III.

En tanto que el hermano de Fernando VI abandonaba la corona de las dos Sicilias para ceñir la de España, Doña Isabel Farnesio, regenta del reino, desterró á Farinelli señalándole una pensión que disfrutó en Bolonia hasta su muerte, ocurrida en 1782.

Vino Don Cárlos III á España seguido de una pléyade de extranjeros, entre los que se encontraba el célebre Squilace ó Esquilache, su ministro de Hacienda; pero, tanto este como los que le siguieron, Roda, Grimaldi, Moñino y Floridablanca, aunque más ó menos protectores de las ciencias y las artes, entendieron que no estas y sí las armas, son las que pueden dar preponderancia á una nación. No obstante, por esta época empezó el teatro á sacudir el yugo de las naciones extranjeras, de Francia especialmente, y el drama lírico español principió á renacer con las inspiradas producciones de Miron, Plá, Castel, Ferreirã, Rosales, Esteve y otros muchos. Prohibiéronse los *autos sacramentales* y aun los *oratorios* fueron desechados en no pocas iglesias. Por esta época floreció Don Ramón de la Cruz, cuyas obras pertenecen al género

lirico casi todas, como sus *caprichos dramáticos*, sus *tragedias burlescas*, sus *sainetes para cantar*, y sus *loas*, *entremeses* y *zarzuelas*. De estas producciones, y de nuestras tonadillas, jácaras, moji-gangas y romances, nacieron primero el *vaudeville* y luego la *ópera cómica* francesa, siendo Lesage, Fuselier y Dorneval los primeros cultivadores allá en 1700 y en las ferias de San German y San Lorenzo. En 1779 dió á luz Don Tomás de Iriarte su Poema de la Música, con el cual avivóse algun tanto la afición á ella y, abiertos otra vez los teatros en 1787, alternaron en ellos las obras italianas con las españolas; varias ciudades, como Barcelona, Cádiz, Valladolid, Sevilla, Granada y Zaragoza tuvieron sus teatros fijos ó por largas temporadas. Al mismo tiempo, casi todas las catedrales y colegiadas y muchos conventos establecieron escuelas gratuitas de música; la capilla real de Madrid estrenó el magnífico órgano del mallorquin Jorge Bosch, á quien el rey nombró *organero* de palacio, en tanto que Don José Francisco Teixidor sustituía á Nebra en la capilla y Don Antonio Ugena á Corselli en el magisterio, y ambos con sus obras musicales y teorías daban un poderoso impulso al arte.

6. LA VIOLA Y LA VIHUELA.

La viola es uno de los instrumentos más antiguos que se conocen: algunos lo ven en la lira de Orfeo, y otros lo hallan en la India, en Arabia y en Judea. Las primeras violas conocidas en Europa tenían cinco cuerdas: los italianos les agregaron la sexta, llamándolas *violas digamba*, y Saint-Colombe les agregó la sétima, inventando las cuerdas recubiertas de hilos metálicos. Sus especies fueron muchas: á más de cinco especies de *violetas*, que solo se diferenciaban en el tamaño, había las de 44 cuerdas, llamadas de *bordón*, las *bastardas* y de *amor* con cuerdas de alambre, las *de brazo* y *alta viola* con trastes como la guitarra, y todas se sujetaban con las rodillas y se tocaban con arco.

Esto indica que se llamaron *violas* los instrumentos que hoy se designan con los nombres de *violoncellos* y *contrabajos*.

En cuanto á la *vihuela*, que algunos confunden con la lira y la cítara y otros con la viola y la guitarra, es un instrumento de púa de metal y pluma y con cuerdas asimismo metálicas, muy parecido á lo que hoy llamamos *bandurrias*: la vihuela se tocaba punteándola con el

plectro, y la guitarra rasgueándola y punteándola con los dedos. Entre los guitarristas más célebres de estos tiempos hállese al Padre Basilio, Sors, Aguado, Moretti, Tostado, Ramonet, Huertas, Naya, Cano, Ochoa, Carnicer, Alcalá y otros muchos, teóricos tambien muy notables.

LECCIÓN XXXIV.

1. NOTICIA BIOGRÁFICA DE BEETHOVEN.

Durante la revolución francesa y el imperio los compositores franceses entretuviéronse en aprovechar los progresos realizados por Mozart; mas el siglo XIX se abre con dos grandes figuras que vamos á estudiar sucesivamente. Es la primera Ludwig-van-Beethoven, que, aunque florece en la época de los prosélitos de Mozart, considerado por la influencia que ejerció su música y por las vías nuevas que tras de su muerte se abrieron al arte musical, es más bien una figura de los tiempos modernos.

Nació en Bonn el año de 1770. Su padre, miembro de la capilla del Elector de Colonia, le dedicó desde luego á la música; de manera que, por más que en un

principio el pequeño Ludovico se resistió, tomóle afición pero á poco, despertóse su talento como pianista y violinista, y á los 15 años obtuvo la plaza de organista de capilla. Durante el invierno de 1786 á 1787 hizo su primer viaje á Viena, donde conoció á Mozart, y cuatro años más tarde, cuando vino á establecerse definitivamente en esta ciudad, halló dos excelentes protectores en el Baron Van-Swieten y el príncipe Sichnowski, cuya esposa se aficionó muy particularmente al joven compositor. Estudió con Haydn y Albrechtsberger, el más sabio teórico de aquel tiempo, y fueron rápidamente desenvolviéndose su genialidad y su carácter. Empezó luego para este ya célebre compositor la época de las amarguras con la pérdida del oído, á la que se agregaron los disgustos domésticos y muy especialmente las exigencias de sus dos hermanos y la ingratitude de un sobrinito que adoptó por hijo. Bajo estas penalidades escribió en 1802 su testamento impregnado de una sombría tristeza y un profundo disgusto de la vida. Una poca de tranquilidad que le permitió su infortunio, la aprovechó en escribir la sinfonía que dedicó á Bonaparte, encarnación entonces de las ideas republicanas á las que se in-

clinaba el alma noble y elevada de este ilustre maestro. En 1805 ensayóse en la música dramática con su *Leonora ó Fidelio*, nombre con que es más conocida esta ópera. En 1810 compuso su primera misa (en *do*) que hacía próximamente su centésima composición; en 1824 hizo la segunda (en *re*): y en fin, su última obra fué una sinfonía, tras la cual empezaron ya sus enfermedades, que le llevaron al sepulcro el 24 de Marzo de 1827 cuando contaba 56 años de edad. Dícese que su agonía fué acompañada por las disonancias de una violenta tempestad.

2. LOS DIVERSOS ESTILOS DE BEETHOVEN.

Hay en la vida de Beethoven tres edades ó períodos que se caracterizan en su música por tres estilos fácilmente distinguibles. Durante la primera edad, el estilo de este maestro, aunque acusando ya una incontestable originalidad, se aproxima mucho al de Haydn y Mozart, sus maestros y predecesores en la música instrumental. Durante la segunda, en que aparece su génio en todo su esplendor, aunque alcanza á la época de su desventura y aun á los principios de su enfermedad, sus obras ostentan la perfecta posesión y empleo de sus excelentes facultades.

des artísticas. En la tercera, envuelta en las negras nubes de su melancolía, sus composiciones ofrecen la huella de los amargos pensamientos de su soledad y del desden supremo con que miraba á sus semejantes. En las sucesivas transformaciones que sufrió este espíritu tuvo una gran parte la influencia del medio exterior; obligado por la necesidad á replegarse sobre sí mismo, concluyó por abandonarse sin reserva á la profunda melancolía que le devoraba; y por huir del mundo, abismóse en las profundidades de su sér y vivió en la contemplación interior de ese otro mundo que llevaba en su alma. De aquí la duda que hizo en él presa: de aquí la fatalidad ciega, implacable, terrible, sustituyendo á la Providencia en su espíritu: de aquí la idea del destino que, como escribió él al frente de su quinta sinfonía, *llama á su puerta*. Tal estado, generador de una gran lucha interna, se revela en las obras del maestro por una fina y cruelísima ironía y por ideas sombrías y fantásticas que contrastan con el brillo y el tono general de sus obras, las que claramente se ven impregnadas de ese espíritu rara vez sonriente y esperanzado.

3. IMPOSIBILIDAD DE TRIUNFAR EN LA MÚSICA DRAMÁTICA.

Conocido el carácter concentrado, subjetivo y personalísimo de este compositor, explícate fácilmente que no pudiera descollar en la música vocal, y muy particularmente en la dramática. La voz humana tiene una extensión limitada y condiciones que habian de ser para aquel génio otras tantas trabas; la música de ópera exige un talento flexible, acomodaticio, que se pliegue á las circunstancias, que se olvide de sí y entre y se asimila otros órdenes de ideas y sentimientos. Así es que el *Fidelio*, escrito en una forma muy diferente de la que estaba en uso, quedó sin éxito y no pudo hacer sentir las grandes bellezas derramadas en su partitura. La misma Madama Sontang, célebre cantante para quien escribió la parte de soprano de su segunda misa, le llamaba *tirano de la voz*; y en efecto; generalmente las partes vocales de sus obras están altísimas, aun en aquellos momentos en que han de ahogarlas los instrumentos, á los que concedió siempre el papel principal. Puede servir de modelo el *Benedictus* de su misa en *si*, trozo capital de la obra, cuya parte principal está confiada á un violin solo y cuyo canto

resalta por encima del coro y del cuarteto, que casi siempre desaparecen como borrados.

4. MÚSICA INSTRUMENTAL DE BEETHOVEN.

El verdadero dominio de Beethoven, donde se alza su trono, es el de la música instrumental. En él muestra su poderosa concepción y la profundidad de su pensamiento, al par que una plenitud de armonía y melodía que traspasa cuanto se había escrito hasta entonces y dá razón del vuelo prodigioso que despues ha tomado la música instrumental. Como fué el piano su punto de partida, su confidente más íntimo, le regaló todo un tesoro de *sonatas*, en que se hallan impresas todas las transformaciones que sufrió su espíritu, y que constituyen su historia interior, al par que los legítimos fundamentos de su fama. En cuanto á la medida de su génio, hállase mejor en sus tríos, cuartetos y demás música de salón, y muy especialmente en sus nuevas sinfonías que son otras tantas obras maestras de eterno estudio para los artistas y de inagotable deleite para los aficionados. La *pastoral*, la sinfonía *heróica*, la *en do menor*, pueden servir de modelos sobresalientes de esa manera grandiosa de

tratar la música de orquesta. Beethoven fué quien transformó definitivamente el antiguo *minuetto* en esa otra forma nueva del *scherzso*, tan ligera, tan delicada y tan inquieta, en la que derramó todo el oleage caprichoso y fantástico de su sombría inspiración y su humor amargo.

6. CRÍTICA DE BEETHOVEN.

La tendencia á sacar la música de sus verdaderos límites, forzándola á expresar lo que ya no es de la región interna del alma, llevó, aun más que al maestro á sus sucesores, al abuso de la música imitativa. La misma brillantez de su estilo ha venido á ser un abuso: y como suele suceder, aquellas obras que, como los últimos cinco cuartetos, la misa en *re* y la novena sinfonía, abundan en ideas oscuras y en formas extrañas al lado de incontestables bellezas, han sido las que han encontrado más admiradores, las que han formado escuela y las que han tenido tan entusiastas apologistas, que la citada sinfonía se ha llamado el *Evangélio de la humanidad y la religión del porvenir*, y se ha sostenido que su autor es el representante de las ideas liberales y democráticas del siglo XIX, puesto que sus obras son una aspiración hácia la libertad, fin supremo del género humano.

A pesar de esto y felizmente, la música jamás tendrá que ver nada con la política; conténtase con ser el lenguaje universal de los sentimientos del corazón y de las excelencias de la belleza.

LECCIÓN XXXV.

1. NOTICIA BIOGRÁFICA DE ROSSINI.

Aunque una docena de años más joven que Beethoven, Rossini no deja de ser su contemporáneo, sobre todo por la gran influencia que ejerció en su tiempo. Jacobo Rossini nació en Pésaro, ciudad de la Romanía en 1792. Su padre era un músico ambulante y su madre una regular cantante de los pequeños teatros. No obstante que desde muy niño mostró afición al arte lírico, no empezó á cultivarle hasta los 12 años, en que un profesor de Bolonia le dió las primeras lecciones de piano y canto: despues entró en el Liceo de dicha ciudad, y siguió la escuela del padre Mattei que habia sucedido en él al padre Martini. Entregado á la composición, produjo como primera obra la ópera bufa *La cambiale di matrimonio*, que se representó en Venecia en 1810, y que fué

seguida sobre la escena de Bolonia del *Equivoco extravagante*. Su celebridad, sin embargo, no data sino del *Inganno felice*, representado en Venecia el carnaval de 1812 ó mejor dicho del *Tancredo*, que se ejecutó al año siguiente en el mismo teatro. En 1814 empieza la segunda época de Rosini con su instalación en Nápoles, á donde le llevó el empresario Barbaja con la obligación de escribir dos óperas anuales y encargarse de la dirección de los teatros de *San Carlo* y del *Fondo*. Sus compromisos en Nápoles no le impidieron escribir para otros teatros, tales como Roma, Milan y Venecia. Viajó luego por Lóndres y París, en cuya ciudad dejóse afectar un tanto por el gusto francés, y en la que ejerció el importante cargo de inspector general del canto, hasta que la revolución de Julio derribó el gobierno de la restauración. Retiróse entonces á Bolonia donde compró un magnífico palacio que habitó algunos años como un gran señor, y murió en Passy, pueblecito muy cercano á París, en 1868.

2. COMPOSICIONES DRAMÁTICAS DE ROSINI.

La primera época de Rossini se cierra con *La Italiana en Alger* que sucedió al *Tancredo*, y que es una ópera cómica

llena de gracia y de frases del más perfecto carácter cómico. En cuanto al tiempo que estuvo en Nápoles, que es el más fecundo, puede decirse que se puso al servicio de la Colbran, célebre cantante de privilegiada garganta, para la cual llenó sus obras de gorgeos, escalas, adornos y *fioritures*, escaseando al mismo tiempo las melodías largas en *canto spianato*, que ya no convenian á su voz fatigada. Estas obras contienen no pocas bellezas entre sus muchos defectos: las principales son *Elisabetta*, *Otelli*, cuyo segundo acto presenta un patético terrible, *Mosé*, cuyas grandiosas escenas inspiraron al maestro algunas de sus más bellas páginas, y en cuya obra, así como en la anterior, se le señala á la orquesta una misión más importante, *La donna del lago*, *Zelmira* y otras. Para el teatro de *Argentina* en Roma hizo en 1816 el *Barbero de Sevilla*, obra maestra de ingénio y gracia escrita en 13 dias, que fué tíbiamente recibida, pero que hoy gusta más mientras más se la oye. Al año siguiente escribió para Milan la *Cenerentola* y la *Gazza ladra*; y ya decidido á dejar la Italia, despidióse de este país con la *Semiramis* que se ejecutó en Venecia. Durante su permanencia en Francia y bajo la influencia del gusto

nacional francés, escribió Rossini cuatro obras importantes; *El sitio de Corinto* y el *Moisés* que no eran otra cosa que correcciones de óperas italianas: *El conde Ory*, el cual fué un á propósito con motivo de la consagración de Cárlos X, refundición tan completa, que realmente era una pieza nueva; y el *Guillermo Tell*, en en que el maestro se excedió, mostró una inspiración nueva y sostenida y produjo lo mejor de su repertorio. Tal es su última obra dramática, porque *Roberto Bruce*, solo fué un arreglo hecho con trozos tomados de antiguas óperas.

3. COMPOSICIONES DE IGLESIA.

A su corona de compositor dramático enlaza Rossini algunos laureles de autor sagrado. Sin contar ciertos coros religiosos de bastante bella estructura, nos ha legado dos obras de innegable importancia en este género; un *Stabat Mater* y una misa. Aunque escrito aquel algún tiempo antes para un señor de Madrid, no entró en el dominio público hasta 1841: y en cuanto á esta, fué ejecutada en un salón de París con un simple acompañamiento de piano tal como había sido escrita y hasta muy recientemente no ha aparecido grabada. Ambas composiciones dejan mucho que desear

cuando se las juzga segun las reglas y las conveniencias de la música de iglesia; pero á pesar de eso, no se puede negar que encierran grandes bellezas y que producen poderosos efectos merced á la riqueza de su instrumentación. No obstante que el estilo de estas obras tiene un marcado sabor mundano, difiere este por su severidad del de las composiciones dramáticas y se conoce que el autor ha consagrado á estas obras un trabajo más sério y reflexivo.

4. CRÍTICA DE LA OBRA MUSICAL DE ROSSINI.

Pocos génios se pueden vanagloriar de haber recibido del Cielo tantos y tan preciosos dones: una fecundidad inagotable de invención, una facilidad sorprendente para concebir y realizar y una gran inteligencia de los efectos dramáticos; pero el carácter de Rossini abre algunas lagunas en este envidiable cuadro de excelencias artísticas. Ligerero, espiritual, descuidado, sardónico y hasta excéptico, pasó la vida á lo epícureo, consideró el arte como un medio de popularidad y de lucro, desconociendo en él un ideal que perseguir y derramando en su obra los raudales de una melodía inagotable, sin cuidarse de amoldar el carácter de ella á las situaciones ni

de atenerse á la verdad de la expresión.

De aquí grandes desigualdades en sus composiciones, marcadas inoportunidades sobre todo en las *cavaletas*, y en cuanto al canto, no obstante su exacto conocimiento de la voz humana, el abuso de los adornos, que llegó á exigir tal y como los había escrito, cosa que se explica por la decadencia en que había entrado el canto en su tiempo. Sin embargo, Hegel decía en 1824, que las obras de Rossini no estaban hechas para la música, sino para el canto; porque la música que se calcula por sí misma, puede ser ejecutada en el violin ó en el piano; mientras que la de Rossini no tiene valor sino cantada. No quierè decir esto que el maestro de Pésaro tratase la instrumentación como un accesorio; porque presisamente uno de sus mayores méritos consiste en haber dado á las orquestas una parte muy principal en sus óperas, siguiendo en esto á Mozart: sirvan de ejemplo algunas escenas y finales del *Moisés*, el *Barbero* y el *Sitio de Corinto*, y algunas de sus oberturas, tales como las de la *Gazza ladra*, la *Semiramis* y el *Guillermo*, obras maestras en su género.

5. INFLUENCIA DE LA MÚSICA ROSSINIANA.

Rossini ejerció una influencia decisiva

sobre el arte musical; abrió al género dramático un nuevo camino por el que se lanzaron tras él una turba de imitadores, que desgraciadamente, pero como suele acontecer, exageraron los defectos del maestro, sin desenvolver sus buenas cualidades. A Rossini se deben los grandes concertantes finales, el lujo en la instrumentación, la preponderancia del cobre en las orquestas, los *crescendos* y otro gran número de recursos, tanto instrumentales como vocales, que hoy juegan un importante papel en nuestras óperas modernas.

Brendel llama á Rossini el músico de la Restauración, en vista de la acogida que tuvieron sus melodías graciosas y ligeras por aquellos espíritus fatigados con las largas guerras y deseosos del reposo y de los goces fáciles de la vida. Esta influencia de Rossini dejóse sentir principalmente en Francia y en España, á consecuencia de la afinidad de las razas: así es que corresponde á aquel célebre maestro la gloria de haber hecho abandonar á los compositores de estos países las proporciones estrechas y las formas rígidas á que se habían sujetado: la ópera cómica sobre todo sufrió una gran transformación, limitándose á unos

acompañamientos más sobrios y á unos cantos más sencillos y menos pretenciosos.

LECCIÓN XXXVI.

1. COMPOSITORES ALEMANES: CÁRLOS WEBER.

Para completar el cuadro de esta época, es preciso dar un lugar en él á los maestros que brillaron al lado de Beethoven y Rossini; y el más célebre de todos ellos, es sin duda Cárlos María von Weber, que nació en Eutin, (Holstein) en 1786. Manifestado su gusto por las bellas artes, dedicóse á la pintura y la música; pero bien pronto esta absorbió todo su interés, si bien la manía de los viajes, de que adolecía su padre, perjudicó la educación musical del jóven Weber, sometiéndola á frecuentes cambios de maestros y de métodos. No obstante, en 1798, ya su padre, para animarle, le publicó impresas seis fugas que el jóven habia compuesto; y por fin en Munich pudo completar su educación musical, manifestando desde luego predilección por la música dramática, en la que hizo un primer ensayo con una

ópera cómica francesa, que luego entregó á las llamas. Distrájose despues con trabajos litográficos; pero bien pronto volvió á su afición favorita y escribió dos óperas, *La hija de la selva* y *Pedro Schmoll*, que obtuvieron los honores de la representación y del favor popular. Viajó luego por el norte de Alemania y visitó á Viena, donde estudió con Haydn y sobre todo con Vogler, quien perfeccionó y enriqueció sus talentos musicales, y donde empezó á darse á conocer como pianista virtuoso. Nombrado director de música en Breslau, abrióse á su génio una vasta carrera en la que se hizo estimar como compositor. Allí conoció á Meyerbeer, con el que trabó íntima amistad. Su época más interesante empieza cuando fué á establecerse en Dresde en 1817; allí escribió primero el *Freyschütz* y luego el *Euryantho*; este no tuvo éxito, no sin duda por falta de bellezas, sino por defectos del libreto; pero aquel dió á su autor una gran popularidad. Finalmente, comprometido á escribir una ópera para el teatro de Lóndres, hizo el *Oberon*, calcado en un poema heroico de Wieland, y con él pasó á Inglaterra, ya muy enfermo, de modo que algunas semanas despues de haber asistido á la primera representación de su obra, murió en 1826.

2. LA MÚSICA ROMÁNTICA.

Aunque el *Euryantho* y el *Oberon* son obras de notorio mérito y en que se ostentan las grandes cualidades del génio de Weber, su obra maestra es incontestablemente el *Freyschütz*, que no solo ocupa un puesto distinguido en la historia de la música dramática de Alemania, sino en la del arte musical, como punto de partida de lo que desde luego se llamó, y se llama todavía, música *romántica*, sin duda por las analogías que presenta con las leyendas y novelas literarias. Cuando la Revolución francesa todo lo invertía y transformaba en Europa, hechos é ideas, política y sociedad, la música no era posible que se salvase de tal influencia y mucho menos cuando la reforma había invadido el terreno del arte empezando por la literatura. Alemania había empezado por buscar en las leyendas nacionales de la edad media las fuentes de inspiración para su poesía: la música, tras los pasos de su compañera, fué también en busca de más amplias formas y de una mayor libertad al campo de la fantasía y de las creaciones romancescas y legendarias. Para eso realmente los compositores solo tuvieron que imitar el romanticismo musical del gran Beethoven: sin

embargo Weber es el que está considerado como creador del género, cuyo tipo más perfecto es el *Freyschütz*. Argumento popular y fantástico, que se desenvuelve en muy variadas situaciones posibles ó sobrenaturales, presta fundamento á melodías suaves, frescas y de ritmos impresionables y conmovedores, á numerosas invenciones armónicas de admirable efecto y al empleo enérgico, al par que natural, de grandes masas vocales é instrumentales. Weber ha sabido hacer de algunos de los personajes de su epopeya musical verdaderos tipos inmortales que le han de acompañar por el camino de la gloria.

3. CRÍTICA DE WEBER.

Talento flexible, fuerza de invención y riqueza de colorido, son las cualidades que caracterizan á Weber: faltáronle, sin embargo, el dominio de la forma y la lógica necesaria para desenvolver completamente sus ideas melódicas. Tienen estas un carácter popular sin perder su ideal belleza, así como su instrumentación una gran fuerza de colorido, que hasta en las sonatas para piano solo se deja sentir y gozar. Las oberturas de este compositor ofrecen un estilo especial que depende de haber introducido en ellas motivos toma-

dos de la ópera misma, cosa que no habían hecho sus predecesores. Por lo demás, sus obras fueron producto más bien del trabajo y de la reflexión que de una inspiración fácil y repentina. El *Euryan-tho* le costó 19 meses de trabajo y otro tanto el *Oberon*. El *Freyschütz* fué empezado en 1818 y no vió la luz pública sino tres años despues.

5. ESCUELA ROMÁNTICA: LUDOVICO SPOHR.

El compositor que la historia coloca al lado de Weber es Luis Spohr, que nació en el ducado de Brunswick en 1783, y perteneció á la capilla del Duque. Recorrió la Alemania alcanzando gran fama como violinista, fué director de orquesta en uno de los teatros de Viena y, despues de haber visitado á Francfort, Lóndres y Dresde, se fijó en Cassel, donde murió en 1859. Ensayóse este maestro en todos los géneros; despues de haber hecho varias piezas para violin, algunos bellos oratorios, entre los cuales es notable el titulado *El juicio final*, y varios conciertos para violin y diversas sinfonías, entre las que debe citarse la *Consagración de los sonidos*, escribió algunas óperas como el *Fausto* una de sus composiciones más notables, escrita en Viena, y la *Jessonda*,

la más célebre de todas, hecha en Cassel. Alemania aprecia á Spohr sobre todo como compositor dramático; la Europa musical le aprecia más por sus obras de iglesia y por sus composiciones instrumentales.

5. SCHUBERT Y SUS OBRAS.

Nació Schubert al finalizar el siglo anterior y murió un año despues que Beethoven; pero no obstante esta corta existencia, nos ha dejado numerosas obras; porque este ingénio pertenecía á esa clase de artistas para quienes vivir es hacer. Apesar de que tiene multitud de composiciones instrumentales distinguidísimas, entre las cuales merece citarse la sinfonía en *do* en que tanto se aproxima á Beethoven, las obras que han dado grande y merecida fama á este maestro son los *lieder*, especie de arias ó cantos melódicos en que de un modo instintivo deja el alma escapar sus goces y sufrimientos envueltos en los sonidos. El *lieder* es el canto popular por excelencia, es la base esencial de toda música, su origen es la naturaleza; nadie lo ha creado; Schubert solo le ha dado una forma, tal vez cogiéndola de los labios del primer desventurado que ha contado al cielo ó los prados sus cuitas ó del primer amante que ha

confiado á la luna ó á las flores su felicidad.

El *lieder* no es una aria propiamente dicha; porque esta abraza una situación entera en que pueden sucederse los afectos y aquel es la expresión de un sentimiento único y concreto: de aquí su sencillez, su naturalidad, su belleza propia, independiente de la armonía que le sirve de acompañamiento. No deja de ser difícil satisfacer estas condiciones, porque el talento adquirido y los conocimientos del contrapunto y la composición, sirven muy poco en estas composiciones. El más famoso de los *lieders* de Schubert, es el titulado *El Rey de los alisos* (Erlkæinig).

6. EL VIRTUOSÍSMO EN ALEMANIA.

Mozart habia fundado en Alemania una escuela de piano, instrumento que alcanzó más favor que otro alguno y al que se dedicaron los *virtuosos*, sin duda porque se presta mejor á las combinaciones de la armonía y reproduce de un modo más completo cualquier obra musical. En esta época el piano habia recibido ya la innovación de los martillos y se distinguía considerablemente del antiguo clave. Hummel y Moschéles abrieron un vasto campo á la habilidad de los virtuosos, aquel con su estilo correcto y sus pa-

sajes brillantes, y este con su agilidad maravillosa que unía á la firmeza y solidez la elegancia y la finura: de Mochéles puede decirse que se deriva el *arte de tocar*. Czerny y Steibelt pertenecen tambien á esta escuela, así como Weber, notable por sus sonatas y conciertos. Clementi con sus discípulos Cramer y Field, son de la escuela inglesa, muy diferente en estilo de las de Viena y Dusseck, y más tarde Kalkbrenner y Herz, forman escuela nueva que se distingue por su sentimentalismo y su grandeza. Al lado de los pianistas corresponde tambien á Alemania la gloria de citar otros virtuosos cultivadores de diversos instrumentos: como por ejemplo Spohr y Mayseder en el violin, Fesca y Romberg en el violoncello y otros muchos que fueron admiración de sus contemporáneos en toda Europa.

LECCIÓN XXXVII.

1. COMPOSITORES ITALIANOS CONTEMPORÁNEOS DE ROSSINI.

Entusiasmada con Rossini, su héroe musical, Italia había dejado palidecer la

fama de los demás ingénios que pudieron aspirar á la celebridad. No tuvieron estos otro remedio que lanzarse tras las huellas del maestro y penetrar con él en el vasto campo abierto á la ópera. Un corto número de ellos supieron conservar cierta originalidad, sin dejar de aprovechar los progresos realizados y conquistarse unos lugares modestos, pero honrosos, entre los compositores dramáticos.

Entre ellos está Carafa que nació en Nápoles en 1785, fué soldado y solo estudió la música por afición; su primera ópera fué representada en 1814, y aunque le siguieron otras, su celebridad no data sino de las obras que escribió en París para el teatro Feydeau: pertenecé, pues á la escuela francesa.

Tambien debe citarse á Mercadante, que nació en la Pouille en 1798, y que hizo ya estudios más sérios de los maestros de Alemania á pesar de lo cual fué un imitador de Rossini. Así lo acreditan *Elisa y Cláudio*, una de sus primeras obras, y *El juramento*, que es de lo mejor que ha escrito. Murió ciego en 1870.

Vaccari y Pacini son otros dos compositores de gran voga en Italia é imitadores de Rossini. *Romeo y Julieta* del primero y *El último dia de Pompeya* y *Los*

árabes en las Galias del segundo, son las obras más importantes y las que más se han sostenido en los teatros de Italia, de donde vinieron á ser lanzadas por las de Bellini.

2. DECADENCIA DEL CANTO EN ITALIA.

A consecuencia de la Revolución francesa, los ejércitos republicanos habían invadido la Italia, al par que los austriacos y los rusos; de modo que, durante siete años, este desventurado país se vió devastado por unos y otros. Los artistas huyeron y fueron á llevar sus talentos á Alemania y Rusia, Inglaterra y España, mientras que la supresión de gran número de conventos y los tributos lanzados sobre el clero, extinguieron las capillas y dispersaron sus músicos. Las cuestiones entre Roma y Francia, y las desventuras de los pontífices Pio VI y Pio VII, ocasionaron grandes pérdidas á los establecimientos musicales y particularmente á la capilla pontifical. Y las continuas revoluciones del reino de Nápoles, la traslación de la córte á Sicilia y la elevación y caída de una nueva dinastía, hirieron de muerte las escuelas napolitanas, en tanto que las de Venecia, ciudad muy decaída de su esplendor, cerráronse con la mayor parte de los conservatorios y teatros.

La política agotó aquella rica fuente que por espacio de dos siglos había provisto á toda la Europa de cantantes incomparables de uno y otro sexo y de todos los géneros: y como por otra parte el estilo dramático había sufrido una completa transformación, puede afirmarse que los Catalani, las Pasta, los Lablache y los Rubini, fueron los últimos celeberrimos representantes del bello canto italiano.

3. NOTICIA DEL VIOLINISTA PAGANINI.

Paganini, violinista excéntrico y bizarro, cuyo talento prodigioso admiró al mundo musical y á quien se dió el dictado de *hombre violin*, nació en Génova en 1783 y, aunque recibió algunas lecciones de violinistas distinguidos, puede decirse que, abandonado sin freno á su propia inspiración, se formó solo. Dando de lado á las tradiciones clásicas y dominador absoluto de su instrumento, dióse á inventar dificultades, á proponerse problemas de agilidad y á vencer aquellas y resolver estos á toda costa.

El es el inventor de esas variaciones sobre la cuarta cuerda, de esos efectos de dos y aun tres cuerdas, de esos sonidos armónicos que imitan la flauta, de esos *pizzicati* de la mano izquierda com-

binados con el rasgueo del arco, de esos grandes arpeggios que nos dejan percibir simultáneamente las notas más agudas y las graves de la escala y de todas esas inmensas dificultades que son desesperación y triunfo de los modernos concertistas de violín. Entre sus obras originales merecen citarse sus *Caprichos*, en los que claramente se revelan la naturaleza particular de su genio, la riqueza de su imaginación y las excentricidades de su carácter, al par que su ciencia y su maestría.

4. LA ÓPERA CÓMICA EN MANOS DE AUBER.

Boieldieu con su *Dama blanca* había abierto nuevos horizontes á la ópera cómica y ofrecido bases nuevas á sus condiciones de existencia con la autoridad de su talento; por ese camino y aceptando esas bases, siguió Daniel Francisco Auber, célebre compositor que floreció en París en 1780 y fué discípulo del citado Boieldieu y de Cherubini, si bien como simple aficionado y sin pensar en la profesión del arte. Obligáronle más tarde á ello reveses de fortuna y dióse á conocer por su *Concierto de corte* (1818), la *Nieve* (1823) y el *Mazón* (1825), que tuvieron un gran éxito, tanto en Francia como en Alema-

nia. Sucedió á Cherurubini como director del Conservatorio de París, en cuyo cargo le sorprendió la muerte el año de 1871.

Distinguíase este escritor por un estilo ligero y espiritual, una graciosa coquetería, ritmos picantes, melodías muy felices y notables efectos escénicos. En obsequio de estas bellas dotes, tuvo la buena suerte de hallar en Scribe un libretista lleno de ingénio y tan fecundo, elegante y gracioso, como su coloborador. Poeta y músico rehuyen las grandes pasiones humanas, y el dramatismo de la vida; pero vivacidad, agudeza, elegancia, buen gusto, riquísima vena, elocuencia cómica y musical, todo esto constituye el encanto de una porción de obras que han gozado con justicia de gran popularidad: tales son: *La novia*, *Frà diavolo*, *El filtro*, *El Juramento*, *El dominó negro*, *Los diamantes de la corona*, *La parte del diablo* y sobre todo *La muda de Portici*, ensayo felicísimo de música séria escrito segun la manera de Rossini, y en que, á la creación de la *muda* de que supo sacar tan bellos efectos melodramáticos, se unen una série de escenas pintorescas que dieron ocasión al compositor para lucir su ingénio en muy varios géneros de

música desde el himno á la barcarola, y desde el canto religioso á los concertantes de más efecto. A pesar de su triunfo volvió Auber á su ópera cómica, á donde le inclinaban tendencias de su espíritu, y que es con la que ha triunfado hasta nuestros dias en todos los teatros de Europa.

5. LAS ÓPERAS DE HEROLD.

Francia coloca con razón al lado de Auber á Herold, que tambien nació en París, aunque en 1791, y estudió con Cherubini. Pasó á Italia, debutó en Nápoles con una ópera que no tuvo éxito y volvió á Francia á presenciar la caída de Napoleon. Sus pasos en la carrera dramática fueron muy lentos; así es que hasta diez años despues, en 1826, no resuena su nombre como autor de la ópera *María* notable por su melancolía y su ternura. Siguiéronla *Zampa* en 1831 y *Le Pré aux clercs* que vino á poner el colmo á su fama; pero esta fué su última obra, puesto que murió al mes de su primera representación (1833).

Herold tenía las mismas cualidades que Auber, aunque su talento era un poco más sério; imita asimismo á Rossini, aunque muy juiciosa y razonadamente y sin perder su originalidad. Las obras de

Herold subsisten sobre los teatros y, lejos de debilitarse, se agranda su renombre con los años.

6. EL CONSERVATORIO DE MÚSICA EN FRANCIA.

Al historiar el período musical de las épocas del Imperio y la Restauración en Francia, no puede pasarse en silencio el Conservatorio fundado en 1795 y que tan grande y benéfica influencia ejerció en el desenvolvimiento del arte. Cherubini le dirigió y de él procedieron los más hábiles profesores en todos los géneros. Sus célebres conciertos contribuyeron muy eficazmente á propagar el cultivo de los clásicos, y contuvieron las corrientes del mal gusto movidas por los innovadores; porque la buena elección de las obras y el estudio y escrupulosidad en la ejecución, mantenían en ejercicio aquellas cualidades estéticas del alma encargadas de sentir y apreciar las verdaderas bellezas y de reconocer y admirar los grandes talentos y las producciones dignas de imitación y de aplauso.

LECCIÓN XXXVIII.

1. EPOCA CONTEMPORÁNEA.

Llegamos á los tiempos actuales, en los que ya es más difícil emitir un juicio que ha de anticiparse al de la posteridad, cuya sanción es la única valedera por lo que respecta á crítica musical; porque las figuras y las obras hállanse sobrado cercanas para que podamos envolverlas en algo más que en apreciaciones particulares, formadas con nuestros gustos y opiniones propias y sellarlas con los efectos de nuestras impresiones particularísimas muy distantes de ser infalibles. No obstante, procuraremos, consultando las críticas más respetables y autorizadas, aproximarnos á una justa é imparcial apreciación de la música y los músicos de nuestra época.

2. NOTICIA BIOGRÁFICA DE MEYER-BEER.

Jacobo Meyerbeer nació en Berlin en 1791 y fué hijo de un rico banquero judío, que desde luego favoreció con una brillante educación las felices disposiciones artístico-musicales de su hijo. A los

9 años era ya un pianista distinguido. Más tarde fué á Darmstad, donde estudió con el abate Vogler y trabó amistad con Weber, que era discípulo también de este, y á cuyo lado hizo sus primeros ensayos de composición. La admiración que le produjo Rossini le hizo abandonar las nuevas tradiciones de la escuela alemana y lanzarse en el estilo italiano, y su primera ópera, *Romilda y Constanza*, fué representada en Padua con gran éxito. *Margarita de Anjouy Emma de Rosburgo* consolidaron su renombre; y robustecido con él, volvió á Alemania. Berlin no recibió, sin embargo, sus óperas con igual entusiasmo, castigando de este modo al alemán italianizado, y entonces marchó á París, donde ya su última ópera, *El cruzado en Egipto*, le había dado á conocer muy ventajosamente. La música francesa modificó un tanto sus ideas; tomóse algún tiempo para madurarlas, y pidiendo un libreto á Scribe, compuso sobre él *Roberto el diablo*, que se ejecutó en 1831 con un éxito asombroso. Cinco años despues apareció su obra maestra *Los hugonotes*, la cual señala el apogeo de su grandeza; porque ni el *Profeta*, que apareció en 1849, ni *La africana*, que lo fué despues de su muerte, han tenido un

éxito comparable con el de *Los hugonotes* y el *Roberto*. Los ensayos hechos en la ópera cómica, tales como *La estrella del norte* y *El perdón de Pleörmel* (Dinorah), están á la altura de sus grandes composiciones, ni se amoldaba este género musical á la índole de sus talentos. Murió en París el 2 de Mayo de 1864.

3. RAZÓN DE LA POPULARIDAD QUE ALCANZÓ LA MÚSICA DE MEYERBEER.

Ni ha habido óperas más generalizadas que las de Meyerbeer, ni tampoco que hayan merecido más amargas censuras, sobre todo de parte de los compositores alemanes.

Para darnos la razón de esto, examinemos brevemente esta música. Desde luego lo que admira en las óperas meyerberianas es la riqueza y potencia de los medios acumulados para producir sus grandiosos efectos; la manera de mover las masas vocales é instrumentales y la seguridad y magistral grandeza con que alcanzaba siempre el maestro el fin que se proponía. Sirva de ejemplo el final del 4.º acto de *Los Hugonotes*: sus complicados ritmos, sus modulaciones extrañas é inspiradas, su instrumentación fuerte y sonora, llena de contrastes y de bellas oposiciones y las armonías picantes, bi-

zarras y extrañas, realizadas mediante la unión de los diferentes timbres de la cuerda, la madera y el metal. Únanse por un lado la índole de los libretos, los bailes, los coros de hombres, mujeres y niños, señores y damas, estudiantes y soldados, y por otra parte el lujo de las decoraciones, los trages, los grupos, toda la plástica rica y seductora con que la imaginación del poeta engalana el pensamiento dramático, y se tendrán razones sobradas que expliquen la popularidad de estas obras en el Antiguo y el Nuevo Mundo.

4. RAZÓN DE LA CRÍTICA HECHA CONTRA SUS ÓPERAS.

Poeta y músico, mal contenidos en esta vía, llegaron á un cierto grado de realismo sensual: de aquí ciertos cuadros como la escena de las *bañistas* de los *Hugonotes*, que está suprimida, y el baile de las *monjas* del *Roberto*, que está modificado, ambos como pecados contra las conveniencias artísticas y sociales, hijos, aun más que del génio y las tendencias del compositor, del espíritu del tiempo y del medio artístico en que vivió, muy especialmente durante su permanencia en Francia. Una cualidad hay frente á este defecto en las óperas de

Meyerbeer, que injusta y extrañamente ha desconocido la crítica alemana; y es la llamada *característica*, que consiste en la verdad, brillantez y perfección con que ha caracterizado muchos de sus personajes, como por ejemplo, el *Bertran*, el *Alicia*, el *Marcelo*, el *Fides*, el *Raoul* y otros. Si Meyerbeer se hubiera limitado á imitar á Rossini, indudablemente no habría llegado á tal viveza de colorido ni á tanta exactitud de expresión; pero él tenía más paciente reflexión que su modelo, retocaba más, no dejaba nada al azar ni á lo imprevisto; así es que, aunque en sus obras puede haber algo efímero y transitorio, se halla también gran número de bellezas que no perecerán nunca. Hay, pues, que perdonar á este ilustre compositor que se dejase contaminar con los soplos del realismo de su tiempo, y que desear que no halle imitadores, los que seguramente no tendrían su genialidad, ni sabrían contenerse en sus límites.

5. HALÉVY IMITADOR DE MEYERBEER.

Entre los pocos compositores de algun renombre que brillaron al lado de Meyerbeer, hállase Halévy, que nació en París de padres israelistas, se educó en el Conservatorio y ganó el gran premio de Roma en 1819. *El diletante de Avi-*

ñon, ópera cómica ejecutada en 1829, atrajo sobre él la atención pública, y aunque ha escrito varias obras, especialmente cómicas, entre las que pueden citarse *La reina de Chipre*, *Cárlos IV*, *El relámpago*, *Los mosqueteros* y *El valle de Andorra*, la más notable es *La judía*, representada en 1835, cuando su talento musical habia alcanzado todo su desarrollo. Halévy poseía una brillante imaginación y gran habilidad para manejar voces é instrumentos; la concepción de *La judía* es admirable por la verdad dramática de los caracteres, sobre todo el de *Eleazar*. Sin embargo, como imitador de Meyerbeer y de Auber, sus obras no tienen mucha originalidad: en cambio, en el concepto de secretario de la Academia de Bellas Artes, tuvo ocasión de acreditarse como crítico agudo, fino é ilustrado.

6. CULTIVADORES DE LA MÚSICA CÓMICA.

Por más ajustada al carácter francés la ópera cómica tuvo muy numerosos y afamados cultivadores. El más popular fué sin duda Adolfo Adam, cuya celebridad empezó en 1836 con *El postillón de Loujumeau*, salpicada de melodías fáciles y ligeras que han servido de manantiales para multitud de valeses y rigodo-

nes. Su mejor obra, verdadera joya musical llena de gracia y sentimiento, es su opereta *El chalet*.

Cárlos Gounod, otro de los autores más notables y de una cierta originalidad, nació en París en 1818; ganó á los 21 años el premio de Roma; visitó á Italia, donde estudió preferentemente la música de iglesia, y de vuelta á París fué maestro en la capilla de las *Misiones extranjer-
ras*, y aun estuvo á punto de recibir las órdenes religiosas. Durante esta época escribió muchas composiciones sagradas de estilo severo y hermosa estructura; pero su renombre data de su entrada con *Safo* en la música dramática el año de 1851 y sube hasta el *Fausto*, ejecutado en 1859. *Mireille* y *Romeo y Julieta*, no exceden en méritos á aquella preciosa partitura. Gounod ha aplicado un nuevo estilo á la música dramática, cuyo principal carácter consiste en conceder la principal parte al acompañamiento instrumental, restringiendo las expansiones de la idea melódica. Tal estilo, que fué luego el de Wagner; dá lugar á muy lindos y raros efectos; pero expone á pesadez y monotonía. En *Fausto*, los concertantes y los coros, enaltecidos por una instrumentación siempre interesante, im-

piden sentir esa languidez y monotonía enojosas.

Por último; Ambrosio Thomas, discípulo de Auber y su sucesor en la dirección del Conservatorio, es otro digno sostenedor de las tradiciones francesas, aunque aceptando no obstante las innovaciones románticas procedentes del lado allá del Rhin. Con talento fácil, flexible, elegante, ingenioso, sin altos vuelos ni raptos inventivos, se hizo notar en la pintura de los sentimientos tiernos y delicados, en los asuntos de un medio carácter y en las situaciones que exigen un patético de mediana fuerza y grandeza. Su ópera *Hamlet*, en que ha querido ensanchar su estilo y levantar su estro, no ha tenido un gran éxito; en cambio son muy bellas y dan la medida de este compositor sus óperas *El caid* y *El sueño de una noche de verano*.

LECCIÓN XXXIX.

1. ESCUELA ROMÁNTICA FRANCESA.

La escuela romántica no es oriunda de Francia: formóse antes en Alemania como hemos visto, y no apareció del lado

acá del Rhin hasta los tiempos de la revolución de Julio, cuando ya se había iniciado el espíritu romántico en los campos de la literatura por los escritores afiliados á las banderas desplegadas por Víctor Hugo. Los músicos, como los literatos, empezaron por declarar la guerra á las reglas, que consideraban como cadenas para aprisionar el génio, y por reclamar para este la libertad absoluta de seguir los rumbos fantásticos y caprichosos de la imaginación. Pensó la escuela romántica hallar como Colón un nuevo mundo musical, y aunque los resultados no podían desde luego corresponder á tales pretensiones, el movimiento romántico no deja de merecer la atención del historiador, ya porque caracteriza aquellos tiempos, ya porque ha dejado sus huellas impresas en nuestra música contemporánea.

3. BERLIOZ COMO REPRESENTANTE DE LA ESCUELA ROMÁNTICA FRANCESA.

El corifeo de la escuela romántica es Hector Berlioz, que nació en 1803 en Costa San Andrés, pueblecillo del departamento del *Isère*. Dedicóle su padre á la medicina y dedicóse él por su parte á la música; y así fué que cuando aquel le retiró la pensión con que debía vivir en Pa-

rís, este se buscó lecciones con que poder seguir los cursos en el Conservatorio. Sus primeras composiciones fracasaron, quizá más por la mala voluntad de los ejecutores, que por lo extraño del estilo; pero al fin venció en un concurso y con el premio realizó su primer viaje á Italia. Vuelve, y primero su *Sinfonía fantástica* y luego el *Réquiem* compuesto para las exéquias de los muertos en el asalto de Constantina, establecieron su fama, si bien le suscitaron detractores. Berlioz toma la pluma y les contesta; pero de modo tal, que se conquistó más enemigos que partidarios. Por aquel tiempo hizo representar en la Opera su *Benvenuto Cellini*, que hizo fiasco; pero esto le hizo dedicarse al estudio con más afán, casi con rabia. Escribió su *Sinfonía dramática vocal é instrumental* titulada *Romeo y Julieta*, y su *Sinfonía fúnebre y triunfal*, y organizó unos conciertos monstruosos en que tomaban parte centenares de músicos: los resultados fueron aplausos de sus alumnos y admiradores; pero el público permaneció frío y hostil. Entonces se decidió á dejar la Francia y á apelar á Alemania; mas la pretensión de modificar y enriquecer la orquesta de Beethoven, cosa que miraba como una osadía

el espíritu alemán, el gusto por la música imitativa, lo que se creyó que era poner en caricatura á aquel gran maestro y la misma redacción de los programas, algo pretenciosos y charlatanescos, le enajenaron las simpatías é infructificaron por completo el viaje. Más tarde Berlioz visitó la Rusia, volvió á recorrer la Alemania, estuvo en Inglaterra organizando siempre sus conciertos monstruosos y por último volvió á París, donde su última obra, *La infancia de Cristo*, fué mejor recibida y abrió á su autor, por vía de rehabilitación, las puertas del Instituto. Sin embargo, los últimos años de su vida los pasó en el silencio y cuando murió en 1869, el público esperaba nuevas composiciones que, ya por fatiga, ya por desencantos, ya por olvido, les negó este célebre compositor.

3. LAS OBRAS DE BERLIOZ.

La primera obra de este famoso maestro fué *Los jueces francos*, de la cual solo ha quedado viva la obertura; siguiéronla algunas composiciones instrumentales que no le aceptó el público; luego apareció la cantata oficial *Sardanápalo*, que fué la premiada, no obstante lo extraño de su estilo. Siguiéron luego las obras que ya hemos citado, y por último,

en su viaje á Alemania, establecido en Weimar donde dirigió la capilla del Duque y organizó sus famosos conciertos, dejó oír la trilogía *La infancia de Cristo*, y la *Sinfonía fantástica*, con su continuación titulada *La vuelta á la vida*, monodrama con orquesta, solos y coros, cuyas obras le valieron muchos admiradores, entre los cuales pueden citarse al famoso Listz y á Brendel, severo crítico suyo en un principio y apologista entusiasta al fin. Todas estas obras, exhaustas de ideas melódicas, distingúense por la instrumentación, cuyos procedimientos fueron puestos en juego por Berlioz con suma habilidad, dando lugar á combinaciones de timbres y de ritmos muy felices y nuevos. Sus efectos predilectos fueron, sin embargo, los debidos á la intensidad de los sonidos, que es el más falso y expuesto de los principios; porque, aunque es cierto que la más sencilla melodía si se canta y acompaña por centenares de voces é instrumentos, ha de producir una gran impresión, también lo es que suelen los auditores bostezar y dormirse sin entender la música, si es que se lo consienten las grandes masas de artistas ejecutantes. Por lo que toca á la forma musical inventada por Berlioz,

pertenece á un género intermediario, que sin duda le impusieron las circunstancias, entre la ópera, el melodrama y la sinfonía: de aquí que sus composiciones ofrezcan una mezcla de partes vocales y trozos puramente sinfónicos, que por lo general carecen de unidad y que se presentan como séries de escenas contrastantes, puestas unas á continuación de otras, sin ingénio, esfuerzo ni empeño al parecer de trabarlas y reducirlas á un cuerpo; sino como cuadros de un museo cuyo principal mérito es el color local.

3. CRÍTICA DE BERLIOZ.

La falta de unidad y de plenitud en la forma que caracteriza las obras de Berlioz, procede de haber llevado demasiado lejos el principio de imitación en la música puramente instrumental; principio que no puede ser condición del progreso, si el compositor no acierta á referir unas á otras las diferentes partes de su obra, mediante la unidad de concepción y de sentimiento. La constante preocupación y único fin que Berlioz se propuso, fué el hacer música imitativa; de modo que tomó por ley y propósito lo que solo puede ser un accesorio; porque, aunque sea lícito buscar efectos en el remedo de ciertos

fenómenos de la naturaleza exterior, si esto no se hace con tacto y economía, hay riesgos de caer en lo extravagante y lo absurdo; sirva de ejemplo el intento de pintar en una escena de su *Fausto* el galope de dos caballos negros.

4. FELICIANO DAVID, IMITADOR DE BERLIOZ.

Berlioz hizo escuela y entre sus imitadores merece citarse á Feliciano Dávid, que se dió á conocer por una oda sinfónica titulada *El desierto*, fundada sobre ciertas melodías originales que recogió en un viaje al Asia. Esta obra, compuesta de canto, trozos instrumentales y declamación, debió su gran éxito al color local como todas las obras del maestro. Es una composición imitativa que intenta pintar todas las peripecias que ocurren á una caravana, incluso las plegarias árabes. Pero como Dávid solo era un músico de ingénio que habia tenido un momento de feliz inspiración, sus demas obras lastimaron su fama á despecho de él y de sus amigos. El *Moisés* fracasó y la segunda oda sinfonía, *Cristóbal Colón*, tampoco correspondió á sus esperanzas. En cuanto á la música dramática, no obtuvo mejor resultado: la *Perla del Brasil*, ejecutada en 1851, no pudo entrar en

el repertorio, aunque fué más feliz con *Herculano* y *Lalla Roukh*, la primera de las cuales le valió un premio de 20.000 francos del Instituto. Dávid se distinguió por su imaginación soñadora, y por los acentos deliciosos con que expresa la poesía elegíaca de su alma dulce é indolente.

5. BUFOS PARISIENSES.

La influencia enervadora y deletérea del régimen imperial dejóse sentir sobre la música como sobre todo lo demás en Francia, y esta influencia manifestóse por la aparición en París del teatro de los *Bufos*, donde hizo fortuna el llamado *demi-monde* y donde se pusieron en moda una porción de obras de dudoso mérito literario y artístico y de nada honesta moralidad que se llamaron *operetas* y que han dado una triste celebridad al maestro Offembach, quien obligó á la música á desempeñar el más lamentable y el más indigno de los papeles. La boga de esta literatura y de esta música insanas y anti-artísticas, indica la decadencia del gusto y la desmoralización de las costumbres.

Una multitud de autores de pequeña talla ha llenado el mundo de *fantasías*, *caprichos*, *nocturnos*, *impromptus*, *bagatelas*, *delirios*, *ensueños*, etc., etc., que

han gozado la vida de algunos meses y se han destruido unos á otros en los dominios efímeros de la moda; pero al lado de estos autores han aparecido, sosteniendo los bellos fueros del arte musical, algunos notables virtuosos, tales como Baillet, Bériot, Ernst y Vieuxtemps como violinistas; Franchomme y Servais como violoncelistas; y Liszt, Thalberg, Dohler, S. Heller y muy especialmente Chopin, como pianistas.

LECCIÓN XL.

1. MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN ITALIA.

El período contemporáneo de la música italiana está reasumido en tres nombres: *Bellini*, *Donizetti* y *Verdi*. Proceden las tres figuras de la escuela de Rossini; pero toma cada cual unos caracteres diversos y ofrece, por tanto, una fisonomía particular.

2. LA MÚSICA DE BELLINI.

Bellini nació en Catania en Sicilia el año 1802, estudió en el conservatorio de Nápoles en los tiempos de su decadencia y pasó á Milan donde compuso su ópera *El pirata*, cuyo éxito fué debido al gran

tenor Rubini. Hizo luego la *Extranjera* y la *Sonámbula*, que ejecutadas también por Rubini y la Pasta en 1831, excitaron un gran entusiasmo. Enalteciendo su estilo escribió la *Norma*, última creación de la Pasta, y *Beatriz de Tenda*. Luego pasó á París, en cuyo teatro italiano brillaban cuatro grandes artistas la Grisi, Rubini, Tamburini y Lablache, para los que compuso *Los puritanos* en 1835, última obra suya, puesto que murió pocos meses después de la primera representación.

El género triste y sentimental de Bellini se descubre en todas sus obras, y de él viene, á falta de mérito dramático, el particular encanto de todas ellas. En su primera época es un poeta de instinto, de inspiración, pero sin intención ni arte, y de aquí su estilo sencillo y expresivo y las suaves melodías que brotaban de su alma. Pero luego hízose más estudioso, profundo é intencionado y en sus composiciones, sobre todo en la última, ya aparecen más variedad de tintas, una instrumentación más elegante y laboriosa y formas más esbeltas y mejor desarrolladas. Su individualidad artística está perfectamente reflejada en ese idilio de amor suave, perfumado y tierno, que se llama *Sonámbula*.

3. LA MÚSICA DE DONIZETTI.

Cayetano Donizetti nació en Bérghamo en 1798 y estudió en el liceo de Mayr quien le inició en las reglas de composición. Pasó á Bolonia donde estudió con el padre Mattei que conservaba restos de las tradiciones clásicas, y cuya severidad le inclinó hácia la música de iglesia que cultivó bajo las formas de misas, motetes, oberturas y cuartetos. Pero bien pronto la fama de Rossini le hirió en el corazón y despertó en él el deseo de abandonar contrapunto y fuga para ir en busca de los aplausos populares. Su prodigiosa facilidad sirvióle para este cambio y explica las numerosas obras que brotaron de su pluma, y entre las cuales son dignas de mención *El elixir de amor*, que extendió su nombre por la Italia, *Ana Bolena*, que le llevó fuera de la península y *Lucrecia Borgia*, que como la anterior obtuvo brillantísimo éxito en Milan, desde donde se extendió por todo el mundo. Fué á París, donde reinaba Bellini, por cuya razón tal vez no alcanzó feliz resultado su *Marino Faliero* y, vuelto á Nápoles escribió para la Persiani y Duprez *Lucia de Lammermoor*, una de esas inspiraciones rápidas y felicísimas que sellan la vida de un artista.

Vuelto á París en 1840, produjo *La hija del regimiento*, *Los mártires* y *La favorita*; al mismo tiempo ejecutaba en Viena *La linda de Chamounix*, en el teatro italiano de París *Don Pascual* y en la gran Opera *Don Sebastian*. Alterada su salud, cayó en un estado de enajenación mental que le duró hasta su muerte, ocurrida en 1848.

Donizetti es un imitador de Rossini; al principio imitador servil, desde su *Ana Bolena* imitador juicioso y razonado, que dejó ver la individualidad de su talento y su personalidad distinguida. Su carácter especial es la prodigiosa fecundidad, acompañada de la rapidez en la ejecución.

4. MÚSICA DE VERDI.

El último de los compositores italianos, hoy aun en posesión de un nombre todavía más famoso que el de sus compatriotas, es José Verdi, que nació en un pueblecito del ducado de Parma en 1814.

Ignórase cómo hizo sus estudios; sábese que no tuvo otro maestro que un tío anciano, cura de aldea que le ejercitaba en buscar acordes en el órgano de la iglesia. La primera ópera suya fué *Nabuco*, que se representó en Milan con gran éxito: los teatros de Europa se dis-

putaron desde entonces sus obras, que se pusieron de moda, haciendo crecer rápidamente la fama del autor. *Los Lombardos*, bajo el nombre de *Jerusalén*, le abrieron las puertas de la Academia de Música de París, para la que escribió *Las visperas sicilianas* en 1855.

Italia representaba con gran aplauso *El trovador*, *La traviata* y *Rigoletto*; y *Un baile de máscaras*, *La fuerza del destino*, *Don Carlos* y por último *Aida*, han completado su repertorio y su fama, robustecida en los teatros de Italia, España, Francia, Inglaterra, Rusia y hasta Alemania. Por último; para los funerales del poeta novelista Manzoni en Milan, compuso una misa de *Réquiem*, que ha producido un magnífico efecto.

Verdi es la antítesis de Bellini y tiene muchos puntos de analogía con Meyerbeer; complácese como este en las situaciones altamente dramáticas y fáltale la delicadeza de gusto que caracteriza á aquel: Verdi ni calcula los efectos ni prepara las situaciones; va siempre tras de aquello que puede impresionar á la multitud, tales como escenas violentas y patético vehemente. Hé aquí por qué se ha apoderado de la dramática de los poetas románticos, Hugo, Dumas, Schiller, Gar-

cía Gutierrez, el Duque de Rivas y otros; hé aquí cómo se explican sus frases cortas y quebradas, sus unísonos ensordecedores, sus *stretas* violentas, que no son otra cosa que una idea sin preparación, y esos ritmos acentuados y esas transiciones rápidas de lo dulce á lo fortísimo que tan agradable impresión causan en los auditorios por el pronto, aunque luego fatigan y dejan ver la pobreza melódica del fondo. Distínguese en fin Verdi por la riqueza de colorido, por la originalidad que el ritmo da á sus cantos, por la inteligencia que revela en los grandes finales donde más que en otra cosa ha demostrado su fuerza de invención y aun por cierta flexibilidad de estilo que le hace acomodarse fácilmente á las diversas situaciones dramáticas. Asimismo distínguese por un grave defecto; como si no conociese ó prescindiera de las condiciones naturales de la voz humana, la ha tratado sin piedad, exigiéndola tales esfuerzos, que ha arruinado en poco tiempo las voces más potentes. Verdi no pide á los cantantes cualidades de práctica, flexibilidad, emisión, entonación, etc., solo pide fuerza y una cierta agilidad febril ó nerviosa. Esto indica cierta decadencia en el arte del canto.

LECCIÓN XLI.

1. LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN ALEMANIA.

A medida que decae la música en Italia, en Alemania aparece con una vitalidad notable, no solo en el campo de la instrumentación, en los oratorios y *lieder*, sino en la misma música dramática. Este movimiento, debido á Weber, que intentó la creación de la ópera nacional, y secundado por Bach, dió á la Alemania el gran compositor Félix Mendelssohn Bartholdy, el más importante despues de Beethoven.

2. CARÁCTER DE LA MÚSICA DE MENDELSSOHN.

Nació Mendelssohn en Hamburgo en 1809, de padres judíos muy ricos y que favorecieron su educación musical é hicieron de él un artista tan notable como precoz.

Sus primeras producciones datan de 1824; y tres años más tarde Berlin pudo oír su primera ópera *Las bodas de Camacho*. Siendo director de música en Dusseldorf, compuso el *Paulus*, oratorio que

señala la fase más interesante de su gé-
nio. Casóse en Francia y fué á estable-
cerse en Leipzig en 1836, de cuya ciudad
hizo el foco principal de la música alema-
na. Llamóle á Berlin el rey de Prusia
dándole la dirección de su capilla, puesto
que pudo desempeñar sin abandonar el
anterior, y allí hizo el oratorio *Elias*,
aunque también fué atacado de la enfer-
medad que le llevó al sepulcro á los 38
años de su edad, cuando trabajaba en la
composición de una ópera titulada *Lo-
relei*.

Mendelssohn había recibido de la na-
turaleza aptitudes privilegiadas; tenía
una memoria prodigiosa, una intelligen-
cia rápida y penetrante, una gran apli-
cación y un amor delirante por la músi-
ca. Entre las obras de este famoso com-
positor, debe hacerse especial mención
de los *lieders* ó *romanzas sin palabras*,
pequeñas piezas para piano que constan
de un solo pensamiento melódico entre-
lazado con un tejido armónico en que va
toda el alma del autor, y que fueron el ti-
po ó punto de partida de una forma mu-
sical nueva de que luego han abusado sus
imitadores. Siguen sus oberturas, tales
como las de *El sueño de una noche de
verano*, la *Calma de la mar*, la *Gruta de*

Fingal, la *Bella Melusina* y otras, en que pagó tributo á la escuela romántica, entrando en los dominios de la música imitativa. Y en fin, sus otras composiciones, tales como sinfonías, cuartetos, tríos, conciertos, sonatas, etc., pertenecen á lo que el arte aleman ofrece de más excelente y son títulos más que sobrados para la gloria de este compositor. Los oratorios sobre todo, como composiciones instrumentales, son los que expresan más cumplidamente su génio artístico, su espíritu poético, y la elevación y nobleza de los ideales en que se inspiraba.

3. IMITADORES DE MENDELSSOHN.

Entre los numerosos discípulos de este compositor, merece ser citado Niels Gade, natural de Copenhague, donde floreció en 1817. Sus obras, casi todas instrumentales, se distinguen por la frescura de sus ideas y la picante originalidad de las melodías escandinavas que intercaló en ellas. Llamósele el *músico del norte*. Pero ni Mendelssohn formó escuela, ni el ingénio de Niels era bastante para retener el espíritu aleman en la contemplación del pasado musical, á que por un momento le habia obligado el génio encantador del músico de Hamburgo: así es que muy pronto formóse un parti-

do hostil á la influencia de Mendelssohn, cuya bandera enarboló el famoso crítico y eminente compositor Roberto Schumann.

4. LA NUEVA ESCUELA ROMÁNTICA:

Schumann era sajón: había nacido en Zwickau en 1810 y estudiado en Leipzig y Heidelberg; había viajado por Suiza é Italia y al fin fué á establecerse á la primera de las dos ciudades citadas, donde se dió á conocer como pianista. Las obras de Chopin, que aparecieron en Alemania en 1832 interpretadas por Clara Wieck, ejercieron sobre Schumann una influencia decisiva y dieron nuevo vuelo á su imaginación; expresóse esta reforma por un periódico musical, con el que se hizo apóstol de una escuela que se llamó *nueva escuela romántica*: sus tendencias hacían guerra á todos los principios tradicionales y á todas las reglas de unidad de pensamiento y concepción, y abrían paso á la libre fantasía y á los más caprichosos giros de la imaginación creadora. Hasta entonces Schumann solo se había dado á conocer en el género de los *lieders*, á cuyas melodías comunicó profundidad de idea, riqueza de colorido, habilidad técnica y otras bellezas; mas ahora ensayóse en las sinfonías y bien pronto cayó en oscu-

ridad y manifestó sus doctrinas abstrusas respecto al arte. Pasó á la música dramática, componiendo en 1848 su *Genoveva*, que es una ópera ininteligible y que, hecha en los últimos tiempos, muestra esa debilidad de espíritu que fué acentuándose en las obras siguientes, hasta dar con él en una casa de salud cerca de Bonn, donde murió, dislocadas sus facultades intelectuales por el trabajo y las decepciones, en 1854. Su mejor composición es sin duda la cantata *Le Paradis et la Pèri*, compuesta en 1844, en la cual se hallan señales inequívocas de un gran talento, profundos conocimientos de la música vocal, variedad de colorido y ciertas situaciones dramáticas. Las obras de Schumann, especialmente las de piano, tríos, cuartetos y quintetos, han hallado favor en estos últimos años y sido aceptadas en los repertorios de los más célebres virtuosos.

5. RICARDO WAGNER REFORMADOR DE LA ÓPERA.

Wagner nació en Leipzig en 1813: quedó huérfano y recibió una educación azarosa, en la que fué guiado por sus instintos: lleváronle estos á la poesía, cuando la audición de una sinfonía de Beethoven despertó en él las aficiones

musicales que le condujeron á los dominios de su verdadera vocación. En 1834 fué nombrado jefe de orquesta en Magdeburgo y allí hizo representar *La Novicia de Palermo*, con letra y música suyas. La indiferencia con que fué recibida hizo á Wagner ir á probar fortuna primero á Kænisberg, luego á Riga y al fin á París, á donde llegó el año 1839 y donde la pobreza le obligó á arreglar música para toda clase de instrumentos. Despues de este período de vida oscura, pasó á Dresde, donde hizo ejecutar su *Rienzi*, que le sacó de su postración y le valió el nombramiento de maestro de capilla del rey de Sajonia. Entonces empezó á trabajar el *Tannhauser*, cuya ópera estaba destinada á realizar las reformas ideadas por él en la música dramática. Pero esta obra no dió mejor resultado en Dresde que *El buque fantasma* en Berlin, y entonces emprendió el *Lo-hengrin*. Mas la revolución de febrero de 1848 le hizo ingrato; y cuando el rey de Sajonia, lanzado del trono por la insurrección, fué restablecido en él por las armas prusianas, Wagner se vió obligado á huir y fué á establecerse en Zurich, donde publicó varias obras exponiendo sus teorías reformistas y excitando vivas

controversias en todo el mundo. Gracias á sus amigos, entre los cuales debe contarse á Liszt y á sus obras *Tristan y Iseult*, los *Meistersænger* (maestros de canto) y los *Niebelungen*, cuyos asuntos están tomados de las leyendas caballescascas de Alemania, Wagner acabó por adquirir alguna popularidad. Patrocinió-le luego el rey de Baviera que hizo representar sus óperas á todo costo en el Gran teatro de Munich y como este no bastase por su pequeñez y distribución inconveniente, se emprendió la construcción de un teatro especial, segun los planos que dió el mismo Wagner, en la ciudad de Bayreuth.

6. CARÁCTER DEL SISTEMA DE WÁGNER.

La simpatía que el público aleman experimenta por la música wagneriana, se explica fácilmente observando que dicha música responde á los gustos, á los sentimientos y al carácter de ese pueblo, como el mismo Wagner puede tenerse por un compositor perfectamente nacional en cuanto á su nacimiento, sus ideas y sus tendencias. Ahora, para comprender la reforma de este maestro, es preciso empezar por acordarse de que, al par que gran músico, es un distinguido poeta, así es

que desde luego ha dado á los poemas literarios una forma musical que permite al auditorio seguir el desarrollo de la idea dramática, y aun aumentar su interés y su atractivo.

Esta forma nueva, en que las relaciones entre la poesía y la música están invertidas de manera que es aquella la que juega el papel principal, es lo que se ha llamado *drama musical*. Sabía Wagner que la melodía ejerce un poder tan grande sobre el corazón que, fácilmente se sobrepone á la letra; y para evitar esto, ha suprimido las melodías y las ha sustituido por una declamación musical realzada y acentuada por medio de los acompañamientos. Como no es fácil hallar compositores bastante humildes para convertirse en servidores del poeta, hé aquí ya una cosa que tiene de irrealizable el sistema. Por otra parte, hoy que la música enriquecida con sus dos elementos, el armónico y el melódico, aspira á sobrepasar á la poesía en expresión, no es fácil ni justo que se le obligue á entrar en la servidumbre de su rival. Podrá objetarse que la instrumentación cuenta con recursos suficientemente poderosos para dar interés á la declamación más vulgar; pero obsérvese que dichos recursos no

bastan para mantener despierta la atención de un auditorio durante toda la noche y mientras transcurre una larga representación dramática por sorprendente que sea. Las mismas óperas de Wagner pueden servir de ejemplo, puesto que, á pesar de su rico colorido y del trabajo complicado de su instrumentación, ha tenido que recurrir el autor á otros medios para sostener la atención y solo lo ha conseguido á intervalos. En vano en sus obras críticas *El arte y la revolución*, *Opera y drama*, y *El arte del porvenir*, ha intentado fundar y defender su sistema contra los partidarios de Rossini y los amantes de las formas convencionales; porque hay en estas obras tal refinamiento de abstracción, tanta oscuridad, tales aplicaciones de los principios estéticos de Hegel, una presunción tan altiva, una vanidad tan poco disimulada y un desden tan soberano por lo que más se había admirado hasta entonces, que solo han conseguido presentar nuevos blancos á los disparos de sus adversarios, y que tales óperas, y la personalidad misma del autor, pierdan en popularidad y fama. Si se hubiera limitado Wagner, como Gluck por ejemplo, á corregir y mejorar, su empresa habría sido aceptada, pero quiso derri-

barlo todo; quiso construir un sistema que amenazaba con retrotraer la ópera á su punto de partida, y esto no podía tolerársele y no se le ha tolerado. Sin embargo, su tentativa de reforma no ha sido del todo estéril; como su estilo procede del mismo punto de vista que el de todos los discípulos é imitadores de Beethoven, aunque él lo haya aplicado especialmente á la parte instrumental, su influencia ha venido naturalmente á agregarse á la autoridad de aquellos. De aquí que se observen sus huellas en muchos compositores actuales, Gounod por ejemplo. De aquí dos tendencias, una *melòdica ó vocal*, que busca sus medios de expresión en la belleza y en el prestigio de los cantos y da á la voz humana el puesto de honor; y la otra *armónica ó instrumental*, que desdeña la melodía, trata la voz como un instrumento, y hace de la ópera una especie de sinfonía vocal é instrumental á un tiempo. Flotow con su *Alma en pena* y su *Marta*, pertenece á la primera escuela, mientras que la segunda tendencia la reflejan todos los compositores alemanes de la escuela romántica, Brahms y Max Bruch al frente.

LECCIÓN XLII.

1. DECADENCIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA EN LOS TIEMPOS DE CÁRLOS IV.

Pasadas las fiestas de la coronación de D. Carlos IV, que fueron magníficas y en que la música tuvo una gran parte, los espectáculos teatrales recobraron alguna vida, y animados con esto ciertos compositores, pensaron en crear la ópera española. Don Leandro Fernandez Moratin escribió con este propósito una zarzuela (más tarde comedia:) titulada *El baron de Illescas*, que puso en música Don José Lidon y la ópera *La conquista del Perú* que instrumentó Don Miguel Lopez Remacha: pero estos y otros esfuerzos quedaron infecundos, á causa de la decidida predilección por la música italiana muy especialmente de parte de la aristocracia. El teatro nacional se vió sostenido solo por el pueblo y la clase media, que en sus saraos y tertulias, y aun por las calles y plazas, se deleitaba con sus pequeñas melodías, sus polos y sus seguidillas, y á veces con los *oratorios* y otras composiciones que dejaban oír los coliseos de la

Cruz y del Príncipe, compuestas por los distinguidos maestros lírico-dramáticos Don Francisco Pareja y Don Blas de la Serna. De este último es la ópera *La gitana por amor* y una multitud de tonadillas y sencillos cantos, como la tirana del *Tripili* ó *Los maestros de la Raboso* y las seguidillas de *El triunfo de las mujeres*. Calmado despues el entusiasmo por la música extranjera y cansado el público de las obras hechas con retazos de óperas italianas, el maestro Manuel García, célebre tenor, se hizo aplaudir, no ya en Madrid sino en toda España, por las melodías de un carácter puramente nacional con que embelleció varias obras de nuestros principales poetas, tales como *El criado fingido* y el *Farfulla* de Don Ramón de la Cruz, *El poeta calculista* de Don Diego del Castillo y otras muchas. Mas luego fuese García de España y volvió el gusto por las óperas italianas, á las cuales, para prestarles más alicientes, solían llamar zarzuelas y aun darles por argumentos nuestros hechos más gloriosos.

2. LOS HIMNOS ESPAÑOLES.

Entre las composiciones populares que con rica inventiva y grandiosa inspiración oíanse por calles y plazas á cada

paso, debe hacerse especial mención de los himnos patrióticos, cuya música y letra eran casi siempre obra del pueblo, con la que se animó algún tanto el abatido espíritu de este hasta salvar su independencia; Bailen, Zaragoza y Gerona realizaron sus épicas hazañas al compás de esos cantos que con igual entusiasmo y delicia eran entonados por hombres y mujeres, niños y ancianos. El poeta Arriaza compuso la letra de muchos de ellos y no pocos se hicieron para ridiculizar y zaherir los hechos más desastrosos y funestos para nuestros intereses nacionales. Sirvan de ejemplo el que se hizo en Cádiz al compás tremendo de su bombardeo y el famoso himno de Riego, letra de Don Evaristo San Miguel y música de Don Francisco Sanchez, músico mayor del regimiento de Valencia. Al lado de estos pueden colocarse el de *Landáburu*, el de *Padilla*, el *Trágala*, el *Mutilá*, y los de *Lorenzo* y *Espartero*.

Esta abundancia de himnos y cantares de otros géneros, prueba que no hemos tenido que adaptar músicas extrañas á los asuntos del momento, sino que cada letra ha tenido su melodía propia, de modo que la colección de nuestros cantos populares daría una gran idea del rico

tesoro de nuestra música nacional.

2. OPERAS ESPAÑOLAS EN TIEMPO DE FERNANDO VII.

Pasados los primeros años del reinado de Fernando VII, en que poetas y literatos se vieron expatriados ó presos y músicos y compositores arrastraron una vida penosa y lánguida, despertóse otra vez la afición á la ópera italiana, que renació en Barcelona con las obras de Rossini y merced á los esfuerzos de Don Ramón Carnicer, quienes por dos veces organizó famosas compañías de canto italiano. Hizo, sin embargo, este célebre compositor un feliz ensayo de ópera española con su *Adela de Losignan* y con la reputada sinfonía del *Barbero de Sevilla*, cuya prueba fué seguida en Madrid por Don Bernardo Acebo y sobre todo por Don José Melchor Gomis, que, aprovechando la circunstancia de haber en la córte una compañía de cantantes españoles, hizo ejecutar su *Aldeana*, que obtuvo un gran éxito. Tras estos intentos volvió á reinar la ópera italiana, si bien algunas de ellas se cantaron traducidas al español, como *La italiana en Argel*. Mientras tanto Rossini escribía sus óperas para dos cantantes españoles que las hacían triunfar en París: Isabel Colbran y Manuel García.

EL CONSERVATORIO ESPAÑOL DE MÚSICA.

La llegada á España de Doña María Cristina, cuarta esposa de Fernando VII, en 1829, auguró para el país una época de regeneración; y D.^a María dió en efecto libertad al pensamiento, vida á las ciencias y artes y esplendor á la música española, para la que instituyó el famoso Conservatorio que por largo tiempo llevó su nombre. Inauguróse este el 2 de Abril de 1831, con dos himnos italianos cuya letra compuso Don Francisco Piermasini su Director, y la música D. Ramón Carnicer, maestro en él de contrapunto y composición. En Setiembre del mismo año abrióse en el Conservatorio la clase de declamación, estableciéndose una carrera que ennobleció al artista y creó actores y maestros que le hicieron famoso en todo el mundo dramático. Tal vez el Conservatorio español no hizo cuanto pudo y debió por la creación del drama lírico nacional; pero es innegable que ha producido una numerosa y rica pléyade de profesores que hoy enaltecen las orquestas de Madrid y de muchas capitales de España.

5. PROGRESOS MUSICALES.

En 1837 fundóse en Madrid por el

Sr. Fernandez de la Vega el *Licéo artistico y literario*, que bien pronto fué un gran centro de enseñanza: construyóse en él un elegante teatro, que al principio solo sirvió para comedias pero que, con la venida á Madrid del tenor Rubini, se extendió á óperas en que brillaron no pocos artistas españoles. A ejemplo del Liceo creáronse la *Academia filarmónica matritense*, el *Instituto español* y el *Museo matritense*, que fueron secundados en casi todas nuestras provincias. En todas estas asociaciones se generalizó el gusto por las canciones andaluzas, hasta que la misma índole de ellas y el abuso las hicieron monótonas, y cayeron, no sin haber causado algun daño á la musica nacional, como las comedias del mismo género á la literatura dramática. El italiano Basilio Basili escribió dos pequeñas piezas lirico-dramáticas tituladas *El novio y el concierto* y *El recluta*, á las cuales siguió una ópera española en tres actos, *Los contrabandistas*, que tuvo poco éxito. Fundóse en 1842 *La Iberia Musical y Literaria*, primer periódico del arte que popularizó á muchos maestros y obras tanto españoles como extranjeros, animó á los compositores é hizo concebir esperanzas de llegar á poseer un teatro lírico nacional.

A esta publicación siguieron muchas por todas partes, tales como *El genio en Madrid*, *El Orfeo Andaluz* en Sevilla, *El pasatiempo musical*, *La España musical*, y otras varias.

Al mismo tiempo las obras españolas se multiplicaron: *La esmeralda* en Valencia, *Veleda ó la sacerdotisa de los Galos* en Granada, el *Trovador* en Pamplona, las tonadillas y zarzuelas *Geroma la castañera*, la *Pendencia*, el *Ventorri- llo de Crespo* y *Los solitarios* en Madrid y las óperas *El sacristan de Toledo* de García Gutierrez, y *El diablo predicador* de Don Ventura de la Vega, que alcanzaron un gran favor en todas partes. En esta época aparece ya nuestra zarzuela bajo la dirección de Don Francisco Salas, cantante y compositor, para el cual han escrito argumentos nuestros principales poetas y han compuesto música los señores Gaztambide, Oudrid, Barbieri, Arrieta, Hernando é Inzenga primero, y hoy los señores Caballero, Chapi, Marquez y otra multitud de ingenios, gloria de nuestra España musical y esperanza de nuestro proyecto de ópera nacional en que hoy se trabaja con no pocos elementos y con todo el entusiasmo que consienten el estado de los espíritus y las vici-

situdes de nuestra funesta política.

6. CARÁCTER DE LA MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA.

Hé aquí lo que dice Mr. Viardot, acerca de nuestra música popular.—«Lo que la distingue, no es solo el uso frecuente del tono menor, porque ese carácter se halla en todas las músicas populares, lo mismo en el norte que en el mediodía, en Moscou que en Sevilla, como si los lamentos y la melancolía fuesen más naturales que el placer y la alegría; sino especialmente el corte, el acento, el ritmo melódico, quiero decir, el uso que más particularmente se hace de los tiempos fuertes, de las suspensiones, síncofes y cadencias, que no se puede hacer comprender fácilmente sin el auxilio de la escritura musical..... En España no es raro volver á hallar todavía ese trabajo múltiple, ese trabajo comun que en otro tiempo han producido los romances nacionales. En la calle se componen mucha música y muchas canciones populares; uno empieza, otro continúa y otro concluye.»—

Nada más verdad que todo esto: y de aquí que otros pueblos de ménos inventiva y más celosos de sus glorias han solido apropiarse nuestras joyas, pulírlas,

desfigurarlas y regalárnoslas despues como espléndidos donativos de su propia riqueza.

Para terminar, advertiremos que en la actualidad hay en España multitud de teatros, en los cuales se recibe con agrado la música de zarzuela. Sin contar con el lindo coliseo de Jovellanos, que por ser teatro de la córte mantiene la afición al género y aun puede decirse que abastece de artistas lírico-dramáticos á España y que obliga á los poetas á procurarle libretos de varios géneros, las provincias ofrecen sus escenarios á las compañías de más ó menos importancia que las visitan y que dan á conocer, del modo que les es posible, esas obras que triunfan ante los auditorios de la córte, ya por lo chispeante del ingénio cómico y la gracia de sus ligeros cantos, ya por lo altisonante de las situaciones dramáticas y la belleza de una más estudiada y pretenciosa música, ya en fin, y esto felizmente vá de caida, por las licencias de las corruptoras musas bufas, á las que coplillas y bailables comunican perjudicial pero poderoso incentivo.

Hasta aquí los hechos más culminantes de la moderna historia de la música: comprobantes y crítica no eran de este

lugar; quédense para libros más estudiados y pretenciosos; para espíritus más reflexivos é ilustrados y para inteligencias más desenvueltas y habituadas al estudio que las que corresponden á jóvenes señoritas que hoy empiezan á admirar las obras del génio humano.

ÍNDICE.

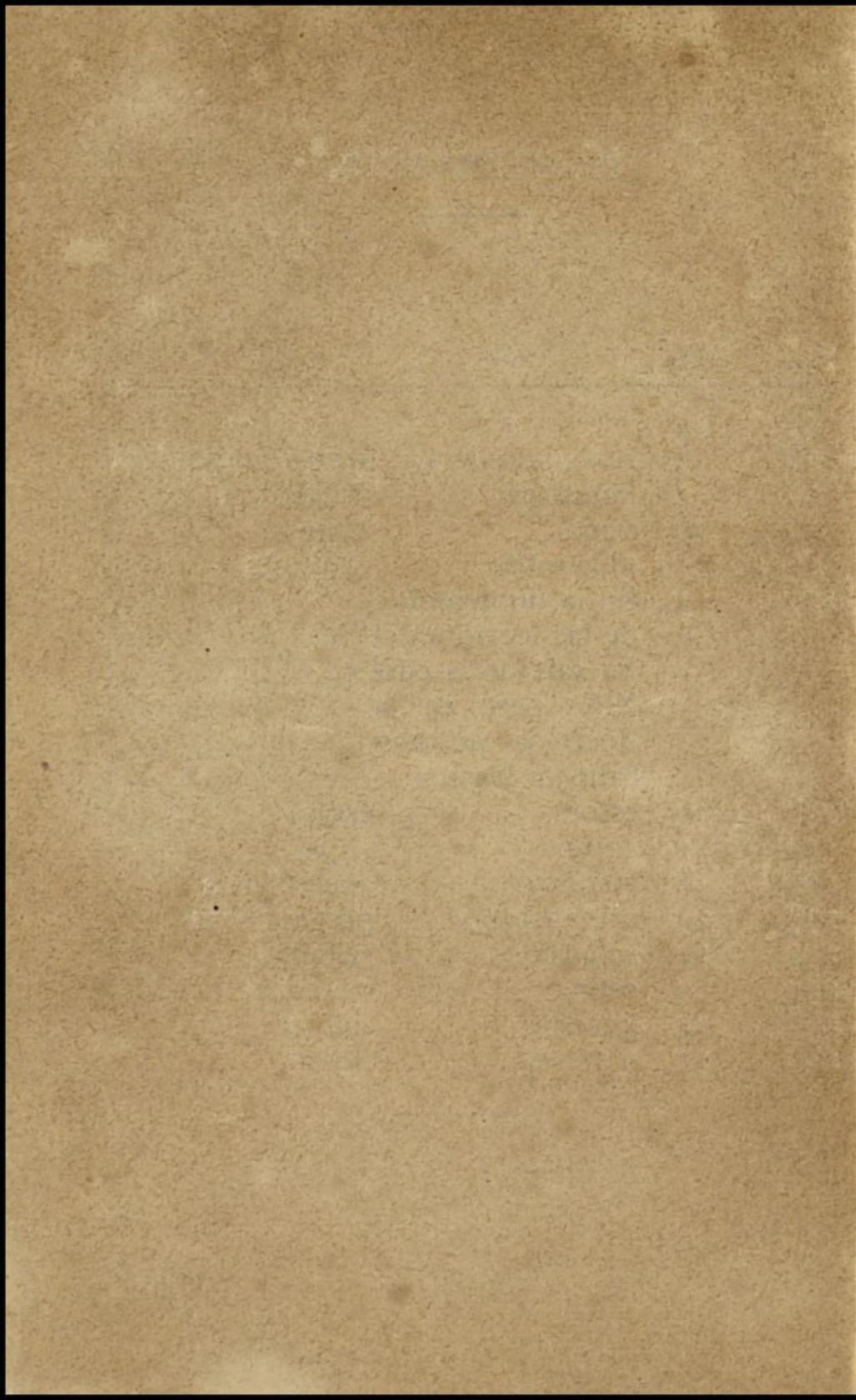


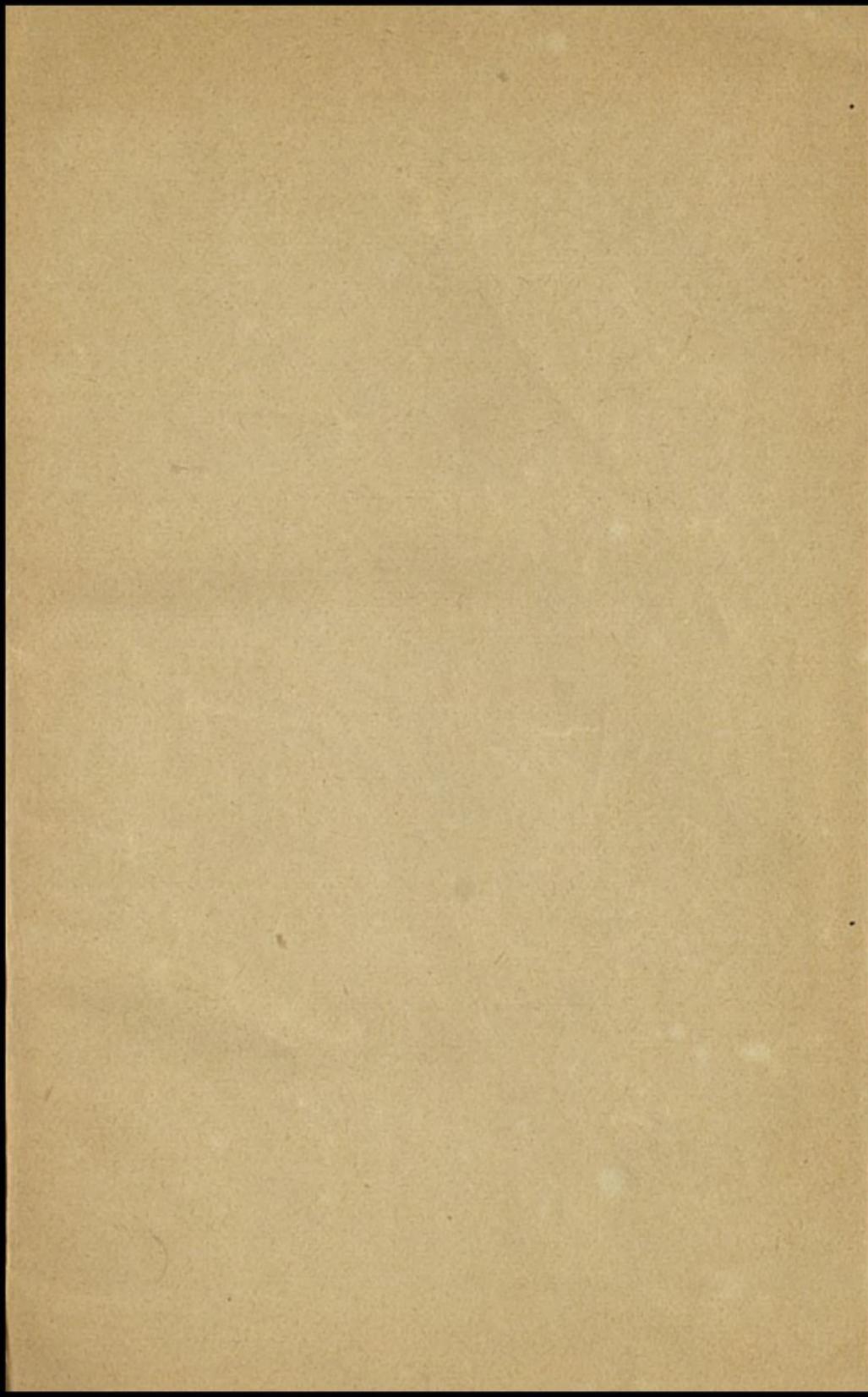
	<u>Páginas.</u>
DEDICATORIA	5
Introducción.—Lección I	7
Lección II	14
Lección III	21
HISTORIA DE LA MÚSICA MODERNA.	
Lección IV	26
Lección V	33
Lección VI	40
Lección VII	47
Lección VIII	53
Lección IX	59
Lección X	67
Lección XI	74
Lección XII	81
Lección XIII	86
Lección XIV	93
Lección XV	101
Lección XVI	107
Lección XVII	113
Lección XVIII	131
ARTE DRAMÁTICO.	
Lección XX	127

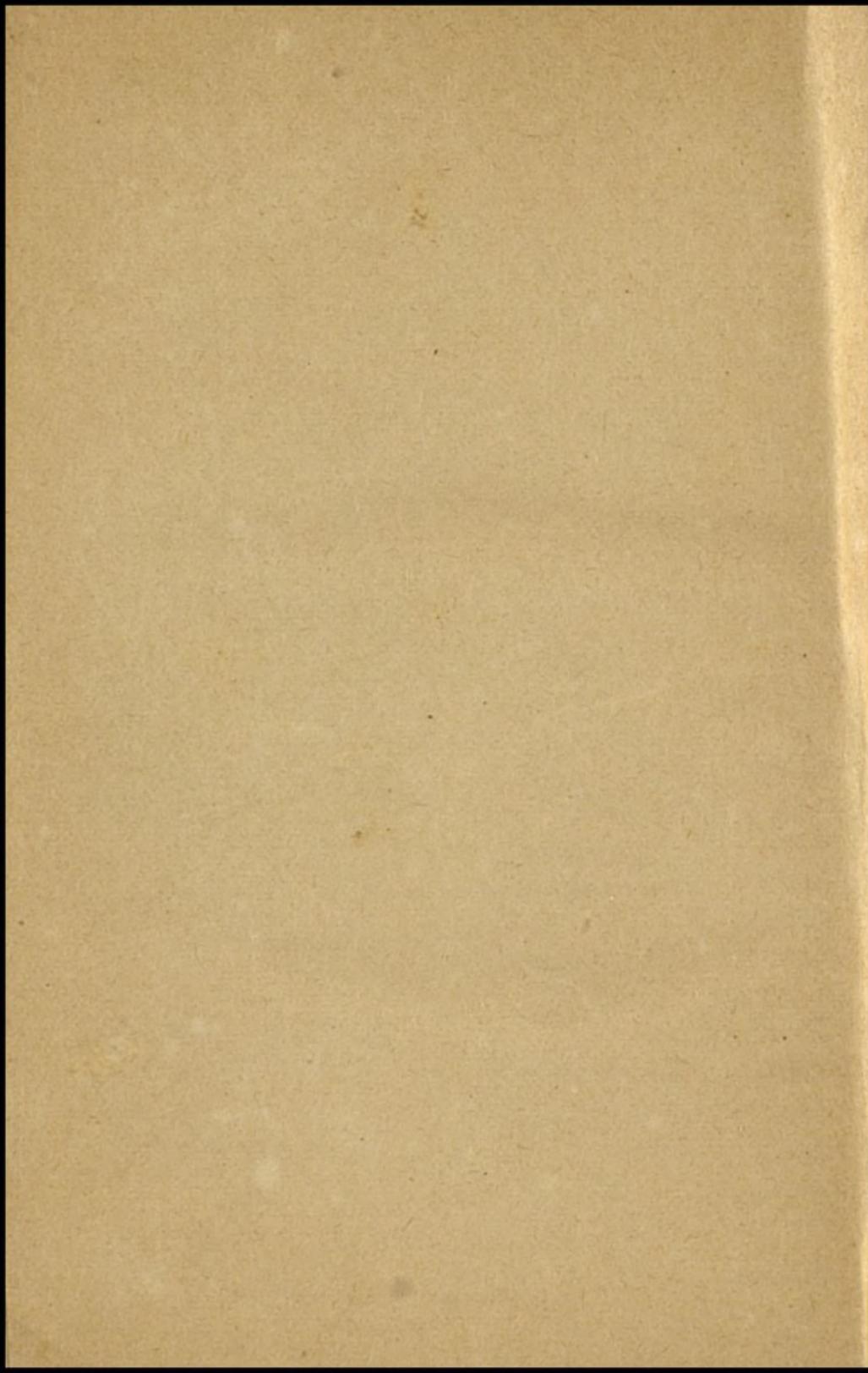
Lección XXI	134
Lección XXII	140
Lección XXIII	147
Lección XXIV	152
Lección XXV.	158
Lección XXVI	165
Lección XXVII	172
Lección XXVIII.	179
Lección XXIX	187
Lección XXX.	194
Lección XXXI	199
Lección XXXII	206
Lección XXXIII.	215
Lección XXXIV.	223
Lección XXXV	230
Lección XXXVI.	237
Lección XXXVII	244
Lección XXXVIII	252
Lección XXXIX.	259
Lección XL	267
Lección XLI	273
Lección XLII.	283

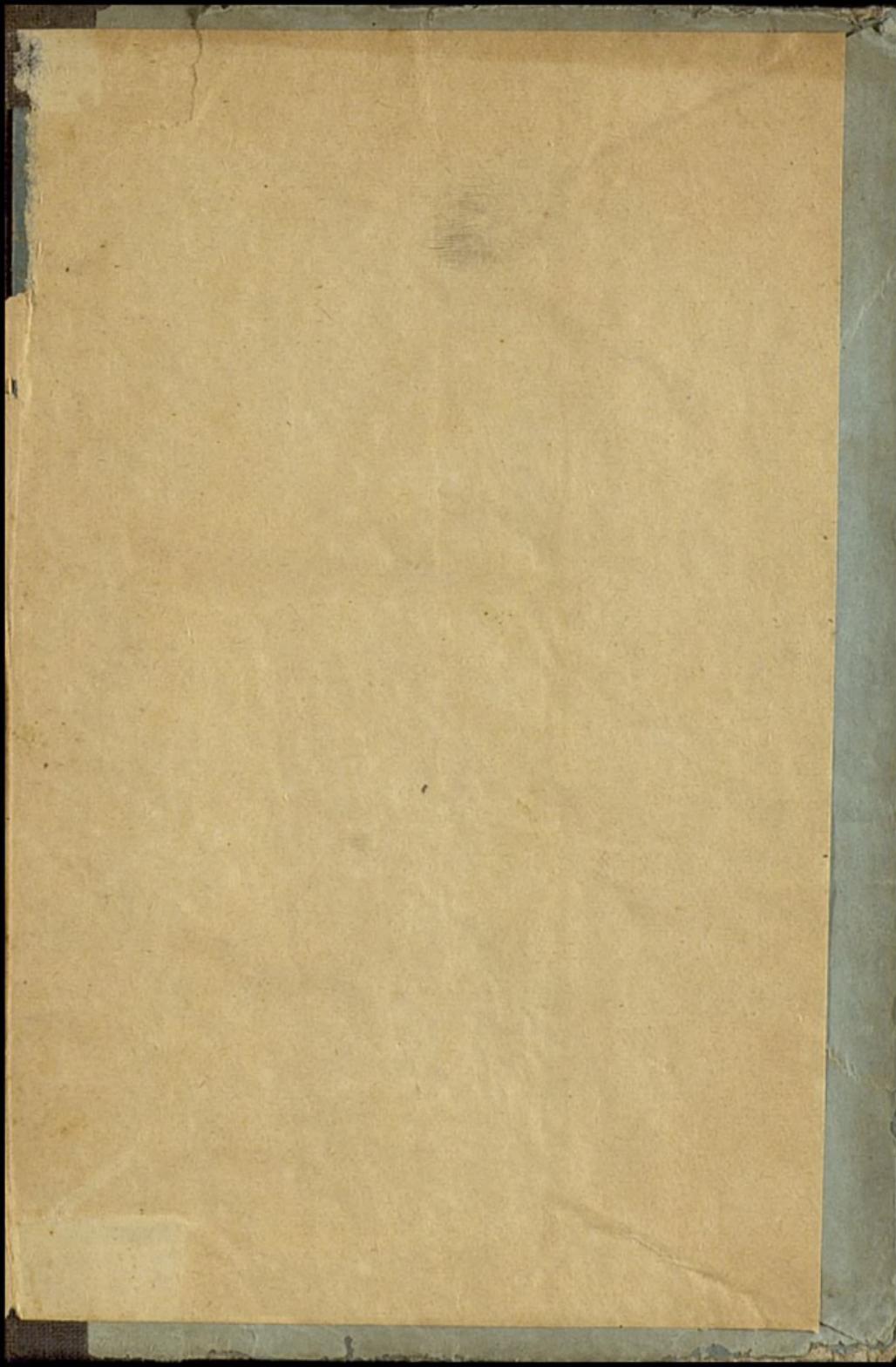
FE DE ERRATAS.

Pág. ^a	Línea.	Dice.	Léase.
15	15	2. ^o	2
20	8	sea cualquiera	sean cualesquiera
27	3	Palestina	Palestrina
77	30	voga	boga
110	20 á 21	elegantes	elegante
127	3	En la numeracion de las lecciones se ha saltado la cifra XIX; pero en la doctrina no hay salto ni laguna.	
128	26	estos	estas
139	1	como	»
185	6	apareció	aparecieron
195	29	pretensiosas	pretenciosas
252	12	sellarlas	selladas
254	5	están	no están
268	14	género	génio
286	12	quienes	quién









Hállase de venta en casa de su editor
D. Francisco de P. Jordan, Enrique de
las Marinas, 5 y 7; y en las librerías de
los Sres. Vides y Morillas, calle de San
Francisco.