

Palapa Est. 2 f.

h

391.

**DEL ORIGEN  
Y REGLAS DE LA MUSICA,  
CON LA HISTORIA DE SUS PROGRESOS,  
DECADENCIA Y RESTAURACION.**

**OBRA ESCRITA EN ITALIANO**

**POR EL ABATE DON ANTONIO EXIMENO.**

**Y TRADUCIDA AL CASTELLANO**

**POR D. FRANCISCO ANTONIO GUTIERREZ,**  
*Capellán de S. M. y Maestro de Capilla del Real  
Convento de Religiosas de la Encarnacion  
de Madrid.*



**TOMO III.**

**DE ORDEN SUPERIOR.**

**MADRID EN LA IMPRENTA REAL.**

**AÑO DE 1796.**

DEL ORIGEN

Y REGLAS DE LA MÚSICA

CON LA HISTORIA DE SUS PROGRESOS

DECADENCIA Y REFORMACIÓN

OBRA ESCRITA EN ITALIANO

POR EL SEÑOR DON ANTONIO EXIMENO

Y TRADUCIDA AL CASTELLANO

POR D. FRANCISCO ANTONIO GUTIÉRREZ  
Capitán de S. M. y Maestro de Capilla del Real  
Consejo de Reales de la Encarnación  
de Madrid.

TOMO III.

DE ORDEN SUPERIOR

MADRID EN LA IMPRENTA REAL

AÑO DE 1750.

# ÍNDICE

DE LOS LIBROS, CAPITULOS Y ARTICULOS  
DE ESTE TERCER TOMO.

## PARTE SEGUNDA.

DE LOS PROGRESOS, DECADENCIA Y RESTAU-  
RACION DE LA MUSICA. PAG. I

### LIBRO PRIMERO.

DE LOS PROGRESOS DE LA MUSICA. 5

#### CAPITULO PRIMERO.

DEL ORIGEN, COSTUMBRES Y LENGUAGE  
DE LOS GRIEGOS.

- |                                            |    |
|--------------------------------------------|----|
| ART. I. <i>Orígen de los Griegos.</i>      | 6  |
| II. <i>Primera cultura de los Griegos.</i> | 8  |
| III. <i>Carácter de los Griegos.</i>       | 14 |
| IV. <i>Gobierno de los Griegos.</i>        | 18 |

#### CAPITULO II.

DE LA MUSICA DE LOS GRIEGOS.

- |                                                            |    |
|------------------------------------------------------------|----|
| ART. I. <i>Inclinacion de los Griegos á la<br/>Música.</i> | 22 |
|------------------------------------------------------------|----|

II. <i>Progresos de la Música entre los Griegos.</i>	25
III. <i>Opinion de Burette refutada.</i>	30
IV. <i>Gusto de la Música griega.</i>	34
V. <i>Contrapunto de los Griegos.</i>	38
VI. <i>Notas musicales de los Griegos.</i>	48
VII. <i>Opinion del P. Martini refutada.</i>	52
VIII. <i>Dificultad del Abate Metastasio disuelta.</i>	60

### CAPITULO III.

#### DE LA TEORIA MUSICAL DE LOS GRIEGOS.

ART. I. <i>Elementos musicales de los Griegos.</i>	65
II. <i>Orígen del sistema máximo de los Griegos.</i>	69
III. <i>Tetracordos cromático y enarmónico.</i>	75

### CAPITULO IV.

#### DE LOS MODOS MUSICALES ANTIGUOS.

ART. I. <i>Confusion de la palabra Modo.</i>	78
II. <i>Diversos significados de la palabra Modo.</i>	80
III. <i>Modos de los filósofos.</i>	82
IV. <i>Naturaleza de los Modos nacionales.</i>	85
V. <i>Naturaleza de los Modos filosóficos.</i>	87

## CAPITULO V.

### DEL CARACTER , LENGUA Y MUSICA DE LOS ANTIGUOS ROMANOS.

ART. I. <i>Carácter Romano.</i>	90
II. <i>Indole del primitivo lenguaje latino.</i>	93
III. <i>Total cultura del latin.</i>	97
IV. <i>Música de los Romanos.</i>	100
V. <i>Ruina del Imperio Romano y de las artes.</i>	106

## LIBRO SEGUNDO.

### DECADENCIA DE LA MUSICA. 109

## CAPITULO PRIMERO.

### DEL LENGUAGE Y DE LA MUSICA DE LOS BARBAROS.

ART. I. <i>Orígen de las naciones venidas á Europa.</i>	111
II. <i>Lenguage de los Bárbaros.</i>	113
III. <i>Orígen de las lenguas vivas de Europa.</i>	115
IV. <i>Canto de los Bárbaros.</i>	120

## CAPITULO II.

### DEL ESTADO DE LA MUSIGA DESDE LA VENIDA DE LOS BARBAROS.

ART. I. <i>Pérdida de los Tiempos musicales.</i>	126
--------------------------------------------------	-----

II. <i>Opinion del P. Martini acerca del canto eclesiástico.</i>	130
III. <i>Verdadero origen y naturaleza del canto eclesiástico.</i>	134
IV. <i>Canto de la Liturgia.</i>	139
V. <i>Música compuesta ó artificiosa de la Iglesia.</i>	143

### CAPITULO III.

#### DEL ORIGEN DEL CONTRAPUNTO

##### ARTIFICIOSO.

ART. I. <i>Gusto gótico.</i>	147
II. <i>Origen del contrapunto artificioso.</i>	150
III. <i>Progresos del contrapunto gótico.</i>	153

### LIBRO TERCERO.

#### DE LA RESTAURACION DE LA MUSICA. 157.

### CAPITULO PRIMERO.

#### DEL ESTADO ACTUAL DE LAS LENGUAS DE EUROPA.

ART. I. <i>Buen gusto comun á todas las lenguas.</i>	161
II. <i>Lengua italiana.</i>	165
III. <i>Lengua francesa.</i>	172

IV. <i>Lengua española.</i>	175
V. <i>Las demas lenguas de Europa.</i>	178

## CAPITULO II.

### DE LA POESIA VULGAR Y DEL TEATRO MODERNO.

ART. I. <i>Metro y rima de la poesía vulgar.</i>	179
II. <i>Poesía italiana.</i>	184
III. <i>Poesía francesa.</i>	187
IV. <i>Poesía española.</i>	189
V. <i>Teatro español.</i>	192
VI. <i>Teatro frances.</i>	196
VII. <i>Teatro italiano.</i>	198

## CAPITULO III.

### DE LOS PROGRESOS DE LA MUSICA HASTA NUESTROS TIEMPOS.

ART. I. <i>Invencion de las notas musicales.</i>	201
II. <i>Cultura de la Música en el siglo XVI.</i>	205
III. <i>Progresos de la Música instrumental.</i>	209
IV. <i>Progresos de la expresion.</i>	212
V. <i>Teatro musical.</i>	216
VI. <i>Decadencia de la Música.</i>	223



## CAPITULO IV.

### DEL GUSTO POPULAR DE LAS NACIONES EUROPEAS PARA LA MUSICA.

ART. I. <i>Gusto de la nacion italiana.</i>	226
II. <i>Gusto de la nacion española.</i>	228
III. <i>Gusto de la nacion francesa.</i>	229
IV. <i>Gusto de la nacion inglesa.</i>	231
V. <i>Gusto de la nacion alemana.</i>	232
VI. <i>Conclusion.</i>	234
<i>CARTA de un Amigo al Autor de la obra.</i>	235
<i>Respuesta del Autor.</i>	241

## CAPITULO III.

### DE LOS PROGRESOS DE LA MUSICA HASTA NUESTROS TIEMPOS.

ART. I. <i>Invencion de las notas musicales.</i>	201
II. <i>Cultura de la Música en el siglo XVIII.</i>	202
III. <i>Progresos de la Música instrumental.</i>	209
IV. <i>Progresos de la expresión.</i>	212
V. <i>Teatro musical.</i>	216
VI. <i>Decadencia de la Música.</i>	223



*Qui seros cultus hominum recentium  
 Vocem formasti. Her. lib. 1. Od. 9.*  
*J. Zornig del. J. G. Navia sc.*

## PARTE SEGUNDA.

DE LOS PROGRESOS, DECADENCIA Y RESTAURACION  
 DE LA MUSICA.

Si la lengua procediera siempre de acuerdo con el corazon, y los hombres no hubieran convenido en llamar prudencia al fingimiento, el interior de cada uno sería manifiesto á todos; pero aunque de aquella estudiada malicia resulte el que podamos ocultar los vicios del ánimo y ostentar virtudes que no tenemos, sin embargo no es ella capaz de mudar las qualidades naturales de la lengua que habla todo un pais, puesto que no es posible que un pueblo bárbaro y guerrero hable con aquellas gracias propias de otro ilustrado y entregado á los placeres. Gene-

TOMO III.

A

ralmente la diversidad de los lenguages depende como de primera causa de la diversidad de los caractéres nacionales, y estos tienen su primer origen en la diversidad de los climas. Los habitantes de las montañas frias y fragosas son por lo comun de complexión mas fuerte y de ánimo mas esforzado que los que habitan los países baxos y templados : y nos consta por la historia, que muchas naciones habiendo mudado de clima, mudáron tambien de naturaleza. Las mismas leyes de los pueblos tienen cierta conformidad con las qualidades de cada clima bien que dependen tambien del carácter de los conquistadores, del comercio con las demas naciones, de la religion, de las guerras y de los tratados : de todo lo qual junto con el clima resulta la constitucion política que ocultamente influye en la educacion de los niños, inspirándoles las inclinaciones convenientes á cada república ; y de estas generales inclinaciones se forma el carácter nacional. No por esto quiero decir que todos los hombres de un mismo pueblo sean de un mismo carácter ; pues las causas del carácter general de cada nacion se modifican despues por las circunstancias particulares de cada familia, y aun de cada individuo. Por tanto y porque la naturaleza sin diferen-

cia de naciones ha puesto en todos los hombres las mismas semillas de virtud y de vicio, se hallan en todas naciones hombres de todos caractéres; pero no porque un Italiano sea acaso mas guerrero que muchos Alemanes, ó uno de estos mas astuto que muchos Italianos, se debe negar aquella generalidad de carácter que reyna en el mayor número: fuera de que en el mismo exercicio de las inclinaciones comunes á toda la especie humana se nota las mas veces cierta propiedad nacional que caracteriza diversamente un mismo vicio ó una misma virtud. Por exemplo: todos los hombres por el interes son inclinados á adquirir riquezas; pero quando estan en posesion de ellas, el Aleman las conserva, el Frances las multiplica, el Ingles las expende, el Español las ostenta, y el Italiano se deleyta con ellas. Esta diversidad de proceder se debe reconocer en el modo de hablar, que es la copia mas natural de los pensamientos y de las inclinaciones, y de consiguiente del carácter nacional. Y siendo los sonidos musicales, como se probó en el *lib. 2.º de la primera parte tom. 1.º*, los mismos acentos que se usan en el habla, del uso de estos acentos junto con las demas circunstancias que forman el carácter nacional, se podrá deducir el

gusto de cada nacion para la Música. Y hé aquí el argumento de esta segunda parte, que es confirmar con los efectos el origen de la Música establecido en la primera, dando una breve y sucinta noticia de la locucion y del canto de las naciones mas cercanas á nosotros, uno y otro conforme á su respectivo carácter. Mas no por esto tomo á mi cargo el formar la historia de las lenguas y de la Música; pues comprendo quán difícil es escribir una historia de cosas, cuyas memorias mas interesantes ha consumido el tiempo, y aun las que nos quedan estan llenas de confusion y contradicciones. Mi intento solo es hacer algunas reflexiones sobre las noticias mas ciertas y generales de las lenguas y de la Música, para demostrar que aunque ésta haya sido siempre sustancialmente la misma, su gusto ha variado despues de la fundacion de Atenas con las lenguas y naciones que sucesivamente han poblado la Europa.



*Omnia Jupiter Argos transtulit.*  
*A. Eng. del. Vir. Aen. lib. 2. J. Naveia inc.*

## LIBRO PRIMERO.

### DE LOS PROGRESOS DE LA MUSICA.

La escasa luz que tenemos sobre la poesía de las naciones orientales no nos permite hacer sino muy débiles conjeturas acerca de su Música. Por esto daremos principio á nuestras reflexiones por los Griegos, de quienes conservamos aun muchas artes, ritos y costumbres. Es verdad que nos falta lo mas necesario á nuestro intento, quiero decir, una composicion de Música griega que pudiera executarse por nuestros Músicos. Sin embargo, por sus costumbres, por su lengua y poesía, y por los discursos de los filósofos podremos tal vez dar una idea general de la índole de la Música griega.

## CAPITULO I.

DEL ORIGEN , COSTUMBRES Y LENGUAGE  
DE LOS GRIEGOS.

## I.

*Origen de los Griegos.*

Los Europeos se ven obligados á reconocer á los Griegos por maestros de las modernas artes , ritos y costumbres ; pero este respetuoso reconocimiento no debe impedir se les tenga por la nacion mas impostora que ha existido , y la mas ambiciosa de ser estimada en mas de lo que merecia. Sus historiadores hablando del origen de las grandes ciudades nos quieren persuadir , que Dios fabricó con sus propias manos las de la Grecia ; haciendo á Roma y á las demas célebres capitales del mundo obra del concurso de malhechores. Por esta razon no se puede deducir de sus escritos cuál haya sido el origen de aquella suma excelencia á que llegaron en Grecia las artes. No obstante , cotejando las relaciones de los Griegos con otras noticias mas ciertas del Asia , se descubre que la Grecia , así como la

mayor parte de la Europa, estaba habitada por hombres salvages, quando ya en el Asia florecian los mas poderosos imperios. Habiendo padecido despues el Asia cruelisimas guerras, se formáron muchas colonias que por huir de aquellas calamidades, se transfirieron á la Europa conquistándola y poblándola, como posteriormente los Europeos lo han hecho en la América. Señaladamente quando David con gloriosas conquistas desoló las costas del Mediterráneo, muchas familias de la Fenicia y del Egipto, que eran los pueblos mas cultos de aquellos tiempos, pasando el mar llegóron á Grecia, y comenzaron á comunicar á los habitantes de ella su cultura, que era ya antigua en el Asia.<sup>1</sup>

1 Segun los historiadores griegos mucho ántes de David florecian ya en la Grecia las armas y las letras. Pero como la cronología de aquellos tiempos, segun lo ha demostrado Newton, necesita de una gran reforma, y se funda casi toda en testimonios de autores muy poco fidedignos, pensé en algun tiempo adquirir alguna nueva luz sobre la historia antigua con esta reflexión: la experiencia nos enseña hasta adónde se extiende la virtud de los cuerpos inanimados para producir ciertos efectos; y la misma, sacada de la historia cierta, nos debe juntamente demostrar hasta adónde se extiende la fuerza y debilidad humana para fundar nuevos imperios, conservarlos y arruinarlos. Esta experiencia nos hace ver que un pais una vez dominado por una potencia, casi nunca llega á aquel esta-



## II.

*Primera cultura de los Griegos.*

La colonia que segun el testimonio de los antiguos se hizo respetar mas en la Grecia, fué la que Cadmo conduxo de la Fenicia, compuesta de gente sumamente hábil y experta. Contenia la Fenicia las dos grandes ciudades de Tiro y Sydon, célebres por sus manufacturas y por el comercio de mar y tierra. Ademas de que el comercio hace á los hombres generalmente industriosos y humanos, se dedicáron tambien los Fenicios á las letras tanto que muchos creen do de natural anarquía en que fué hallada la mayor parte de la América. Y como aquella parte del Asia en que florecieron los imperios de Asiria, Media, Persia y Caldea en los tiempos mas cercanos á la Monarquía Hebrea, se hallaba en el mismo estado en que encontramos nosotros la América, dividida entre una infinidad de pequeños Régulos, es de creer se formáron dichos imperios al mismo tiempo que la Monarquía Hebrea; y que las conquistas maravillosas de Belo, Semíramis, Nino y otros semejantes héroes del Asia son fábulas inventadas en contraposicion á las de los Griegos. Sobre este principio acaso hubiera pensado en reformar la historia antigua, si las memorias que habia recogido con este fin no se me hubieran perdido en un naufragio.

fuéron los inventores del alfabeto y de las artes de leer y escribir. Una colonia semejante era muy apta á la verdad para dar principio á la cultura de la Grecia ; á la qual hallando los Fenicios parte desierta y parte habitada por familias dispersas , las reuniéron y reduxéron á vida civil. Tambien se dice que Cadmo formó el primer bosquejo de la lengua griega con diez y seis letras que llevó de la Fenicia , las quales fuéron aumentadas despues hasta el número de veinte y quatro , unas por Palamedes y otras por Simonides. Estas cosas son demasiado recónditas para que se pueda tener noticia cierta de ellas: y me parece , que habiendo siempre acostumbrado los Asiáticos escribir de la derecha á la izquierda , hubieran escrito del mismo modo los Griegos , si hubiesen sido instruidos por Cadmo en esta arte. Asimismo se dice que éste llevó consigo á su esposa Hermonia , amante de la Música , muy diestra en tocar la flauta , y que de ella se derivó el nombre musical de *armonía*. Confieso que no me causaria maravilla que la Europa fuese deudora al sexô femenino del suavísimo don de la Música. Lo cierto es que ó juzgase Cadmo la Música necesaria para suavizar las costumbres de los Griegos , ó que su esposa tuviese la destreza propia de su sexô de reducir á los de-

mas á hacer lo que ella quisiese , los Fenicios se valiéron de la Música para suavizar la condicion grosera de los Griegos. De esto nos dan testimonio los primeros héroes de la Grecia , Mercurio , Apolo , Lino , Anfion y Orfeo , todos los quales fuéron poetas y cantores ; y Lino á quien se tiene por inventor de los primeros ritmos , fué casi contemporáneo de Cadmo. Es verdad que la historia de aquellos héroes está llena de fábulas: de Orfeo en particular se cuenta que amansó las fieras con el canto ; y de Anfion , que con el mismo hacia caminar las piedras. Pero estas fábulas , dice Horacio en el Arte Poética , son velos baxo los quales está envuelto el uso que hicieron de la Música aquellos héroes para sacar de las selvas á los hombres y reducirlos á una vida civil.

El primer objeto de aquellos primeros poetas fué excitar en los Griegos la natural inclinacion á creer que hay sobre nosotros seres invisibles dispensadores del bien y del mal ; los quales conviene interesar á favor nuestro por medio de ciertos obsequios. Esta idea que hace á los hombres ménos feroces , animada con la suavidad del canto , se imprimia profundamente en los ánimos de los Griegos , que por esta razon concurrían con placer á oír las cosas que los poetas

cantaban de aquellas deidades. De que fuéron de esta especie los primeros poemas, nos dan testimonio los himnos atribuidos á Orfeo, que aun quando no sean suyos, son ciertamente de inmemorial antigüedad. Atribuian los poetas á los seres invisibles los mismos sentimientos que querian infundir en los Griegos. A fin de enseñarles á respetarse recíprocamente, como es necesario para vivir juntos en paz, fingian muchas deidades subordinadas las unas á las otras, entre las quales estaba dividido el gobierno del universo: y del mismo modo que suponian que estas deidades concurrían amistosamente á la conservacion del mundo sin mezclarse la una en el cargo de la otra, así tambien los poetas daban á entender debian los hombres vivir en sociedad, prestándose mutuos auxílios y sin perjudicar los unos á los intereses de los otros. Y porque el amor que une entre sí los consortes, y á estos con los hijos, es el vínculo mas suave y mas fuerte de la sociedad, fingian los poetas deidades de uno y otro sexô, avivando con estas fábulas aquella dulce llama que hace á las familias felices y tranquilas.

Los mencionados poemas fuéron las primeras semillas de la cultura de los Griegos, y los hicieron tan amantes de la poesia, que por mu-

chos años nada se escribió en prosa. Quanto era necesario para la instruccion del pueblo, lo ponian en versos que se cantaban todos los dias: y este exercicio de la poesía y del canto hizo tan sumamente suave y flexible á toda modulacion la voz de los Griegos, que en el mismo hablar ordinario se distinguia muy por menor el acento y la cantidad de las sílabas; cuyo armonioso modo de hablar quiere significar Horacio en el arte poética quando dice, que los Griegos habian recibido de la naturaleza el don de hablar con boca redonda <sup>2</sup>. A esto debe añadirse que las sublimes fábulas acerca de las deidades arrebatan la fantasía de los Griegos, y la preparaban á aquel divino entusiasmo que fué origen de tantas excelentes obras en todo género de artes: y el entusiasmo junto con la ley de sujetar las palabras al ritmo, hizo tambien á la lengua griega la mas transpositiva que se ha hablado en el mundo <sup>3</sup>. Finalmente la eficacia con que querian expresar los amores y los placeres de los Dioses, aumentaba en gran manera la dulzura de la pronunciacion y de la lengua.

Estas propiedades de la lengua griega se de-

<sup>2</sup> Véase el Tom. I. *part. 1.<sup>a</sup> lib. 2.<sup>o</sup> cap. 5.<sup>o</sup> art. 3.<sup>o</sup>*

<sup>3</sup> Véase el Tom. I. *part. 1.<sup>a</sup> lib. 2.<sup>o</sup> cap. 3.<sup>o</sup>*

ducen muy bien no solo de los escritos, particularmente de los amorosos, sino tambien de la material formacion de las palabras abundantísimas de vocales que como se dixo en otra parte, hacen las voces suaves y flexíbles. Y aun creo que los Griegos fuéron los inventores de este modo de formar las palabras con gran copia de vocales, al paso que los orientales han acostumbrado siempre formarlas con un conjunto de consonantes sin vocales. Particularmente los Griegos halláron el modo de juntar dos ó tres vocales para formar el diptongo. Es cierto que nuestras lenguas tienen esta especie de sílabas; pero nosotros ó sacamos un tercer sonido confuso compuesto de dos vocales, ó no hacemos oír mas que una sola; pero los Griegos delicadísimos en todas las maneras de modificar la voz, es de creer hiciesen oír clara y distintamente en una sílaba los sonidos de muchas vocales, como con un golpe de arco se hace oír en el violin una armonía compuesta de muchos sonidos.

## III.

*Carácter de los Griegos.*

No pueden existir las virtudes entre los hombres sin el contrapeso de los vicios contrarios <sup>4</sup>; y así el figurarse una ciudad rica en toda clase de virtudes sin vicio alguno, es una idea vana y platónica. Aun aquellas leyes que tienen por objeto el excitar en los ciudadanos alguna virtud, vienen al fin á ser origen de muchos males: y así se vió que las que aseguraban la pública libertad de Roma, armáron los partidos que la sojuzgáron; y el trono de los Califas no hubiera jamas caído en manos de los Turcos, si aquellos por temor de perderlo no se hubiesen puesto con demasiada confianza baxo la proteccion

4 Se da mas ó ménos extension al nombre de *virtud* segun las ideas y costumbres de cada nacion. No obstante se pueden llamar absolutamente *virtudes* algunas operaciones del hombre, porque de todas las naciones son reputadas dignas de alabanza, como la humanidad, la generosidad, la justicia, el valor, el uso moderado de los placeres, en el qual algunas naciones comprehenden el ejercicio de las artes de gusto, que por esta razon se llaman *virtudes*.

de estos. Las leyes de las Repúblicas Griegas fomentaron, como se dirá en el siguiente artículo, la inclinacion de los Griegos al canto, á la poesía y á todas las artes de gusto; y unas leyes de esta naturaleza debieron formar una nacion muy abundante de virtudes y vicios. El gusto de las artes supone un temperamento delicadísimo para sentir las impresiones de placer ó desagrado; de las quales resultan despues en el ánimo muchos afectos y pasiones. Los hombres de un temperamento semejante, si su inclinacion á los placeres no es violenta, son muy aptos para el ejercicio de las artes, y al mismo tiempo son humanos, afables, sinceros y de buen corazon. Pero si el deseo de los placeres es vehemente, aborrecen el trabajo, y no aman sino la molicie; y luego que este carácter se hace general en un pueblo, las mugeres llegan á ser lascivas sin vergüenza; los hombres afeminados; por todas partes se adoptan medios indignos para vivir sin trabajar; el luxo y la vanidad arruinan las familias; y las casas estan llenas de envidias, rencores y malas costumbres.

No se puede decir que los Griegos hayan sido enteramente de este carácter; á lo ménos en muchos siglos el gobierno no se corrompió por los mencionados vicios, pues por la historia sa-



bemos que apreciaron las virtudes que tienen por objeto la cultura del espíritu, la honesta recreacion del ánimo, la propiedad de la vida civil, y la gloria militar. Pero como raras veces se halla en la muchedumbre la templanza de ánimo en que consiste la concordia de los dos sentimientos innatos de propio interes y de humanidad <sup>5</sup>, la inclinacion natural á los placeres hizo nacer en las costumbres privadas de los Griegos muchos vicios, como la luxuria, la envidia, la vanidad, el fingimiento, la mala fe, la mentira; y estas costumbres, especialmente en el pueblo de Atenas, no causaban aquel escándalo ó maravilla que hubieran causado en un pueblo de carácter mas austero. Nos dan testimonio de esto la gran copia de poesías griegas lascivas que aun se conservan; la perfidia griega vituperada por todos los antiguos; las malas costumbres privadas de aquellos mismos filósofos que en los escritos se mostraban tan severos; el uso libre de la sátira que llegó hasta poner en ridículo en una comedia la virtud de Sócrates; y sobre todo las costumbres atribuidas á las deidades que se adoraban.

La religion suele ser claro indicio de la ín-

<sup>5</sup> Véase el Tom. I. *part. 1.<sup>a</sup> lib. 2.<sup>o</sup> cap. 2.<sup>o</sup> art. 4.<sup>o</sup>*

dole de cada nacion. Los pueblos de condicion fiera acostumbran adorar un ídolo que suponen se complace en ver derramar sangre humana. Los pueblos del Asia dados á las conquistas adoraban á Belo , Baco y otros héroes que suponian habian hecho expediciones ruidosas. Al contrario los Egipcios supersticiosos en la observancia de menudísimas leyes , creian á sus Dioses autores de ellas. Moyses mismo , dice San Pablo , se acomodó en muchas cosas á la índole de los Hebreos. Y mirando por este lado la Mitologia griega , parece que aquella nacion no hizo distincion entre el vicio y la virtud , puesto que se hallan deificados el amor lascivo , el adulterio , la molicie , la venganza , el odio y toda especie de vicios. Aquel Baco que hizo tantas conquistas en Asia , en Grecia se casó con Venus , y se entregó del todo á comer y beber. Los congresos de los dioses venian á parar por lo comun en banquetes , riñas y adulterios ; y no bastaba el lecho conyugal para salvar á las mugeres mortales de la impudicia de algun Dios. Es verdad que las fábulas de los primeros Poetas no contenian estas cosas , las quales pretenden algunos se añadiéron despues por otros para ocultar algun documento de Física ó de Moral. Pero sea lo que fuere , solamente á un pue-



blo de costumbres disolutas se podia proponer la Moral ó la Física baxo unos velos tan escandalosos.

## IV.

*Gobierno de los Griegos.*

Estas costumbres de los Griegos los hubieran sometido sin dificultad á sus enemigos extranjeros, si el gobierno no las hubiese puesto algun freno, y al mismo tiempo no hubiese hecho florecer aquellas virtudes que pudiendo subsistir en compañía de las malas costumbres privadas, son suficientes para mantener en vigor una república. Para determinar las virtudes que conducen á este fin, es necesario considerar por una parte la naturaleza del gobierno, como si es monárquico, aristocrático ó democrático; y por otra qué ventajas se proponen sacar las leyes de las costumbres de los ciudadanos, pues en una misma forma de gobierno el objeto de las leyes puede ser muy diverso. Aunque el actual gobierno de Holanda es democrático, como fué en otro tiempo el de Roma, ésta aspiraba al imperio universal, y la Holanda solamente á conservar su comercio. Esto supuesto, la Grecia estaba dividida en muchas repúblicas, cuyo go-

bierno era aristocrático la mayor parte del tiempo. Todo el conato de ellas era abatir el orgullo de los Asiáticos; y por esta razón todas procuraban mantener en vigor la disciplina militar. Al mismo tiempo cada una fomentaba alguna virtud particular descuidada por las otras; los Espartanos por exemplo eran en su modo de vivir austeros sobre todos los demas Griegos. Estas diferencias particulares se reunian en el fin principal de la república de Atenas la mas floreciente de todas, que era hacer á los ciudadanos ricos y gloriosos con el ejercicio de las artes. Por esto las leyes, aunque ponian obstáculo á los perniciosos efectos de las malas costumbres, dexaban á los ciudadanos la libertad de gozar de los placeres, y estimulaban la vanidad, para que cada uno se señalase en algun ejercicio.

El estímulo principal de la vanidad griega fuéron los juegos públicos establecidos á exemplo de Atenas en casi todas las grandes ciudades. Se premiaban en ellos las virtudes militares, como luchar, correr, combatir, &c.; y haciendo uso de la poesía y de la Música para inmortalizar los nombres de los vencedores, tambien éstas tenían su premio. Apenas habia ciudadano bien nacido que no se gloriase de poseer alguna

de aquellas virtudes que se ejercitaban en los juegos públicos ; y celebrándose estos en diversas estaciones del año , quando en una ciudad, quando en otra , muchos Griegos las recorrian todas con el fin de volver á su patria cargados de premios y de gloria.

Por tanto los Griegos eran de la condicion de aquellos que por genio , interes ó ambicion de gloria trabajan en el ejercicio de las artes; pero que por otro lado son de costumbres cõrrompidas. El gobierno toleraba los vicios privados, siempre que no se turbase la quietud pública y se ejercitasen las virtudes que convenian á su intento ; y aun de los mismos vicios se proponia sacar muchas ventajas. Los amores deshonestos produxéron aquellos excelentes poemas , de los quales distan tanto los nuestros, quanto nuestras pasiones estan ceñidas á ciertos límites que no tenian los Griegos. La vanidad no solo estimulaba á los artífices , sino que tambien hacia florecer cierto luxo moderado en las obras de buen gusto , como edificios , pinturas, estatuas y otras cosas semejantes. Para fomentar este utilísimo orgullo fingian los escritores narraciones fabulosas en alabanza de la Grecia y vituperio de las demas naciones ; las que ya estarian sepultadas en el olvido si no se hubieran

escrito tan divinamente. La misma vanidad hacia á los Griegos envidiosos y maldicientes; en ninguna parte fué tan libre el uso de la sátira como en Atenas: y atendidas las costumbres del pueblo, la permitia sabiamente el gobierno; porque si por un lado con la sátira desfoga la envidia, por otro se pone con ella freno á la disolucion. Sin embargo siendo imposible sostener ninguna república sin la apariencia á lo ménos de la verdadera virtud, quando la de Sócrates fué puesta en ridículo, el gobierno prohibió el satirizar abiertamente en el teatro á las personas respetables. Aun la falta de fe de los particulares era reputada útil por el gobierno, para hacerles astutos é ingeniosos; y por este principio se permitian en Esparta los latrocinios. Es verdad que los filósofos sentados en sus cátedras peroraban divinamente sobre la virtud; pero estos eran bellos discursos que el pueblo iba á oír mas por prurito de hablar de todo, que por deseo de hacer bien. La envidia que habia entre Griego y Griego reynaba tambien entre república y república: los Atenienses vituperaban los latrocinios de los Espartanos; y estos aborrecian la vida disoluta de los Atenienses. Por esto las guerras entre los mismos Griegos fuéron tan frecuentes: cada individuo se mantenía unido á su

república ; y en la Grecia jamas hubo la concordia de voluntades que es necesaria para formar un cuerpo de nacion sujeto á las mismas leyes. Ni la fuerza de una misma república pudo nunca llegar al punto de sojuzgar las demas; porque la virtud militar era en la Grecia contrastada por los vicios y por el exercicio de las artes , que al fin la superáron de tal modo , que despues que Alexandro Magno sujetó el Asia, los Griegos llegóron á ser sumamente baxos. Fuéron por consiguiente los Griegos riquísimos de aquellas virtudes que tienen por objeto los placeres de la vida , y muy fecundos de aquellos vicios que corrompen con las costumbres el corazon.

## CAPITULO II.

### DE LA MUSICA DE LOS GRIEGOS.

#### I.

#### *Inclinacion de los Griegos á la Música.*

La general inclinacion de los Griegos á toda suerte de placeres , y las bellas disposiciones de su lengua les hicieron tan amantes de la Música, que fué ésta reputada digna de la atencion del gobierno y parte esencial de la educacion. Se

creía necesaria la Música para formar los ciudadanos humanos y sociables; y no halló Polibio otra causa de la rusticidad de los Canaitas habitantes de una de las ciudades de Arcadia, que el no haber tenido aquella afición á la Música que era comun á los otros Arcades de costumbres suavísimas. Los filósofos y los legisladores dexáron escritas muchas leyes sobre la Música con el fin de que ésta sirviese á formar las costumbres de los ciudadanos de un modo conveniente al espíritu de cada república. Por esta causa los Espartanos que eran los mas austeros en costumbres, prohibian severamente la Música demasiado afeminada; pero en Atenas, como todo era lícito en materia de costumbres, lo era del mismo modo en materia de Música. Para animar á los ciudadanos al exercicio de ella, ademas de los premios que se daban á los cantores en los juegos olímpicos; en los bacanales no se exercitaba otra habilidad que el canto: cada tribu enviaba á dichos juegos sus cantores; y aquel que por sentencia de los jueces sobresalia mas, era premiado con un riquísimo trípode. Nos podemos figurar con qué empeño no se harian estas cantadas, en las quales se interesaba todo el pueblo, para que recayese sobre su tribu la gloria del premio.



No es de extrañar que con estas miras del gobierno supusiese Platon parte esencial de la educacion la Música, determinando hasta qué grados debia aprenderla un jóven. Dos hombres eminentes que la despreciaron, tuviéron al cabo motivo para arrepentirse de ello: el uno fué Sócrates, que siendo mas austero de lo que convenia á las costumbres de Atenas, despreció la Música; mas al fin conociendo su necesidad en la edad de sesenta años, se puso á aprender á tocar la lira. El otro fué Temístocles igualmente filósofo que capitan, el qual hallándose en un banquete y presentándole segun costumbre la lira, dixo con franqueza no la sabia tocar; pero sus grandes victorias no le salváron del desprecio que los circunstantes hicieron de su rusticidad. Y véase en esto un exemplo de la fuerza de nuestras preocupaciones nacionales: si á Fabio ó á otro de los mas antiguos Generales Romanos se les hubiera visto en un banquete tocar la lira, esto hubiera sin duda obscurecido la gloria de sus victorias; pero en Atenas para que fuese respetado el nombre de un General, debia con una mano manejar la espada y con la otra la lira.

## II.

*Progresos de la Música entre los Griegos.*

La Música nació y se perfeccionó entre los Griegos juntamente con la poesía ; pues aunque en los últimos siglos de Atenas se dexáron ver los *Rapsodos* que cantaban las composiciones poéticas ajenas , al principio lo mismo fué entre los Griegos músico que poeta : por esto se dió al poema el nombre de canto que todavía conserva ; y los ritmos poéticos , como se probó en la primera parte , eran otros tantos tiempos musicales , que indiferentemente servian á hacer armonioso el canto y la lectura de los poemas <sup>1</sup>. Comenzó á cultivarse el canto y la poesía en los himnos que se cantaban en las fiestas en alabanza de los dioses y de los héroes: cuyo canto era sin duda simple , invariable , y adornado , como nuestra Liturgia , de muchos pasages interpolados que debia cantar el pueblo. La Música pues no pudo hacer grandes progresos con el canto de los himnos ; donde ella llegó al término de su perfeccion , fué en

<sup>1</sup> Véase el Tom. I. *part. 1.<sup>a</sup> lib. 2.<sup>o</sup> cap. 4.<sup>o</sup>*

el teatro. El primitivo teatro griego se componia de una multitud de rústicos que despues de la vendimia cantaban baylando las alabanzas de Baco ; y de *trygetòs* , que significa *vendimia*, nació el nombre de *tragedia*. Tespis cerca de la olimpiada 70 juntó una compañía de baylachines y cantores hasta el número de cincuenta, los quales iban en un carro de ciudad en ciudad cantando las tragedias compuestas por él : y porque el pueblo se habia ya fastidiado de las alabanzas de Baco, substituyó el mismo Tespis las acciones de otros héroes fabulosos , é hizo propia de la tragedia la sublimidad del estilo y del argumento. Aquella multitud de aldeanos que componia la primera tragedia dexaba de cantar y descansaba miéntras se satirizaba á los circunstantes ; pero Tespis reformó este abuso, introduciendo un personage que recitase un episodio perteneciente al mismo argumento de la tragedia. El episodio se prolongó poco á poco, aumentándose el número de sus personages ; de modo que al fin vino á ser la parte principal de la tragedia , y el coro celebraba con el canto las virtudes representadas en el drama ; que es la forma de la tragedia usada en nuestros tiempos : pero con la diferencia que nuestros dramas con el título de tragedias no se execu-

tan ni pueden executarse cantando ; y las tragedias de los Griegos corresponden á nuestros dramas en Música ; el episodio de éstas se cantaba como nuestros recitados ; y lo demas como nuestras arias y duetos.

El episodio satírico de la tragedia rústica era muy conforme á la índole de los Griegos para que enteramente se desterrase de entre ellos. De este episodio se derivó la comedia , cuyo asunto principal en los principios fué la sátira de personas conocidas ; este abuso se juzgó digno de reforma quando Aristófanes representó una comedia para ridiculizar la virtud de Sócrates , quien triunfó de la insolencia del poeta y del pueblo estando en pie delante del teatro durante su representacion. Refrenada por el gobierno esta libertad , el mismo Aristófanes halló el modo de hacer la sátira de los particulares sin nombrarlos ; y reprobado tambien por el gobierno este abuso , el urbanísimo Menandro dió principio á la comedia llamada *nueva*, en la qual se criticaban las costumbres en general sin dirigirse señaladamente á ningun particular. Dudan algunos eruditos que las comedias griegas se representasen cantando. Pero lo cierto es que la Música tuvo mas parte en la comedia antigua que en la nuestra : todas las come-

dias de Terencio llevan al principio el nombre del compositor de los Modos ó de la Música. Pudiéron pues cantarse las comedias á manera de nuestras tonadillas : á lo ménos su recitacion se hacia con un tono de voz tan claro y sonoro , que podia ser sostenida por los instrumentos<sup>2</sup>. Sobre todo la orquesta interponia algun concierto ó sinfonía adaptada al asunto de la comedia : si aquel era de enredos amorosos , la sinfonía era amorosa ; y patética si el asunto era patético : así en la comedia de Sócrates la sinfonía debia comenzar con un *adagio* afectadamente pausado , puesto despues en ridículo con un *allegro*.

La poesía lírica que comunmente toma por argumento la expresion de algun afecto ó passion , es la mas adecuada para ponerse en Música ; y para conocer el estado de ésta en un siglo ó nacion , basta considerar el estado de aquella. El luxo de la Música no entró en Roma hasta los tiempos de la decadencia de la república , quando nació el príncipe de los líricos latinos Horacio Flacco. Apénas hay alguna composicion poética en nuestros siglos bárbaros digna del nombre de lírica , y á tenor de esto la

<sup>2</sup> Véase el Tom. I. *part. 1.ª lib. 2.º cap. 3.º y 4.º*

Música de aquellos tiempos fué bárbara. Pero hoy que la Música ha llegado á la suma perfeccion , ha conducido á igual grado el gran Metastasio la poesía lírica. Con esta reflexi3n se comprehende quál haya sido la Música griega quando floreciéron en Atenas tantos excelentes poetas líricos , en cuyas odas se ven divinamente expresados todos los afectos que puede sentir el corazon humano ; las quales no se hubieran cantado ciertamente , si la Música no hubiese sido capaz de avivar aquellos afectos. Cada uno puede figurarse quál habrá sido el canto de Safo poetisa y cantora tan apasionada, que amaba ciegamente sin diferencia de sex3s, mi3ntras cantaba sus propias pasiones. No debemos figurarnos la poesía lírica reducida á aquellas pequeñas composiciones que llevan el título de *odas* ; la tragedia para expresar con el canto las grandes pasiones , usaba muchas veces del estilo lírico , al qual justamente se deben referir las arias de nuestros dramas en Música. Yo no alegaré en prueba de la excelencia de la Música griega los maravillosos efectos que la atribuyen los antiguos , sin embargo de que los juzgo posibles no solo en la Música antiguá, sino tambien en la moderna. Sea lo que fuere de la verdad de tales narraciones , la índole de

los Griegos y de su lengua , su delicadísimo gusto y la suma aficion que tenían á la Música , son fundamentos suficientes para suponer la de ellos tan superior á la nuestra , quanto nuestro gusto , nuestras lenguas y pasiones son inferiores á las de los Griegos.

### III.

#### *Opinion de Burette refutada.*

Así nos enseña el sentido comun á conjeturar sobre la Música griega ; contra la qual se ha formado en nuestros dias un partido de hombres eruditos que la reducen á un estado mas infeliz que el que tuvo en los siglos mas bárbaros. Y dexando los autores de los siglos pasados que han examinado esta materia , se puede mirar como xefe del partido moderno á Burette miembro de la Academia de Bellas Letras de París <sup>3</sup>. Los Griegos , dice el citado autor, no conociéron el contrapunto ; y sin éste , concluye , su Música no solo debia carecer enteramente de armonía , sino tambien ser escasísima

<sup>3</sup> *Memoir de l' Acad. roy. des Inscript. et bell. Lettr. tom. 4. sur la symph. des Anciens.*

de modulaciones; y lo confirma con la lira de Terpandro y de Olimpio, la qual se componia solamente de quatro cuerdas. Ademas de esto, aunque concede á los Griegos mas de mil y seicientas notas musicales, añade, solo indicaban el Modo y las cuerdas, pero no el tiempo ó la duracion de las entonaciones, como lo hacen nuestras notas, que por eso son aptísimas para variar la modulacion. El valor de las notas griegas, dice, se tomaba únicamente de la cantidad de las sílabas: éstas eran largas ó breves; y en consecuencia la Música no podia usar sino de dos notas la una doble de la otra, sin arpegios, vocalizaciones, trinos, ni otros adornos modernos. Sobre este principio trasporta el autor á nuestra Música tres himnos griegos hallados entre los papeles de Usserio<sup>4</sup>, haciendo

4 Estos himnos fuéron publicados la primera vez por Vicente Galilei en el año de 1581, y trasportados á nuestra Música sobre el mismo principio de Burette por el Caballero Ercules Bottrigari en el de 1602. Véanse en el tom. 5. de la citada Academia de París, y en el P. Martini historia de la Música tom. 1. pag. 207. No he creido necesario copiarlos, tanto porque su interpretacion me parece falsísima, como porque segun confiesa Burette, son de una fecha muy reciente. Y sobre todo el canto de los himnos es tan apto para decidir sobre la Música antigua, como el canto de nuestras letanías, para decidir sobre la moderna.



uso solamente de Semínimas y Corcheas ; éstas para las sílabas breves , y aquellas para las largas en número igual al de las sílabas de las palabras. Concede sin embargo á la Música griega la expresion ; pero no tanta que no tenga por fingidos los efectos maravillosos que la atribuyen los antiguos. En particular tiene por insuficiente la razon que da Polibio de la rusticidad de los Canaitas ; pues una Música tan mezquina qual se figura él la griega no podia hacer las costumbres suaves y humanas.

La erudicion de Burette no hace tanta fuerza al sentido comun como esta simple reflexion: ¿ es posible que los Griegos, de gusto tan delicado en todas las otras artes que cultiváron, hayan sido tan bárbaros en la Música , que cultiváron sobre todas las demas ? Ellos hablaban una lengua suavísima , flexible á las mas delicadas modulaciones y divisiones de tiempo, eran muy fecundos de afectos que procuraban expresar con la poesía y con el canto ; con la poesía supiéron expresarlos de un modo inimitable; ¿ y con el canto no consiguiéron jamas hacer las modulaciones que hace uno de nuestros mas rusticos aldeanos ? Safo , aquella muger apasionada, llena de entusiasmo y de fuego ; cantaba sus pasiones con el gusto de nuestras antífonas y gra-

duales? Esto es verdaderamente pensar como los Griegos, que no apreciaban sino las cosas de su propia nacion. ¿Y con qué fin alega Burette la lira griega de quatro cuerdas? El supone que los Griegos careciendo de toda ciencia de contrapunto, acompañaban el canto al Unisono: y así si su modulacion era escasa porque la lira no tenia sino quatro cuerdas, el canto al Unisono con la lira se reducía á modular con dos notas por quatro sonidos; y hé aquí que el argumento de Burette justamente porque prueba demasiado, nada prueba. Además los Griegos hacian uso no solamente de la citada lira, sino tambien de otros instrumentos de siete, diez y mas cuerdas; y de los instrumentos nada se puede concluir quando no sabemos cómo los tocaban. Seria ciertamente para nuestra posteridad un bello argumento contra nuestra Música el violin, que no consta mas que de quatro cuerdas.

## IV.

*Gusto de la Música griega.*

Supuesta la Música griega qual nos la describe Burette, con razon cree fabulosa la fuerza que la atribuían los antiguos para excitar y calmar las pasiones. Pero los Griegos no podian fingir tales relaciones sin tener alguna idea de que la Música fuese capaz de semejantes efectos: pues ahora, ¿de qué Música tomaron esta idea? A mí me parece que no pudieron tomarla de la fastidiosa alternativa de Semínimas y Corcheas que nos presenta Burette en los himnos interpretados por él : las canciones de los salvages del Canadá tienen una modulacion mas graciosa que aquellos himnos.

Pero se me dirá tal vez que el gusto de las artes es variable : que en un siglo agrada lo que en otro se desprecia ; y que en un mismo siglo la Música mas aplaudida por una nacion es desagradable para otra. Este principio que bien entendido es certísimo, mal entendido como suele alegarse sobre este punto, reduce el gusto á un puro capricho, y pone en igual balanza los aullidos de los Turcos y los

gorgeos de los Italianos. El gusto es un placer <sup>5</sup> ; no á todas las naciones ni á todos los individuos de una misma nacion pueden causar placer los mismos objetos. La complexión, la educacion, las ideas y preocupaciones disponen el ánimo de cada individuo á deleytarse mas con un objeto que con otro. Pero entre esta infinita variedad de gustos hay uno que se llama *buen-gusto*, que consiste en el placer de ver ú oír expresada al vivo la naturaleza. De ésta en quanto es objeto del buen gusto, debemos separar las circunstancias particulares que provienen de la índole y de la educacion, y solamente considerar sus leyes generales, con las quales nos muestra la experiencia se gobierna el mundo. Si la índole y educacion determinan el individuo á deleytarse con los objetos que expresan al vivo la naturaleza, se forma el buen gusto : pero si aquellas circunstancias impiden el deleytarse con aquellos objetos, resultará el mal gusto. Un aria de teatro que embelesa y trasporta á un ciudadano, causa fastidio á uno de nuestros aldeanos que solamente se deleyta con las tonadas y seguidillas : y tanto uno como otro se fastidiarán oyendo cantar los

5 Véase el Tom. I. *part. 1.<sup>a</sup> lib. 2.<sup>o</sup> cap. 2.<sup>o</sup> art. 6.<sup>o</sup>*

bárbaros del Canadá. ¿Y se dirá por esto que el aria, la tonada ó seguidilla y la canción del Canadá son de igual buen gusto, porque causen todas tres igual placer á diversos individuos? Esto sería quitar todo discernimiento en el uso de las artes. Considérese el objeto de las tres canciones, y supongamos que en todas tres se propone el que canta expresar la pasión del amor. Esta como qualquiera otra pasión es varia y mas ó ménos fuerte y viva segun las circunstancias del sugeto. El ciudadano que tiene la fantasía viva y el ánimo blando, reconoce en el objeto amado mas circunstancias, cada una de las quales hace en su ánimo diversa impresión; y la pasión viene á ser tanto mas compuesta y viva, quanto mas finas y delicadas impresiones siente el ánimo. Será pues de buen gusto aquella aria que con su armonía y melodía excite con mayor viveza las varias sensaciones, de que segun las leyes de la naturaleza es capaz la pasión del amor. El aldeano por causa de la rusticidad de los sentidos, de la fantasía y del ánimo no puede sentir una pasión tan compuesta: su amor es sencillo, nacido de una primera y simple impresión: él pues no puede deleytarse sino con la seguidilla que expresa con sencillez el carácter de su pasión: y la segui-

dilla será de estilo sencillo, y en este estilo podrá ser de buen gusto. Yo supongo por otra parte que el salvaje del Canadá por la suma rusticidad de los sentidos no sea capaz de sentir otro estímulo del amor, sino aquel mismo que sienten las bestias: su canción será de mal gusto, porque no avivará ni el amor simple, ni el compuesto, de que según las leyes de la naturaleza es capaz el ánimo humano; y tanto más será aquella de mal gusto, quanto la fantasía del salvaje se haya viciado, mirando con placer ciertos objetos incapaces de causarle á los sentidos acostumbrados á mirar con vista perspicaz la naturaleza.

¿En cuál de estos tres estados queremos suponer á los Griegos? El estado que se elija, decidirá de su gusto para la Música. Esta habrá sido de mal gusto, si los Griegos eran bárbaros ó salvajes. Habrá sido sencilla, pero de buen gusto, qual es nuestra Música *de capilla*, si los Griegos se hallaban en el estado de nuestros aldeanos que cantan las tonadas ó seguidillas. Pero la historia no nos permite suponerlos ni aldeanos ni salvajes. Sus composiciones poéticas nos representan al vivo la variedad y viveza de sus pasiones, quales no se pueden expresar en Música sin la correspondiente variedad de mo-

dulaciones y melodías. No pretendo por esto que la Música griega haya sido enteramente como la nuestra, pues para decidir sobre este punto sería necesario oír aquella y compararla con ésta. Lo que yo quiero decir, es que la Música griega estaba llena de armonía, y compuesta de aquella variedad de modulaciones que la experiencia nos muestra ser muy aptas para dar placer á un ánimo culto: y que el suponer haberse delectado los Griegos con una Música de dos notas y quatro cuerdas, es la mayor necedad que se puede imaginar.

## V.

### *Contrapunto de los Griegos.*

Ahora convendrá exâminar con qué fundamento se atribuye á los Griegos el fastidiosísimo canto al Unisono, privado enteramente de armonía simultánea. Si mandamos á un aldeano que entóne de salto una Tercera ó una Quinta, ciertamente que no sabrá qué hacerse; pero si se pone á cantar con otro, la melodía del compañero le suministrará como por fuerza las Terceras y las Quintas. ¿Pues porqué se debe negar á los Griegos este instinto? Un coro de treinta ó quarenta voces entre cantores é ins-

trumentistas , graves unas , otras agudas , que canten al Unisono una misma cantilena , será para nuestros oidos un ruido insufrible : ¿y cómo se pretende que una Música de esta clase deleytase los oidos de los Griegos mucho mas delicados que los nuestros ? Ha sido felicidad de los Griegos el que se hayan conservado algunas de sus estatuas ; de otro modo ¿quién sabe si algun erudito hubiera emprendido probar que los bustos griegos sin manos , sin pies y sin cabeza son copias al natural de la figura humana de los Griegos ?

Se dice en primer lugar que los Griegos no conocieron otras consonancias que la Octava , la Quinta y la Quarta ; y que las Terceras y las Sextas eran para ellos disonantes : y sin las Terceras y las Sextas ¿qué contrapunto podian componer ? Este es un supuesto falsísimo , ó mas bien una equivocacion derivada de dar á las mismas palabras diversos significados. Los Griegos dividian los sonidos ó intervalos en *concinnos* é *inconcinnos* : llamaban *concinnos* los que no eran desagradables al oido ; é *inconcinnos* los que lo eran <sup>6</sup>. Hé aquí nuestra division de

<sup>6</sup> Eos autem (*sonos*) qui sunt auribus tantum non ingrati, *concinnos* vocant. Emman. Bryen. Harmonic. lib. I. sect. 4.



intervalos consonantes y disonantes ; y si la opinion comun que supone que no conocieron los Griegos por consonancias sino la Octava , la Quinta y la Quarta , fuese verdadera , solamente estos intervalos hubieran sido para ellos *concinnos* ; lo que es falsísimo. Es verdad que Euclides y Aristoxêno dividen los intervalos en *consonos* y *disonos* , y solamente llaman *consonos* la Octava , la Quinta y la Quarta ; qualquier otro intervalo , dicen , es *disono*. Pero es preciso considerar si baxo el nombre de *disono* entendian los Griegos lo mismo que nosotros entendemos baxo el de *disonancia* : si entendian lo mismo , como supone la opinion comun , sonidos *disonos* é *inconcinnos* hubieran sido para ellos vocablos sinónimos ; y ciertamente no lo fueron : *no todos los sonidos disonos* , dice Bryennio , *son inconcinnos* <sup>7</sup> : habia pues algunos intervalos *disonos* no desagradables ; ó usando de nuestro lenguaje , algunos *disonos* eran consonancias ; y hé aquí la razon.

Nosotros llamamos á la Octava y Quinta *consonancias perfectas* , porque sus sonidos se unen con tal conformidad , que el oido no ha-

7 Qui sunt *dissoni* , non sunt omnes et *inconcinni* : loco citato.

lla aquella diversidad , ó por decirlo así , aquella discordancia de sensaciones gratas que hacen los sonidos de la Tercera y Sexta : y como al finalizar el canto las voces deben reunirse como en un punto , por esto decimos que para dar fin á una composicion , la postura mas apta es el Unisono , despues la Octava , y últimamente la Quinta. Con efecto , quando dos voces finalizan en Tercera , el oido no encuentra aquella perfecta union que es propia de una cláusula final , y como que querria continuasen las voces el canto hasta reunirse en sonidos mas análogos y semejantes. Pues ahora , en esta semejanza ó conformidad se funda el significado de la palabra *consono* de los antiguos : *los sonidos* , dice Bryennio , *que tienen entre sí alguna semejanza ó analogía , son consonos* <sup>8</sup>. De suerte que nuestras consonancias perfectas fuéron llamadas por los antiguos sonidos *consonos* ; todos los demas intervalos se llamáron *disonos* , que solo queria decir *desemejantes*; y para distinguir entre estos los agradables de los desagradables , tenían la otra division de sonidos *concinnos* é *inconcinnos* ; y en los *concinnos* se comprehendian

8 Sonos , qui similitudinis aliquid participant , vocant *consonos* : qui vero identitatis aliquid , *Unisonos*.

nuestras consonancias imperfectas , y acaso tambien las disonancias mas regulares.

Es verdad que de los testimonios de los antiguos no se puede deducir el significado de las palabras , especialmente en materia de Música , sobre la qual casi nada se comprehende sin los exemplos , que faltan enteramente sobre la Música griega. Pero justamente por esto no se deberia negar á los Griegos el uso de la armonía simultánea , ya que habla á favor de ellos la naturaleza , y muchos testimonios de los antiguos , que en su misma obscuridad nos dan á entender la armonía simultánea de muchas voces. El P. Bougeant escribió una larga disertacion para violentar un pasage de Platon , en el qual claramente manifiesta este filósofo que la lira hacia una modulacion mientras el cantor hacia otra <sup>9</sup>. Ciceron dice que la armonía de la Música resulta del temperamento ó concordia

<sup>9</sup> Cum alios fides modulos reddant , alios Poeta cantus ipsius auctor ; ut spissitudinem praeterea raritati , velocitatem tarditati , acumen gravitati , et omnino consonum simul et dissonum praestet , rithmorumque universa varietas lyrae vocibus accommodetur , afferre illis non licet , qui triennio utilitatem Musicae sunt facile percepturi. Plat. de Legib. lib. 7. *Memoir. de Treboux* del año de 1725.

de sonidos desemejantes <sup>10</sup>. Séneca, que el coro se compone de diversas voces, agudas, medias y graves <sup>11</sup>. Y Quintiliano llama á la armonía concordia de voces ó cosas desemejantes.

Si con estos testimonios y con haber tratado de los intervalos *consonos*, *disonos*, *concinnos* é *inconcinnos* no nos diesen á entender los antiguos la armonía simultánea, y si la naturaleza y la cultura de los Griegos no hablasen con mas claridad que aquellos testimonios á favor de la armonía de la Música griega, el argumento negativo para combatirla no seria tan despreciable. Pero los argumentos negativos en que se funda la opinion contraria, son casi ridículos y pueriles. Si la invencion del contrapunto, se dice, hubiese sido conocida por los Griegos, hubieran hablado de él con énfasis, como hablan de las demas invenciones suyas. Con este argumento podrán nuestros posteriores probar que nosotros no hemos hecho uso del calzado,

<sup>10</sup> Lib. 2. de Rep.

<sup>11</sup> Nonne vides quam multorum vocibus chorus constet? Unus tamen ex omnibus sonus redditur: aliqua ibi acuta est, aliqua gravis, aliqua media: accedunt viris feminae: interponuntur tibiae: singulorum ibi latent voces, omnium apparent. Senec. epis. 48.

supuesto que en los libros no hablamos de esta invencion. Para que los Griegos hablasen con claridad del contrapunto , y celebrasen su invencion, era necesario que ellos hubiesen conocido la Música sin el contrapunto. Nosotros nos gloriamos de esta invencion porque nos han quedado composiciones de Música de los siglos bárbaros en los quales se cantaba casi siempre al Unisono. Pero si los Griegos cantáron siempre con armonía simultánea , no podian tener á ésta como una invencion nueva con respecto á la Música ; hablar de Música y hablar de contrapunto era para ellos una misma cosa ; y el énfasis con que hablan de la Música es el mismo con que hablan del contrapunto.

A lo ménos , se replicará , se debia hallar en sus escritos alguna regla para acordar las voces , preparar y resolver las disonancias , y otras mil cosas , sin cuyo conocimiento no se puede hacer uso del contrapunto. Si este argumento tuviese alguna fuerza , se podria decir igualmente que los Griegos cantaban sin hacer cadencias ni saltos, supuesto que sobre estas y otras propiedades de la buena modulacion no se halla en sus escritos vestigio alguno. El argumento solamente prueba que los Griegos ó no escribiéron ó escribiéron muy poco sobre la prác-

tica de la Música ; y esto lo creo muy verosímil , así como entre nosotros poco ó nada se escribe sobre la práctica de los instrumentos. Sus tratados de Música casi todos eran especulativos como sería el tratado que nosotros podríamos hacer sobre el sistema y la medida de las cuerdas del clave. Qualquiera interpretacion que se dé al testimonio de Platon alegado en la nota 9 , nos da clarísimamente á entender que los Griegos hicieron estudio de la manera de acordar las voces y los instrumentos , y de enlazar los sonidos agudos con los graves , los tardos con los veloces , y los consonos con los disonos. Pero como estas cosas no pueden reducirse á principios especulativos , y mucho ménos á proporciones numéricas , y solo se arreglan por el genio y el gusto , los filósofos no hablan de ellas : sus tratados de Música son como el del P. Sachi sobre la medida de las cuerdas armónicas , ó como la nueva teoría de Euler , cuyos escritos de nada sirven para la práctica.

Ademas de que los Músicos griegos no tenían la necesidad que nosotros tenemos de reducir la práctica á pequeñas reglas , tanto porque de su índole , de su educacion y de su lengua les resultaban disposiciones ventajosísimas para la Música , como porque atendida su

delicadeza , creo que no hicieron uso de muchos pasos de nuestro contrapunto. En particular , siendo las disonancias un adorno añadido á la naturaleza por el arte <sup>12</sup> , una misma disonancia será mas ó ménos sufrible segun que sea mayor ó menor la dureza del oido que la oye. Por esto me parece muy verosímil que los Griegos no usáron de nuestros intervalos superfluos y diminutos , ni de muchas resoluciones irregulares que en nuestra Música son freqüentísimas. Para el uso de las disonancias regulares de Quarta, Novena, Sexta y Séptima les bastaba la regla práctica de resolverlas bajando de grado , sin tener por esto necesidad de consultar las especulaciones de los filósofos, como sin éstas hacian las cadencias , los saltos, las mutaciones de Modo , y otras propiedades esenciales al canto.

Pero yo creo ( y acaso no me engaño ) que los enemigos del contrapunto griego quieren hablar de un género de contrapunto el mas celebrado por nosotros y ciertamente no usado por los Griegos. Hablo de aquel contrapunto, en el qual divididas las voces en muchos coros , cada uno de estos y aun cada voz hace

<sup>12</sup> Véase el Tomo II. *part. 1.<sup>o</sup> lib. 3.<sup>o</sup> cap. 2.<sup>o</sup> art. 1.<sup>o</sup>*

su diversa modulacion : de donde resulta un continuo contraste de notas de diverso valor , de consonancias y disonancias , y de melodías diversas y contrarias que *con un real acrecentamiento armonioso* , como dice el P. Martini <sup>13</sup>, *aumentan el verdadero artificio.* Este género de Música , por el qual se dan á conocer nuestros grandes Maestros , es un artificiosísimo embrollo sin gusto ni expresion ; pues como sabiamente nota Tartini , el sentimiento que podría excitar una de aquellas voces , es contrastado ó destruido con el estrépito y con las modulaciones contrarias de las demas. En suma , este género de contrapunto , como se dirá en el libro siguiente , es una reliquia del gusto gótico , que en todo buscaba lo difícil , lo maravilloso y la sorpresa de los sentidos exteriores : pero sin tocar jamas en lo vivo de la naturaleza. Si los contrarios á nuestra opinion quieren hablar de este contrapunto , desde luego digo que los Griegos no le conociéron , y si le hubieran conocido , le hubieran despreciado. Eran los Griegos demasiado amantes de la naturaleza para hacer un abuso semejante de la armonía. Debemos formar idea de su contrapunto por nues-

13 Historia de la Música tom. 1.º Disert. 2.ª



tra Música teatral : en ésta los instrumentos sirven á la expresion de la parte principal , que por esta razon es acompañada muchas veces por los violines con el contrapunto natural en Tercera y en Octava ; de las disonancias y de las diversas modulaciones de las partes se hace un uso moderado , quanto basta para dar mas fuerza á la expresion ó al tema de la parte cantante. De igual moderacion se usa en los duetos , tercetos , quartetos y en otros coros de muchas voces : éstas se atemperan y arreglan las unas con las otras , y del todo resulta una sola y sencilla expresion avivada con la armonía.

## VI.

### *Notas musicales de los Griegos.*

Acaso se me dirá que de qualquiera manera que usasen los Griegos del contrapunto, sin variedad de notas debia ser tambien muy escaso de variedad : pues ahora , las notas musicales , como consta de la historia , son de moderna invencion ; ni pudieron usarlas los Griegos , respecto de que la cantidad de las sílabas les obligaba á no adaptar sino dos especies de

notas ; la una para las sílabas largas , y la otra para las breves. Este argumento no es tanto contra el contrapunto , como contra la melodía ; y yo no entiendo cómo se conceda por los contrarios á la Música griega la expresion , negándoles la libertad de variar el valor de los tonos , la de tenerlos firmes , disminuirlos , trinarlos y vocalizarlos , segun que lo requiere la expresion de la palabra. Que nuestras notas sean de moderna invencion , nada convence contra la Música griega : nuestras notas traen origen del canto mas bárbaro que jamas se ha usado en el mundo , esto es , del canto compuesto de notas de igual valor representadas con los puntos <sup>14</sup> ; y el no haberlas conocido los Griegos solo prueba que no hicieron uso de un canto tan bárbaro como fué el de nuestros antepasados. ¿ Por qué razon los caractéres de los Griegos no podian expresar la misma variedad de tiempos que expresan los nuestros , como se expresan con las letras griegas los mismos sentimientos que con las latinas ? mayormente quando nuestras notas tan célebradas no exceden el número de once , y á los Griegos se les concede por sus contrarios mas de mil y seiscientas,

14 Véase la Introducc. *art.* 4.<sup>o</sup> núm. 1.<sup>o</sup> y 3.<sup>o</sup> Tom. I.  
TOMO III. D

que consistian en las letras del alfabeto, ya enteras, ya truncadas, cuándo en una posicion y cuándo en otra: ¿y por qué con estas notas no se podian expresar los valores correspondientes á nuestras Mínimas, Semínimas, Corcheas, Semicorcheas, Fusas, &c.? Es verdad que con estos caractéres se representaban las cuerdas que nosotros representamos con las rayas: ¿pero por qué siendo tantas, no podian ademas de las cuerdas representar la duracion de la entonacion? Nosotros queremos que los Griegos no hayan sabido mas Música, que aquella que podemos sacar de las miserables reliquias de sus escritos, que ni aun podemos entender bien, habiéndose perdido ó mudado el significado de muchas palabras.

Bien sé que para negar á los Griegos la variedad de las notas, se alega la cantidad de las sílabas, en que eran muy exâctos: esto es decir, que la cantidad de las sílabas que hizo la locucion de los Griegos la mas armoniosa que jamas se haya hablado, debia hacer su Música mas fastidiosa que las canciones del Canadá. Yo quisiera me dixesen los contrarios, si quando un Griego se ponía á tocar la lira sin cantar, se arreglaba tambien á la cantidad de las sílabas. Los autores partidarios de la Música an-

tigua disuelven esta dificultad diciendo que la sílaba larga, suponiendo que debiese durar el tiempo de una Semínima, se podia resolver en dos Corcheas ó en quatro Semicorcheas, quedando de este modo la libertad de unir notas de diverso valor sin alterar la cantidad de las sílabas. Esta solucion me parece insuficiente, supuesto que la cantidad de las sílabas es una propiedad indivisible, que no se puede resolver sino en otras cantidades de menor valor : cántese la primera sílaba de *patri*, que es breve, con una Corchea ; si se resuelve la segunda que es larga en dos Corcheas se hará la palabra trisílaba *patrii*, supuesto que á cada nota, quebrantándose el aliento, se forma diversa sílaba. La cantidad consiste en cierta modificacion dada á la sílaba en el acto indivisible de formarla ; una vez formada, se puede detener en ella, repetirla y vocalizarla sin alterar su cantidad <sup>15</sup>. Lo que nosotros experimentamos, es que para detenernos en una sílaba ó vocalizarla, la entonamos con un cierto esfuerzo ó apoyatura de la voz, que la hace larga. Si esto acaecia ó no á los Griegos, no lo sabré decidir ; acaso su delicadeza al dar el ser á las

15 Véase el Tom. I. part. 1.<sup>a</sup> lib. 2.<sup>o</sup> cap. 4.<sup>o</sup> art. 5.<sup>o</sup>

sílabas sería tal que podian repetir ó vocalizar una breve. Pero sea lo que se quiera, siempre se salva la libertad que tenian de modular con variedad de notas sin atender á la cantidad de las sílabas. El ritmo ó la arreglada division del tiempo, que en el verso resultaba de las cantidades que componian los pies <sup>16</sup>, podian ellos formarlos con la vocalizacion de una sola sílaba, así como con igual vocalizacion formamos nosotros la division y subdivision de los compases. Véase ahora qué caso debemos hacer de la interpretacion de los himnos griegos por Burette, fundada en la falsa opinion, que los Griegos cantaban con dos solas notas, una para las sílabas breves, y otra para las largas.

## VII.

### *Opinion del P. Martini refutada.*

El muy erudito P. Martini toma un camino medio para conciliar las dos opiniones contrarias sobre la Música griega <sup>17</sup>: concede á los Griegos mas variedad de modulaciones que á nuestra Música, y el contrapunto en Octava,

<sup>16</sup> Véase el Tom. I. *part. 1.<sup>a</sup> lib. 2.<sup>o</sup> cap. 4.<sup>o</sup>*

<sup>17</sup> *Disert. 2.<sup>a</sup> histor. de la Música tom. 1.<sup>o</sup>*

Quarta y Quinta ; pero les niega el contrapunto en Tercera y Sexta. Principalmente funda su opinion en las proporciones numéricas de los Tetracordos griegos , que difusamente explica. Y de estas proporciones concluye que las Terceras y las Sextas eran discordes , y por eso no se podian usar por los Griegos ni como consonancias , ni para resolver otras disonancias. En suma nuestro contrapunto , dice el P. Martini , se funda en el temperamento de los intervalos, con el qual los modernos han hecho insensible la discordancia de las Terceras y Sextas : y no habiendo conocido los Griegos este temperamento , no pudieron concertar sus armonías sino en Octava, Quarta ó Quinta , que eran intervalos inmutables. Con este defectuoso contrapunto salva el P. Martini los testimonios de los antiguos apasionados al contrapunto de los Griegos ; pero no los salva todos con igual felicidad : entre otros alega uno de Longino , que en el tratado del *sublime* dice, que el sonido *príncipe* , que nosotros podemos llamar *fundamental* , recibe de los *parafonos* mucha suavidad <sup>18</sup> ; y para explicar

<sup>18</sup> Véase este testimonio en el citado tomo del P. Martini pág. 171.

quáles son los sonidos *parafonos*, añade otro testimonio de Gaudencio que divide los sonidos en *unisonos*, *consonos* y *parafonos*; y por sonidos *parafonos*, dice el P. Martini, solamente se deben entender la Quarta y la Quinta. Pero el mismo P. Martini en diversos lugares de su Disertacion alega los testimonios de los antiguos, de los quales concluye que por sonidos *consonos* entendian la Octava, la Quinta y la Quarta: y siendo esto así, el tercer miembro de la division de Gaudencio es superfluo, supuesto que los sonidos que allí comprehende, estan tambien contenidos en el segundo. El testimonio de Longino es tan decisivo á favor de la armonía simultánea de los antiguos, que el mismo P. Martini les hubiera concedido toda la extension de nuestro contrapunto, si no se hubiera dexado llevar de los bellos discursos de los filósofos sobre las proporciones numéricas de los intervalos.

A decir verdad, la vasta erudicion que sobre este punto acumula el P. Martini, nada sirve á mi parecer para decidir la presente cuestión. Si acerca de nuestra Música no quedasen para lo sucesivo sino los libros del P. Sachi, de Euler y de otros autores especulativos, podria nuestra posteridad probar con el argumen-

to del P. Martini que nosotros no habiamos conocido el contrapunto, puesto que de estos libros los intervalos armónicos resultan igualmente discordes que de los Tetracordos griegos; los quales eran tantos, quantos eran los filósofos que escribian de Música. La Tercera v. g. del Tetracordo cromático segun Archítas era de una medida; de otra segun Aristoxêno; y de otra segun Dídymo. El P. Martini supone que todas estas especies de Terceras, aunque inútiles para el contrapunto, eran muy á propósito para variar la modulacion: de manera que el Músico ya modulaba la Tercera de Archítas, ya la de Aristoxêno, y ya la de Dídymo. ¿Pero quién se persuadirá jamas que los Griegos no tuviéron un temperamento fixo de todos los intervalos que servian para el canto, ó que estos pudiesen alterarse, con tal que dicha alteracion se fundase en la autoridad de algun filósofo? Segun el mismo P. Martini, Dídymo fué el primero que dió algunas Terceras y Sextas consonantes; ántes de él á todas las faltaba para la justa medida una Coma poco mas ó ménos. ¿Y es creible que ántes de Dídymo ningun Músico al entonar una Tercera se apartase de las proporciones establecidas? ¿ó que apartándose algun tanto, y entonando ó por instinto ó



por error la Tercera justa, no fuese notada como mas grata al oido? ¿ó que para notarla se debiese esperar la autoridad de algun filósofo?

Se me dirá que es muy cierto que nuestras Terceras son diversas de las de los Griegos, puesto que aquellas han sido reducidas á la medida actual con el temperamento de los intervalos desconocido á estos, habiendo sido el primero que lo propuso el Español Bartolome Ramos célebre profesor de Música en la Universidad de Salamanca y despues en la de Bolognia. Esta réplica se funda en el círculo vicioso acostumbrado á hacerse en toda clase de artes. Quando se llega á conocer lo que la naturaleza nos inspira, queremos que esto sea un resultado de nuestras reflexiones. Las Matemáticas estan llenas de esta vanidad: ellas nos dan á entender que se ha hallado con el cálculo el modo de levantar un peso ó construir un edificio: y no es así: la naturaleza nos ha enseñado aquellas cosas; y despues las Matemáticas, para hacerlas mas fáciles, las han reducido á cálculo. En esta clase debe colocarse el temperamento de los intervalos armónicos. La naturaleza ha inspirado siempre á los hombres los mismos elementos de Música; y los filósofos han buscado despues sus medidas, que no han po-

dido hallar, ni acaso hallarán jamas con la precision que se desea, siendo casi imposible reducir dos cuerdas á circunstancias tan uniformes, que sus sonidos no puedan discrepar en nada sino es por razon de su longitud. Por consiguiente las Terceras y las Sextas de la Música griega eran las mismas que nosotros usamos; y la diversidad de los Tetracordos procedió de la dificultad de medir dichos intervalos. Tenemos en esto un exemplo muy claro en nuestro mismo temperamento, en el qual no se pensó antes del siglo XVI, y sin embargo antes de este siglo se usaban ya las Terceras y las Sextas propias del contrapunto. Despues de Bartolome Ramos se han hecho varios sistemas de temperamentos, pero todos igualmente inútiles, porque ninguno sirve ni puede servir para templar los instrumentos; los quales finalmente se templan como se forman las palabras, esto es por instinto, ó arreglándose por las sensaciones casi innatas que la naturaleza ha impreso en el hombre como elementos de la Música. En el siglo pasado, suponiendo que los intervalos armónicos dependian de las proporciones, se construyéron algunos claves de tres órdenes de teclas para formar el Tono mayor y el menor, pero la experiencia hizo ver que las cuerdas

halladas con cálculos eran verdaderas discordancias. Por esto nosotros supersticiosamente aferados á nuestros inútiles racionios usamos de un language enteramente contrario : llamamos justas y perfectas las Terceras y Quintas que la experiencia nos enseña que son inútiles para cantar y tocar : y llamamos alteradas y tambien discordantes las Terceras y las Quintas que la naturaleza nos obliga á usar ; llegando nuestra extravagancia á proponer como proposicion fundamental de la Música esta paradoxa : *una voz que siempre entone justamente , no siempre entona con afinacion* <sup>19</sup>. Concluyamos pues que las Terceras y las Sextas siempre han sido invariables en la práctica , aunque los filósofos las hayan atribuido diversas medidas ; del mismo modo que las distancias de los Planetas han sido siempre las mismas , aunque los Astrónomos las hayan supuesto ya de una medida ya de otra : por lo que de las medidas de los Tetracordos antiguos nada se puede concluir contra la práctica del contrapunto de los Griegos.

Pero lo que mas evidentemente convence

<sup>19</sup> *Une voix juste ne chante pas toujours juste.* Bethyzi expos. de la theor. et de la pract. de la Musiq. part. 2. cap. 4. art. 2. prop. 6.

la insuficiencia del principio del P. Martini para negar á los Griegos toda la extension de nuestro contrapunto, es que aunque los Griegos no hayan conocido el contrapunto, precisamente para cantar debian adoptar nuestro temperamento de intervalos. Supongamos que modulasen sobre el Tetracordo de Dídymo, que segun el mismo P. Martini es el mas perfecto: si comenzando en la cuerda *Do* hacian la modulacion *Do Fa Re Sol Do*, entonando exâctamente todos los intervalos que la componen segun las proporciones de Dídymo; el último *Do* discordaria del primero en mas de una *coma* <sup>20</sup>; y así generalmente en qualquiera otra modulacion formando los intervalos justos no podian jamas volver á la misma cuerda: luego es necesario decir ó que los Griegos usáron en la práctica de los intervalos llamados por nosotros *temperados*, ó que su canto no concluia jamas en la cuerda en que comenzaba: y puesto que el suponer esto seria un absurdo, debemos concluir que los Griegos arreglaban en la práctica los intervalos como noso-

20 Suponiendo el primer *Do* 1, el *Fa* será  $\frac{3}{4}$ , el *Re*  $\frac{2}{3}$ , el *Sol*  $\frac{27}{4}$ , y el último *Do*, que deberia ser 1, será  $\frac{81}{27}$ , que discorda del primero en una *coma*.

tros , haciendo una Quinta algun tanto mas fuerte , otra mas débil , como supone el P. Martini ser necesario para el uso de nuestro contrapunto. La necesidad de este temperamento acaso no fué notada por los Griegos , porque sus escritores de Música fuéron mas especulativos que prácticos : entre nosotros se ha advertido ésta desde que algunos hombres igualmente prácticos que teóricos han podido notar la discordancia entre los intervalos teóricos y los prácticos ; y el haber hecho estos diversos de aquellos no es , como se cree , una invencion de nuestro ingenio ; sino un instinto del genio musical comun á todos los siglos y á todas las naciones del universo.

### VIII.

#### *Dificultad de Metastasio.*

Hasta aquí habia llegado yo con mis reflexiones sobre la Música griega , quando ví ventilada esta cuestión por dos ingenios singulares , que me hubieran hecho ciertamente mudar de opinion , si no hubiera visto que uno de ellos se conformaba enteramente con la mia. Hablo de la correspondencia que sobre la Música antigua

mantuviéron el Abate Metastasio y Saverio Mattei. Este en el cap. 9 de la disertacion preliminar á su inmortal traduccion de los salmos pretende probar que la Música de los Hebreos y la de los Griegos no se diferenciaban de la nuestra ni en la variedad de melodías ni de armonías. Y habiendo despues consultado sobre esto á Metastasio , éste le contradixo en dos cartas , á las quales se deben añadir otras dos del doctísimo Prelado Monseñor Pau Obispo de Tropea , contrario tambien en este punto á Mattei. Era necesaria la sutileza de ingenio y la suma erudicion de este sabio ilustrado para disolver las dificultades que se le proponian por dos tan poderosos contradictores : parte de éstas habian sido ya propuestas por otros autores , las que quedan desatadas por mí en los capítulos antecedentes; pero la que el mismo Mattei confiesa le ha sido mas embarazosa , es la siguiente. Pretende Metastasio reducir la Música de los Griegos y de los Romanos á la sencillez de nuestro canto eclesiástico , fundándose en la grande extension de los teatros antiguos , que eran en la antigua Roma grandes plazas al descubierta , capaces algunas de ochenta mil personas. En estos teatros , reflexiona sabiamente, no podian los Músicos hacer los gorgeos, trinos,

volatas y otras diminuciones que forman el gusto de nuestra Música, para las quales se requiere una voz sumamente tenue y delicada: en estas plazas solo podia oirse una voz robusta, firme, clara y vigorosa, apta únicamente para executar una Música sencilla y fuerte qual es nuestro Canto-llano. Con este género de voz y de canto, añade, hacian en los ánimos mas impresion que nuestros Músicos; como aun se experimenta en el *Miserere* de la Capilla pontificia, que executado con sencillez por los cantores de dicha Capilla conmueve interiormente, mientras que cantado por otros Músicos resulta sumamente fastidioso. El argumento tomado de la vasta extension de los teatros antiguos está confirmado doctamente por Monseñor Pau, el qual no cree suficiente para tales teatros una voz clara y vigorosa; sino que juzga necesarios los aullidos desesperados, y gritos rabiosos de los histriones; de otro modo, dice, no podian ser oidos de ochenta mil personas. Pero los argumentos que prueban demasiado, como se dixo hablando de Burette, nada prueban.

Responde Mattei á este argumento haciendo distincion de teatros. En los tiempos del gran luxo de Roma habia en ella teatros al descubierto, y teatros cubiertos; y lo demuestra

con clarísimos testimonios de los antiguos. A los teatros descubiertos concurría el pueblo para gozar de toda especie de diversiones, como comedias, tragedias, pantomimas, carreras de caballos y combates de fieras. Que la Música de estos teatros no fuese la mas bella, nada prueba contra la Música antigua, como nada prueba contra la moderna la monotonía del canto gregoriano. Además de que tales teatros estaban repartidos en diversas escenas; en una se representaban las comedias; en otra las tragedias; en otra las pantomimas: y no es necesario suponer que de cada una de estas cosas habian de gozar á un mismo tiempo todos los espectadores, como tampoco en nuestros teatros se oye la opera desde todos sitios. Quando estaban ocupados los lugares inmediatos á la escena de la comedia, los que acudían despues no atendían á ella; sino que se quedaban acaso en otra parte del teatro entretenidos con otras diversiones, las quales por la grande capacidad de los teatros se podían executar á un mismo tiempo sin incomodarse los unos á los otros. Y sea lo que fuere de la Música de estos teatros, en los cubiertos que eran reducidos como los nuestros, se podía executar toda nuestra Música sin aullidos ni gritos rabiosos.



A estas y otras razones , con las quales sostiene Mattei el mérito de la Música antigua , no llevará á mal que yo añada una reflexi6n sobre la opinion que se ha hecho hoy la mas comun , de que el canto de los Griegos era muy semejante á nuestro Canto-llano. ¿Y qué entienden los contrarios por Canto-llano? Si es un canto sin ritmo , sin variedad de notas y sin expresion , qual es nuestro canto gregoriano , ¿cómo puede atribuirse á los Griegos tal especie de canto , habiendo sido ellos los inventores de toda clase de ritmos , y concediéndose aun por sus contrarios á su Música la ventaja de la expresion? Si por Canto-llano se entiende el canto hecho sobre los Tetracordos naturales sin alterar cuerda alguna , esto no concuerda con el haber sido los Griegos inventores de los Géneros cromático y enarmónico. Parece que Metastasio entiende por Canto-llano ó eclesiástico el del *Miserere* de la Capilla pontificia. Aquel canto por su expresion patética adaptada al asunto es ciertamente eclesiástico ó propio de la Iglesia ; por lo demas es un canto adornado de todas las bellezas de la Música moderna , las quales aunque no esten notadas en los papeles de Música de aquella composicion , las conservan como por tradicion los Cantores de aquella Capilla; y por esto en can-

tando aquel *Miserere* fuera de ella, dexa de ser agradable.

### CAPITULO III.

#### DE LA TEORIA MUSICAL DE LOS GRIEGOS.

##### I.

#### *Elementos musicales de los Griegos.*

Tan superiores como fuéron los Griegos á las demas naciones en el exercicio de las artes de gusto, tan vanos fuéron al tratar las ciencias especulativas. Ni debe esto causarnos maravilla, en vista de que la disposicion de la mente y del ánimo necesaria para aquellas, léjos de ser útil, es perjudicial para tratar de éstas. Para las artes de gusto es preciso un entusiasmo ardiente y una fantasía fecunda de objetos puramente ideales; pero si con estos dotes se emprenden las ciencias que requieren por el contrario un espíritu tranquilo y casi separado de la fantasía, se delira fácilmente, y los fantasmas de aquella se tienen por objetos reales. Este es el verdadero origen de tantas ideas fan-

tásticas sobre la Física y sobre la Metafísica, con las quales Platon, Aristóteles y los demas filósofos griegos han hecho delirar á los hombres por muchos siglos. Hubo ciertamente entre los Griegos algunos filósofos juiciosos que comenzaron á seguir el único camino para llegar á conocer la naturaleza, que es la experiencia; pero Platon inutilizó enteramente este método poco adaptado por otra parte á la vanidad y fantasía de los Griegos. Acostumbrados estos á juzgar magistralmente del mérito de un poema ó de una estatua, quisieron tambien decidir con igual autoridad sobre las obras de la naturaleza; y con este fin supusieron que todas las cosas estaban formadas de elementos; unos querian que sola el agua fuese elemento; otros que el fuego; éste que el ayre; aquel que la tierra. Y Aristóteles para formar un sistema nuevo sin añadir cosa alguna de suyo, reunió los quatro elementos de agua, fuego, tierra y ayre. Esta idea de los elementos, aunque muy apta para dar fácilmente razon de qualquier fenómeno, por otra parte no es mas que una copia al natural de la imbecilidad del hombre. Este no siendo capaz de crear cosa alguna, todo lo forma mezclando cuerpos, que encuentra ya hechos y preparados; y á este tenor supusieron tam-

bien los filósofos que los referidos elementos eran increados, como si la naturaleza no tuviese fuerza para sacarlos de la nada. Es ciertamente digno de admiracion que por mas de diez siglos se haya rendido homenaje á los elementos de Aristóteles, en los quales halló Espinosa preparados los materiales para formar su ateismo. Bien es verdad, que se dice haber Dios criado de la nada los elementos, y despues haber formado con estos los demas seres; pero esto es reducir á concordia la verdad con el error, miéntras aquel que dió el ser al agua sin dependencia del fuego, del ayre ó de la tierra, pudo asimismo criarlo todo sin dependencia de los supuestos elementos.

Pues ahora, la vasta fantasía de los Griegos que habia ya concertado la Música con las operaciones del hombre y los movimientos de las estrellas, quiso tambien concertarla con los quatro elementos, fundándola en una Quarta dividida por quatro cuerdas que fuesen como los quatro elementos de la Música. Hé aquí de dónde procedió el empeño de los filósofos griegos de reducir aquella á Tetracordos, y no fundarla en la observacion de aquellas sencillas modulaciones que forman las cadencias, y que son los verdaderos elementos de la Música inspirada por

la naturaleza á todos los hombres <sup>1</sup>. No hubieran sido tan inútiles y aun perjudiciales á la Música los Tetracordos griegos, si el acordarlos se hubiese dexado al cargo del instinto musical del hombre, aunque despues se hubiesen afañado en la indagacion de las combinaciones agradables de aquellas primeras y sencillas sensaciones. Pero la fantasía de los Griegos no se contentaba con recibir simplemente de la naturaleza los primeros principios de las cosas; queria tambien reducirlos á menudísimas especulaciones, y sujetarlos á ciertas regularidades sacadas del fondo de la imaginacion, mas bien que de la misma naturaleza. De aquí procedieron tantos Tetracordos formados segun las leyes de los números, imposibles de conformarse con la experiencia y la práctica; porque ¿cómo se ha de distinguir que un sonido discrepa de otro precisamente en la proporcion de un quarto de Coma?

<sup>1</sup> Véase el Tom. II. *part. 1.<sup>a</sup> lib. 3.<sup>o</sup> cap. 1.<sup>o</sup>* Los diversos Tetracordos de los Griegos se han explicado en la *Introduc. art. 3.<sup>o</sup> Tom. I.*

## II.

*Origen del sistema máximo de los Griegos.*

El Tetracordo fundamental de la Música se componia segun los Griegos de un Semitono y dos Tonos ; y porque todas las cosas se componen de elementos mas simples , por esto ponian por primer intervalo del Tetracordo el Semitono. Y suponiendo tambien que toda la Música se debia componer de la union de muchos Tetracordos, comenzáron á juntar dos :

*Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La.*

Estas siete cuerdas no eran suficientes para la extension de todo canto ; pero añadiendo un tercer Tetracordo unido al segundo como éste lo está al primero , es á saber :

*Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si<sup>b</sup>, Do, re,*

la primera y fundamental cuerda *Si* quedaba no solo privada de Quinta , por ser falsa la de *Si Fa* ; sino tambien de Octava , puesto que *Si si<sup>b</sup>* es una verdadera Séptima mayor. Ha-

ciendo disjunto el tercer Tetracordo:

*Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, si, do, re, mi,*

aunque el *Si* lograba de este modo tener Octava, permanecía todavía sin Quinta; y los Griegos no podían dudar que en todo canto se hace uso particular de la Quinta relativa á la primera cuerda del sistema en que se canta. Por esto á los Tetracordos se les agregó en lo grave la cuerda *Proslambanomenos* ó *añadida La*, y se formó el sistema máximo fundado en el Modo de *A-la-mi-re*,

(*La*,) *Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, la, si<sup>b</sup>, si, do,*  
*re, mi, fa, sol, la<sup>2</sup>.*

D' Alembert hace grande aprecio de la primera Escala de siete cuerdas <sup>3</sup>:

*Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La*  
BAXO.... *Sol, Do, Sol, Do, Fa, Do, Fa*

porque su Baxo fundamental, saltando siempre

<sup>2</sup> Véase la Introduc. art. 3.<sup>o</sup> núm. 2.<sup>o</sup> Tom. I.

<sup>3</sup> *Elemens de la Mus.* part. 1.<sup>a</sup> cap. 5.<sup>o</sup>

de Quintas, no se aparta jamas de las tres cuerdas fundamentales del Modo, *Fa, Do, Sol*. Pero deberia probar d' Alembert que la Escala que comienza en *Si* y acaba en *La* es propia del Modo de *C-sol-fa-ut*, que segun él se determina por aquel Baxo. Los mismos Griegos advirtieron que esta Escala no era suficiente para formar un canto regular; y por eso la añadieron la *Proslambanomenos La*, y la reduxéron al Modo menor de *A-la-mi-re*, al qual compete un Baxo fundamental enteramente diverso del que supone d' Alembert. Los Griegos con la union de los Tetracordos no se propusieron otra cosa que el formar con los supuestos elementos de dos Tonos y un Semitono todos los intervalos de la Música: y no pudiendo conformarse esta idea con la práctica, quisieron remediar este defecto agregando la *Proslambanomenos*, que fué un verdadero paliativo de la insuficiencia de los imaginados elementos.

Un doctísimo moderno <sup>4</sup> es de sentir, que  
» nuestra Música está dispuesta tambien con las  
» proporciones y leyes del Tetrácordo. Todas

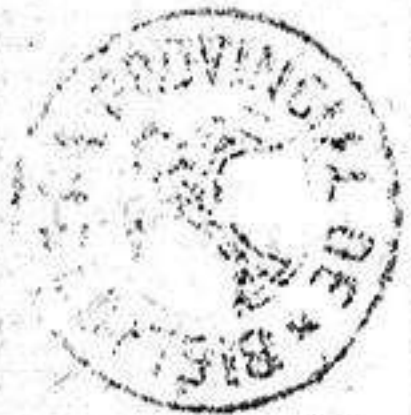
<sup>4</sup> Monseñor Paù, en la segunda carta á Saverio Mattei tom. 2. edicion segunda.



” las cuerdas , dice , que se ven en qualquiera  
” de nuestros claves no son mas que una union  
” ó combinacion de varios Tetracordos : y to-  
” do el estudio que se hace para adquirir esta  
” grande arte que llamamos contrapunto, no es  
” otra cosa que aprender las proporciones del  
” Tetracordo , y la manera de pasar de uno á  
” otro sin ofensa y con deleyte del oido. Si yo  
” quiero componer una Sonata ó un Aria , ele-  
” giré el Tetracordo que sea mas de mi gusto,  
” que los contrapuntistas llaman *Primera de*  
” *tono* ; pero una vez elegido, estoy obligado á  
” observar todas las leyes y proporciones de este  
” Tetracordo. Y en efecto , si quisiese servir-  
” me de la Tercera mayor , igualmente debe-  
” rá ser mayor la Sexta. Si he de hacer la  
” primera salida ó cadencia , no la podré ha-  
” cer regularmente , sino en la Quarta ó en la  
” Quinta , y haciéndola en otro tono no será  
” regular. Si en el curso de esta Sonata ó Aria  
” quiero pasar á otro tono , debo saber de cuán-  
” tas maneras puedo disponer este paso , y prac-  
” ticado esto , este nuevo tono será tambien el  
” nuevo Tetracordo ; en el qual miéntras yo  
” me detenga , tendré que observar sus reglas  
” y proporciones.”

Paréceme que el sabio autor de esta doc-

trina toma por Tetracordo lo que en la práctica se llama *Tono*, y lo que nosotros hemos llamado *Modo*; y entre el *Modo* y el *Tetracordo* hay una diferencia muy notable. El *Tetracordo* en que está compuesta una *Sonata*, se llama, dice el autor, por los contrapuntistas *Primera de Tono*. Pero la *Primera de Tono* es una sola cuerda; y el *Tetracordo* se compone de quatro: ¿cómo pues el *Tetracordo* y la *Primera de Tono* han de ser una misma cosa? De las leyes y proporciones del primer *Tetracordo* deduce el autor que si la *Tercera* del *Modo* es mayor, igualmente será mayor la *Sexta*. En primer lugar, conforme á la doctrina de los Griegos, todos los *Tetracordos* son de *Tercera menor*, puesto que todos llevan el *Semitono* en la parte mas grave: por lo que para sostener su doctrina debería el autor establecer un nuevo sistema de *Tetracordos*, parte de los quales fuesen de *Tercera mayor*, parte de *Tercera menor*. Además, ¿quáles son las leyes y proporciones del *Tetracordo* de *C-sol-fa-ut*, de donde se deduzca que si la *Tercera* de *C-sol-fa-ut* es mayor, igualmente deberá ser mayor su *Sexta*, ó la *Tercera* de *F-fa-ut*? La *Sexta* de un *Modo* qualquiera es ciertamente de la misma naturaleza que la *Tercera*; pero esto no de-



pende de las leyes ó proporciones , que ignoramos , del primer Tetracordo : sino solo de la diferencia esencial entre el Modo mayor y el menor <sup>5</sup>. Si el Tetracordo de la Primera diese la ley para el Tetracordo de la Quarta , deberia tambien darla para el de la Quinta ; y sin embargo , aunque el Tetracordo de la Primera sea de Tercera menor , el de la Quinta constantemente es de Tercera mayor <sup>6</sup>. El ser mayor ó menor la Sexta ó Séptima del Modo , depende de las quatro cadencias , dos de salto y dos de grado , que la naturaleza ha puesto por fundamento del canto ; de estas quatro cadencias juntamente con el instinto de acordarse las voces en Tercera , Quinta y Octava se deduce la constitucion de todo Modo mayor ó menor <sup>7</sup>. Los Tetracordos de los Griegos y todas sus proporciones son especulaciones , de las quales ninguna utilidad resulta para la práctica.

<sup>5</sup> Véase el Tom. II. *part. I.<sup>a</sup> lib. 3.<sup>o</sup> cap. I.<sup>o</sup> art. 12.*

<sup>6</sup> Véase el lugar citado *art. 13.*

<sup>7</sup> Véase el Tom. II. *part. I.<sup>a</sup> lib. 3.<sup>o</sup> cap. I.<sup>o</sup> art. 15.*

## III.

*Tetracordos cromático y enarmónico.*

La modulacion por dos Semitonos es , como se demostró en otra parte <sup>8</sup>, puro efecto de una mutacion regular de Modo ; pero los filósofos griegos , que de estas cosas no tuvieron idea clara y precisa , hicieron de dicha modulacion un nuevo Tetracordo llamado *cromático*. Todo su empeño fué determinar la proporcion de los dos Semitonos , cuyo conocimiento nada servia para usarlos ; porque al fin si la mutacion de Modo no estaba bien executada , la exactitud de las proporciones no remediaba el desagrado que resultaba al oido. La prueba evidente de que los Griegos usáron del Tetracordo cromático ó de la modulacion de dos Semitonos , como nosotros lo usamos , esto es , para hacer una mutacion de Modo , es que dicho Tetracordo se formaba añadiendo una sola cuerda al diatónico ; tocada aquella cuerda , se juzgaba que el canto volvia á entrar en el Género diatónico , en el qual estan formados todos

8 Véase el Tom. II. *part. 1.ª lib. 3.º cap. 4.º art. 6.º*

nuestros Modos ; es decir , que la cuerda cromática era precisamente un medio para trasportar el canto de un Tetracordo diatónico á otro ; lo que explicado con ideas mas claras, quiere decir que quando se modulan dos Semitonos se muda de Modo.

No es tan reducible á los principios de la armonía el Tetracordo enarmónico , que dividia el Semitono en dos quartos de Tono. Todos los antiguos convienen en que este Tetracordo fué de poquísimo uso , y que al fin fué abandonado. ¿Quién sabe si acaso fue un mero resultado de las especulaciones sobre las proporciones musicales , como lo es la division de nuestro Semitono en mayor y menor , que en el siglo pasado se quiso reducir á práctica , y la experiencia manifestó , que la práctica no se conforma con semejantes especulaciones ? Tambien pudo ser un esfuerzo de la suma flexibilidad de la garganta de los Griegos , que al pasar de grado por las dos cuerdas de un Semitono, dividirian éste en dos partes como nuestros Músicos dividen por puro adorno el Tono en dos Semitonos. Sin embargo hay la diferencia de que la division del Tono en dos Semitonos se reduce , como poco ántes hemos dicho , á los principios de la armonía ; y por esto se con-

servó el Tetracordo cromático : pero la division del Semitono en dos quartos de Tono no se ve á qué principio de armonía pueda referirse ; y acaso por esta razon fué abandonada , ó usada solamente mas bien para ostentar la agilidad de la garganta , que para producir algun efecto grato al oido.

En conclusion , la verdadera teoría musical se debe deducir como la teoría de las lenguas , de la misma práctica : esto es , la observacion nos debe dar dos ó tres hechos en los quales se resuelva toda la armonía , y nosotros debemos reducir á estos principios todo lo que se usa en la práctica , así como lo hemos executado en el libro 3.<sup>o</sup> de la primera parte. Los filósofos griegos tratáron no solo de la Música , sino de todas las demas materias con un método enteramente diverso : ellos creaban en su imaginacion los principios de las cosas , y despues querian reducirlo todo á estos principios ideales. Y así su teoría musical se debe mirar como poco ó nada conforme con la práctica. En ésta eran excelentes , porque la delicadeza de los sentidos , la fecundidad del entusiasmo y su singular buen gusto les hacia en poco tiempo destrísimos en cantar con gracia , con expresion y con la mas pura armonía , sin

que para adquirir estas buenas qualidades les sirviesen las proporciones de los Tetracordos mas de lo que ahora sirven á nuestros Músicos otros discursos semejantes de nuestros teóricos.

## CAPITULO IV.

### DE LOS MODOS MUSICALES ANTIGUOS.

#### I.

#### *Confusion de la palabra Modo.*

La decantada evidencia de las Matemáticas depende principalmente del uso de las palabras, cuyo significado se hace claro y preciso por medio de las difiniciones. Los Matemáticos se han convenido en llamar *superficie* una extension larga y ancha sin profundidad; *línea* otra extension larga sin profundidad ni anchura; y *punto* la extremidad de una línea sin ninguna extension. Los significados de estas palabras son absolutamente imaginarios, puesto que no sabemos que la verdadera cantidad se componga de tales elementos. Sin embargo, porque la fantasía se figura aquellos significados sin recibir de los cuerpos impresion alguna contraria, las Matemáticas

pasan por las ciencias mas evidentes; y á igual género de evidencia se podria tambien reducir gran parte de las demas ciencias, quitando por medio de las difiniciones las quëstiones de voces que dividen á los filósofos en partidos contrarios; porque una misma voz excita en cada partido una idea diversa.

De la falta de tales difiniciones ha provenido la obscuridad acerca de los Modos de la Música griega, á los quales atribuyen los antiguos propiedades muy singulares; pero sin explicar qué entienden por la palabra *Modo*, adoptada unas veces en un significado y otras en otro. Nuestros escritores han aumentado mucho mas esta confusion queriendo reunir en un sugeto los diversos significados de la palabra *Modo*. Hoy dia la palabra *Tono* ya significa un simple sonido, ya un intervalo en razon sesqui-octava, ya otro en razon sesquinona, y ya en fin un sistema de ocho cuerdas. Si faltando una noticia clara de los varios significados de esta palabra quisiera nuestra posteridad reunirlos todos en un sugeto, ¿qué caos tan confuso no crearian? Pues igual es el caos que se forma con la palabra *Modo*. Con esta palabra desde Tolomeo se ha entendido siempre un sistema de cuerdas apto para formar un canto; y nues-



tros escritores se han empeñado en descubrir unos sistemas de cuerdas á los quales convengan las propiedades que Platon y otros filósofos mas antiguos atribuyen á los Modos. Pero ántes de internarse en esta investigacion deberian haber probado que la palabra Modo significa lo mismo en el sentir de Platon que en el de Tolomeo: porque de lo contrario las conjeturas acerca de los Modos antiguos son tan vanas como la disputa de aquellos filósofos que altercaban con calor sobre la medida de cierto gigante; la que se desvaneció friamente, entrando un tercer filósofo á preguntar, si aquel gigante existia.

## II.

### *Diversos significados de la palabra Modo.*

Es muy comun entre los antiguos el uso de la palabra *Modo* para significar una composicion poética de cierto estilo, ritmo ó metro: y en este sentido decian: *Modo lírico*; *Modo ditirámico*; *Modo trágico*; *Modo cómico*; *Modo epitalámico*. Otras veces daban á entender con la palabra *Modo* el género de expresion del canto: y así decian: *Modo triste*; *Modo dulce*; *Modo tarde*; *Modo veloz*. Sobre todo usáron de

la palabra *Modo* para distinguir el gusto de la Música propia de cada nacion ó provincia de la Grecia : y así decian : *Modo dorio* ; *Modo frigio* ; *Modo lidio* ; *Modo jónico* ; *Modo eolio*. En este sentido me parece que la palabra *Modo* no tiene otro significado , que el que hoy dia tiene la palabra *Música* , quando se dice : *Música italiana* ; *Música alemana* ; *Música francesa* ; *Música turca* : sin que por esto se signifique ni el Modo de la composicion , ni el carácter de la expresion : pues así como al presente cada nacion procura adaptar la expresion al asunto , así tambien antiguamente en la Doria , en la Frigia , en la Lidia y en todas las demas naciones se habrá compuesto segun las circunstancias , ya Música alegre , ya triste.

Sin embargo nuestros escritores quieren adaptar las Músicas ó Modos nacionales al significado que Tolomeo da á la palabra *Modo* ; y quieren hallar unos sistemas de cuerdas á los quales segun su opinion puedan convenir los diversos caractéres que los antiguos atribuían á los Modos nacionales. El Modo dorio , decian , es estable , severo , púdico , magestuoso , vehemente y belicoso. El frigio era agradable , alegre , inconstante , iracundo , lascivo , furioso , vehemente , religioso y guerrero. El lidio melancólico , fúnebre

y horrible. El eolio tranquilo , pausado , somnífero , alegre , suave y severo. El jónico vario, alegre , lascivo , sublime y apto para la danza <sup>1</sup>. Nótese como entre las propiedades de algunos de estos Modos no solo falta la coherencia , sino que tambien hay contradiccion. El Modo frigio era por un lado lascivo , ligero y agradable , y por otro religioso , guerrero y furioso : el eolio era alegre y somnífero. ¿Y cómo se han podido figurar nuestros escritores que cada uno de estos Modos consistia en un determinado sistema de cuerdas , mientras se le atribuían propiedades tan contrarias?

### III.

#### *Modos de los Filósofos.*

No obstante , Aristoxêno , mas antiguo que Tolomeo , da á entender que el Modo dorio dista un Semitono del jónico : éste , otro del frigio ; y el P. Martini y Rousseau , siguiendo la comun inteligencia de la doctrina de Aristoxê-

<sup>1</sup> Estas propiedades de los Modos antiguos se hallan en casi todos los escritores de Música tanto antiguos como modernos. Véase á Zarlino *Inst. arm. part. 4.<sup>a</sup> cap. 5.<sup>o</sup>*

no , establecen quince Modos formados en la Escala de *A-la-mi-re* dividida en catorce Semitonos:

*Hypodorio* : *Hypojonio* : *Hypofrigio* : *Hypoeolio* :  
*La* : *Si<sup>b</sup>* : *Si* : *Do* :

*Hypolidio* : *Dorio* : *Jonio* : *Frigio* : *Eolio* :  
*Do<sup>×</sup>* : *Re* : *Mi<sup>b</sup>* : *Mi* : *Fa* :

*Lidio* : *Hyperdorio* : *Hyperjonio* : *Hyperfrigio* :  
*Fa<sup>×</sup>* : *Sol* : *La<sup>b</sup>* : *la* :

*Hypereolio* : *Hyperlidio*.  
*si<sup>b</sup>* : *si*.

Los cinco del medio son los nacionales , á cada uno de los quales corresponden dos colaterales á igual distancia , el uno en lo grave , y el otro en lo agudo como *Hypodorio* que significa *baxo del dorio* : *Hyperdorio* que significa *sobre el dorio* , &c. Añaden los mismos intérpretes de Aristoxêno que todos estos Modos eran otras tantas Escalas ú Octavas compuestas de intervalos semejantes , sin otra diferencia que la mayor ó menor agudeza de la cuerda fundamental ; de suerte que los quince Modos de Aristoxêno , segun esta inteligencia , se reducen á los doce Modos mayores de nuestra Música llamada figurada. Pero Tolomeo nos da una

idea muy diversa de los Modos. Establece solamente siete , fundados en las siete cuerdas de la Escala comun de *C-sol-fa-ut*:

*Hypodorio* : *Hypofrigio* : *Hypolidio* : *Dorio* :  
*Sol* : *La* : *Si* : *Do* :

*Frigio* : *Lidio* : *Mixolidio* :  
*Re* : *Mi* : *Fa* :

sin hacer mencion de ningun accidente de sostenido ó b-mol ; cuyos siete Modos corresponden á nuestros Modos del Canto-llano. La contrariedad entre Aristoxêno y Tolomeo es tan manifiesta , que ninguno ha pensado jamas poderlos acordar. Y si á estos dos filósofos se agrega Aristides Quintiliano , que compone todos los Modos con Tonos y diesis enarmónicos , la doctrina de los Modos de los filósofos vendrá á ser un caos impenetrable. Mas sin embargo véase aquí ilustrada con algunas reflexiones.

## IV.

*Naturaleza de los Modos nacionales.*

La Doria era una de las provincias principales sujetas al gobierno de Esparta, que vela sobre la austeridad de costumbres conducentes á la disciplina militar; y en consecuencia de esto prohibia todo aquello que fuese capaz de hacer á los hombres afeminados. Particularmente dió severísimas leyes sobre la Música para que no se introduxese el gusto que reynaba en Atenas; y se usase solamente un género de Música sublime y apto para inspirar sentimientos varoniles. Nos da testimonio de esto el caso de Timoteo Milesio, el qual fué desterrado de Esparta como corruptor de la juventud por haber querido introducir el Género cromático. Esta es la verdadera razon del carácter severo, púdico, magestuoso y guerrero atribuido al Modo dorio, ó á la Música adaptada al espíritu de la República de Esparta. Los Frigios por lo contrario, segun nos lo describe Virgilio <sup>2</sup>, eran afeminados, dados á toda clase de

<sup>2</sup> Æneid. lib. 9.

placeres , y sobre todo muy amantes de la Música suave , propia para el bayle y para excitar las pasiones. Y en este carácter se ve claramente la razon por qué el Modo ó la Música frigia era alegre , agradable , ligera , lasciva é iracunda. El Modo dorio y el frigio eran los extremos de los quales participaban los demas , qual mas qual menos ; y como en Atenas con la libertad de costumbres se permitia toda especie de Música, la Acaya , cuya capital era Atenas , no formó Modo separado ; aunque del gusto para la poesía se colige , que la Música frigia era la mas usada en Atenas.

Una Música alegre , amorosa , parlante , lasciva qual era la frigia , pudo sin duda componerse con qualquier sistema de cuerdas , ó en qualquier Modo : y con las mismas cuerdas se puede componer una Música sublime y vigorosa qual era la dórica ; puesto que la expresion depende del ritmo, de los saltos, de la varia diminucion de las notas , de las mutaciones de Modo , y otras cosas semejantes practicables en qualquier sistema de cuerdas ; y me parece un capricho extravagante el pensar, que los Frigios cantasen siempre en *E-la-mi*, y los Dorios en *D-la-sol-re*. Lo que es creible es que el Modo ó el gusto dórico participase algun

tanto de la solidez de nuestro estilo *de capilla*: por el contrario el frigio seria mas semejante á nuestra Música teatral , y para expresar las pasiones delicadas , haria mas uso de la Tercera menor que de la mayor. Se refiere de un cierto Músico griego llamado Filoxêno , que no pudo conseguir el cantar un poema ditirámico en el Modo dorio , porque , añaden los autores , la naturaleza del poema requería el Modo frigio. El poema ditirámico estaba lleno de agitacion y de fuego , y por eso debia cantarse en un estilo agitado y fuerte ; y supuesta la diferencia ántes establecida entre los dos referidos Modos, el querer cantar un poema ditirámico en el Modo dorio , era casi lo mismo que querer componer un Aria agitada con el estilo del Canto-llano.

## V.

*Naturaleza de los Modos filosóficos.*

La dificultad consiste en acordar la establecida idea de los Modos antiguos con los sistemas de las cuerdas que Aristoxêno , Tolomeo y demas antiguos llamaron Modo dorio, frigio, &c. Pero en primer lugar , Platon, mas antiguo que dichos filósofos , no hace mencion de cuerda



alguna, ni de intervalo, que fuese propio de algun Modo determinado; aunque hablando de los Géneros cromático y enarmónico no dexa de indicar las cuerdas propias de cada uno. Además, aquella simetría con que estan ordenados los Modos de Aristoxêno, llevando cada uno dos colaterales á igual distancia: *Hypodorio: Dorio: Hyperdorio: Hypofrigio: Frigio: Hyperfrigio, &c.*, es un indicio clarísimo de la mano del artífice que ordenando diversos sistemas de cuerdas, quiere caprichosamente llamarlos con los nombres de los gustos nacionales, fundándose tal vez en debilísimas y estudiadas analogías, como si ahora porque los compositores eligen muchas veces el Modo mayor de *C-sol-fa-ut* para componer en él una Música sólida y grave, se llamase *Modo español* el *C-sol-fa-ut*; y porque se suele componer Música patética en el Modo menor de *F-fa-ut*, se le diese á éste el nombre de *Modo ingles*. Las cuerdas que Aristoxêno llama *Modo dorio* son muy diversas de las que Tolomeo expresa bajo el mismo nombre, y ni uno ni otro concuerda en este punto con Aristides: luego estos Modos se llamaban así por un puro capricho. Aristoxêno que escribió en Atenas, quando mas florecia la Música, formó los Modos sobre una

Escala de Semitonos propios de la Música frigia que reynaba entónces en Atenas : pero Tolomeo, que escribió en Alexandría de Egipto quando la Música iba ya en decadencia, formó los mismos Modos sobre una Octava del Canto-llano. Luego si á proporción que variaba el gusto de la Música mudaban los sistemas de los Modos sin mudar sus nombres, en vano se pretende acordarles entre sí y reducir á sistema claro los nombres que caprichosamente diéron á los diversos sistemas de cuerdas, que cada uno reputó aptos para el canto.

## CAPITULO V.

DEL CARACTER, LENGUA Y MUSICA DE LOS  
ANTIGUOS ROMANOS.

## I.

*Carácter Romano.*

El fundador de la República de Roma L. Junio Bruto parece que comunicó su espíritu á todo el Pueblo Romano : él condenó á morir en su presencia dos hijos suyos traidores á la patria, y la serenidad del semblante del padre causó al pueblo mas espanto que el suplicio de los hijos. Este hecho nos obliga á suponer en Bruto un ánimo superior á los afectos y animado de un valor heroico para sostener los sentimientos de la virtud. Y este justamente fué el carácter primitivo del Pueblo Romano: el espíritu de sus leyes fué la virtud <sup>1</sup> : el fin que se proponian en sus empresas, la gloria : y

<sup>1</sup> Por *virtud romana* se entiende la integridad del corazon y de las costumbres, con la grandeza de ánimo, y el amor de la gloria y de la patria.

el medio de adquirir la una y la otra, el valor. Pero no se crea por esto que el corazón romano fuese insensible á la ternura de padre: debía ser sensible al amor paterno, pues que el amor paterno es una virtud. Las leyes daban autoridad al padre sobre la vida del hijo, suponiendo por una parte, que el amor paterno impediría el abuso de esta autoridad, y por otra, que si el hijo salía malvado, la virtud del padre le sacrificaría gustoso á la justicia. En suma, la virtud fué el ídolo á quien el Senado Romano lo sacrificó todo: ella le hizo feroz en la guerra, humano en la victoria, generoso en el premio, y severo en el castigo: y creo que fué el Embaxador de Pirro el que entrando en el Senado de Roma quedó sorprendido al ver un pueblo al qual habia experimentado tan fiero, gobernado, como él dixo, por un concilio de Dioses.

Nótese ahora la diferencia entre el carácter romano y el griego. Atenas fomentó las debilidades del corazón humano para sacar ventajas de ellas; y Roma no se propuso sacarlas sino de la virtud. Atenas deificó las pasiones mas vergonzosas; pero los primeros tiempos de Roma fuéron consagrados á la justicia, á la buena fe, á la concordia y á la paz. Para sacar

buen partido de las pasiones es preciso manejarlas con artificio, y por esto fueron los Griegos astutos y falaces; y así como la virtud es sencilla por su naturaleza, el corazón romano era franco y sincero. Las pasiones fomentaron entre los pueblos de la Grecia la envidia, y con ésta la desunion; pero la virtud reunió en poco tiempo baxo el gobierno de Roma toda la Italia. En suma las pasiones hicieron á Atenas maestra de la Europa; y la virtud hizo á Roma señora de todo el mundo <sup>2</sup>.

2 Excudent alii spirantia mollius aera,  
 Credo equidem, vivos ducent de marmore vultus.  
 Orabunt causas melius, coelique meatus  
 Describent radio, et surgentia sydera dicent.  
 TU REGERE IMPERIO POPULOS, ROMANE, MEMENTO  
 (Hae tibi erunt artes) pacique imponere morem,  
 Parcere subjectis, et debellare superbos.

VIRG. Æn. lib. 6.

## II.

*Indole del primitivo language latino.*

Los primeros bosquejos de la lengua latina, como aun se conservan en los fragmentos de las doce Tablas, son una copia al natural del primitivo carácter de los Romanos. Era ciertamente un language inculto, pero no bárbaro; de vocales claras y sencillas, de pocos dip-tongos, y de muchas consonantes: mas éstas no formaban las dificiles combinaciones propias de las lenguas bárbaras. La pronunciacion, por lo que se puede conjeturar de la construccion de las palabras, debia ser franca y natural, sin articulaciones dificiles para el órgano de la voz; pero sin aliciente para el oido. Por último en los referidos fragmentos parece que se oye hablar un pueblo de fantasía viva, y de ánimo señoril; mas al mismo tiempo negligente en el cultivo de qualquiera otra cosa que no fuera virtud.

Esta, aunque fuese en los Romanos austera con respecto á las cosas capaces de corromper el corazon, no por eso adoptó la rusticidad con que suele disfrazarse la impostura mas

bien que la verdadera virtud. Por lo contrario la sencillez del gobierno y la benignidad del clima hiciéron poco á poco á los Romanos amantes de las artes y de las ciencias que sin perjuicio de la virtud civilizan la mente y las costumbres. Y despues de haber adquirido en la primera guerra con los Cartagineses el imperio del mar, comenzáron á viajar á la Grecia, parte por curiosidad, y parte con el objeto de instruirse; con cuyo fin habian ya sido enviados á aquel pais los autores de las doce Tablas. El frenesí de los Griegos por toda suerte de placeres fué al principio reputado locura por los Romanos; y apénas halláron en aquella nacion otra cosa digna de las costumbres romanas, sino la filosofia y la eloqüencia por quanto podian ser muy útiles al gobierno de un pueblo libre. Para enriquecer la lengua latina con las bellezas de la griega, se dedicáron al estudio de ésta; y como para este estudio eran ventajosas las nativas disposiciones de los Romanos, saliéron felizmente con su empresa. Ennio, padre de la poesía latina, hizo tantos progresos en el estudio del griego, que vino á ser maestro de M. Porcio Pretor de Cerdeña. Su poema sobre los orígenes de Roma está lleno de juicio y de sabiduría; pero le falta la suavidad y la armo-

nía, á la qual no podia aun acomodarse la severidad de las costumbres romanas. Tambien se trasplantó de la Grecia á Roma el teatro con la mira de cultivar la lengua, y de dar al pueblo una diversion útil para las buenas costumbres. Por los años de 514 de Roma en que nació Ennio, dió al público Livio Andrónico la primera comedia latina compuesta á imitación de la de los Griegos; pero dirigiéndola solo á hacer ridículo el vicio en general, no pudiendo la generosidad romana sufrir la sátira contra los particulares, la qual no se introduxo en Roma sino con los odios recíprocos de los partidos que la arruináron. Livio Andrónico hizo pasar á la lengua latina con el verso jambo el ritmo duplo; y Ennio el igual con el exâmetro: y como la estructura de la lengua era fácil y natural, se acomodó sin dificultad á la expresion de la cantidad de las sílabas.

La suavidad del language consiste en la tierna expresion de las pasiones del ánimo; y como los Romanos bien nacidos, aunque sintiesen aquellas en lo interior, se avergonzaban de manifestarlas, su lengua no pudo suavizarse tanto como la griega. Por lo que á pesar del estudio con que desde Ennio hasta Virgilio se cultivó el latin, éste retuvo siempre cierta se-



veridad de inflexiones, que casi se puede llamar dureza. Horacio nos da testimonio de esto en el Arte poética, donde dice <sup>3</sup>: „ que el „ jambo puro rara vez se dexa ver en los no- „ bles poemas de Accio, y que los pesados ver- „ sos de Ennio convencen al autor ó de ne- „ gligencia ó de ignorancia. No todos, añade, „ saben distinguir la bella modulacion de un „ poema; y en este punto se han tomado los „ Latinos licencias indignas de un poeta.” No obstante estos defectos, el mismo Horacio reconoce en los primeros poetas latinos la nobleza de la expresion propia del carácter nacional. El poema de Lucrecio es el exemplo mas bello de la índole de la lengua en los tiempos inmediatos á la decadencia de la República: su expresion es propia y varonil, pero escasa de suavidad y de armonía.

3

Hic et Acci

Nobilibus trimetris apparet rarus, et Enni  
 In scenam missus magno cum pondere versus  
 Aut operis celeris nimium, curaque carentis,  
 Aut ignoratae premit artis crimine turpi.  
 Non quivis videt immodulata poemata iudex;  
 Et data romanis venia est indigna poetis.

## III.

*Total cultura del latin.*

Supuesto que la virtud romana oponia cierto obstáculo á la perfecta cultura de la lengua , ésta no pudo perfeccionarse sin la ruina de aquella. Despues de haber derrotado á los Cartagineses y de haber trasplantado á Roma los tesoros del Asia , se introduxo con ellos la prepotencia ; con la prepotencia la ambicion , la vanidad y el luxo ; y con el luxo el gusto de todas las artes de los Griegos : y he aquí cargada la mina para trastornar una República fundada sobre la virtud , y la única capaz , si hubiese sido durable , de haber hecho feliz la sociedad humana. Otras naciones en la decadencia de sus costumbres han sido destruidas por algun conquistador extranjero ; pero Roma, señora del universo, tuvo necesidad que se arruinase por sí misma , y que hiciese nacer de sus propias entrañas el tirano que la despedazó <sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Este tirano fué Julio César. Su rival Pompeyo, bien que igualmente ambicioso que aquel , ya fuese por la debilidad de su partido , ó por una reliquia de la antigua virtud procuró sostener la libertad de la patria.

La virtud arraygada , aun quando falte del corazon , dexa en el exterior cierta apariencia que los ojos ménos perspicaces confunden con la hipocresía ; y los Romanos conserváron largo tiempo esta reliquia de su antigua virtud. Su corazon estaba corrompido ; pero la gente bien educada guardaba decoro en el uso de los placeres ; y la vanidad , la incontinencia , el luxo y la molicie , que eran adoradas en los templos de Atenas , en Roma siempre fuéron objeto de la sátira. De no haberse entregado desenfrenadamente los Romanos á los placeres en los primitivos tiempos de la decadencia de la República , resultó acaso el haberse quedado sus poetas algo inferiores á los griegos. César llamaba á Terencio Semi-Menandro : Virgilio no es tan copioso como Homero : Horacio hizo los mayores esfuerzos para copiar todas las bellezas de la lira griega ; pero las bellezas del estilo son como las del rostro , las quales no se pueden reunir juntas en sumo grado. Un rostro dulce no puede ser demasiado vivo , ni un semblante amable demasiado guerrero. Horacio queriendo ser noble , sublime , dulce y amoroso , tuvo que quedarse por debaxo de Stesicoro , Píndaro , Safo y Anacreonte. No obstante , despues del coro de los poetas griegos , se sen-

táron en el Parnaso los latinos. Horacio aunque inferior á cada uno de los líricos griegos, fué superior á todos en haber unido divinamente el espíritu de filósofo con el entusiasmo de poeta. Sobre todo, Virgilio dió á la lengua latina toda la dulzura y armonía posible. La viveza de las imágenes, la fuerza de la expresion y la armonía del ritmo son propiedades que sorprenden en sus poemas. La Música no tiene modulacion tan propia para expresar los sollozos de dos amantes que se separan, como la que resulta de la eleccion y órden de las palabras de aquel verso:

*Et longum, formose, vale, vale, inquit, Iola.*

Ni se puede pintar la carrera de un brioso caballo tan al vivo, como nos la representa aquel otro verso:

*Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.*

## IV.

*Música de los Romanos.*

Es inútil investigar, si tuviéron Música los Romanos ántes del comercio con los Griegos. Sin duda la tuviéron, como la tienen todas las naciones que no son enteramente salvages. Lo que casi no se puede conjeturar, es qual fué la índole ó el gusto de su primitiva Música. Sus severas costumbres enemigas de toda suerte de placeres, y sus continuas guerras á lo mas nos hacen sospechar que su Música debio ser muy modesta y sencilla, y casi practicada únicamente en el canto de los himnos sagrados. En efecto, en los tiempos mas florecientes de la República todavia se cantaban los primitivos himnos de los Sacerdotes Salios, aunque nadie los entendia; y es natural se conservase el primitivo canto de los mismos, como acostumbran conservar todas las naciones por muchos siglos el canto de sus respectivas liturgias. Sin embargo, despues del comercio con los Griegos, habiéndose mudado el gusto de la Música con la poesia, ademas de la antigua liturgia, se cantaban tambien en el culto algunos himnos com-

puestos segun el gusto de la Música griega; así como se oye todos los dias cantar la Misa en nuestras iglesias, parte con el canto gregoriano, y parte con Música de teatro. Sabemos por Tito Livio que treinta años despues de la abertura del teatro de Roma se compuso por Licinio Tegola un nuevo himno para implorar de los Dioses la proteccion sobre Roma, el qual se cantó por las calles por un coro de veinte y siete doncellas. Y la ternísima oda de Horacio *Phoebe, silvarumque potens Diana*, compuesta en las fiestas seculares por orden de Augusto, fué cantada públicamente por dos coros de jóvenes nobles de ambos sexos. Y puesto que el ritmo de estas odas era enteramente griego, la Música debia componerse tambien con el mismo gusto.

El de la Música griega se introduxo en Roma con el teatro, en el qual, como se dixó en el cap. 2º, casi todo se cantaba. Sin embargo la Música no fué al principio tan tierna y afeminada como se usaba en el teatro de Atenas: la crítica que, como acabamos de decir, hace Horacio de los pesados versos de Accio y Ennio, nos hace comprehender que la Música debia ser aun mas sólida que expresiva. Pero al paso que el corazon romano se fecundaba

de pasiones , la Música venia á ser mas suave y se oía con mas gusto por los ciudadanos; aunque el exercicio de ella se estimaba poco conveniente al decoro romano , como lo da á entender Cornelio Nepote , el qual diciendo del capitan griego Epaminondas que sabia bailar y cantar , añade : *estas cosas segun nuestras costumbres son indecorosas ; pero los Griegos hacian grande aprecio de ellas.* La libertad de exercitar la Música se introduxo en Roma por medio de las mugeres , habiéndose comenzado á mirar en los tiempos de la decadencia de la República como un adorno propio de una matrona romana ; por esto Plutarco alaba en Cornelia hija de Cornelio Scipion la habilidad de cantar. Y aunque no tengamos un testimonio que nos diga haber hecho las matronas romanas particulares progresos en la Música , debemos creer que las antiguas no fuéron inferiores en este punto á las modernas , respecto de que Ciceron alaba la gracia de aquellas en el hablar.

La Música llegó en Roma á la mayor perfeccion en los tiempos proximos á la Monarquía de Augusto , quando floreciéron los mas excelentes poetas y oradores. El imperio romano estaba por todas partes inundado de Griegos ; y como estos despues de Alexandro Magno se ha-

bían sumamente envilecido, atraídos de las riquezas de los Romanos se dedicaron á vender á estos sus habilidades, trasportando á Roma con la libertad de las costumbres el gusto de todas las artes. La Música de los Romanos por consiguiente, que hemos demostrado en el capít. 2.º, fué la misma que la de los Griegos: y si estos acaso superaron á aquellos en la delicadeza de la expresion, los Romanos excedieron ciertamente á los Griegos en la magnificencia y luxo del teatro. Horacio en el Arte poética nos describe elegantísimamente cómo se fué acrecentando el luxo del teatro romano al mismo paso que la grandeza del imperio y la corrupcion de las costumbres. Desde que el imperio, dice, y la ciudad han adquirido mayor extension, y se ha introducido aun en la ínfima plebe con la libertad de costumbres el furor por toda suerte de diversiones, el teatro se vió lleno de artesanos y de gente rústica, que concurrían á él solamente para admirar las decoraciones y la magnificencia de los trages, y para disfrutar una Música adaptada á sus groseros oídos 5. Se queja en este pasage Horacio de lo

5 Postquam coepit agros extendere victor, et urbem  
Latior amplecti murus, vinoque diurno



mismo de que podemos en el dia quejarnos nosotros , esto es , que reynando en el pueblo el prurito desenfrenado de ir al teatro, se pague mas de la apariencia de las decoraciones y del estrépito de la Música que de la verdad de la expresion. Tambien se queja Horacio en la carta á Augusto del continuo murmullo de los espectadores , que no dexaban oir la Música; y acaso el murmullo del antiguo teatro romano procedia de la misma causa de que procede en el dia en el nuestro: el pueblo se pone á charlar miéntras se canta una pieza que no llama la atencion ni arreбата el espíritu ; pero quando se canta enérgicamente un recitado ó un aria bien compuesta, la oyen con igual silencio la última vez que la primera. Estas quejas de Horacio nos representan la Música de los tiempos de Augusto en el mismo estado en que se halla ahora. El pueblo tenia grandísima aficion á ella : la gente ordinaria, dice Ovidio, cantaba

Placari genius festis impune diebus ,

Accessit numerisque modisque licentia major.

Indoctus quid enim saperet , liberque laborum

Rusticus urbano confusus , turpis honesto ?

Sic priscae motumque et luxuriam addidit arti

Tibicen , traxitque vagus per pulpita vestem :

Tunc etiam fidibus voces crevere severis.

las arietas del teatro en los regocijos que tenían en los prados del otro lado del Tiber <sup>6</sup>. Este furor del pueblo por la Música la comenzó á corromper, y hacer desear á las personas de gusto un teatro mas reducido, en el que se oyese ménos estrépito de instrumentos y mas expresion, y acaso esto dió ocasion á los teatros cubiertos de que hablamos al fin del cap. 2.<sup>o</sup> Pero la misma crítica que hace Horacio de la Música de los grandes teatros, nos hace ver que en Roma era conocida la Música de buen gusto.

<sup>6</sup> Illic et cantant quidquid didicere theatris. Fast. lib. 3.

## V.

*Ruina del Imperio romano y de las artes.*

A primera vista causa maravilla que el Imperio romano fundado sobre las ruinas de una República tan vasta, y acrecentado además por Augusto con muchas conquistas, se arruinase con tanta rapidez. Este enigma se descifrará reflexionando que el nuevo Imperio romano fué una Monarquía nacida de la ambicion y de la prepotencia; y que el cuerpo de sus leyes se habia formado para una República fundada sobre la libertad y sobre la virtud; y este monstruoso contraste entre los cimientos y el edificio debia hacer que éste se desplomase en poco tiempo. Augusto convocaba el Senado, creaba Cónsules, hacia Tribunos de la plebe, y despues obraba como un Monarca absoluto. Su gran fortuna, y el aturdimiento en que estaba el pueblo de resultas de tantas guerras civiles, no dexáron ni al uno ni al otro echar de ver la monstruosidad de la nueva Monarquía; y no habiendo tenido los sucesores de Augusto la proporcion que éste tuvo para mudar el cuerpo de las leyes, las cosas fuéron siem-

pre de mal en peor. Los Césares por un lado se creían Monarcas ; el pueblo por otro se reputaba libre : y de aquí necesariamente nació la confusion , los asesinatos de muchos Césares, y la total ruina del Imperio.

No habiendo tenido la nueva Monarquía romana un sistema fixo ni de leyes ni de intereses públicos , las artes viniéron á ser enteramente inútiles ; las sostenia solamente el luxo que habia sido la ruina de la República , y la base primera del nuevo Imperio ; y por esto iban decayendo á igual paso que éste. El Imperio con sus convulsiones internas manifestó por sí mismo los flancos mas débiles á las naciones bárbaras del Norte. Entónces los Griegos esparcidos por la Italia se retiráron al Oriente, con especialidad quando Constantino no pudiendo sostener por mas tiempo el Occidente, transfirió la silla imperial á Constantinopla. Aun los Romanos mas sensatos al ver que no exístia ya aquel amor nativo á la patria , la abandonáron para salvarse de las irrupciones de los Bárbaros á quienes auxiliáron muchos traidores á la patria indignos del nombre de Romanos. Finalmente quando Mahoma puso sobre el trono la tiranía apoyada por la ignorancia y la supersticion , apénas quedó vestigio de la virtud y del

gusto que los Romanos juntamente con los Griegos habian difundido por todas partes. Y la Europa, que en los bellos dias de Roma habia sido culta y libre, sufrió el castigo merecido por haber sacudido el suave yugo de los Romanos, quedando por muchos siglos esclava y bárbara.



*Hircanæaque admorunt ubera tigres.*

*J. L. Engu. del.*

*Virg. lib. 4.*

*J. G. Navia sc.*

## LIBRO SEGUNDO.

### DE LA DECADENCIA DE LA MUSICA.

Baxo el nombre de nacion bárbara se entiende un pueblo inculto y sin gusto en las artes: y de esta barbarie puede ser causa ó el clima ó el gobierno ó entrambos. Por lo comun el clima templado hace los hombres de comple-xión delicada y sensibles á las impresiones de los sentidos. Un pueblo de esta naturaleza puesto baxo un gobierno tranquilo, suave y sabio para moderar las pasiones, llega á ser amante de los placeres, y de buen gusto en las artes: por esto vino á ser Atenas la escuela universal de la Europa. El mismo pueblo con un gobierno duro y violento se extingue y ani-

quila; como ha sucedido á muchos países de la India, despoblados de la casta de los nacionales por las incursiones de los Tártaros. Por último, si el gobierno de un pueblo de compleción débil se corrompe con la influencia del clima, y se hace igualmente que los particulares débil y perezoso, se sepulta en el ocio, y se entrega sin resistencia á los conquistadores: así perecieron los grandes Imperios del Asia. El clima frio y destemplado hace los hombres por la razon contraria duros de compleción y casi insensibles á los placeres mas delicados; y aunque un gobierno sabio puede hacer civil y virtuoso un pueblo de esta clase, como ha sucedido á los Alemanes y Rusos, sin embargo, las artes no llegan jamas al sumo grado de delicadeza y de gusto. Si el gobierno de un pueblo semejante es del todo conforme con el clima, los naturales son casi salvages, quales son los habitantes de la gran Tartaria. Pero si el gobierno es débil y descuidado, el pueblo en quien reside la fuerza efectiva de qualquiera nacion, se hace señor de todo: por esta causa los Turcos usurpáron el trono á los Califas, y los Tártaros á los Chinos. Ultimamente si un pueblo de compleción dura está baxo un gobierno duro, vigilante y ambicioso, los naturales vienen

á ser una tropa bárbara de soldados bien disciplinados y propios para las conquistas. Y hé aquí el carácter de los pueblos que sucedieron al imperio romano en el dominio de la Europa.

## CAPITULO I.

### DEL LENGUAGE Y DE LA MUSICA DE LOS BARBAROS.

#### I.

#### *Origen de las naciones venidas á Europa.*

Los Godos, Vándalos, Hunos, Alanos, Francos y Galos que en la decadencia del imperio romano inundáron como un torrente la Europa, se puede conjeturar prudentemente fuéron de origen Tártaros. Los Tártaros habitantes de las esterilísimas campiñas que forman el centro del Asia, siendo por otra parte fecundísimos en la propagacion del linage humano, siempre han acostumbrado enviar á otros países colonias numerosas, que con las armas han logrado establecerse en ellos <sup>1</sup>. Han avanzado hácia el Orien-

<sup>1</sup> Véase la historia de los Hunos del Señor Guignes.



te hasta hacerse dueños del trono de la China. Los Turcos, que al presente forman la nacion mas numerosa del Asia y de la Europa, traen origen de una colonia de Tártaros que servian de escolta á los sucesores de Mahoma contra los resentimientos del pueblo tiranizado. Por la parte del Norte inquietan freqüentemente los Tártaros á los Moscovitas. Y suponiendo verdadera la union de la América con el continente del Asia, que han hecho muy verosímil las navegaciones de los Rusos á la California <sup>2</sup>, hay lugar para sospechar que también la América se pobló con las dispersiones de los Tártaros. Los Hunos saqueadores de la Italia fuéron una colonia de Tártaros establecida en las riberas del

2 Trata difusamente de estas navegaciones de los Rusos la historia de la California escrita por el P. Andres Burriel uno de los Españoles mas eruditos de nuestro siglo: cuya gloria hubiera sin duda sobrepujado á la de Mariana, si no le hubiera arrebatado la muerte en la flor de su edad, atendiendo á la fecundidad de su ingenio, á la maestría en el arte de escribir con elegancia, y á la prodigiosa coleccion de memorias que dexó para escribir la historia de la nacion. Y no creo con este juicio dexarme llevar de la dulce memoria de un amigo mas amable por la suavidad de sus costumbres y por las bellas qualidades de su corazon, que por su vasta erudicion.

Danubio como lo demuestra Guignes : y habiendo sido los demas pueblos que desolaron la Europa semejantes en la índole y en las costumbres á los Hunos , parece que todos deben referirse á un origen comun. Acaso parecerá extraño que los habitantes actuales de la Europa sean todos de origen Tártaros ; pero solo causará maravilla á quien no reflexione que los habitantes de la América dentro de pocos siglos serán todos de origen Europeos.

## II.

### *Lenguage de los Bárbaros.*

Para que el lenguaje de un pueblo sea suave y armonioso , es necesario que las palabras sean flexibles , ó compuestas de mas vocales que consonantes ; que éstas se formen por la mayor parte con los labios ; que el órgano de la voz de los nacionales se preste con facilidad á las inflexiones delicadas ; y que los mismos nacionales sean naturalmente de fantasía culta , y de ánimo sensible ; aquella para explicar con orden y claridad las ideas , y éste para hablar con expresion. De todas estas qualidades necesarias para hablar bien , carecen los Bárbaros.

Los de los países templados aunque no usen un language por su naturaleza duro, ó compuesto de difíciles combinaciones de consonantes, por la falta de ideas y de sensaciones delicadas hablan groseramente y con poca expresion, como sucede aun á las lenguas mas cultas en boca de la gente rústica. Los Bárbaros de índole fiera juntan á los referidos defectos la aspereza de la pronunciacion y la dureza del language, compuesto de muchas consonantes mal divididas por medio de las vocales, y formadas por la mayor parte con la garganta. Tales deben suponerse los dialectos de los pueblos saqueadores de la Europa, los quales atentos solamente á la sangre y á los estragos no cuidaban de manifestar con buen gusto sus mal concebidas ideas: y sin duda por esto no ha quedado memoria alguna de sus languages, lo qual es el indicio mas evidente de su barbarie tanto en el pensar, como en el hablar.

## III.

*Origen de las lenguas vivas de Europa.*

De la confusion de los dialectos de los Bárbaros con el latin se formáron las lenguas que se hablan al presente en la Europa. Los dialectos de la Germania, aunque con la cultura de la nacion se han reducido á mejor forma y se han enriquecido de muchas palabras latinas, son en sustancia otros tantos dialectos de los antiguos Bárbaros. Tal es tambien en el fondo la lengua francesa que segun el autor del artículo *langue* de la Encyclopedia es la antigua Céltica pura y neta. Los Celtas que ya en los tiempos de César estaban reducidos á habitar las partes septentrionales de la Francia, en la decadencia del Imperio romano se extendiéron hácia el Mediterráneo sin mudar ni lengua ni costumbres: pero despues con la mutacion del clima y con la religion cristiana que desde luego abrazáron, suavizáron con las costumbres la lengua, y la enriqueciéron con muchas palabras latinas.

La España nos da á conocer los indicios mas manifiestos de las sucesivas dispersiones de

los pueblos procedentes del centro del Asia, y que á mi parecer poblaron tanto la América como la Europa. Los Celtas ya mencionados formaban la nacion mas respetable de la España ántes que los Cartagineses desembarcasen en Cadiz. Estos Celtas Españoles, segun parece, despues de haber dado vuelta á la Europa, se establecieron en Andalucía, que es el clima mas templado de la España; con la mutacion del clima y el comercio con los Fenicios <sup>3</sup> llegaron á ser en las costumbres y en la lengua la nacion mas culta de la Europa aun ántes de civilizarse la Grecia: así se deduce del elogio que hace Plinio de los poemas y de las leyes de los Celtas Españoles. Esta cultura de la España meridional produjo en el Senado romano el intento de hacer aquella provincia nervio y sangre de la República, y hacer que los Españoles llegasen á ser en las costumbres y en la lengua enteramente romanos; cuyo proyecto no formó el Senado romano con respecto á otros

<sup>3</sup> La España riquísima en todo género de minas era ya en los tiempos de Salomon el objeto de las navegaciones de los Fenicios, como la América lo es ahora de los Européos. Juntamente hacian los Fenicios el comercio del Africa, y costeándola iban á desembarcar á Cadiz. Véase á Huet historia de la Naveg.

pueblos mas inmediatos á Italia. El Senado enviaba á España numerosísimas colonias , y en cambio recibia gustoso á los Españoles en el número de los ciudadanos romanos. Con esta política abrazaron los Españoles con tanto gusto la lengua latina , que despues del siglo de Augusto los mas célebres poetas y prosadores latinos como Marcial , Silio Itálico , Séneca , Prudencio y otros muchos fuéron Españoles. Igualmente llegaron los Españoles á ser Romanos en las costumbres : en los primeros siglos del Imperio no se hacia en Roma distincion entre un Romano y un Español ; y aun en la corrupcion de las costumbres romanas , como los Españoles se hallaban distantes de la corte imperial , permaneciéron mas fieles al nombre romano.

Los Godos establecidos en la Cataluña , con la dulzura del clima , el trato con los Españoles y el exercicio de la religion cristiana , acomodaron algun tanto su pronunciacion al latin ; y entre los conquistadores y los nacionales se hizo una especie de cambio : los Españoles recibieron de los Godos la construccion análoga ; y los Godos de los Españoles la mayor parte de las palabras , y la magestad del hablar ; por lo que resultó una lengua de tem-

peramento medio entre la latina y la gótica: de modo que ninguna de las lenguas vivas conserva mas que la Española la índole y la magestad del latin. Igual cambio se hizo en las costumbres. Como la virtud se hace amar aun por los Bárbaros, aunque comunicasen los Godos á los Españoles la barbarie de las artes y de las ciencias, recibieron gustosos de los Españoles con la magestad del language las modales romanas y la integridad de corazon; así vino á ser entónces el carácter de los Españoles un compuesto de la barbarie gótica y de la virtud romana.

La lengua italiana se formó casi del mismo modo que la española; solo algunas circunstancias políticas la hicieron desde el principio mas suave. Los Hunos no formaron Monarquía en Italia; y por esto el uso del latin fué en ella mas libre que en España. Es verdad que habiendo sido la confusion del gobierno y de las costumbres mayor en Italia que en parte alguna, el latin decayó á un estado tan miserable, que ninguno hubiera conocido aquella lengua que en boca de Ciceron triunfó tantas veces del valor romano. Se hablaba sin transposiciones, sin número y sin prosodia; y aunque conservase la fácil combinacion de las le-

tras , proferidas éstas sin cantidad , hacian el language inculto y poco armonioso. Finalmente con el trato de los Bárbaros que sin formar Monarquía estable se atraxéron en Italia gran número de sequaces , se formó el language nacional compuesto de palabras latinas y de construccion análoga. Miéntras la disolucion del Imperio , las ciudades de Italia mudaban con facilidad de Soberano ; por lo qual se arraygó en los pueblos la libertad de costumbres y el poco respeto á las leyes. Despues de hecha aquella revolucion y despues de concluidas las contiendas políticas quedó todavía la Italia dividida en muchos Estados , y ninguno de estos pudo jamas obligar al pueblo á la rigurosa observancia de las leyes , por temor de sus vecinos. De aquí resultó que la suavidad y dulzura del clima que ántes se habia equilibrado con la fuerza del gobierno hizo á los nacionales muy amantes de los placeres : y la lengua con la sucesiva cultura de las costumbres se hizo aun mas suave que la latina. Mas de sus bellas qualidades se tratará en el libro siguiente.



## IV.

*Canto de los Bárbaros.*

El P. Kirker en la *Musurgia* intentó reducir á notas musicales las diversas especies de calenturas á que está expuesto el cuerpo humano. Es un pensamiento propio del ingenio del autor : pero yo creo que los Médicos no querrán dividir con los Maestros de Capilla el usufructo de nuestras miserias , ni llamarlos para echar el compas mientras ellos toman el pulso. Sin perjuicio de los Médicos podemos decir que la Música tiene cierta conexi6n mecánica con los movimientos de la sangre , y que por esta razon la practican juntamente con el bayle las naciones mas bárbaras. Señaladamente el afecto de alegría da fuerza y vigor á las fibras , dilata los vasos , acelera la circulacion de la sangre , y hace mas vigorosas la contraccion y dilatacion del corazon. Este aumento de movimiento del corazon y de toda la sangre impele naturalmente al hombre á saltar : y como el cuerpo por la ley de la gravedad sube en igual tiempo que baxa , resulta de aquí el ritmo igual que sirve tambien para acompañar los

saltos del cuerpo con los movimientos de la voz ó con el canto. Aristides Quintiliano aunque no conociese la conexi6n mecánica del bayle y del canto con el movimiento de la sangre, para dar una idea clara del ritmo unió estas tres cosas diciendo : *que el ritmo se hace sensible á la vista en el bayle , al oido en el canto, al tacto en el movimiento de las arterias ó de la sangre* <sup>4</sup>.

Siendo comun á todos los hombres este impulso mecánico de baylar y cantar , no debe causarnos maravilla que los Bárbaros baylen y canten sin que nadie les haya enseñado ; mayormente quando habiendo recibido de la naturaleza el órgano de la voz con todas las disposiciones necesarias para hablar , el mismo afecto que les impele á baylar , les mueve tambien á manifestar con los tonos de la voz la interna disposici6n del ánimo : y así como son comunes á todas las naciones las interjeciones que corresponden á cada afecto <sup>5</sup> , son tambien comunes á todas las naciones los tonos y movimientos fundamentales de la voz que contie-

<sup>4</sup> Rhythmus tribus hisce sensibus percipitur, visu ut in saltatione , auditu ut in cantu, tactu ut in arteriarum motu. Lib. 1. de Mus.

<sup>5</sup> Véase el Tomo I. *part. 1.<sup>a</sup> lib. 2.<sup>o</sup> cap. 3.<sup>o</sup> art. 2.<sup>o</sup>*

nen los primeros principios de la armonía. De aquí es, que los viajeros que han observado el canto de algunas naciones bárbaras, lo han hallado compuesto de las mismas cuerdas y de las mismas cadencias que se usan en nuestra Música, como se puede ver en los *exemplos musicales* 1.º 2.º 3.º y 4.º que estan al fin de este Tomo 6. El primero es una cancion de los salvages del Canadá situados en la América septentrional. El Baxo fundamental de toda la cancion es la Primera, Quarta y Quinta del Modo; los saltos son regularísimos; y la cadencia final se hace con la Séptima, que se debe entender mayor. Igual regularidad de intervalos y de cadencias se puede observar en los *exemplos* 2.º y 4.º En el 3.º está interrumpida la cadencia final; y por esta razon no hay verdadera cadencia: pero en el lib. 3.º de la primera parte tom. 2.º hemos notado, tratando del Cantollano, que éste concluye á veces con una cadencia falsa.

Aunque los primeros principios de la armonía nos sean comunes con los Bárbaros, el gusto de la composicion es muy diverso. La cul-

6 Rousseau trae estos exemplos en el Diccionario de la Música.

tura de nuestras pasiones y la multiplicidad de sensaciones finísimas que excitan en nosotros los objetos, nos inspiran aquella variedad de modulaciones que forman el gusto de nuestra Música, y cuya execucion se nos hace fácil á causa de la suavidad de nuestras lenguas. Nuestros aldeanos aunque privados de aquella cultura, como participan por otra parte del fondo de nuestras ideas y de nuestras costumbres, y usan de la misma lengua, se deleytan con cantilenas sencillas, pero de buen gusto<sup>7</sup>. Mas las naciones bárbaras no pueden á causa de su propia barbarie inventar sino cantilenas rústicas y fastidiosas, aptas únicamente para expresar sentimientos groseros de alegría. Y aun quando sintieran nuestras mas delicadas sensaciones, su language les imposibilitaria el manifestarlas con el canto. La palabra italiana *cuore* compuesta de tres vocales y dos consonantes se puede modular con qualquier especie de notas musicales veloces ó tardas, de diverso valor, de grado ó de salto. Pero ningun Músico se hallará capaz de hacer una modulacion de buen gusto con la palabra alemana *melvischstapp* compuesta de tres vocales y

<sup>7</sup> Véase el *lib. 1.º* de esta segunda parte, *cap. 2.º* *art. 4.º*

diez consonantes. Y como los dialectos de los Bárbaros estan por lo regular compuestos de palabras de esta clase, y su language es rústico y grosero, su modulacion debe tambien ser rústica sin variedad de notas ni de tiempos, de ritmo simplicísimo y ese casi insensible en el puro canto. Se pueden observar estas propiedades del canto de los Bárbaros en los *exemplos* ya citados. La primera mitad de la cancion del Canadá gira con una monotonía fastidiosísima al rededor de la Segunda del Modo. El bayle hace en la 2.<sup>a</sup> el ritmo mas sensible y la modulacion mas variada y agitada. Sobre todo se debe notar en la cancion China del *exemp. 4.<sup>o</sup>* el mal gusto de aquella nacion. Los Chinos son la nacion del Asia que mas cultiva las artes y las ciencias; pero las cultiva con mal gusto. Los literatos con especialidad hacen un estudio bárbaro de su lengua que es complicadísima y casi incapaz de ser enriquecida con nuevas palabras: por esto los Chinos despues de mas de seis mil años de imperio y de estudio saben ahora lo mismo que sabian ántes de Confucio. El mal gusto de su language se echa de ver suficientemente por el de la citada cantilena. Su modulacion es bastante escasa y muy estudiada; al mismo tiempo estravagante, afec-

tada, interrumpida, difícil y mucho ménos natural que la cancion del Canadá: lo que nos hace conocer que la naturaleza por inculta y grosera que permanezca, produce frutos mas bellos que la afanosa industria del hombre quando se funda sobre malos principios. No nos ha quedado memoria alguna de la Música de los Bárbaros que inundaron la Europa; pero de lo que hemos discurrido en este capítulo se deduce que su canto sería aun mas bárbaro y grosero que el del Canadá, cuyos salvages no son de una condicion tan fiera como nuestros antepasados.

## CAPITULO II.

DEL ESTADO DE LA MUSICA DESDE LA VENIDA  
DE LOS BARBAROS.

## I.

*Pérdida de los Tiempos musicales.*

Causará acaso maravilla que la Música no haya conservado á lo ménos en la Iglesia alguna reliquia de la Música griega ó latina ; pero dexa esto de ser extraño luego que se reflexiona sobre el modo con que se estableció el cristianismo en la Europa. El Imperio romano le fué desde el principio enemigo : los Príncipes de las nuevas Monarquías fácilmente atraían á sí el partido de los Cristianos abrazando los primeros su religion. Esta pues se estableció principalmente baxo la proteccion de Príncipes bárbaros , lo que tambien contribuyó para despojarlos poco á poco de su nativa ferocidad. Por esto y por la natural contrariedad de la templanza cristiana y las costumbres disolutas que entónces reynaban en el Imperio romano , se puso como un muro de separacion entre las

costumbres de los Cristianos y las de los Romanos entregados á la idolatría. Los Padres declamaban continuamente contra los espectáculos, en los quales se pudo conservar alguna reliquia de la Música antigua; y el trasplantar á la Iglesia alguna cantilena del teatro hubiera sido un escándalo ó un pecado irremisible. Además, la pobreza de las alhajas sagradas y la ninguna pompa del culto no decian bien con una Música adaptada al excesivo luxo del teatro romano: y sobre todo la variedad de ritmos y de modulaciones de que se componian la Música griega y la romana, era imposible executarse por los nuevos pueblos cristianos, bárbaros por la mayor parte. Así se perdió enteramente la idea de la Música antigua y tambien el conocimiento de los caracteres musicales de los Griegos que llegaron á ser inútiles, quedando solamente la teoría de las cuerdas comunes á los Griegos y á los Bárbaros, sobre la que giran todos los discursos de los autores que desde el establecimiento del Cristianismo hablan de Música.

Las nuevas lenguas de la Europa compuestas de dialectos bárbaros y del latin hablado groseramente, se formáron sin prosodia, esto es, las sílabas, exceptuando alguna otra, no se proferian con cantidad sensible; de lo que resul-



tó necesariamente la pérdida del ritmo poético, que consistia, como se declaró tratando de la poesía griega, en el diverso valor de las sílabas de que se formaban los pies. Después de la venida de los Bárbaros los versos griegos y latinos se leían sin ritmo; el oído no distinguía qué sílaba era larga y cuál breve; y aunque se compusieran versos griegos y latinos observando las leyes del ritmo, esto se hacía como se hace ahora, por pura teórica: qualquiera que no haya estudiado la prosodia latina, al oír versos latinos no distingue la naturaleza de los pies; y al tenor de esto en los metros de la poesía vulgar las sílabas no se miden, sino solo se cuentan.

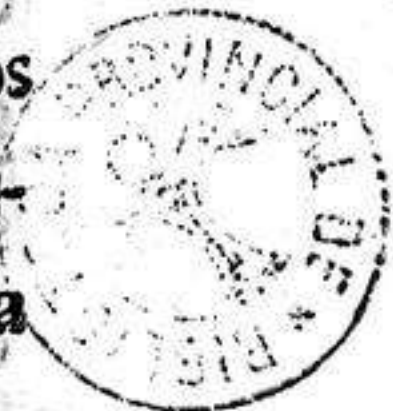
— La variedad de los Tiempos musicales consiste como se demostró en el lib. 2.º de la primera parte, en la variedad de los ritmos poéticos: y de aquí es que desterrados estos no pudieron conservarse aquellos. Por esta razón en los primeros siglos del Imperio de los Bárbaros no se cantó sino con el ritmo simplicísimo propio del canto de los Bárbaros, y con notas casi todas de igual valor. Se deduce esto del modo con que se comenzó á escribir la Música desde el siglo XI. Faltando una idea clara y precisa de los Tiempos musicales, se notaban so-

lamente las cuerdas que se habian de entonar, primero con las letras latinas musicales substituidas por San Gregorio en vez de las griegas : v. g.

DC B C DE D C B A BC D

Sit no men Do mi ni be ne dic tum.

Güido Aretino añadió las rayas , ya con las letras , ya con las sílabas del solféo. Por último el mismo Güido notó las cuerdas con puntos puestos en las rayas , de los quales traen origen nuestras notas musicales. De todos estos modos de escribir la Música , de que se pueden ver muchos exemplos en el tom. I. de la historia de la Música del P. Martini , se deduce claramente que despues de la venida de los Bárbaros los Músicos no conociéron mas que el ritmo igual compuesto de notas de igual valor : y aunque cantando variasen el valor de algunas notas , esto era un efecto casual del instinto musical , puesto que la variedad de las notas no se arreglaba por un ritmo determinado. En suma con la venida de los Bárbaros la Música , por lo que respecta al ritmo y á la variedad de notas , se reduxo al estado en que la hemos visto entre los salvages del Canadá.



## II.

*Opinion del P. Martini acerca del canto eclesiástico.*

La barbarie de los nuevos Estados de la Europa y la severidad de las antiguas costumbres de los cristianos hicieron que la Música quedase casi sin uso fuera de la Iglesia; y todos los progresos que esta arte hizo hasta el siglo XVI. se deben atribuir á los cantores eclesiásticos que trabajaron inmensamente para reducir la salmodia y los antifonarios al estado en que hoy dia los usa la Iglesia. El muy erudito P. Martini es de sentir, que el canto de los salmos nos ha venido de la sinagoga hebrea por medio de los Apóstoles <sup>1</sup>. Estos, dice el citado autor, es natural, que habiéndose hecho cristianos, siguiesen cantando los salmos con aquel estilo con que estaban acostumbrados á cantarlos mientras profesaban la ley de Moyses; y quiere tambien que David recibiese de Dios juntamente con los salmos el modo de cantarlos; de suerte que segun el P. Martini

<sup>1</sup> Historia de la Música tom. 1.º disert. 3.ª

nuestra salmodia es un canto inspirado inmediatamente por Dios. Es inútil detenerse en refutar esta rara opinion despues de la inmortal traduccion de los salmos de Saverio Mattei, y las sabias reflexiones con que este autor erudito demuestra la excelencia de la Música hebrea y la falsedad de la opinion del P. Martini <sup>2</sup>. Pero por no dexar intacto este punto tan propio de nuestro argumento, diré solamente que me parece increíble hubiera sido tan bárbara la nacion hebrea, que fuese necesario que Dios enseñase á Moyses, segun ciertos Rabinos, la manera de escribir las leyes; y á David, segun el P. Martini, la manera de cantar los salmos. ¿Y cómo se puede figurar este Padre que el canto de los salmos hebreos escritos elegantísimamente en una lengua armoniosísima, fuese despues adaptable á los mismos salmos traducidos literalmente al latin que se usaba en los siglos bárbaros? Las mismas cantilenas de las sinagogas modernas que alega el P. Martini en su disertacion, son un clarísimo testimonio contra su opinion: estas cantilenas estan mucho mas moduladas que las nuestras, porque no obstante la barbarie de los modernos Hebreos la

<sup>2</sup> Tom. I. edic. seg. disert. prelim. cap. 9.

lengua conserva aun parte de los acentos antiguos, en los quales consistia el fondo de la Música hebrea <sup>3</sup>: y estos acentos ó modulaciones no pudieron ciertamente adaptarse á una lengua sin ritmo y sin armonía qual fué el latin de los siglos bárbaros, ni executarse por cantores que no podian acomodar la garganta sino á modulaciones casi unitonas y á notas casi todas de igual valor.

El único fundamento del P. Martini para suponer que la salmodia se introduxo en la Iglesia por los Apóstoles, consiste en el argumento negativo de que no se halla en la historia eclesiástica el origen de tales cantilenas; y el zelo con que la Iglesia siempre las ha conservado oponiéndose á qualquiera novedad que hayan intentado introducir los hereges en el canto de

<sup>3</sup> Véase el Tom. I. *part. 1.<sup>a</sup> lib. 2.<sup>o</sup> cap. 5.<sup>o</sup> art. 1.<sup>o</sup>* Aunque la lengua hebrea estuviese llena de acentos musicales, como se demostró en el citado lugar, sin embargo los Músicos hebreos componian su Musica disponiendo los mismos acentos en diversas maneras; pues como nota Ciceron *de oratore*, la naturaleza solo fixa en cada una de las palabras uno ó dos acentos, dexando la disposicion de los demas al entusiasmo del que habla ó canta. Lo que á mí me parece verosímil, es que los Hebreos tuvieron en su language mas acentos fixos é invariables que los Griegos y Romanos.

ella. Con este argumento autorizaban tambien los Romanos las cantilenas de los Sacerdotes Salios que se cantaban en los tiempos mas florecientes de la República, no obstante que dichas cantilenas en comparacion de la Música usada en aquellos tiempos eran bárbaras. El argumento solo prueba el zelo con que cada nacion ha conservado siempre su liturgia oponiéndose á qualquiera novedad en materia de culto. Tampoco se sabe por la historia el origen de las cantilenas de los antifonarios que comprenden el canto de los graduales de la Misa, de los responsorios de las lecciones, y de las antífonas que acompañan los salmos; y de estas cantilenas no se pueden suponer autores los Apóstoles quando tales cosas se han introducido sucesivamente en la Iglesia, qual en un siglo, qual en otro. Si la salmodia como pretende el P. Martini, fuese inspirada por Dios é introducida en la Iglesia por medio de los Apóstoles, no seria creible se permitiese cantar los salmos con otra Música; y no obstante, la Iglesia aunque por una parte conserva aquellas antiquísimas cantilenas, por la otra permite cantar los salmos con la Música de moderna invencion. Finalmente basta oír las diversas liturgias de los varios ritos que abraza la Iglesia, para tocar con la ma-

no que nuestra salmodia no es mas que una parte de la liturgia latina : los mismos salmos se cantan de una manera en el rito latino , de otra en el griego , y de otra en el maronita : y todo fiel cristiano sabe muy bien que la diversidad de estos ritos sin tocar nada en el fondo de la revelacion ni de las instituciones apostólicas depende precisamente de las diversas costumbres de las naciones.

### III.

#### *Verdadero origen y naturaleza del canto eclesiástico.*

Nuestro canto eclesiástico ó Gregoriano lleva consigo todo el carácter del tiempo en que insensiblemente se introduxo en la Iglesia. Falto entónces en el lenguaje la distincion de las sílabas largas y breves , por lo que el canto eclesiástico no usó de variedad de notas. El órgano de la voz de los nuevos pueblos de Europa no podia prestarse fácilmente á las modulaciones de los Semitonos , ni girar por gran variedad de cuerdas : por esto en el canto eclesiástico rara vez se hace una mutacion de Modo ; y las palabras se cantan con largos trechos de no-

tas unisonas. Las cadencias de las canciones de los Bárbaros citadas en el cap. 1.º parece que se han copiado de nuestros libros corales : el *exemp.* 5.º es una cadencia coral que en nada se diferencia de la cadencia final de la canción del Canadá : y la cadencia del bayle de los mismos salvages es del todo semejante al *exemp.* 6.º que es otra cadencia coral. Se usan tambien en el canto de los salmos algunas cadencias falsas ó interrumpidas , con las quales suelen del mismo modo acabar los Bárbaros sus canciones , como se ve comparando la cadencia de la canción indiana del *exemp.* 3.º , con la del *exemp.* 7.º que está copiada de los libros corales. Finalmente al paso que se cultiváron los nuevos lenguages de Europa , se comenzó á hacer sensible la cantidad de algunas sílabas , especialmente de las penúltimas ; y de consiguiente el canto eclesiástico comenzó á expresar las sílabas penúltimas breves , con puntos ó con notas redondas , como se ve en el *exemp.* 8.º Luego si el canto eclesiástico lleva consigo todas las señales del carácter y del lenguaje de los primitivos pueblos de la Iglesia latina , sin razon pretende el P. Martini que la Iglesia debe estar obligada por causa de este canto á la sinagoga.

El modo con que comenzó á practicarse el



canto eclesiástico y despues se propagó en la Iglesia latina, es un indicio muy claro de su origen. La nacion italiana por las razones insinuadas en el cap. 1.º conservó sobre todos los demas pueblos de Europa mas suavidad en el hablar y por consiguiente mas disposicion para el canto. Y habiendo sido la Iglesia Romana entre las del Occidente la primera que desde Constantino se puso en la pacífica posesion de exercitar la religion cristiana, en ella se comenzó á cantar públicamente. Pero este canto aunque fuese el ménos bárbaro que se podia entónces practicar por los pueblos de Occidente, fué por otra parte conforme con lo tosco y grosero del lenguaje, con la sencillez de los sentimientos de religion, con la ninguna pompa del culto, y con la mira de apartarse en quanto fuese posible de la Música profana. No hubo necesidad de Maestros de Capilla para inventar este canto; los Sacerdotes mismos que arreglaban el culto pudieron inventarlo por puro instinto; mayormente quando dicho canto como lo hemos visto en el art. 1.º es muy semejante al de los pueblos bárbaros. La ventajosa disposicion de la nacion italiana hizo tambien que el canto eclesiástico se cultivase particularmente en la Iglesia Romana, y de aquí se propa-

gase á toda la Iglesia latina. S. Gregorio Magno fué el primero que en el siglo VI le reduxo á mejor forma, purgándole de muchas cantilenas bárbaras, añadiendo otras de nueva invencion, y fundando en Roma la escuela de cantores que puede reputarse como origen de la Capilla Pontificia. Entónces comenzó el canto eclesiástico á llamarse Gregoriano y á propagarse por medio de los cantores que de la escuela de Roma se enviaban frecüentemente á otras Iglesias. „ Los Alemanes y Franceses (dice Juan Diácono en la vida de S. Gregorio) „ no pudieron conservar incorrupta la suavi-  
 „ vidad de este canto, que muchas veces cor-  
 „ rompiéron con bárbaras cantilenas, parte por  
 „ inconstancia de ánimo, y parte por la natu-  
 „ ral ferocidad del carácter de aquellos pueblos.  
 „ Sus cuerpos groseros y montaraces prorum-  
 „ piendo en chillidos mas bien que en voces  
 „ articuladas, no pueden expresar la suavidad  
 „ del canto; sus bárbaras gargantas, en vez de  
 „ las inflexiones de una suave cantilena, for-  
 „ man ciertas voces rígidas semejantes al estré-  
 „ pito de un carro que se precipita por un ter-  
 „ reno fragoso 4. „

4 Hujus modulationis dulcedinem inter alias Europae gentes Germani seu Galli discere, crebroque rediscere in-

Este pasage de Juan Diácono nos describe puntualmente la conexión natural del canto, sea eclesiástico ó profano, con el carácter de los pueblos. Los Franceses, no obstante su mala disposición para cantar con gracia, tuviéron á mal que se les hubiesen dado Maestros italianos para instruirles en el canto: y en el siglo IX se dividió la nacion en partidos; los unos defendian el gusto del canto frances, y los otros el italiano. Pero el Emperador Carlo Magno en una carta al Papa Adriano decidió esta contienda declarándose á favor del canto italiano y suplicando al Pontífice le enviase algunos cantores para restablecer el buen gusto en las Iglesias galicanas <sup>5</sup>. La suavidad del canto Grego-

signiter potuerunt; incorruptam vero tam levitate animi, quia nonnulla de proprio Gregorianis cantibus miscuerunt, quam feritate quoque naturali, servare minime potuerunt. Alpina siquidem corpora, vocum suarum tonitruis altisone perstreptentia, susceptae modulationis dulcedinem proprie non resultant, quia bibuli gutturis barbara feritas, dum inflexionibus et repercussionibus mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore, quasi plaustra per gradus confuse sonantia, rigidas voces jactant. *Vida de S. Gregorio cap. 2.<sup>o</sup>*

<sup>5</sup> Véase en el lugar citado de Juan Diácono cuánto tardaron los Franceses y Alemanes en abrazar el canto Gregoriano. La citada carta de Carlo Magno al Papa Adriano se puede ver en el Diccionario de Música de Rousseau.

riano tan celebrado por Juan Diácono se debe entender relativa á los siglos bárbaros. Por lo demas es muy cierto que si los nuevos pueblos cristianos hubiesen sido ménos bárbaros, el canto de la primera liturgia latina hubiera sido, aunque sencillo, de mejor gusto; como se colige del *Dies irae*, del *Pange lingua* y de otros himnos agregados á aquella en los siglos posteriores.

## IV.

*Canto de la Liturgia.*

No se debe entender por esto que si el canto eclesiástico se debiera componer ahora, se haria por el gusto de la Música teatral. Es necesario distinguir dos géneros de Música para el uso de la Iglesia: el uno es el canto de la Liturgia, que se dirige precisamente á fomentar la devocion del pueblo; y el otro es la Música que la Iglesia permite para acrecentar la magnificencia y pompa de las grandes solemnidades, cuya Música no es tanto un estímulo de la devocion, quanto un sagrado entretenimiento del pueblo. El canto ordinario de la Liturgia debe ser sencillo, no solo porque se debe las mas veces cantar por el pueblo, sino

tambien por conformarse con la sencillez de los sentimientos de religion, y porque si fuese mas compuesto y artificioso causaria mas bien distraccion que devocion. La uniformidad del ritmo de una Música sencilla aviva, como consta del art. 1.º, el movimiento igual de la sangre y la apacible tranquilidad del espíritu, y atribuyendo este placer interior al objeto que la mente nos representa digno de culto, resulta la agradable devocion. Es verdad que el canto de la Liturgia no producirá el mencionado efecto en un ánimo disipado que no esté antecedentemente penetrado de los sentimientos de religion; pero esto no nos debe causar maravilla, pues exceptuando los placeres fundamentales de la vida, para los demas, es necesario generalmente alguna anterior preocupacion ó disposicion del ánimo: por exemplo, aunque á todos los hombres agrada la belleza, sin embargo por causa de las preocupaciones nacionales, el color blanco, que es el mas bello en la opinion de los Europeos, hace poquísima impresion en un Africano. Así tambien los adornos y prendidos de una dama europea que tanto agradan al bello sexo, considerados con relacion á las proporciones naturales del cuerpo humano, son extravagantes y ridículos. Del mismo modo las cuerdas

musicales deleytan por su naturaleza á todos los hombres ; pero este placer se aplica á diversos objetos segun las disposiciones del ánimo de cada uno. Por esto , no obstante la monotonia del canto de los salmos , no nos debe parecer extraño que S. Agustin se deshiciese en lágrimas al cantarlos : la poca suavidad de aquellas cantilenas añadida á la natural ternura de aquel gran corazon penetrado de los sentimientos de religion bastaba para producir aquel efecto, que no hubiera hecho en un ánimo que no tuviese aquella disposicion. Pero en la misma sencillez del canto de la Liturgia puede haber y en efecto ha habido siempre gran diversidad segun los varios gustos de las naciones. La Liturgia de los antiguos Hebreos fué sin duda mucho mas artificiosa que la nuestra , como se colige del gran número de instrumentos con que se acompañaba. El P. Martini supone que entre nuestra salmodia y el canto de los antiguos Hebreos no ha habido otra diferencia que el acompañamiento de los instrumentos usado por aquellos y abandonado por nosotros <sup>6</sup> ; pero yo no comprehendo qué acompañamiento podian hacer los instrumentos en los largos trechos de no-

6 Tom. 1.º Disert. 3.ª pag. 409.

tas unisonas , que freqüentemente se cantan en nuestra salmodia (*Véase el exemp. 8º*). Aun los modernos Hebreos, no obstante su barbarie, conservan por causa de la lengua una Liturgia mucho mas modulada que la nuestra , como se ve en los exemplos del canto de las sinagogas modernas que trae el mismo P. Martini. Nuestra Liturgia aunque en el fondo sea conforme con el canto de los siglos bárbaros , con las repetidas reformas se ha reducido á un estado suficiente para producir el efecto que desea sacar la Iglesia de un canto semejante. Pero si se diese formar ahora , ciertamente se formaria por el gusto de las cantilenas de las composiciones *de capilla* de Palestrina y de otros autores del siglo XVI.

## V.

*Música compuesta ó artificiosa de la Iglesia.*

La sencillez y la humildad de los sentimientos de religion, y la meditacion que debe acompañar al canto de la Liturgia, hacen inútil para ella la Música demasiado artificiosa ó sea figurada; pero no por esto se debe enteramente desterrar del templo, como pretenden algunos escritores trasportados de zelo, con el que quisieran que los cristianos no fuesen al templo sino para llorar sus pecados, lo que en el estado presente del cristianismo seria ciertamente muy de desear. En los tiempos de David y de Salomon, como demuestra Saverio Mattei, ademas de la Liturgia ordinaria se cantaban en el templo algunos salmos puestos en Música por diversos Maestros de Capilla con orquestas mas estrepitosas que las que en el dia usamos en nuestros teatros. A imitacion de esto la Iglesia conservando por una parte el canto sencillo de la Liturgia apto para fomentar los sentimientos de religion, por otra permite en las grandes solemnidades la Música de estrépito como



un aliciente del pueblo , la qual con la demas pompa del culto imprime en aquel una idea grande de la religion. El sabio y erudito Español el P. Gerónimo Feyjoo en el discurso decimoquarto de su Teatro crítico hace una severa crítica de la Música figurada usada en el templo , y se admira de que en la Música de las Lamentaciones se vea indicado el *grave* , el *allegro* y otros géneros de ayres de la Música figurada. ¿Es posible (exclama trasportado de zelo) que en los trenos de Jeremías, que muchos expositores llaman el alfabeto de los corazones penitentes , se digan los andamentos de la Música de los festines? Pero todas las razones y exemplos que alega este sabio Monge , solo prueban que se debe condenar el abuso que continuamente se hace de este género de Música, y que dió ocasion al satírico Salvador Rossa para decir en sustancia lo siguiente:

¡Qué escándalo es oír en nuestros templos  
 El indecente modo con que cantan  
 Los Músicos la Misa , Salmos , Himnos,  
 Que parece que gruñen ó que ladran!  
 Tal es la confusion de los bramidos  
 Y alaridos horribles que levantan,  
 Que aturdido el oído no distingue  
 Entre tanto clamor una palabra.

Con estruendo tan áspero y confuso,  
 Y en medio de tan bárbara algazara,  
 El Templo del Señor parece imágen  
 Del arca de Noé con bestias tantas.

¿Quién no se escandaliza y se fastidia  
 Al oír llegue á tanto la ignorancia,  
 Que el *Miserere* y el *Stabat Mater*  
 Se canten con el ayre de tirana? ?

La Música que ha de executarse en la Iglesia debe ser como la del teatro adaptada al asunto. El *Miserere* y el *Kyrie eléison* requieren una Música patética; el *Gloria* de la Misa una Música grave y alegre, y generalmente la Música de Iglesia por artificiosa y brillante que sea, debe siempre conservar el decoro conveniente al templo, y evitar las modulaciones de-

7 Che scandalo è il sentir ne' sacri rostri  
 Grunnir il Vespro, ed abbajar la Messa,  
 Ragghiar il *Gloria*, il *Credo*, e i *Pater nostri*!  
 Apporta d' urli e di mugiti impressa  
 L' aria agli orecchj altrui tedie e molestie,  
 Ch' udir non puossi una sol voce espressa.  
 Sicchè pien di baccano e d' immodestie  
 Il Sacratio di Dio sembra al vedere  
 Un' Arca di Noe fra tante bestie.  
 E si sente per tutto a più potere,  
 ( Ond' è che ognun si scandalizza e tedia )  
 Cantar sulla Ciacona il *Miserere*.

masiado voluptuosas, capaces de excitar afectos menos puros. En suma, de la Música figurada propia de la Iglesia será inmortal exemplo el *Stabat Mater* de Pergolesi. Es verdad que para componer de esta suerte para la Iglesia, se requiere acaso mas fondo que para componer adecuadamente para el teatro; mas esto solamente prueba que convendria desterrar del templo no tanto la Música figurada, quanto aquellos Maestros de Música que no siendo capaces de inventar una Música adaptada á las palabras: *De torrente in via bibet*, ponen sobre ellas un minuete, una contradanza, ó una aria de teatro.

## CAPITULO III.

## DEL ORIGEN DEL CONTRAPUNTO ARTIFICIOSO.

## I.

*Gusto gótico.*

Las naciones bárbaras establecidas en la Germania, Francia, España y parte de la Italia, después de la pacífica posesion de los respectivos Estados, con la mutacion del clima, con el trato de los nacionales y con el exercicio de la religion cristiana comenzáron á deponer los despojos de la barbarie y á cultivar las artes y las costumbres. Pero como por su natural dureza no pudieron sentir tan presto las delicadísimas sensaciones en que consiste el buen gusto, comenzáron á cultivar solamente los objetos aptos para herir su desarreglada fantasía. Las estatuas griegas y romanas por su sencillez natural eran miradas con indiferencia y solo servian para formar los cimientos de los edificios : á la vista gótica solamente agradaba una estatua de Atila ó de Ataulfo con la cabeza redonda como bola, y con las piernas del mismo diámetro que la cabeza.

Fabricaban las Iglesias altas y angostas para que el pueblo respirase con libertad y desahogo, y al mismo tiempo tuviese un devoto recogimiento. En quanto á las casas destinadas para la comodidad de pocas personas, pensaban de otra manera: las piezas eran de una extension suficiente para una corrida de toros, pero las ventanas eran pequeñas; y si por casualidad salia alguna un poco grande, para que la vista tuviese algun juego del arte que admirar, la dividian en dos partes con una columna. Los adornos de la Arquitectura eran baxos relieves de hojas, racimos, ángeles y animales empastados unos con otros; y como qualquier placer hace tanto mayor impresion en el ánimo, quanto mas dificultad cuesta el gozarlo, ponian estos adornos en los techos de los palacios, para que la vista no los gozase sin alguna incomodidad. Conformes al gusto de la Arquitectura y Escultura eran las costumbres civiles. Un Príncipe se contenta ahora con adornar la cabeza de un decreto con la enumeracion de las provincias de que es legítimo señor. Pero entónces para causar sensacion en la fantasía de los pueblos, á la enumeracion de las provincias era necesario añadir: „y Señor del mar que las circunda con todos los peces que contiene, y de todo el ay-

„re hasta la Luna con los páxaros que en él  
 „se anidan.” Hoy dia queda muy satifecha una  
 jóven , quando su amante la da en prenda de  
 su amor alguna fineza; pero entónces para con-  
 quistar el corazon de una Dama , era necesario  
 presentarla á sus pies las garras de un leon , los  
 despojos de un tigre ó la cabeza de un gigan-  
 te <sup>1</sup>. Sin embargo , habia algunas costumbres  
 bastante naturales : me acuerdo haber leído en  
 un código antiquísimo de leyes góticas penas es-  
 tablecidas al que para insultar á su enemigo des-  
 nudas las partes posteriores con un flato estre-  
 pitoso le manifestaba su odio y desprecio. Al-  
 gun resto de esta costumbre permanece aun en  
 el pueblo de Roma , pero se hace con otra ur-  
 banidad.

<sup>1</sup> La historia de D. Quixote es una crítica filosófica  
 de las costumbres góticas.

## II.

*Origen del contrapunto artificial.*

Véase en las susodichas costumbres el origen de nuestro celebrado contrapunto desconocido de los Griegos. Si la fantasía de aquellas naciones hubiese sido regular, aunque por otra parte no hubiesen tenido gusto para la expresión del canto, hubieran comenzado á cultivar la Música acompañando las sencillas cantilenas de la Liturgia con el contrapunto natural en Tercera; pero esta simplicidad de armonía por conforme que fuese con las primeras sugerencias del instinto, no podia satisfacer los ánimos acostumbrados á mirar con placer los embrolladísimos entretexidos de los antiguos baxos relieves. Por el gusto de estos se comenzó á componer el extravagante contrapunto compuesto de muchas voces, modulando cada una de por sí á su modo, la una hácia lo grave, la otra hácia lo agudo, ésta velozmente, y la otra con mas lentitud, resultando de todas una confusión armoniosa que nada significa, pero muy apta para arrebatarse la éxtravagante fantasía de los Godos. Muratori en las antigüedades del tiempo medio trae un testimonio de Juan Salisburiense,

el qual en el año 1170 hablaba de la Música gótica que entónces principiaba. „ El culto de la „ religion, dice, se ha profanado con la Músi- „ ca : parece que ésta se propone afeminar en „ medio del santuario los animos sorprendiéndolos con modulaciones lascivas, con la vana ostentacion de inflexiones delicadas, y con las varias divisiones de las notas y de los periodos. La diversidad de las modulaciones forma un coro de sirenas, en el qual ya se modula hácia lo grave, ya hácia lo agudo, se resuelven y duplican las notas, se repiten los periodos, se reunen las voces, se atemperan y mezclan las agudas y las sobreagudas con las graves y las sograves : de manera que el oído no puede distinguir las ni formar juicio de lo que se dice <sup>2</sup>. ”

2 Musica cultum Religionis incestat, quod ante conspectum Domini in ipsis penetralibus Sanctuarii, lascivientis vocis luxu, quadam ostentatione hi, muliebribus modis, notarum articulorumque caesuris stupentes animulas emollire nituntur. Quum praecinentium, canentium, è decinentium, intercinentium, et occinentium praemolles modulationes audieris, Sirenarum concentus credas esse::: Ea siquidem est ascendendi, descendendique facilitas, ea sectio vel geminatio notularum, singularumque consolidatio, sic acuta vel acutissima gravibus et subgravibus temperantur, ut auribus sui iudicii fere subtrahatur auctoritas. Disert. 24. tom. 2.



El llamar coro de sirenas á un conjunto de voces en que el oído nada distinga, sería hoy día una manifiesta contradicción; pero no era así en el siglo XII, quando estaba en su vigor el gusto gótico, al qual no podia agrar sino una Música extravagante. Las cinco notas musicales : Máxima, Longa, Breve, Semibreve y Mínima se inventaron en el anterior siglo XI, y con estas notas, no estando entonces sujetas á compas como lo estan ahora, se podian hacer las mismas modulaciones que hacemos al presente con las Corcheas, Semicorcheas, Fusas &c. Ahora bien, con los principios naturales de la armonía simultánea y con la invencion de dichas notas se comenzó á componer por el gusto que nos describe Juan Salisburiense : las voces modulando juntas, una hácia lo grave, otra hácia lo agudo, la una resolviendo, la otra ligando, ésta trinando, aquella repitiendo, con este acinamiento armonioso aumentaban el artificio y formaban un todo muy semejante á los baxos relieves de racimos, ángeles y animales empastados unos con otros.

## III.

*Progresos del contrapunto gótico.*

La costumbre de adornarse nuestras mugeres las orejas y el cuello con preciosas joyas trae origen de las naciones mas bárbaras. Los salvages del Africa y de la América, que aun no han llegado á la civilidad de cubrirse las carnes, llevan colgados al cuello, á las orejas, y algunos tambien á la nariz, corales, vidrios europeos, y otras buxerías semejantes. No obstante, una costumbre de origen tan bárbaro se ha cultivado y reducido por las mas discretas de nuestras mugeres á tal grado de buen gusto, que los mismos hombres se complacen de ver gran parte de sus bienes pendiente de las orejas de sus mugeres; y me maravillo de que éstas no se hayan tambien enamorado del pendiente puesto en la nariz, que con los colaterales haria sin duda muy bella comparsa. Igual suerte ha tenido el contrapunto gótico: sin embargo de que nació en medio de la barbarie de nuestros antepasados, los Italianos de genio, forzados por la preocupacion comun á cultivar este monstruo, le diéron mejor forma. Reuniéron las vo-

ces en un Tema ó Motivo , las distinguieron y ordenaron de manera que la una no se confundiese con la otra ; de cuya reforma casi se puede tener por autor al célebre Palestrina. Pero como los espíritus triviales generalmente son amantes de la extravagancia , el contrapunto gótico no se ha desarraigado de modo que no haya quedado una secta de contrapuntistas famosos , que se hacen respetar por la habilidad de componer por el gusto gótico. Estos hablan con poca estimacion de las composiciones mas excelentes , llamándolas como por desprecio *teatrales* ; en las quales , sin embargo , se halla el verdadero espíritu de la Música : no alaban sino las ligaduras , las preparaciones , las resoluciones , las réplicas , las respuestas , los pasos de contrario movimiento y otros artificios semejantes , que aunque manejados por los hombres de genio conduzcan al primario objeto de la Música , en las manos de aquellos son origen de grandísima confusion. Los mismos contrapuntistas se afanan para colocar con elegancia ciertas glosas y resoluciones , que como ellos confiesan , no las distingue el oido ; pero es necesario (añaden) hacer ver en el papel lo bien pensado del enlace ó por mejor decir del embrollo.

Es verdad que el componer este género de Música cuesta muchas veces dificultad ; pero el tener por bueno todo lo que es difícil es otra preocupación gótica ; lo bello de las artes consiste por lo contrario en la sencillez y facilidad , muy difícil por otra parte de adquirirse. Difícil y difícilísimo era executar los antiguos baxos relieves ; pero no por esto el buen gusto ha dexado de abandonarlos. Si en el diseño de un quadro no se ve la naturaleza sencilla , por compuesto y artificioso que esté , el buen gusto lo condena. La Música debe excitar en el ánimo una sensacion clara y sencilla : siempre que ésta falte , por complicada y artificiosa que sea , será Música gótica. Tambien es verdad que de la Música gótica saca el oido el deleyte de la modulacion de cada una de las partes y de la armonía simultánea ; pero es necesario tener presente lo que el Padre del buen gusto y juicio Horacio Flacco dice en el principio del Arte poética : „ Si un Pintor uniese el „ cuello de un caballo á una cabeza humana , y „ á un cuerpo con miembros de diversos ani- „ males lo vistiese de plumas de modo que co- „ menzando la figura con el bello rostro de una „ muger terminase con la cola de un pez , ¿ quién „ al verlo seria capaz de contener la risa ? ”

Y sin embargo, la cabeza, la cola y los demas miembros de un monstruo semejante podrian estar muy bien pintados y deleytar la vista. Tal es el deleyte ó placer que podrá causarnos una Música gótica: cada parte de por sí será quizá bellísima; pero todas juntas formarán un monstruo, apto quando mas para deleytar una fantasía extravagante. Pero ciertamente se echará ménos en ella el constitutivo del buen gusto, determinado por el mismo Horacio con aquella sentencia:

*Sit quodvis simplex dumtaxat et unum.*



*Mores lapsi ad mollitiem pariter sunt immutati in cantibus.*  
*J. L. Eng. del. Cic. 2. de Leg. J. G. Naoia sc.*

## LIBRO TERCERO.

### DE LA RESTAURACION DE LA MUSICA.

**L**as miserables reliquias de los Griegos que se retiraron al Oriente quando los Bárbaros inundaron el Occidente, volviéron á éste quando Mahoma llegó á ser tirano de aquel. Y como la virtud enemiga de la tiranía no puede hallar reposo sino en el seno de la libertad, eligieron por asilo estos Griegos la Italia, en donde la gran poblacion del pais y los residuos del antiguo poder crearon muchos Príncipes particulares bastante poderosos para impedirse el uno al otro y todos juntos á los Bárbaros la ereccion de una Monarquía general. Este pequeño fermen-

to de Griegos hizo que la literatura italiana no llegase á ser enteramente bárbara ; y los frutos hubieran sido mas copiosos, si los Príncipes no hubiesen hecho desde entónces al pais mas delicioso de la Europa el teatro del estrago y de la carnicería. Finalmente puso el último sello á la barbarie europea otra inundacion de Bárbaros aun mas nociva que la primera, que fué el desembarco de los Mahometanos africanos en la España. Las costumbres feroces causan naturalmente horror, y los salvages mismos, siempre que se les muestra el modo de vivir con civilidad, las abandonan gustosamente. Pero no habiendo sido el carácter de los Mahometanos la ferocidad tanto como la supersticion, ésta echó en los pueblos mas profundas raices. Aunque el Alcoran respecto á la religion sea un conjunto de despropósitos, sin embargo, respecto á la política ningun conquistador ha hecho jamas un código tan apropósito para que los pueblos vengan á ser voluntariamente esclavos. El efecto convencerá á todos de esta verdad, supuesto que no obstante que el Alcoran pone en la mas dura esclavitud á los pueblos, no hay exemplar de alguno que despues de haberlo abrazado, le haya abandonado. Con todo, como en la formacion de este código lo adaptó su autor

á la fantasía y á las costumbres de los Arabes, los Europeos cimentados ya en el cristianismo, le han mirado siempre con desprecio y con horror; y la barbarie de los Musulmanes no hubiera causado gran daño á los Europeos, si los sucesores de Mahoma no hubieran fortificado el Alcoran en la parte mas débil. El fundador de esta secta no podia formar un pueblo furioso con la supersticion sin obligarle á creer artículos extravagantes y tenerle distante de las ciencias. Mas habiendo comenzado los cristianos á impugnar aquellas extravagancias, los sucesores de Mahoma concedieron la libertad de interpretar los artículos increíbles del Alcoran. Entonces se formó una secta de Doctores árabes, que con el fin de ilustrarle se dedicaron á cultivar las ciencias; y para este fin hallaron copiosísima materia en los libros griegos de los filósofos Alexandrinos que fueron traducidos al árabe. Cultivadas las ciencias por el gusto de los Arabes y propagadas por medio de la España por toda la Europa, la acarrearón mayores males que la hicieron los Godos, Vandalos y Alanos; y la Europa no comenzó á echar de ver hasta el siglo XVI, que sin embargo de su nativo aborrecimiento contra los Arabes, se habia ella hecho árabe en su modo de filosofar.



Las revoluciones políticas restituyéron entónces muchos pueblos á la primitiva libertad de pensar ; y ésta debe reputarse la época de la restauracion de las artes y de las costumbres de la Europa. Yo no trataré de éstas sino de paso por no exâsperar á la muchedumbre débil persuadida por todas partes á que su nacion piensa y obra segun los principios mas sólidos de la razon y de la virtud. Para lograr nuestro intento , que es demostrar la restauracion de la Música , bastará hacer ver el estado actual de las lenguas mas musicales de la Europa : y si para tratar de ellas fuese necesario tocar alguna circunstancia de los respectivos caractéres nacionales , será cosa de tan poco momento que no sea capaz de ofender nacion alguna que reflexione que la sociedad civil se mantiene como equilibrada entre el bien y el mal , puesto que el buen gusto , como lo habemos visto en los Griegos , perjudica en la muchedumbre á los sentimientos de virtud ; y las máximas públicas de virtud detienen , como lo hemos visto en los Romanos , los progresos del gusto. Solamente la barbarie es enemiga de éste y de aquella ; pero no habiendo al presente nacion alguna Europea que pueda llamarse bárbara , todas hallarán en medio de sus glorias algun motivo

de humillarse , y en sus humillaciones alguna gloria con que consolarse.

## CAPITULO I.

### DEL ESTADO ACTUAL DE LAS LENGUAS DE EUROPA.

#### I.

*Buen gusto comun á todas las lenguas.*

Todas las lenguas tienen por fundamento la Gramática que podremos llamar natural , que consiste en afirmar ó negar por medio del sujeto , verbo y propiedad <sup>1</sup>. Pero despues cada una se diferencia de las demas en las palabras y en alguna construccion particular : y el hablar italiano con las construcciones ó palabras propias del frances seria un error. Mas siendo comun á todas las lenguas ademas de la Gramática natural el objeto del habla , que es manifestar los pensamientos , las qualidades mas conducentes á este fin se deben tener por comunes á todas las lenguas. De las palabras y de las

<sup>1</sup> Véase el Tom. I. *part. 1.<sup>a</sup> lib. 2.<sup>o</sup> cap. 3.<sup>o</sup> art. 3.<sup>o</sup>*

construcciones particulares es árbitro, como dice Horacio, el uso, ó mas bien el pueblo: la palabra ó la construccion que el pueblo no quiere adoptar mas, es necesario absolutamente abandonarla. De las frases ó del giro de palabras conveniente para explicar los pensamientos con precision y claridad, debe ser inventor el sano juicio de los filósofos; y las Academias que procuran fixar el estado de una lengua, esto es las palabras, la construccion y las frases, son el mayor obstáculo para los progresos del entendimiento humano. De aquí se deduce que el evitar las palabras que usa el pueblo, por usar otras que se hallan en los libros, es en qualquier lengua una afectacion ridícula: puesto que siendo el objeto natural del habla el hacerse entender, este fin se consigue con mayor facilidad con una palabra trivial, que con otra que no se entienda sin revolver los libros: si Ciceron y Virgilio se hubiesen impuesto la ley de no usar otras palabras que las que usó Ennio, no hubieran sido los Príncipes el uno de los oradores, y el otro de los poetas.

Una lengua no se puede enriquecer sin tomar palabras y aun frases de otra nacion mas rica de ideas; por esto los Romanos cultiváron y enriqueciéron el latin estudiando el grie-

go. Por lo qual el dexar una palabra ó una frase apta para manifestar con precision y claridad un pensamiento, solo porque se ha tomado de otra lengua, es una supersticion vana, que si se observase, nos sucederia lo que á los Chinos, que han estado estudiando muchos millares de años sin aprender cosa alguna.

Los largos rodeos de palabras ó el estilo asiático jamas se ha usado en lengua alguna por filósofos de buen gusto, los quales abundando en pensamientos, son exáctos y precisos en las palabras, para manifestarlos con claridad y buen órden. Este periodo : „ Queriendo yo escribir y pintar las maravillosas bellezas de Roma del modo que mis débiles fuerzas alcan-  
 „ cen, desde luego temo, no la justa representación que pueda merecer por no haber atendido como debia á la humildad de mi ingenio, habiendo elegido una materia tan alta,  
 „ sino la que se me podria hacer injustamente, de ser mis alabanzas reputadas por muchos  
 „ lisonjas, y mi verdad mentira, y mi gratitud  
 „ engaño:” este molesto periodo solamente puede causar placer á una fantasía asiática que se pague de palabras sin cuidar de los pensamientos. Un filósofo amante de la naturaleza diria lo mismo en estos términos : „ Queriendo yo

„ escribir las maravillas de Roma , no temo tan-  
„ to el ser reprehendido por haber elegido una  
„ materia superior á mi débil ingenio , quan-  
„ to que mis alabanzas sean tenidas por lison-  
„ jas.” Y así el buen gusto en el hablar con-  
siste en hacer comprehender con claridad mas  
de lo que se dice : v. g. exponiendo la máxi-  
ma contenida en esta proposicion : *Las leyes  
que en una República se dirigen á establecer  
un bien , al fin son origen de muchos males*, no  
solo se podria hacer un periodo , sino tambien  
un capítulo bastante largo ; pero este capítulo  
sería para las personas ignorantes poco instruc-  
tivo , y para las reflexivas demasiado fastidioso.  
Por consiguiente el buen gusto de la locucion  
consiste, por lo que respecta al oido , en hablar  
con suavidad y armonía ; y por lo que respecta  
al entendimiento, en hablar con precision y cla-  
ridad. Y como este buen gusto se deduce in-  
mediatamente del objeto natural del habla , él  
es , así como el buen gusto de las otras artes,  
comun á todas las lenguas : y el querer que  
la índole de una lengua sea tal que no se pue-  
da hablar en ella con la misma precision con  
que se habla en otra , es suponer viciosa la ín-  
dole de aquella. Supongamos que hoy dia los  
Franceses escriban con mas precision y claridad

que todas las demas naciones: la índole de qualquiera otra lengua será tanto mas viciosa, quanto mas se aparte de la claridad y precision del frances; y á esta precision y claridad se aproximará en el escribir toda otra nacion al paso que mas cultive la filosofia y el buen gusto de la locucion.

## II.

*Lengua italiana.*

En Italia es preciso hacer distincion, como en la China, entre el lenguaje del pueblo y el de los doctos. El lenguaje del pueblo es despues del antiguo griego el mas bello que se ha hablado jamas en el mundo. La nacion ha conservado con las reliquias de la antigua libertad cierta natural franqueza en el hablar; y habiendo faltado por otra parte la severidad de las costumbres romanas, el amor del placer ha hecho maravillosos progresos; y por consiguiente la lengua ha llegado á ser la mas suave, la mas armoniosa y la mas expresiva de la Europa. Aunque la lengua italiana se haya formado, como las demas lenguas de Europa, sin sistema fixo de prosodia; no obstante hace sensible la cantidad de muchísimas sílabas. Divide

con mucha gracia las consonantes dobles entre las dos vocales colaterales, como *bel-lo*, *ag-giungere*. Y las penúltimas sílabas que en qualquiera otra lengua son las mas veces indiferentes ó de ninguna cantidad sensible, en el italiano son muy á menudo distintamente largas ó breves. Por esto las demas lenguas son escasas de esdrújulos ó de palabras que terminan con un pie dáctilo, cuya primera sílaba es larga, y breves las dos siguientes, como *lucido*, *florido*, de los quales es muy abundante la lengua italiana. Sobre todo ninguna otra lengua ha llegado á expresar como la italiana la cantidad de quatro sílabas sucesivas en las terceras personas del plural *terminano*, *modulano*, en las quales se hace en la primera sílaba una apoyatura que la hace larga, y despues se modulan las tres siguientes con tal velocidad que salen sensiblemente breves. De suerte que entre las lenguas de Europa la italiana es la única que fácilmente podría llegar á fixar un sistema de prosodia para la mayor parte de las sílabas.

La bella distincion de las sílabas, que hace clarísima la pronunciacion, hace al mismo tiempo sensible la modulacion de los acentos; en lo que la Nacion Italiana, si no ha excedido á la Griega, la ha igualado ciertamente. Sin hipér-

bole se puede decir que el Italiano canta quando habla: En la conversacion mas familiar apenas se profiere palabra alguna sin hacer distinta cadencia; y el texido de los acentos es sumamente hermoso y musical, especialmente quando se habla con interes ó pasion, lo que es muy frecuente en los Italianos, aun quando hablen de cosas que nada les importe. Pero es necesario sobre este punto que los hombres cedan toda la gloria al bello sexô, particularmente en Roma. Ya notó Ciceron que la pronunciacion mas graciosa del latin era la de las mugeres romanas; y esta influencia del clima de Roma sobre las lenguas del bello sexô ha sido mas durable que las piedras del Capitolio. Y aun no teniendo ya las modernas Romanas aquella seriedad melancólica de las antiguas, su locucion ha venido á ser mas fecunda y musical. El temperamento delicado y la debilidad propia del sexô las hace facilísimas para encenderse en aquellas pasiones que desfogan enteramente por la lengua, como la ira, los zelos, la envidia, á las quales dan continuo pábulo con las curiosísimas averiguaciones de los hechos ajenos. En sus críticas harán dudar de la honestidad de Lucrecia á qualquiera que no comprehenda la pasion que las hace hablar: pero aun quando la men-



te las oyga con indiferencia, el oido se complace en gran manera con aquel sonorísimo metal de voz, con aquella perfecta entonacion, con aquel bellissimo giro de tonos, con aquellas réplicas y apoyaturas, con las quales esfuerzan lo que ménos se debe creer. Sobre todo el oir encolerizada á una muger romana equivale á una aria de teatro. Es verdad que por lo comun quando se ha acabado la crítica de un amigo ausente, es menester ó hablar de sueños, ó despedirse; mas esto que parece vicio de la educacion es una providencia de la naturaleza para mantener el equilibrio de la sociedad, puesto que si las gracias de la lengua del bello sexô se cultivasen en Roma con la educacion francesa, no habria en Francia petimetre alguno que no viniera por la posta á rendirse postrado á las mugeres romanas.

La fantasía de los Italianos es generalmente fecunda, y el ánimo muy sensible á las impresiones mas delicadas de los sentidos; y así es que su lenguaje es el mas expresivo y el mas apto para hacer una anatomía del corazon humano. A vista de una pintura un Español dice: *bella pintura!* un Frances, *belle peinture!* pero el Italiano exclama con la mayor ternura del mundo: *oh cara pittura!* si al tenor de

esta expresion un Español dixese : *oh amable pintura!* se burlarian de él hasta los muchachos; pero al Italiano le es lícito acariciar hasta las bellezas pintadas. La fecundidad de la fantasia y las vivisimas impresiones que hacen todos los objetos en un Italiano, le inclinan á apetecer con ansia la conversacion, en la que á falta de qualquiera otra diversion se deleytan los nacionales recíprocamente con la armonía de su lengua como con una academia de Música. Aun las personas nada instruidas tienen un prurito insaciable de hablar de todo: el artesano mas infeliz comienza el dia charlando un rato en el café y lo acaba del mismo modo. Allí discurre sobre los intereses políticos, afirmando los hechos con tal puntualidad, como si tuviese oculta correspondencia con todos los gabinetes de Europa: hablando de ellos con tal pasion, como si algun ejército hubiera saqueado su tienda; y si le falta la memoria en la relacion de alguna historieta, al momento lo suple la fecundidad del entusiasmo, aunque sea necesario hacer combatir á Julio César con Alejandro Magno. No bastan al Italiano las palabras para expresar la pasion que le hace hablar; pues habla con los gestos de las manos, de los ojos y de todo el cuerpo; cuyos gestos

procediendo de la pasion naturalmente y sin reflexionar en ellos , son bellísimos y aptos para la pantomima , en la qual se aventajan los Italianos á todas las demas naciones desde los tiempos de los Césares. Sobre este punto me acuerdo haber gozado en un café de Roma del mas bello espectáculo del mundo ; y es que un mudo de nacimiento estando sentado en un corro mantenía una larga conversacion , y él y todos los demas hablaban con los gestos.

A la Italia no la ha faltado mas que la qualidad del gobierno para haber hecho reflorar los bellos dias de la Grecia. Sin embargo de esto el nativo genio de los nacionales , la libertad procedente de la debilidad de tanto número de Príncipes , y la escasez de medios para subsistir originada de la escasez del comercio , han hecho cultivar las artes de gusto : por esto la lengua es copiosísima para tratar de ellas. Particularmente hablando de Música toda la Europa habla italiano : las expresiones musicales *allegro* , *grave* , *adagio* , *maestoso* &c. se podrian expresar en qualquiera otra lengua ; pero como el genio italiano ha sido el inventor de ellas , todo el mundo usa de sus vocablos. No es tan copiosa la lengua italiana para tratar de las ciencias , porque los doctos aun

no han depuesto la preocupacion gótica de escribir en latin. Pero no es solo éste el daño que han hecho los doctos italianos á la lengua nativa : miéntras el pueblo sin trabajo y por puro instinto de la naturaleza la ha enriquecido con bellísimas expresiones , y la ha hecho la lengua mas deliciosa de la Europa , los doctos á la manera de los mandarines de la China han trabajado inmensamente para hacerla la mas pobre y fastidiosa. Es verdad que comenzando ahora á propagarse en Italia el buen gusto en el pensar y por consiguiente en el escribir , se dan á luz algunos libros que con los vocablos del pueblo y con la gramática trivial hablan con precision, claridad y elegancia , en lo qual si sobre este punto vale la autoridad de Ciceron, consiste la verdadera eloqüencia. Mas estos libros todavía no hacen texto de lengua : los libros que lo hacen son aquellos que comienzan con un *conciossiacosachè* , que en latin quiere decir *cum* ; ó aquellos en los que por no fatigar la mente del lector con el racionio , se comienza un periodo en una página y se acaba en otra ; aquellos en suma que se escribiéron en los tiempos en que los doctos pensaban poco y escribian mucho. Y aunque la mayor parte de estos libros no tengan ninguna sustancia,

y esten llenos de necesidades ; sin embargo es necesario respetarlos , porque se hallan en ellos los preciosos vocablos de la edad de oro : *alleganza* , *fallanza* , *quistione* , *dimenticamento* , *racculamento* , *pistilencia* , *cacasego* , *caca-sangue*.

### III.

#### *Lengua francesa.*

El Cardenal de Richelieu , que echó los cimientos del actual poder de la Francia , quiso asimismo hacer esta nacion la mas culta en el hablar ; á cuyo fin erigió la Academia de la lengua. Pero este medio mas bien hubiera sido nocivo á su intento , si el gran genio de Luis XIV no hubiera hecho florecer juntamente las artes y las ciencias. Los filósofos y los poetas de esta gloriosa época , sin respeto á las decisiones de dicha Academia , comenzáron á explicar con nuevos modos la inmensa selva de pensamientos nuevos de que entónces fué inundada la Francia ; así ha venido á ser aquella lengua la mas culta de la Europa para escribir con precision , claridad y elegancia ; y por esto tienen los Franceses igual prurito de

escribir que los Italianos de hablar. Habiendo pues los Franceses llegado á poseer el buen gusto en escribir, no es maravilla hayan venido á ser sus libros el entretenimiento universal de la Europa; y al paso que la otras naciones se civilizan, se esfuerzan á imitar á los Franceses en el modo de escribir.

La Nacion Francesa generalmente ama mas la multiplicidad de las pequeñas sensaciones, que la simplicidad de aquellas que hacen una impresion profunda en el ánimo; de aquí es que los artistas franceses son tan fecundos en inventar vagatelas adecuadas al espíritu superficial de las mugeres. Qualquiera que tenga gusto en la pintura, cotejando un diseño frances con otro italiano verá en ellos pintada al natural la diferencia de los dos caracteres nacionales: el diseño frances estará lleno de ideas bellísimas, pero tales que todas se ven á la primera ojeada: el diseño italiano será mas sencillo; pero quanto mas se mire y remire, tanto mas se hallará en él que admirar. En consecuencia de esto la lengua francesa no es tan copiosa como la italiana para hablar al corazon: Moliere nos pinta al vivo el carácter de una persona; pero Metastasio nos obliga á amarla ó á aborrecerla. Y no obstante que todos los dias

produce la Francia algunos filósofos de entendimiento profundo, como la nacion tiene prurito de escribir de todo, muchísimos libros franceses no tienen mas que una bella apariencia, y por tanto son muy aptos para entretener las mugeres y los hombres de espíritu superficial.

La lengua francesa, como consta del cap. 1.º del lib. 2.º es la lengua de los Bárbaros que fundaron la Monarquía; y los nacionales para despojarla de la nativa dureza han dexado de hacer sensibles muchas letras quebrantando las demas con suma delicadeza. Pero por evitar un escollo, han dado en otro: la lengua ha quedado sin armonía y escasísima de cantidades sensibles. Burette se enfada contra Vosio, porque dice éste que la lengua francesa no tiene ningun pie dáctilo ó esdrúxulo, y pretende aquel que lo sean *quantité*, *fermeté*, *consequent*. Ciertamente no es ésta una materia de tanto momento que deba por ella un filósofo enojarse con otro; y bien se sabe que un nacional no es por lo comun buen juez de las qualidades de su nativo language. La prosodia de las palabras francesas *quantité*, *fermeté*, *consequent* es semejante á las palabras italianas *ameró*, *capitó*, ¿y qué Italiano tendrá jamas estas palabras por esdrúxulos? Del quebrantamiento de las sílabas procede tam-

bien el modularse muy poco las palabras francesas: y así es que los Franceses juiciosos para tomar gusto en la Música ó vienen á aprenderla á Italia, ó se hacen familiares las composiciones italianas.

#### IV.

##### *Lengua española.*

La lengua española despues de la italiana es sin duda la mas musical; y aunque no tiene la melodía que ésta, no obstante está llena de armonía natural. Las palabras son de bella proporcion; y aun quando no traspasen el corazon, son bastante sonoras para deleytar el oido. Conservan del latin la franqueza y claridad de las vocales; pero como el carácter nacional no se ha suavizado tanto como el italiano, la lengua ha conservado algunas terminaciones góticas: por exemplo: del latin *afflictio* el español ha hecho *afliccion*, y aquella *n* final que es inútil por todos respectos, es una reliquia del gusto gótico que no se satisfacía si al terminar las palabras no sentía algun choque en el oido. Mas no obstante que la lengua española conserva por un lado estos pequeños re-



siduos de la extravagancia gótica , por el otro, así en la bella proporcion de las palabras como en la gravedad natural de los nacionales , es magestuosa , grave y apta para raciocinar de cosas sublimes ; en lo que se echa de ver que la nacion conserva algun tanto el antiguo carácter romano. La pronunciacion es distinta, clara y sonora , pero algun tanto recalcada y dura. Distingue bien las cantidades de las últimas y penúltimas sílabas , y por esta razon hay en el español muchos pies esdrúxulos, como *clásico*, *cólico*, *lámpara*. Al comenzar á hablar el español parece que quiere cantar , pero despues por no alterar la gravedad , sigue muchas veces en Unisono.

Por lengua española se entiende la castellana que es la lengua de la corte y la mas universal. En las provincias de Cataluña y Valencia se habla un language enteramente diverso llamado *Lemosino* , porque se supone que procede del Lemosin de Francia. El es pues un dialecto de los antiguos Celtas muy análogo á la lengua francesa ; pero la pronunciacion es muy diversa : la pronunciacion catalana es sonora y bien modulada ; mas algun tanto áspera y grosera. La valenciana es clara , graciosa y civil ; lo que debe atribuirse á la suma dulzura

del clima que es el jardin de España , y que hace á los naturales delicadísimos de complexión y de sentimiento , y por consiguiente muy aptos para cultivar las artes de gusto. En efecto Valencia ha sido algun tiempo despues de la corte la única ciudad de España que ha mantenido pública Academia de las bellas artes, cuyo primer Director fué un hermano del célebre Valenciano Bergara que ha hecho renacer en el Vaticano con la estatua de San Pedro de Alcántara el genio de Miguel Angel ; de cuyo pincel fué tambien un perfecto imitador Rivera llamado el *Españoleto*, nacido igualmente baxo el clima de Valencia. Aun en las ciencias especulativas los estudios públicos de Valencia han sido los primeros que han depuesto los despojos de la filosofia árabe , cultivándose allí con sumo empeño las Matemáticas y la erudicion. Igualmente es deudora la España á la lengua lemosina de los mas excelentes profesores de Música: en Italia serán inmortales los nombres de Terradellas y de Abos, educados éste en Valencia y aquel en Cataluña.

## V.

*Las demas lenguas de Europa.*

Las otras lenguas de Europa aun conservan las propiedades que las hacen casi ineptas á la modulacion y al canto. La sabiduría de los respectivos gobiernos ha hecho ciertamente á los Alemanes é Ingleses sumamente cultos y civiles, y por tanto amantes de la Música; pero para hacer progresos en ésta les ha sido preciso recurrir á la Música y aun á la lengua italiana. Sin embargo la lengua inglesa no es con mucho tan dura y aspera como la alemana. Los Ingleses levantan poco el tono de la voz, silvan quando hablan, y hablan muy poco como conviene á una nacion profunda, reflexiva y que piensa mas que habla. Conociendo esta nacion que el modo de escribir depende del modo de pensar, habiendo tomado todas las medidas necesarias para que piensen sabiamente los nacionales, no han hecho ninguna Academia arbitra de la lengua: así los filósofos en poco tiempo han reducido su estilo á la sencillez y precision del frances.

Pero los razonamientos no llegan á dar una

idea tan perfecta de la diversa índole de las lenguas europeas, como aquel dicho de Carlos V, que las hablaba todas, y decia que él hubiera querido hablar siempre con Dios en español, con un amigo en frances, con una querida en italiano, con los páxaros en ingles, y con los caballos en aleman.

## CAPITULO II.

### DE LA POESIA VULGAR, Y DEL TEATRO

#### MODERNO.

### I.

#### *Metro y rima de la poesía vulgar.*

Se ha dicho muchas veces que no expresándose en las lenguas vivas la cantidad de las sílabas, la poesía vulgar se ha formado sin ritmo. Se amontonan en ella las sílabas para completar el metro sin diferencia de largas ni breves; y la armonía que de esto resulta consiste mas en el número que en la qualidad de las sílabas. Sin embargo, en muchos metros vulgares hay algunas apoyaturas fixas, sin las qua-

les vulgarmente se dice que el verso no hace verdadera cadencia : por exemplo :

*Canto l' arme pietose, e'l Capitano :*

la sexta sílaba de este verso es sensiblemente larga , y si se hiciese breve pronunciando *pietose* á manera de esdrúxulo , el andamento del verso sería desagradable al oido. La tercera sílaba del mismo verso, aunque sea sensiblemente larga , se prodria hacer breve sin alterar la armonía métrica; y larga la segunda que es breve. En este otro verso :

*Che'l gran sepòlcro liberó di Cristo,*

son largas la quarta y la octava ; pero sin perjuicio de ésta se pueden hacer ó breves ó largas la tercera , la sexta y la séptima. Algunos versos tienen dicha apoyatura en la tercera y en la séptima sílaba ; pero entónces la quarta, la octava y la sexta se pueden hacer de qualquiera cantidad. Se ve pues que aun estas apoyaturas que dan al verso alguna armonía no estan sujetas á una ley invariable.

El metro endecasílabo ó de once sílabas se tiene comunmente por el mas armonioso ; porque el conjunto de sílabas en una determinada medida de tiempo produce cierta resonancia bien ordenada que fué muy apta para delextar los oidos góticos. Por lo demas hay otros

metros que participan del ritmo antiguo mas que aquel, v. g.

In quest' amplesso

Segno d' amore

Scorga il tuo core,

Ch' esser lo stesso,

Tenero Padre,

Voglio con te <sup>1</sup>.

Los dos versos de esta Aria: *segno d' amore: tenero Padre*, tienen el ritmo del antiguo verso adónico, cuyo primer pie es dáctilo y el segundo espondeo. Y si los otros quatro versos se hubiesen compuesto con el objeto de hacer esdrúxulo el primer pie, toda la Aria sería mas armoniosa. Habiendo nuestros antepasados dexado de sentir el ritmo poético, se agradaron de la semejanza de las terminaciones de los versos leoninos, que alguna vez se habia usado ya con discrecion por los poetas latinos: v. g.

*Cornua velatarum obvertimus antennarum.*

*Vim licet appelles, et culpam nomine veles.*

De esta cacofonia hicieron una ley para la poesía queriendo que todos los versos se hiciesen

<sup>1</sup> Eugenio Comite: *El Artaxerxes en Scitia.*

mutuamente eco. Este eco se llamó *rima* de ritmo; pero bien se ve cuánto dista el verdadero ritmo de la rima vulgar: aquel consiste en la arreglada distribución del tiempo; y ésta en una consonancia material de letras que no diversifica el tiempo ni el tono de la voz; y por consiguiente no causa ningún género de armonía. La rima es una figura de palabras que solo debería usarse con la discreción con que se usa otra figura cualquiera. Pero el hacer oír de continuo aquel eco es ciertamente una reliquia de la extravagancia gótica, que nos fastidiaría, si no se hubiese establecido baxo el patrocinio de una preocupación profundamente arraigada. La armonía que procede de la variedad de los tiempos y de los tonos de la voz, generalmente es agradable en todas las lenguas, y lo mismo acaecería con la rima, si fuese por su naturaleza un adorno apto para deleitar el oído; pero ninguna persona bien organizada la podría sufrir en un poema latino. Aunque conocen la extravagancia de la rima algunos escritores, quieren por otra parte que se conserve en los pequeños poemas. Mas yo no comprendo el por qué, puesto que la rima no añade al poema ni armonía ni expresión; por lo contrario ésta se sacrifica muchas veces por

causa de aquella; pues como sabiamente dixo un poeta:

*La prima*

*Fra i tormenti è la corda, e poi la rima.*

Los efectos demuestran con evidencia que nuestros metros y la rima traen origen de los lenguages bárbaros. La poesía se inventó para manifestar con el canto los sentimientos del ánimo; y la mayor parte de la poesía vulgar es inepta para cantarse; el encadenamiento de las sílabas que forman el metro y las palabras buscadas para formar la rima hacen el verso inflexible á la modulacion del canto, especialmente si éste no es muy sencillo, como suele usarse por los improvisadores, y como se usó en los siglos en que se inventáron nuestros metros. La moderna cultura de las lenguas ha podido muy bien perfeccionar la poesía en las demas propiedades suyas, como son la sublimidad de los pensamientos, la invencion y la expresion de las imágenes y de los afectos; y aun la lengua italiana como se verá en el *art.* siguiente ha sido adaptada por Metastasio á las mas delicadas inflexiones del canto; por lo demas la mencionada cultura no ha llegado á dar á ninguna lengua las inflexiones necesarias para formar el verdadero ritmo.



## II.

*Poesía italiana.*

Dexada á un lado la falta de ritmo y la superfluidad de la rima, cuyos vicios son comunes á la poesía de todas las lenguas vivas, en las demas bellezas poéticas cada nacion se ha aventajado qual mas qual menos, á proporcion de la cultura de las respectivas lenguas y costumbres. En Italia es muy vulgar el genio poético; apénas hay persona civil que no se crea capaz de componer con el lenguaje mas puro un soneto en elogio de algun ilustre Protector ó de algun Músico. Pero á decir verdad no es tan pródiga de ingenios la naturaleza, ni se debe estimar el genio poético italiano por el universal contagio de sonetos, canciones, dramas y comedias nuevas que todos los dias se dan á luz. De lo que puede justamente gloriarse la nacion, es de que desde el Dante no ha cesado jamas de producir de quando en quando algun genio singular para la poesía. Pero el volver á llevar ésta á su verdadero origen que es el canto, ha sido reservado por la naturaleza para el gran Metastasio. Este genio di-

vino ha renovado la fuerza de la expresion y la suavidad de la lira griega con tal maestría, que basta haber leído una vez sus dramas para sentir renovarse en el ánimo las heridas con solo oír nombrar el *Artaxerxes*, la *Zenobia*, la *Dido*, el *Atilio Régulo*, el *Tito*, el *Caton*. Hay sin embargo entre Metastasio y los poetas griegos la diferencia de que estos usáron de la lira para confirmar los ánimos en los vicios; y Metastasio se sirve de la dulzura de la lira griega para hacer amable la virtud: el amor filial, el paterno, el conyugal, el de los amigos, el de la patria, todos son para él igualmente tiernos é interesantes: y aun el amor de los enamorados se funda mas en las bellas qualidades de los corazones que en las atractivas de los rostros; y se vale muchas veces el poeta de aquella debilidad para hacer mas ilustre alguna virtud. Así *Zenobia* sacrifica todas las ternuras de amante á un simple precepto de su padre. En suma, Metastasio, este hijo querido de la naturaleza, ha reunido en sí extremos que ningun filósofo hubiera jamas pensado poderse combinar, como son las dulzuras de la lira griega y los sentimientos romanos. Su estilo es claro, puro y conciso, las palabras llenas de xugo y de gracia, los periodos de justa medida para pe-

netrar en el ánimo. Y aunque Metastasio no esté puesto en la lista de los autores del *conciossiacosaché*, nó obstante será el original que se propondrán imitar los poetas filósofos. Su rima es discretísima y exênta de ley: los versos en quanto lo permite la lengua estan llenos de ritmo, y por esto fáciles de adaptarse á la Música. Si Anacreonte volviera á nacer, dudo que escribiese en Italiano una oda ni mas armoniosa ni mas dulce que ésta:

¡Oh che felici pianti!

¡Che amabile martir!

Purchè si possa dir,

Quel core è mio.



Di due bell' alme amanti

Un' alma allor si fà,

Un' alma che non à

Che un sol desìo.

Sería ciertamente de desear que los enlaces de muchos dramas no se asemejasen tanto entre sí, y que no se desatase tantas veces el nudo por medio de la medalla. Mas estos defectos son como las manchas del sol que nada obscurecen su perenne resplandor.

## III.

*Poesía francesa.*

En el siglo del gran Luis XIV dió la Francia poetas originales en ciertos y determinados géneros. Las sátiras de Boileau son dignas de compararse con las de Horacio. Las Tragedias de Corneille, de Racine y de Voltayre estan llenas de grandes pasiones y de sentimientos sublimes. Pero faltando á la lengua francesa la armonía y la dulzura de la italiana, la poesía lírica no ha hecho en Francia ningun progreso. Casi igual suerte que la lírica ha sufrido la poesía heroyca por hallarse la lengua desprovista de las qualidades necesarias para pintar al vivo los objetos, unos con algunas especies de ritmo, y otros con la sublimidad de la expresion. La lengua francesa es la mas apta para escribir filosóficamente; pero para la expresion de los objetos sublimes é imaginarios es naturalmente débil y baxa: por esto acostumbraba decir un Frances juicioso que mientras leia los versos franceses, le parecia beber agua: y tal quedaria aun la Enriada de Voltaire, si se despojase de las sentencias filosóficas.

Los versos de los poemas franceses de qualquier especie se oyen de continuo apareados de dos en dos con el fastidiosísimo eco de la rima. Voltaire en el discurso sobre la Tragedia envidia la suerte de los Ingleses y de los Italianos, que pueden sacudir con mayor facilidad que los Franceses esta dura esclavitud. En efecto, sin embargo de que la lengua inglesa es un dialecto de los antiguos Bárbaros, el genio libre de los nacionales y las profundas pasiones propias de su carácter, han hecho la lengua mas libre, mas sublime y mas expresiva que la francesa: y con estas qualidades expresan naturalmente los poetas ingleses sin la rima los objetos y los sentimientos poéticos. Con mas facilidad pueden abandonar aquella los Italianos cuya locucion ordinaria es casi poética por la vivacidad de la expresion y facilidad de la invencion: y las siete jornadas del Tasso, la Eneyda de Anibal Caro, la Merope de Maffei, el Lucrecio de Marchetti, y las poesías de Frugoni de Algarotti y de Bettinelli son testimonios irrefragables de la superfluidad de la rima italiana. Mas ella es casi necesaria en la poesía francesa, no para dar á los versos armonía, sino solamente para distinguir la poesía de la prosa.

## IV.

*Poesía española.*

Los Españoles que habitan un clima medio entre las naciones septentrionales y las meridionales, participan del genio de éstas y de la solidez de aquellas; y esta índole media es la mas apropósito para salir con buen éxito en qualquiera empresa. Efectivamente quando los Españoles se han extraviado en las ciencias, han llevado las sutilezas aristotélicas al mas alto grado de la extravagancia. Y al contrario quando en el siglo XVI se diéron con el estudio de las lenguas orientales y de la erudicion á cultivar la Teología y el Derecho; los Doctores Españoles de aquel siglo se hicieron respetar y temer en el Concilio de Trento. En el mismo siglo se comenzó á cultivar en España el buen gusto de la Poesía y de las demas artes de ingenio, las quales hubieran llegado al mismo grado de perfeccion que la Teología, si las empresas de Carlos V hubieran dexado gozar á la nacion los frutos del feliz gobierno de Fernando é Isabel. Ademas de esto, la barbarie que por

todas partes comenzó á levantar la cabeza en el siglo pasado y el mal gusto de Felipe IV pusieron en gran reputacion entre los Españoles una secta de poetas que corrompiéron el gusto con sentencias metafisicas , con imágenes extravagantes y con trasposiciones violentas. Es verdad que estos defectos fuéron entónces comunes á los poetas franceses é italianos ; pero estos al fin del siglo pasado y principio del presente tuviéron ocasion de echarlo de ver , miéntras los Españoles envilecidos con la disolucion de la Monarquía no pensaban mas que en sus propias miserias. Por esto estan todavía en estimacion para con el vulgo de nuestra nacion los poetas del tiempo de Felipe IV ; y para muestra de su sutilísimo ingenio suele alegarse por los nacionales la quarteta de uno que desesperado llama asi la muerte:

Ven muerte tan escondida  
 Que no te sienta venir,  
 Porque el placer de morir  
 No me vuelva á dar la vida:

sutileza digna de un poeta adornado con la laureola de Doctor aristotélico.

El celebre Andaluz Góngora en el poema de Polifemo y Galatea queriendo pintar á aquel tan redondo y grueso que estando de pie hacia

sombra á un rebaño innumerable de ovejas,  
dice así:

En pie sombra capaz es mi persona

De innumerables cabras el verano.

Y en el mismo poema hablando de la Sicilia  
dice:

No la Trinacria en sus montañas fiera

Armó de crueldad, calzó de viento

Que redima feroz, salve ligera

La piel manchada de colores ciento.

Leyendo el primer verso qualquiera se persuadirá que la Trinacria ó la Sicilia es fiera en las selvas; pero despues no halla á quien revestir de aquella piel de cien colores. El sentido es que la Sicilia *no* armó de crueldad, ni calzó de viento *fiera* alguna *que* pueda librar su piel de las manos de Polifemo; pero este sentido está confusísimo con las trasposiciones del *no*, del *fiera*, y del *que* contrarias á la construcción análoga de la lengua. En este punto y en las metáforas extravagantes es muy feliz el mencionado poeta. Escribió otro poema intitulado: *Las soledades*, que mas bien merecia haberle llamado *el Bosque*; tanta es la obscuridad de esta célebre composición cuyo argumento no se comprehende, sin embargo que se ilustró con un comentario mas dilatado que



el mismo poema. Con todo, en estos mismos poetas de mal gusto resplandece cierta admirable fecundidad de imaginacion con un entusiasmo tan ardiente, que cultivado con el gusto del siglo XVI hubiera hecho respetable el Parnaso español.

## V.

*Teatro español.*

Los Griegos que hablaban una lengua tan armoniosa y que tenian en los mismos versos casi delineada la Música, recitaban las comedias cantando; lo qual atendido lo tosco de nuestros lenguages, sería para nosotros una afectacion. Sin embargo, aunque nuestras comedias se recitasen hablando podian estar bien arregladas y ser de buen gusto: pero las extravagancias arraygadas por muchos siglos en nuestros teatros confirman evidentemente lo que se dixo en el cap. 3.<sup>o</sup> del lib. antec. acerca del gusto de los siglos bárbaros. Las primeras comedias representadas en Europa despues del establecimiento de los Bárbaros, y de las quales se suponen inventores los Españoles, trataban de la pasion de Jesu-Cristo, y se representaban con esceñas y con personajes poco correspon-

dientes á la seriedad del argumento. Tambien fuéron españoles los primeros que en el siglo XVI diéron idea de la verdadera comedia, y algunos de sus literatos escribiéron sobre todas las partes de la poesía con el mas fino gusto y la mayor erudicion. El famoso Lope de Vega fué el que mas promovió la buena comedia, obligando á toda la Europa sabia con sus ingeniosos dramas á que abandonase la pueril imitacion de las comedias latinas. En efecto, hasta que los Españoles enseñaron á poner en la escena caractéres y costumbres de nuestros tiempos, no se sabia mas que ofrecer imitaciones de rufianes y demas caractéres y costumbres de Plauto y Terencio, que ya no exístian, con unas fábulas sumamente frias y sin arte, como se ve en las comedias italianas de aquellos tiempos. Los criticastros españoles, ecos de la malignidad ó ignorancia de los extrangeros, ponderan fastidiosamente el desarreglo de las comedias de Lope y de sus imitadores; pero aunque es cierto que estos dramáticos cuidaron mas de agradar al pueblo con sus invenciones que de arreglar éstas á las leyes de lo verosímil y decente, no se les puede negar la gloria de haber sido los primeros maestros de toda la Europa en la reforma del teatro, que sin los atrevidos esfuer-

zos de los Españoles quizá estaria aun en mantillas , y no veriamos mas que esclavos glotonos ó terceros de sus amos jóvenes , rufianes , rameras , padres avaros , jóvenes groseramente disolutos , &c. que era todo el artificio de las comedias italianas ponderadas por los panegiristas de esta nacion como los mas perfectos modelos del arte. No lo creyeron así los dos mayores genios que ha producido la Europa para la perfeccion del teatro en estos últimos tiempos : Pedro Corneille estudiando los dramas españoles , y casi traduciendo las *Moedades del Cid* de Guillen de Castro , perfeccionó la tragedia moderna : y Moliere siguiendo el mismo exemplo de imitar á los Españoles , se hizo el modelo mas digno de ser imitado. La belleza del estilo , la armonía de la versificacion y las demas gracias del lenguaje de los buenos dramáticos españoles diéron un nuevo realce á sus invenciones ingeniosas y divertidas ; por lo qual no es de extrañar que las naciones cultas adoptasen el gusto español.

Otra de las innovaciones útiles que hicieron los Españoles en el teatro , fué desterrar la rima rigurosa , cuya barbarie no podrán desconocer sino los que tengan oidos batavos : pero tomaron un medio prudente para no ofen-

der á los oídos acostumbrados al sonsonete pesado de la rima , adoptando la *asonancia*, que consiste en la semejanza de las vocales con diferentes consonantes , como por exemplo, *letra* , *mesa* ; y aun esta asonancia solamente se halla entre el verso segundo y el quarto de cada copla , quedando los otros dos sin concertar entre sí ni con los otros. Esta invencion y el haber adoptado el verso octosílabo para la comedia como mas propio para el estilo sencillo ; dexando el endecasílabo para la tragedia , prueba que los Españoles tienen una organizacion mas delicada que ninguna otra nacion de Europa. Los Franceses é Italianos se ven precisados á escribir sus comedias en el mismo metro que las tragedias ; y los que han conocido lo absurdo de esta práctica , han tenido por menor inconveniente escribirlas en prosa, pudiendo haber adoptado el prudente medio de los Españoles.

Los extrangeros echan de ménos en el teatro español el Melodrama , ya trágico , ya cómico ; pero los Españoles tienen demasiado juicio para haber adoptado un género repugnante á la razon , al buen gusto y á la naturaleza de las lenguas modernas. Gustan sí , y con pasion , de la Música en el teatro , pero no sacrifican el jui-

cio á esta pasion: tienen piezas pequeñas en Música, que sirven de intermedios; y juntamente presentan dramas en Música, que llaman *Zarzueltas*, en las cuales se declaman las escenas, y solamente se canta la parte que exíge música, esto es, los pasages en que brilla alguna pasion. De este modo no se fastidia á los espectadores con la insufrible monotonía del recitado italiano, se oye y entiende todo el artificio de la fábula, los caractéres, las costumbres, &c. conciliando así el placer del oido con la instruccion del entendimiento.

## VI.

### *Teatro frances.*

El teatro frances, que en el día da la ley á toda la Europa, ántes del Cardenal de Richelieu fué el mas ridículo. Diéron principio al teatro frances los Hermanos de la Pasion con representar los pasos mas interesantes de ella. Después se formáron las compañías de comediantes llamadas *diablerías*, porque el argumento de la comedia era tambien algun paso de la vida de Jesu-Cristo, y el diablo hacia siempre en ella el primer papel. Me acuerdo de

haber leído el extracto de una de estas comedias, en la qual Judas se ahorca, y rebienta; sale presuroso el diablo buscando su alma, y no hallándola se desespera: pero toma el cadáver de Judas, le hace pedazos, y por último halla escondida el alma en el dobléz de una tripa. Las comedias de Lope desacreditaron estas *diablerías*, y se comenzaron á representar en Francia comedias á la española. El gran Corneille, como él mismo confiesa, hizo particular estudio en las comedias de Lope, y trasplantó al teatro frances las invenciones mas bellas de los Españoles: lo mismo executó Moliere, como uno y otro confiesan en sus prólogos. Pero este gran cómico cuidó mucho de la verosimilitud, refinó los caractéres, hizo el estilo mas familiar, y reduxo la comedia francesa á ser el modelo que despues han procurado imitar los cómicos mas sabios de las otras naciones. Antes que la verdadera comedia, fué puesta en el teatro frances la tragedia, tomando tambien el primer modelo de los Españoles, como ya he dicho.

No obstante la reforma del teatro frances, aun conserva la gesticulacion de los tiempos antiguos, la qual aunque á los naturales no parezca extraña, á los extrangeros parece extravagante y ridícula. Los comediantes parecen ener-

gúmenos, pues en cada ademan como que quieren arrojar los brazos del cuerpo; y expresan un afecto de dolor con las contorsiones con que podria expresar un enfermo un dolor cólico. Tambien es insufrible en el teatro frances la rima, con la qual van como pegados los versos alexandrinos de dos en dos: pero siendo la comedia un discurso familiar, podria abandonarse enteramente este fastidio, como en efecto comienzan ya á hacerlo algunos cómicos franceses. Y últimamente Diderot ha propuesto como nuevo modelo la comedia en prosa intitulada: *El Padre de familia*, que ha merecido general aplauso.

## VII.

### *Teatro italiano.*

La nacion italiana es singular en materia de teatros: ella sabe distinguir y apreciar el mérito de una buena comedia; pero despues aplaude en el mismo teatro las impropiedades mas chocantes. Se deleyta excesivamente con los personajes enmascarados, los quales en todas las comedias sostienen el mismo carácter: Pantaloni prudente, Arlequin atolondrado, Pulchinela tonto, Covielo intrigante; y como los personajes

siempre son los mismos, el enlace viene á ser necesariamente trivial y mal conducido. Todo el mérito de estas comedias consiste en la sátira y en la gran charlatanería de los actores. Goldoni hizo todo el esfuerzo posible para reformar el teatro de su nacion : efectivamente sus comedias estan bien conducidas y llenas de buena moral. El público las ha oido con gusto ; pero no por esto ha dexado la pasion de Pulchinela y Arlequin. Sobre todo, en punto de máquinas y de magia se ven en el teatro italiano cosas que atendido el gusto de la nacion en otras materias, causan la mayor sorpresa. En las comedias sagradas españolas comparecia á lo mas un solo diablo : pero en el teatro italiano se presentan á veces legiones de ellos, y no ha mucho tiempo que ví en un teatro de Roma dar principio á una comedia con un concilio de diablos, los quales consultaban sobre el auxilio que habian de prestar á una hechicera. El pueblo corre en tropel á ver el *Convidado de piedra* que es una comedia española llena de máquinas y de diablos, que ya rarísima vez se representa en nuestros teatros. No basta la excusa de que las personas cultas conozcan las impropiedades de semejantes comedias, con las quales no se deleyta sino el vulgo ignorante;



puesto que en materia de teatros el gusto del vulgo apoyado por las personas cultas es el gusto nacional. Si hoy dia se presentase el diablo sobre el teatro ingles ó frances , sería apedreado por el vulgo. Pero sea la comedia buena ó mala , el language italiano siempre es el mismo : la gracia de la locucion ; la sal de la sátira y la viva expresion de los caractéres hacen olvidar los demas defectos , mayormente habiendo desterrado la rima Goldoni en la mayor parte de sus comedias , á cuyo exemplo ya todas son en prosa , usando el language del pueblo , que fuera de algun error gramatical , es el mas gracioso y agradable , y muchas veces el mas expresivo.

Con el cultivo de la lengua francesa é italiana una y otra nacion ha llegado á reproducir el canto en el teatro ; pero de esto se tratará mas adelante. Ahora basta reflexionar que atendidas las propiedades de las lenguas vivas , y de las respectivas poesías , explicadas en el capítulo antecedente y en éste , la nacion italiana debe haber hecho singulares progresos en el arte de la Música ; la francesa singulares esfuerzos , como en todas las demas artes , pero con poca felicidad. La española debe estar *ad utrumque parata* , ó para cantar , ó para no canta

para el bueno y para el mal gusto. En suma la nacion italiana, atendidas las propiedades musicales de su language, debe ser la maestra de Música de toda la Europa; y esto se verá confirmado con los hechos en el capítulo siguiente.

### CAPITULO III.

#### DE LOS PROGRESOS DE LA MUSICA HASTA NUESTROS TIEMPOS.

##### I.

##### *Invencion de las notas musicales.*

Quando los Europeos comenzaron á hacer sensibles algunas sílabas breves, el canto eclesiástico aplicó á ellas las notas redondas, conservando para todas las demas las quadradas, inventadas desde que se comenzó á escribir la Música con rayas y con puntos. Y aunque el contrapunto gótico multiplicase por una parte los obstáculos para hacer renacer el verdadero gusto de la Música, por la otra exercitaba las voces en la reparticion del tiempo. Finalmente adquirida la facilidad de valuar éste con las notas redondas y quadradas, se llegó á dividir-

le en partes sensiblemente desiguales ; á cuyo fin se inventáron las cinco notas antiguas , Máxima, Longa, Breve, Semibreve y Mínima. Todas estas notas se formáron de la nota quadra da que se llamó *Breve* : de la Breve duplicada se hizo la Longa, y para quitar toda equivocacion se la añadió la plica ó cola : de la Longa igualmente duplicada nació la Máxima: de la Breve puesta de lado la Semibreve : y de la Semibreve con la plica la Mínima<sup>1</sup>. Los eruditos no estan de acuerdo acerca del inventor de este sistema de notas : unos le atribuyen á Güido Aretino ; otros á Francon de Paris, que uno y otro vivian en el siglo XI. Otros tambien quieren que haya sido invencion de Juan Murs en el siglo XIV. A mí me parece mas verosímil que las mencionadas notas se inventasen sucesivamente al paso que se adquiria la facilidad de dividir y medir el tiempo. Solamente hallo inverosímil la opinion que las atribuye á Juan Murs respecto que la Música que nos describe Juan Salisburiense en el siglo XII supone alguna variedad de notas<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Véase la Introduc. art. 4.<sup>o</sup> núm. 3.<sup>o</sup> Tom. I. con el exemplo mus. 3.

<sup>2</sup> Véase el lib. 2.<sup>o</sup> cap. 3.<sup>o</sup> art. 2.<sup>o</sup>

Todas éstas ántes de la invencion de la imprenta fuéron llenas ó negras, lo qual es un indicio de haber sido el punto el primer origen de ellas. La imprenta para hacerlas mas hermosas las transformó en blancas: pero quando en el siglo XVI se enriqueció la Música con las Semínimas, Corcheas, Semicorcheas, Fusas y Semifusas, se reproduxéron para éstas las notas negras, dexando blancas las antiguas.

Bien se ve que si los antiguos hubiesen apreciado el valor de sus cinco notas con el compas dando uno á la Semibreve, el canto hubiera sido mas escaso de modulacion que el de los Bárbaros. Pero ellos tomaban por elemento un pequeño Tiempo que era el valor de la Mínima; y de este elemento repetido se formaba el valor de las otras; de otra manera la distincion de Tiempo, Modo y Prolacion, explicada en la Introduccion <sup>3</sup>, hubiera sido no solamente inútil, sino tambien embarazosa, como parece á nuestros Músicos acostumbrados á medir el Tiempo con el compas. El valor respectivo de las notas era mas ó menos veloz segun el espíritu de la composicion y aun se-

3 Véase *art. 4.º núm. 11. Tom. I.*

gun los siglos. Juan Murs crítica la Música del siglo XIV de demasiado lenta; lo que hace sospechar que las modulaciones diminutas que reprehende Juan Salisburiense en el siglo XII, ó eran solamente veloces relativamente á aquellos tiempos, ó eran por la mayor parte caprichosas sin arreglo de tiempo. Finalmente al paso que el lenguaje adquiria con la cultura de las costumbres mas dulzura y flexibilidad, los cantores aceleraban á proporcion el valor de las notas; y para encerrar las mas rápidas en un tiempo determinado se volvió á poner en uso el compas, de que se servian los Griegos para medir los versos. Entónces se dió á la Semibreve el valor de un compas; y por consiguiente dos á la Breve, quatro á la Longa, y ocho á la Máxima; y para resolver el compas fuéron reproducidos los puntos con la plica, como la Semínima, Corchea, Semicorchea, Fusa y Semifusa. Es cierto que el compas ha sido de mucha utilidad para arreglar el coro de muchas voces; pero por otro lado ha causado mucho daño á la Música, porque los cantores atendiendo solamente á acordarse en el dar y en el alzar, no suelen dar á las notas intermedias el valor competente. Por esto sería bueno que á lo ménos los principiantes se exercitasen en cantar

sin compas , arreglándose por la primera nota como lo hacian los antiguos.

## II.

### *Cultura de la Música en el siglo XVI.*

La revolucion de ideas y costumbres acaecida en la Europa en el siglo XVI es la verdadera época de la restauracion de las artes y por consiguiente de la Música. Esta habia degenerado en los siglos bárbaros por falta de expresion y por el abuso que el contrapunto gótico hacia de la armonía simultánea : y uno y otro mal comenzó á remediarse en el mencionado siglo. Por lo que respecta al contrapunto se establecieron algunas reglas para preparar y resolver las disonancias , trasportar los pasos ó temas á diversas cuerdas , y conservar la idea del Modo ; se formó en suma la teoría que se ve en Zarlino y en otros antiguos, la qual aunque está escasa de verdaderos principios de armonía , sin embargo fué útil para usar de las cuerdas con mas exâctitud que en los siglos antecedentes.

El contrapunto gótico era el mayor obstáculo para perfeccionar la expresion , siendo su-

mamente difícil atemperar de tal suerte diversas voces, que modulando con diversidad excitasen en el ánimo una simple y clara sensación. Con todo se comenzó á formar idea de la expresión con las propiedades que á semejanza de los Modos antiguos se atribuyéron á los Modos del Canto-llano, los quales se supusieron por la mayor parte patéticos <sup>4</sup>. Estas propiedades como se declaró en el cap. 4.<sup>o</sup> del lib. 1.<sup>o</sup> son caprichosas, porque cada Modo es como un sistema de cuerdas indiferentes, como los acentos del habla para qualquiera expresión; y hoy dia se compone en *D-la-sol-re*, que segun Zarlino es un Modo patético, una sinfonía alegre, una aria agitada, un bayle y qualquier otro género de cantilena. Yo creo que el haberse puesto para el uso de la Iglesia la mayor parte de la Música de aquellos tiempos y haber sido por consiguiente seria y patética, ha sido la razón por qué los Modos del Canto-llano se supusieron casi todos patéticos, atribuyéndose á las cuerdas el carácter propio de los asuntos ó temas. Sea lo que fuere, esta falsa idea contribuyó no poco á los progresos de la Música; puesto que

<sup>4</sup> Véase á Zarlino *Instit. arm. part. 4.<sup>a</sup> cap. 18.* y sigüient.

poniéndose un compositor á componer preocupado de la idea que *D-la-sol-re* es Modo patético, la imaginacion le sugiere cantilenas expresivas en este género. En efecto la expresion patética fué la que mas se cultivó en el siglo XVI; los madrigales amorosos de aquel tiempo terminan por lo comun en quejas y lamentos entre los enamorados.

La preocupacion á favor del contrapunto gótico no era fácil deponerla de una vez; con todo, el buen gusto que renacia en aquel siglo, comenzó á hacer desear la claridad de la armonía, la distinta comprehension de diversas modulaciones simultáneas, la union de todas éstas en un tema, en suma la sencillez y la unidad, que son el fundamento de las artes de gusto. Con esta mira se cultiváron las imitaciones, las fugas, los pasos ó temas de contrario movimiento, los trocados y otros artificios semejantes que los atiguos tenian en grande estimacion; cuyos artificios obligáron á los compositores á moderar el contrapunto gótico, para dar al tema lugar de manifestarse, y acordar freqüentemente las voces con el contrapunto natural en Tercera; y en este género de Música el genio mas singular de aquel siglo fué Palestrina.

Los mencionados artificios se dirigen mas



bien á conservar la identidad del asunto que á formar una simple unidad compuesta de partes desemejantes : quiero decir , que la dificultad consiste en acordar diversas voces con diversas modulaciones ; pero tales que del agregado de todas resulte una simple expresion. Si la expresion debe ser de alguna pasion humana , la empresa es casi imposible. Los instrumentos pueden muy bien reforzar la expresion de una sola voz ; y dos voces tambien pueden expresar el mismo afecto modulando con alguna diversidad y repitiendo con frecuencia la una la modulacion de la otra , como se acostumbra hacer en los duos. Pero tratándose de concertar quatro ó mas voces humanas con movimientos contrarios y con los artificios y enlaces usados en la Música llamada *de capilla* , la expresion de los afectos será siempre muy débil , porque una modulacion ó confundirá ó á lo ménos disminuirá la fuerza de la otra. Con este género de Música solamente se puede representar al vivo la imágen de algun objeto sensible compuesto de cosas diversas ; como en la Lamentacion de Nanini , en donde cantando las quatro voces las palabras : *velut arietes non invenientes pasqua* representan al vivo un rebaño disperso de carneros que saltando por la campiña van buscando

el pasto. Estas expresiones de que es capaz el estilo de capilla y las demas propiedades del mismo notadas en el cap. 7º del lib. 3º de la primera parte, se cultivaron perfectamente en el siglo XVI. Ademas de esto se compusieron muchos madrigales y motetes, y algunas otras cantadas teatrales que fueron como el bosquejo de los presentes dramas en Música.

### III.

#### *Progresos de la Música instrumental.*

A decir verdad los progresos de la Música no dependian tanto de los profesores de ella, quanto de los poetas: mientras estos no reducian la poesía á su primer origen, que es expresar en estilo cantable los afectos del ánimo; tampoco el canto podia lograr su primer objeto que es la expresion. Ahora bien, en el siglo XVI el Tasso compuso el mas bello poema heroyco que se ha compuesto en el mundo despues de la Eneyda, pero inepto enteramente para cantarse. Acaso hubiera llegado quanto ántes la poesía al deseado intento, si las turbulencias políticas en el siglo pasado no hubiesen interrumpido la cultura de las costumbres

y de las artes, comenzada en el siglo anterior, y hecho casi renacer la antigua barbarie. Pero al fin de dicho siglo se cultiváron de nuevo las artes baxo la proteccion de Luis el Grande; mas la poesía lírica por causa de los defectos de las lenguas vivas notados en otra parte, particularmente de la francesa, no hizo los progresos convenientes para estimular el genio musical, y expresar con energía los afectos. Entretanto habiéndose comenzado á cultivar dicha poesía en Francia y en Italia para el uso de los bayles y de las cantadas teatrales, la Música instrumental hizo progresos singulares. Las voces de las cuerdas cabalmente por lo mismo que son artificiales, son generalmente mas sonoras que las voces humanas: por consiguiente se puede hacer con aquellas mejor uso del contrapunto que el que se hace en las composiciones *de capilla*, y adornar las modulaciones de mas diminuciones y bellezas: pero la Música de los bayles y de las cantadas teatrales, en la que comenzó á cultivarse la expresion, era principalmente sostenida por la orquesta.

A exemplo de las susodichas cantadas se introduxo en la Iglesia la costumbre ( que aun se conserva en la España ) de cantar en las fiestas solemnes ciertos oratorios ó composiciones

en lengua vulgar llamados *villancicos*, acompañados con los instrumentos. Y aunque la poesía de estas composiciones no era todavía la mas expresiva, la orquesta suplía la falta de expresión del canto, haciendo ciertas descripciones bellísimas de objetos sensibles. Los Maestros de Capilla de España acostumbran todavía suplicar á los poetas autores de tales composiciones, que introduzcan en ellas alguna tempestad, alguna lucha entre los elementos, ó algun bayle de pastores, para expresar despues estas cosas con el estrépito de la orquesta; el pueblo concurre á esto con el mismo entusiasmo con que se concurre en Italia á la ópera. Los bayles y las susodichas cantadas juntamente empeñaron á los tocadores á cultivar la Música instrumental que finalmente al principio de este siglo compareció conducida á su perfeccion en las obras de Corelli, las quales se apreciarán siempre por la variedad de los bellos y bien sostenidos temas, por la exácta observancia de las reglas de armonía, por la solidez de los Bajos, y por la aptitud para exercitar la mano de los tocadores. Tartini añadió mas hermosura y prontitud en el manejo del arco. Y en esta escuela fundada por Corelli y perfeccionada por Tartini se han formado los Constanzi,

los Boccherini , los Bottesi , los Pugnani , los Nardini, los Giardini, los Manfredi, los Lolli, los Ferrari, los Freddi y otros muchos grandes tocadores de arco que son en nuestros dias las delicias de la Europa.

#### IV.

#### *Progresos de la expresion.*

Las tentativas hechas por la barbarie en el siglo pasado para señorear de nuevo la Europa fuéron vanas por la soberana influencia de Luis XIV. Este gran Monarca de la Francia uniendo el amor de la gloria con el del placer mereció la doble alabanza de fixar con sus victorias el sistema político de Europa y de hacer gozar á los hombres las delicias de la sociedad promoviendo á un mismo tiempo todas las artes y ciencias. Entónces la Lengua, la Poesia y el Teatro hicieron en Francia los progresos declarados en los dos primeros capítulos ; y la natural viveza de la nacion la llevó tambien á querer perfeccionar la Música sin el auxilio de los Italianos : pero las diferencias que acerca de ella hubo en tiempo de Carlo Magno,

y la carta de éste al Papa Adriano <sup>6</sup> podian haberles recordado aquel sabio aviso de Horacio: *Tu nihil in vita dices faciesve Minervá*, y conocer que el lenguaje frances carece de las propiedades musicales que son el verdadero origen de la Música. El héroe reformador de la Música francesa fué Juan Bautista Lulli, que aunque nació en Florencia, trasplantado de poca edad á Paris se hizo enteramente frances. La habilidad primera que le hizo célebre en Francia, fué la de tocar el violin: es tenido por el Corelli de la Francia; ántes de él, dicen los Franceses, en los conciertos de instrumentos solo uno de estos cantaba; los demas no hacian sino un simple acompañamiento á aquel: pero Lulli puso en movimiento todas las partes y creó el verdadero concierto. Con la habilidad de tocar el violin se adquirió la benevolencia de Luis el Grande que le hizo director de la orquesta de su corte, y despues vino á ser tambien xefe y compositor de la ópera francesa que se comenzaba á executar en sus dias. Que Lulli haya sido el héroe de la Música francesa ciertamente no se puede dudar; pero que la Música francesa no haya dado en el

<sup>6</sup> Véase el lib. 2.<sup>o</sup> cap. 2.<sup>o</sup> art. 3.<sup>o</sup>

verdadero blanco de la Música se ha decidido bastantemente por toda la Europa, y por los mismos Franceses; los cuales desvanecido ya el entusiasmo por la Música de Lulli, hacen particular estudio de la Música italiana. Y á la verdad el genio vivo de la nacion no es generalmente apto para concebir aquellas profundas impresiones, de las cuales provienen las expresiones fuertes del habla y del canto. El excesivo gusto de la misma por la variedad y la belleza no se puede contentar con aquella sencilla unidad de tema que hace distinguir una composicion italiana entre mil francesas: por lo qual á Lulli le podemos conceder merecidamente el elogio de haber refinado y trasportado á los instrumentos el gusto gótico, creando un nuevo género de Música que habla mas al oido que al corazon.

La verdadera gloria de los Franceses consiste en haber tenido por Monarca á Luis el Grande, el qual hacia sentir por todas partes los efectos de su proteccion sobre el mérito: un Italiano que retirado en su pais cultivaba un arte, de repente se hallaba gratificado por aquel soberano Mecenas. Este estímulo puso en agitación el genio italiano, que viendo sumamente estimada la Música teatral por aquel Mo-

narca, se dió á cultivar con la Música la poesía apta para el canto. En las composiciones de Gasparini, Bononcini, Marcello y Clari aparece puesto ya en claro el verdadero objeto de la Música, y la difícil combinacion de la expresion con el contrapunto. Solamente les faltaron á estos compositores las palabras de Metastasio; pero compensaron esta falta con otras bellezas que poco á poco se van ya desterrando. No eran muy amantes de aquellos grupos de notas que sin efecto particular molestan los brazos de los tocadores; sino que cada nota era una pincelada de maestro que requería en el executor suma exactitud, habilidad y buen gusto. Sobre todo la expresion patética, que comenzó á cultivarse desde el siglo XVI, llegó al sumo grado de perfeccion en el *Miserere* en lengua vulgar de Marcello y en el *Stabat Mater* de Pergolesi, composiciones una y otra inmortales; en las quales se ve unido el artificio y la sencillez, y una cosa y otra con la mas tierna y penetrante expresion.



La Música se perfeccionó entre los Griegos en el teatro trágico, en el qual se representaban al vivo las pasiones humanas que son el único origen de la expresion tanto en el habla como en el canto. Mas nuestras tragedias aunque sean excelentes baxo qualquier otro aspecto, por la falta de ritmo son enteramente ineptas para cantarse; y ademas, para nuestras ideas, costumbres y lenguages sería una extravagancia el cantar las tragedias de Corneille, de Racine, de Voltaire ó de Maffei. Por esto nuestro teatro comenzó en el siglo XVI á representar alguna fábula musical, como fué la de Orfeo puesta en Música por Zarlino y representada la vez primera en Venecia. Como los personajes de estas fábulas eran deidades, la fantasía de los espectadores preocupada con esta ilusion no hallaba inverosímil que los actores cantasen ó usasen de un lenguaje mas divino que el nuestro; especialmente conviniendo el argumento de la fábula á la misma Música. Santiago Peri por los años de 1600 inventó el

estilo de los Recitados, que es un estilo medio entre la locucion y el canto; y su Eurídice fué casi el modelo de las operas en Música representadas en lo sucesivo. Pero las fábulas de la Mitología pertenecientes á la Música se agotaron en poco tiempo; por lo que para conducir á perfeccion el teatro músico era necesario que los poetas se diesen á sacar de la historia otros dramas, cuyos personajes pudiesen verosímilmente cantar; y cultivasen mucho mas el estilo lírico adaptable á las inflexiones del canto. Por falta de estos dramas la opera francesa del tiempo de Luis el Grande era comunmente una mezcla de bayle y canto; y aun en Italia el teatro de Música hizo en todo el siglo pasado poquísimos progresos. Finalmente la Italia, que reproduxo despues de los Griegos y Romanos la Música en el teatro, creó tambien el genio poético necesario para perfeccionarla. Apóstolo Zeno en quien la poesía no era mas que un adorno de su vasta erudicion en otras ciencias, pensó sabiamente que teniendo la accion de la tragedia lo héroe y cóico propio de la fábula, los personajes de aquella podian usar del mismo lenguaje que los de ésta, con tal que el arte preocupase al auditorio con la ilusion que en la fábula na-

ce del mismo argumento: v. g. Entre los amores de Apolo con Dafne y los de Dido con Eneas no hay otra diferencia que el suponerse los primeros fabulosos y de deidades, y los segundos históricos y de personas mortales: pero si la ilusion no da tiempo á la fantasía para hacer esta reflexion, dando á Eneas y á Dido cierto ayre de divinidad, podrán usar estos del mismo language que Apolo y Dafne. Esta ilusion debe hacerse por medio del oido y de la vista: por el oido con lo grande del argumento, con lo heroyco de los sentimientos, con la sublimidad del estilo, y sobre todo con aquel género de ytrasporte que ocasiona el estrépito de la orquesta. Por la vista con el porte de los personajes, con la magnificencia de las escenas, de la iluminacion, de los vestidos y de las comparsas; de modo que el espectador por todo quanto ve y oye se figure como trasportado á un nuevo mundo, donde los habitantes son otras tantas deidades. Hé aquí el fundamento del teatro músico, que á pesar de estas falsas suposiciones siempre parecerá inverosímil á todo el que lo exâmine con imparcialidad. Por mas que se esfuerce el arte en producir esta pretendida ilusion, nunca podrá conseguirla, y siempre será un absurdo intolerable el

ver á los héroes del Melodrama moderno referir cantando, disputar cantando, matar y morir cantando. Siendo el alma de todo drama la imitacion, ¿á quién imitan los personajes del Melodrama? Las tragedias griegas y latinas, y aun las comedias se cantaban, pero ignoramos con qué especie de música, la qual seguramente sería muy distinta de la moderna, si es cierto que producía los maravillosos efectos que nos refieren los antiguos. El habla comun de estos era un verdadero canto; así que para no chocar con la inverosimilitud, solo se trataba de dar con el arte algun realce al habla comun, del mismo modo que á los héroes de nuestra tragedia moderna se les da un estilo y lenguaje mas elevado y artificioso del que comunmente usan los hombres vulgares. Por consiguiente en el Melodrama moderno todo se sacrifica al placer del oido, y sin escuchar la censura del sentido comun, que reprueba tantas inverosimilitudes, toleramos la monotonía insufferible del recitado, perdonamos todas las faltas de propiedad y decoro, y nos damos por satisfechos quando una ú otra escena bien preparada y escrita proporciona al Músico la ocasion de hacer brillar su habilidad, logrando á veces excitar las pasiones con la mayor viveza.

Con estas miras compuso Apóstolo Zeno sus dramas en estilo adaptable al canto, llenos de bellísimas escenas y de pasiones aptas para empeñar la Música en toda suerte de expresión. Pero ni los caracteres ni el lenguaje ni los sentimientos son aun bastantes para trasportar el ánimo de los compositores de Música y de los espectadores fuera de sí mismos: por exemplo, en el drama de Q. Fabio y L. Papirio la escena última del segundo acto es la mas agitada y la mas interesante de toda la opera<sup>7</sup>; pero quando se reflexiona que Q. Fabio, que es un héroe romano, consiente en una baxeza con tal que nadie la vea, y que L. Papirio, que es otro héroe romano, le vende haciéndola pública, el espectador y el Músico se resfrian, y en vez de compadecerse de Q. Fabio se irritan contra el poeta. La Música es absolutamente deudora de la grande perfeccion á que ha llegado en este siglo, al inmortal Metastasio. El mismo Apóstolo Zeno que adorna-

<sup>7</sup> El drama de Q. Fabio que se atribuye á Apóstolo Zeno, se ha impreso algunas veces baxo el nombre de otro autor. Mas sea ó no de Apóstolo Zeno, solo Metastasio ha logrado perfeccionar el estilo lírico-dramático que ha sido la razon principal de la restauracion de la Música.

ba su gran sabiduría con una modestia singular, hallándose en Viena de Poeta Cesáreo, quando llegó allí Metastasio, protestó delante de sus Magestades Imperiales que el único genio para la poesía lírico-dramática era el joven romano, y le cedió voluntariamente su puesto, suplicándole le remitiese á Venecia sus dramas para tomarse el trabajo de publicarlos. Metastasio ha puesto á los compositores de Música en aquel estado que requiere Horacio en el poeta para componer con buen gusto : el poeta, dice Horacio, debe sentir en sí mismo los afectos que quiere comunicar <sup>8</sup>; y lo mismo se debe decir del compositor de Música; pero éste si está dotado de genio, poniendo en Música los dramas de Metastasio, es preciso que con los personajes se inflame, se inmute, llore, se irrite, y agitado el genio de tan poderosos estímulos halle fácilmente las mas expresivas modulaciones para desfogarse. En efecto, con los dramas de Metastasio, Vinci, Pergolesi, Leo, Perez, Sasso, Buranelli, Jommelli, Piccini, Anfossi y otros han reducido la Música en este

8

Si vis me flere, dolendum est

Primum ipsi tibi.

*Art. poet.*

siglo á su verdadero objeto, que es la expresion de los afectos mas tiernos y de las pasiones mas violentas del corazon humano. Las dulzuras de las expresiones de Metastasio han sido tambien la causa de formarse aquella divina escuela de cantores que ya comienza á faltar, segun el gusto de la qual han cantado Raff, Farinelli, Cafarello, Gizziello, Guarducci, Mazzanti y Guadagni. Pero ni las composiciones de aquellos ni el canto de estos hubieran sorprendido la Europa sin las perfecciones añadidas á la Música instrumental por Corelli y por Tartini. Figurémonos pues un espectáculo, qual se hubiera podido representar en este siglo, esto es, la Olimpiada de Metastasio puesta en Música por Pergolesi, cantada por Farinelli, Raff, Cafarello, Gizziello, Guarducci y Guadagni, suponiendo en estos ademas de la habilidad de cantar las mas excelentes qualidades cómicas, con una orquesta compuesta de los mas célebres instrumentistas y con la magnificencia de escenas, vestidos, iluminaciones, bayles y comparsas, que hizo gozar á los Españoles Fernando el VI de gloriosa memoria en el teatro de su corte: á mí me parece que un espectáculo semejante nos haria ver verificada la fábula de Anfion, que con la Música conmovia las piedras.

## VI.

*Decadencia de la Música.*

La instable condicion del hombre no lleva jamas las cosas á lo sumo de la perfeccion sino para arruinarlas con mas precipitacion. El teatro de Música es un espectáculo que solo puede sostenerle un Príncipe amante de ella y de la magnificencia; pero el ansia del pueblo italiano por gozar de estos espectáculos hizo abrir los teatros por grangería, en los quales falta siempre alguna parte del fundamento del teatro músico, que es el aparato. Allí se ven muchas decoraciones enteramente viejas, mal executadas, de ninguna novedad, y de malísima arquitectura; vestidos mezquinos, comparsas ridículas, iluminaciones escasas, y bayles fastidiosos: así queda la Música sin aquella fuerza necesaria para causar en los espectadores la sorpresa y el efecto conveniente. Pero no es esto todo: la multitud de teatros, los precios excesivos de los buenos Músicos, y el interes de los impresarios han producido una verdadera peste de Maestros, de Músicos y de tocadores. Vemos todos los dias poner dramas



en Música á ciertos compositores semejantes á aquellos arquitectos que con quatro ó seis dibujos comprados fabrican todas las casas , ó á aquellos secretarios que reducen de grado ó por fuerza á una de quatro ó seis fórmulas los argumentos de todas las cartas. Y así es que se oyen de continuo sacrificados los sentimientos del drama, motivos fuera de propósito, y tambien arias sin tema alguno, cortadas á la medida de ciertos cantores que sin escuela, sin gusto y sin arte cómica gorgean hasta no poder mas, pero sin articular jamas una palabra. Está perversa raza de cantores que hacen pompa de imitar con la garganta las labores de los baxos relieves góticos, han hecho probar á Metastasio el desconsuelo de ver en sus dias arruinado el teatro, que con sus dramas habia llegado á la mayor perfeccion. Véase de qué modo se queja en una carta á Mattei: „ Qualquiera de mis pobres dramas no ganará ciertamente mucho en las manos de los cantores del dia, reducidos por su culpa á servir de intermedios á los baylarines, que habiendo usurpado el arte de representar los afectos y las acciones humanas, con razon se han ganado la atencion del pueblo que los otros con igual justicia han perdido; porque contentos con

„ haber deleytado los oidos con una sonatina  
 „ de garganta en sus arias, las mas veces fas-  
 „ tidiosas, dexan al que bayla el cargo de in-  
 „ teresar la mente y el corazon de los espec-  
 „ tadores, y han reducido nuestro teatro dra-  
 „ mático á una vergonzosa é intolerable mezcla  
 „ de inverosimilitudes. ” ¿ Pero de qué servi-  
 ria la Música mas excelente y los mas célebres  
 cantores, siempre que estos debiesen concertar-  
 se con una orquesta compuesta á veces de maes-  
 tros y discípulos, de muchachos y de viejos, el  
 uno sordo, el otro ciego, éste fogoso, aquél  
 flemático, y queriendo cada uno arreglarlo to-  
 do á su modo? ¿ Qué goza pues el pueblo en  
 semejantes espectáculos? A mí me parece que  
 su continuo charlar es un indicio infalible de  
 fastidio. Sin embargo en llegando á la caden-  
 cia del aria quedan todos en un profundo si-  
 lencio; y despues de haber el Músico girado  
 y regirado fuera de tiempo por todos los To-  
 nos, se prorumpe en un estrepitoso palmoteo.  
 Oh! con cuánta razón podrian los Músicos ale-  
 gar por excusa de sus defectos aquellos versos  
 de Lope de Vega:

Y pues que paga el vulgo necio, es justo  
 Neciamente cantar por darle gusto.

## CAPITULO IV.

DEL GUSTO POPULAR DE LAS NACIONES EUROPEAS  
PARA LA MUSICA.

## I.

*Gusto de la nacion italiana.*

Queda demostrado por último que la Música procede inmediatamente del instinto de hablar; que sus cuerdas consisten en los siete tonos de voz divididos por la naturaleza entre los hombres; que todas las reglas de armonía se deducen del instinto de concertarse los hombres quando cantan, en Tercera, Quinta y Octava; que la Música la lleváron al sumo grado de perfeccion los Griegos, de costumbres blandas y habituados á un language el mas suave y armonioso; que fué arruinada por los Bárbaros, de costumbres y de lenguages groseros; y restaurada finalmente en Italia, donde florecen costumbres suavísimas y el language mas armonioso de la Europa. Pero como de estos progresos es deudora la Música á las fatigas de sus profesores, convendrá brevemente especificar lo

que con facilidad se colige de lo hasta aquí dicho, es decir, cuál sea la nativa disposicion y el gusto para la Música de cada una de las naciones europeas.

La nativa disposicion de la nacion italiana para la Música es manifiesta á todo el mundo: la Europa para este arte se sirve de los Italianos, como los Romanos se servian de los Griegos; y no hay rincon de la Europa tan remoto, donde no se halle algun Músico ó tocador italiano. Ellos han llegado en nuestros tiempos traficando con la Música hasta la India oriental, y pluguiera á Dios que á exemplo de Cadmo fuesen algunas colonias de profesores á cultivar la Tartaria. En Italia, particularmente en Roma donde se usa la locucion mas musical de todo aquel pais, todos saben cantar: las mugeres alivian sus fatigas domésticas con las mas bellas arias del teatro: el pueblo se cree juez competente de las tareas de un profesor de Música; y la diversion mas bella del carnaval de Roma es oír hasta á las mugeres hacer la crítica de las operas. ¿Pero cuándo el pueblo ha sido sabio en sus juicios? El genio universal de la nacion hace que el pueblo sienta el gusto de una Música buena y bien executada; pero por último le sucede

lo mismo que en la comedia ; oye con gusto una buena , y despues aplaude los ardidés del Diabolo y las necedades de Pulchinela.

## II.

### *Gusto de la nacion española.*

La nacion española tanto por el carácter como por la lengua tiene las disposiciones mas ventajosas para la Música despues de la italiana ; pero quedan casi estériles estas disposiciones , especialmente en las provincias septentrionales , por falta de exercicio y por no haberse hecho comun el teatro musical. La gravedad de las mugeres impide tambien aquellas regocijadas concurrencias que insensiblemente preparan el ánimo á cantar con expresion. Sin embargo , algunas damas provinciales á exemplo de Cornelia hija de Scipion pagan un Maestro para aprender á cantar sin aprender la Música. Generalmente en España está reducido el uso de la Música á las Iglesias , cuyos Maestros de Capilla son eclesiásticos y un verdadero apéndice de los contrapuntistas del siglo XVI. En la corte y en las provincias meridionales hay mas pasion y mas discernimiento para la Música ; y la opera

italiana es muy bien recibida en Madrid, en Cadiz y en Barcelona.

### III.

#### *Gusto de la nacion francesa.*

La nacion francesa es la única que ha tenido el atrevimiento de querer aventajarse á la italiana en materia de Música. Y esta preocupacion no es de ahora ; ya se ha dicho en otro lugar que en los tiempos de Carlo Magno los Franceses se picaron porque aquel Monarca envió á pedir al Papa cantores italianos para las Iglesias de Francia<sup>1</sup>. Es cierto que no se puede negar á los Franceses la natural inclinacion á cantar ; ellos cantan en la Iglesia , en el teatro , por las calles , en casa , en la mesa y en la cama ; en suma siempre cantan y rara vez entonan. Desde los tiempos de Luis XIV se puso en el teatro la opera francesa , cuya Música , prescindiendo de las palabras , no es enteramente mala ; pero el lenguaje frances modulado con las notas musicales , y los ademanes de los actores la hacen casi ridícula para los extranjeros. Entre los actores debe contarse el Maestro

<sup>1</sup> Véase el lib. 2.<sup>o</sup> cap. 2.<sup>o</sup> art. 3.<sup>o</sup>

de Capilla compositor de la opera, que se presenta en el teatro á echar el compas con un baston y con un ruido increíble; pero á pesar de que el teatro frances es el único donde se echa el compas, es justamente el único en donde no se observa. Y si va á decir verdad, por mucho que el Maestro se esfuerce para arreglar el canto de los actores, es imposible que el Músico se ajuste con la orquesta, mientras que con él canta todo el patio. Hay tambien otra razon por la que estan obligados los Maestros franceses á arreglar la Música con un compas desatinado, y es la natural viveza de los nacionales, los quales muy á menudo y fuera de tiempo se ponen á trinar con la cabeza y con la voz. Asi que los Maestros podian ciertamente abandonar toda la Música francesa, ántes que dar á la Francia otro exemplo trágico de la furia de su compas. Le echaba en cierta ocasion el célebre Lulli con una caña de Indias que tenia en las manos, é inadvertidamente se dió en un pie; la herida fué tal y se le enconó de tal suerte, que al fin el héroe de la Música francesa murió de aquel fatal golpe de compas <sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Así lo refiere Lacombe en el Diccionario de las Bellas Artes.

## IV.

*Gusto de la nacion inglesa.*

La nobleza inglesa, educada en medio de un pueblo que no tiene necesidad de sufrirla, está obligada á ser sábia y generosa para hacerse respetar. Si un Milor ingles fuese ignorante, vano, vil y mezquino, sería el ludibrio de su pueblo. Ademas, consistiendo la constitucion política de la Inglaterra en sacar sus propias ventajas de las desventajas de las demas naciones, los nobles y plebeyos estan obligados á cultivar las artes y las ciencias: y entre sus grandes pensamientos que ponen muchas veces en consternacion á toda la Europa, se excitan las sensaciones de gusto aun acerca de las artes de puro placer. Londres ha venido á ser la India de los profesores de Música: quando uno de estos llega á contentar á los Ingleses, comienza entónces á estimarse á sí mismo, y á conocer de cuánta recompensa sea digna la temeridad de haber confiado su propia subsistencia á un arte cuya suerte depende enteramente del capricho. La poca inclinacion que por lo comun tienen los Ingleses á hablar, y la poca modula-



cion de su lengua les hacen naturalmente mas amantes de la Música instrumental que de la vocal. Sin embargo no siendo su pronunciacion enteramente dura y llevándoles de continuo el buen gusto á vivir algun tiempo en Italia, se prestan fácilmente á la pronunciacion italiana y se hacen capaces de cantar con perfeccion. No ha mucho tiempo que salió de Roma Guillermo Parsons, profesor de Música ingles, que habiendo estado baxo la direccion de uno de los mas sabios Maestros de canto que tiene la Italia <sup>3</sup>, llegó á cantar con toda la expresion y gracia italiana. Y Madama Godard tambien inglesa se puede poner por su habilidad en el canto al lado de las mas célebres cantoras italianas.

## V.

*Gusto de la nacion alemana.*

La nacion alemana tanto por la complexion como por la lengua deberia ser la mas inepta para exercitar la Música; pero habiendo tomado el gobierno las medidas mas sábias para ha-

<sup>3</sup> El Señor Francisco Josef Santarelli de la Capilla Pontificia.

cer los nacionales humanos y civiles, lo ha logrado con felicidad. Los Alemanes son generalmente juiciosos, amantes de las artes y de las ciencias, deseosos de las diversiones honestas y por consiguiente de la Música. Y como la nacion es naturalmente grave y modesta, cede de buena voluntad á los Italianos la gloria del genio musical. La opera italiana es en Alemania casi mas comun que en Italia. La nobleza gusta mucho de la Música; y los profesores alemanes hacen de ella mas estudio que los italianos. Sus composiciones son ciertamente de buen gusto, aunque les falta la suavidad del estilo italiano. En la Música alegre instrumental componen mucho mejor que en la vocal: particularmente no han podido todavía suavizar bastante el genio para componer con perfeccion en el estilo que los Italianos llaman *cantabile*. Pero de esta regla es necesario exceptuar á Sasso, Bach y otros Alemanes que habiendo vivido mucho tiempo en Italia, han tenido la dicha de reunir el gusto italiano y la aplicacion alemana.

## VI.

*Conclusion.*

Pero no es la Música el motivo principal por qué deba gloriarse una nacion. La sencillez de costumbres, la hombría de bien de los ciudadanos, la libertad de ánimo, la justicia, la fidelidad, la paz, en suma, la union del gusto griego y la virtud romana es lo único capaz de hacer una nacion gloriosa y feliz; y entrando en esta union la Música, ella será el contraveneno del ocio de los nobles, será el alivio de las fatigas mas penosas, y preservará al pueblo de la rusticidad enemiga de las delicias de la sociedad. Pero quando la Música se cultive por mera pasion del pueblo, ella hará á los ciudadanos voluptuosos, afeminados, enemigos del trabajo, amantes solamente del placer, vanos, de malas costumbres y capaces de negar á sus propios hijos el sustento necesario, por alimentar las sirenas devoradoras del público.

F I N.

# CARTA

## ESCRITA POR UN AMIGO

AL AUTOR DE LA OBRA.

Mi estimado Amigo:

Apénas ha llegado aquí el prospecto de Vm. de la nueva teoría de la Música, ha puèsto en movimiento toda la ciudad. Por lo que á mí toca , como me divierto con aquella Música que me sugiere el instinto , y conozco quien toca con bastante destreza el clave , sin haber tenido mas maestro que la propia observacion y el propio estudio , y por otra parte no se me oculta quien compone tan bien como los

mas célebres profesores, guiado solamente por el buen gusto y sin haber perdido jamas el tiempo en el intrincado bosque de los contrapuntistas, no dudo saldrá Vm. felizmente con su empresa. Pero al mismo tiempo estoy persuadido á que no agradará Vm. al mayor número de los compositores de Música, entre los quales hay muy pocos que no midan su imaginacion con los números ó con el compas. De la misma manera vemos que entre las innumerables legiones de poetas un número infinito compone continuamente á sangre fria, satisfechos de haber conseguido una vírgula ó un diptongo de los escritores del siglo decimoquinto, y que siendo imitadores escrupulosísimos de todas sus frases, palabras y rimas, las inxieren muchas veces fuera de tiempo, temiendose incurrir en la ira de Apolo si intentan dar un paso mas allá de sus modelos: y no echan de ver los miserables que incurren mucho mas en su enojo por tener el atrevimiento de poner los pies en los reynos del Parnaso contra su voluntad, y sin tener el pecho inflamado con su bello fuego. De aquí proviene que sus composiciones son enteramente semejantes á aquellas islas de yelo que andan nadando en las regiones polares, sobre cuya blancura y brillantez no se des-

cubre nada que dé indicios de vida y de sentimiento, sino algun oso blanco en ayunas y temblando de frio. Pero ésta es desgracia comun á todas las artes que dependen mas del genio y del fuego de la imaginacion, que de las reglas. No hay ninguno á quien no agraden bien executadas, y cada uno piensa poder con cierto mecanismo llegar fácilmente á practicarlas con felicidad, sin medir sus propios talentos y sin exâminar qué peso sea proporcionado á sus hombros, y cuál no serán capaces de sostener: esto se ve suceder diariamente no solo en la poesia, sino tambien en la pintura. ¿Pues qué hay que maravillarnos de que la Música sufra igual desgracia? Tengo por inútil el referir á Vm. todas las diversas opiniones y el número infinito de despropósitos que se han proferido con el motivo de su prospecto. Aquí todos estudian la Música, poquísimos la entienden, y nadie hay que no quiera hablar de ella bien ó mal. Solo me ceñiré á dar á Vm. cuenta de un juicio anticipado sobre la obra de Vm., que oí por casualidad estando un dia sentado en un rincon de un café haciendo segun mi costumbre el espectador. Despues de una estrepitosa batería de Diapason, Diatesaron, Tetracordos, Terceras, Quintas, Octavas y otros

términos de Música que oía salir de un corrillo de musicastros del calibre comun, les impuso de repente silencio un profesor de Música tenido universalmente por excelente teórico, el qual comenzó á racionar de este modo: „ ¿Se  
 „ han vuelto locos estos Ultramontanos? Vean  
 „ Vms. hasta adónde llega su frenesí, á querer dar reglas de Música á los Italianos. Oygo  
 „ decir que el autor de este prospecto es un  
 „ famoso matemático; ¿y qué tenemos con  
 „ eso? él podrá muy bien enseñarnos á resolver un problema de Geometría; pero esto no  
 „ es suficiente para discurrir sobre la Música.  
 „ Se necesita aun mas: para ser profesor es  
 „ necesario tocar el clave por muchos años:  
 „ esto lo sé yo por experiencia. ¿Ven Vms. este prospecto? á mí me parece que es una  
 „ linda charlatanería. ¿Qué importa saber si la  
 „ Música procede de los números ó del instinto? ó si las naciones cantan bien ó mal? Con  
 „ estos conocimientos no se aprende ni á cantar ni á componer. Es verdad que él quiere  
 „ entremeterse en la práctica con la bella invencion francesa del Baxo fundamental. Ciertamente me hacen reir estos Ultramontanos,  
 „ que no pudiendo competir en la Música sino con los Africanos, vienen á vendernos estos

„ primores de nueva invencion que nada sir-  
„ ven para la práctica. Ahora que la Música  
„ va en decadencia, sale al mundo este Baxo  
„ fundamental desconocido á los antiguos, sin  
„ embargo de que estos sin semejante Baxo com-  
„ ponian divinamente. ¿ Y se puede dar locura  
„ mayor que ésta? tener por Baxo una cuer-  
„ da que si se pone en lo grave, trastorna to-  
„ da la armonía, como muchas veces lo he  
„ visto en las composiciones de los Franceses  
„ que llevan notado el Baxo fundamental? Pe-  
„ ro ya es tarde y no quiero perder mas el  
„ tiempo con estas necedades de los Ultramon-  
„ tanos; entreténganse en buen hora con sus  
„ invenciones imaginarias y con sus Baxos, y  
„ buen provecho les hagan: que nosotros los  
„ Italianos con Zarlino en la mano daremos  
„ siempre la ley en materia de Música. ” Di-  
cho esto, marchó él y toda su compañía, la  
qual no cesaba de aplaudirlo y de aprobar to-  
do quanto habia dicho. Si va á decir verdad,  
aunque enteramente no me hayan convencido  
sus palabras, con todo estoy con algun rezelo  
de que acaso tendrá razon. Usted es el único  
que me puede iluminar sobre este punto: y así  
le pido lo haga con la mayor brevedad posi-  
ble, para que si se ofrece la ocasion, pueda yo



defender á Vm. quando oyga de nuevo que  
quieren atacarle injustamente. Cuídese Vm. y  
quírame. A Dios.

Armoniopolis y Setiembre 12 de 1772.

*Su afectísimo Amigo*

*Eleuterio Filalete.*

## RESPUESTA.

Mi querido Amigo:

Ya que Vm. conoce tan á fondo á todos sus poetas, no le debe causar maravilla la infundada crítica que oyó hacer del prospecto de mi obra sobre la Música en un congreso de músicos reunidos en el rincón de un café. Pero así como entre el vulgo de los poetas levantan como príncipes del Parnaso la frente coronada de laureles un Metastasio, un Golt, un Mattei y algunos otros que mejor que yo conoce Vm., así tambien dan honor á la profesion música algunos facultativos juiciosos que adornan el genio con la erudicion y se lamentan mucho de ver su arte deshonrada entre los hombres de razon por la falta de conocimientos en el mayor número de aquellos que la profesan. Vea Vm. quán diferentemente habla de mi prospecto un profesor en cuya presencia enmudeceria todo aquel congreso de ociosos; este es el Señor Nicolas Jommelli que

en una carta me dice así : „ Tengo gran de-  
 „ seo de manifestar á Vm. con obras todo  
 „ el elogio y toda la justicia que merece su  
 „ bellissimo y utilísimo prospecto. Por tanto vi-  
 „ va Vm. seguro de que mi mayor cuida-  
 „ do será estimular á todo buen profesor y á  
 „ todo verdadero amante de la Música á que  
 „ se interesen con eficacia en animar á un hom-  
 „ bre de su gran mérito , de quien podemos  
 „ sacar aquellas luces que absolutamente ne-  
 „ cesitamos para ver en la mas conveniente  
 „ claridad y en el mejor camino esta nuestra  
 „ arte divina tan infelizmente extraviada y pros-  
 „ tituida. ” Y aunque este grande hombre no  
 estimase mi prospecto digno de la alabanza con  
 que le honra su urbanidad , no tenia necesi-  
 dad , por usar conmigo de cortesía , de llamar  
 á la Música *arte infelizmente extraviada y pros-  
 tituida*. Sin salir de los muros de Roma po-  
 dria manifestar á Vm. algunos profesores de Mú-  
 sica eruditos , sabios y dotados de aquella mo-  
 deracion que es el carácter de las personas de  
 juicio , para no despreciar á ciegas y tumultua-  
 riamente las investigaciones que es capaz de ha-  
 cer un filósofo en qualquier materia que em-  
 prenda exâminar. En suma , toda profesion se  
 compone , como las repúblicas , de las clases

noble , media é ínfima. Pero lo que confiesan los facultativos de Música de la clase superior, y aun de la media , es que el vulgo de su profesion es mucho mas numeroso é ignorante que el de otra qualquiera arte de genio. Un Poeta por miserable que sea , está precisado á manejar algun libro y á hacer uso de la facultad de pensar; pero la mayor parte de los profesores de Música se forman con el puro ejercicio mecánico de la garganta ó de las manos, sin enriquecer la mente de los conocimientos necesarios para crear una Música adaptada á cada asunto , y teniendo en ocio perpetuo y casi enmohecida la facultad de pensar. ¿Qué juicio pues se puede esperar de semejantes profesores sobre un libro de Música? Precisamente el mismo que Vm. oyó en el café , esto es, una mescolanza de verdades y de despropósitos , aprendidos estos y aquellas como se aprende la Música , á saber , por el oido , puesto que si se entra en el estudio de esta casta de gentes , no se halla otro libro que el calendario. En la misma crítica que Vm. me refiere , se echa de ver palpablemente su ignorancia : ó estos pretenden que el arte de la Música se funde en alguna teoría , ó no : si quieren que la Música tenga sus reglas teóricas , ¿á qué viene,



tratándose de éstas, la vulgarísima máxîma: *es necesario tocar mucho el clave?* Ningun hombre de juicio ha negado jamas que para ejercer bien un arte, ademas de la teoría es necesaria la práctica. La teoría forma al hombre sabio, y la práctica le hace executor; y con la práctica sin la teoría no se puede llegar á ser sino un executor ignorante. Si quieren que la Música sea un arte sin teoría ó de puro capricho, ¿para qué nos ponen delante los autores del siglo decimoquinto? ¿Y por qué hacen un gran misterio de sus rancias reglas de contrapunto? ¿Ve Vm. como para discurrir sobre la Música no solamente es necesario manejar el clave, sino tambien saber hacer uso de las reglas de la buena lógica?

Sin embargo, á aquel profesor graduado que puso en silencio la tertulia del café, no le son enteramente desconocidos los libros; se echa de ver que ha leído alguna cosa; pero tambien se ve que le sucede lo mismo que al que comienza tarde á tocar un instrumento: la mente es como la mano, que si no se exercita desde la niñez, executa con dificultad sus operaciones. Dexo aparte la preocupacion propia del vulgo mas ignorante, con que dió principio á su enfático discurso, esto es, que los

Ultramontanos no pueden dar á los Italianos reglas de Música. ¿Cree acaso que los Ultramontanos son como aquellos geroglíficos de Egipto que tenían las piernas de hombre y la cabeza de perro? Usted verá en mi obra quán amante soy de la Música italiana; pero porque en Italia se cultive esta arte mas que en ninguna otra nacion, no por esto los individuos de las demas naciones son incapaces de poseerla igualmente que los mas excelentes profesores italianos; y no es menester hacer mencion de los Ultramontanos que en materia de Música se han hecho respetar de los mismos Italianos, puesto que son bastante conocidos á toda la república musical. Y sea lo que fuere de esto, ¿qué tiene que hacer el genio de los Italianos con la presente cuestión acerca de la teoría? Para instruirse en ésta ciertamente no tienen necesidad los Ultramontanos de venir á Italia. Mas aquí cabalmente es donde triunfa el presidente del congreso del café: estas teorías ultramontanas, dice, son una pura charlatanería, puesto que nada sirven para componer. En esto se ve desde luego manifiesta su ignorancia: si dixese que la teoría no es suficiente para infundir los dotes de naturaleza necesarios para componer con buen gusto, hablaria como

un hombre sabio ; y si ademas dixese que la teoría deducida de las Matemáticas ó de los libros viejos de contrapunto sirve muy poco para componer , hablaria como un verdadero y erudito Maestro de su arte : pero el decir absolutamente que la teoría fundada en la misma práctica y experiencia , como propone mi prospecto , nada sirve para componer , es una sentencia necia , de la qual se sirven estos para no caer de la reputacion en que los tiene el vulgo ignorante. La teoría , siempre que ella sea como conviene , sirve para no hacer perder mucho tiempo á los principiantes en el estudio del contrapunto ; sirve para no espantar con las dificultades á los hombres de talento que quieren emprender el mismo estudio ; sirve para no hacer parecer un verdadero laberinto de contradicciones el arte mas sencillo y mas fácil del mundo ; sirve despues para componer con libertad y usar á tiempo de ciertos acordes ó porturas poco triviales ; sirve para no hacernos tragar como nueva la Música hecha y rehecha mil veces ; sirve finalmente para no desacreditar la inocente arte de la Música , diciendo de ella tales necedades , quales no dicen los artistas mecánicos sobre sus respectivos officios. A la verdad , ¿ qué juicio formará de la profesion de la Música un ultramontano vien-

do aplaudir á un Maestro de ella , que revistiéndose de un ayre magistral , arqueando las cejas, y tentándose la barba , se atreve á decir con la mayor generalidad que todo mi prospecto es una bellísima charlatanería? En vista de esto juzga digna de tal censura aquella parte del prospecto que promete demostrar por las costumbres y lenguages de las naciones las causas de los progresos y de la decadencia de la Música. Pero en esta censura se dexa ver el carácter de un hombre grosero y vulgar , que por sí mismo se pone en ridículo , queriendo ridiculizar toda suerte de erudicion. Esta no sirve ciertamente para resolver bien una disonancia ; pero sirve para arreglar la mente , para componer en todas materias como un hombre sabio , y para distinguir-se de los artistas mecánicos que no saben sobre su arte sino aquello que de muchachos viéron hacer á sus maestros. Tambien juzga charlatanería la parte del prospecto que promete tratar de las reglas de armonía. ¿ De qué querrá pues este profesor que trate un libro de Música , quando tiene por charlatanerías el dar reglas para hacer fácil y luminosa la práctica del contrapunto? Querría acaso que baxo el título de libro de Música se contuviese la novela de D. Quixote. Pues este gusto puede



ser se lo dé yo; puesto que al oír las críticas ridículas que se han hecho sobre mi obra ántes que saliese á luz, me ha ocurrido el pensamiento de escribir por el gusto de D. Quijote la vida y hazañas del Maestro Pandolfo, que de texedor y organista de su lugar vino á ser Maestro de Capilla. Sin embargo parece que no crítica tanto mi libro porque trata de la práctica del contrapunto, como porque quiere tratar de ella un matemático. Cree sin duda que los matemáticos se forman del mismo modo que él se ha hecho profesor de Música, sin ejercicio de la lógica natural para reflexionar sobre qualquiera materia. Y esta crítica es mas importuna contra mí, que me declaro contra la comun opinion que supone la Música parte de las Matemáticas: de lo que qualquier lector prudente deberia sospechar haberme yo internado en aquella mas que los matemáticos que han escrito sobre el mismo asunto; y ántes de despreciar mi proposicion, deberia esperar á ver cómo la desempeño.

Tambien veo que al tal profesor causa gran fastidio el Baxo fundamental: estos primores de nueva invencion, dice, son frenesíes de los Franceses, ahora que la Música va en decadencia. ¿Pero en qué parte del mundo va de-

cayendo la Música? Si los Ultramontanos, como él dice, no pueden competir en ella sino con los Africanos, sin duda serán los Italianos los que la van arruinando; y basta dar una ojeada á las composiciones de Marcelo, Clari, Vinci y Pergolesi para ver que la decadencia de la Música procede de estudiarse ahora la teórica ménos que al principio del siglo. Vea Vm. quán desatinadamente habla ese Maestro Pandolfo: los Franceses no conocen otro Baxo fundamental que el que estableció Rameau; y él supone que yo establezco aquel Baxo como fundamento de mi teoría, siendo así que en mi prospecto prometo refutar la de Rameau. Debía esperar á ver cuál es el Baxo fundamental que yo establezco, y entónces vería que no he tomado de los Franceses mas que el nombre de Baxo fundamental para aclarar y reducir á reglas las confusísimas ideas que nos dan sobre el Baxo los autores Italianos, que ese Pandolfo no ha leído, ó los ha leído con tan poca reflexión como habla. Véase cómo discurre Zarlino en el cap. 58. de la tercera parte de las Instituciones armónicas: „Y como la tierra está puesta por fundamento de los demas elementos, así el Baxo tiene tal propiedad que sostiene, consolida, fortifica y da robustez á

„ las otras partes : puesto que se pone por ba-  
 „ sa y fundamento de la armonía. Por esta ra-  
 „ zon se llamó Baxo, como si se dixera basa ó  
 „ apoyo de las demas partes. Pero así como si  
 „ el elemento de la tierra llegase á faltar ( en  
 „ caso que esto fuese posible ) arruinaria el  
 „ bellissimo órden del universo , y se destrui-  
 „ ria la armonía mundana y humana ; así si lle-  
 „ gase á faltar el Baxo , toda la cantilena se  
 „ llenaria de confusion y de disonancia , y to-  
 „ da la composicion se arruinaria. ” Casi todo  
 el capítulo emplea Zarlino en elegantísimas ale-  
 gorías , aplicando á las quatro voces de un con-  
 cierto las propiedades de los quatro elementos,  
 cuyas alegorías pueden servir mas bien para  
 componer un soneto, que para ilustrar á un prin-  
 cipiante. Yo no pretendo hacer injuria al méri-  
 to de los antiguos ; pero el alegar fuera de pro-  
 pósito sus autoridades , y querer que con citar-  
 nos á Zarlino ó á Palestrina queden decididas  
 todas las questões , es querer que suceda á es-  
 tos grandes hombres lo mismo que á Aristóte-  
 les , que aunque fué el filósofo de mas vasto  
 ingenio que produjo la Grecia , sin embargo,  
 por el abuso que se ha hecho de su autoridad  
 en los siglos bárbaros , ha venido á ser el mas  
 ridículo de los filósofos. Los hombres célebres

del siglo XVI son en todas materias muy dignos de nuestra veneracion, porque despues de tantos siglos de barbarie emprendieron reducir á mejor forma las artes y las ciencias; pero justamente porque fuéron los primeros que nos pusieron en el camino de la verdad y del gusto, sus descubrimientos fuéron imperfectísimos. En materia de Música la expresion de sus composiciones es muy débil, y la teoría llena de reglas vagas y falaces. El mismo Zarlino conocia muy bien que el Baxo es el regulador de la armonía, y esto es lo que se quiere significar con el nombre de *Baxo fundamental*, que tan grande espanto infunde á ese Pandolfo; pero Zarlino no llegó á conocer quáles eran las cuerdas características de dicho Baxo. He aqui la regla mas precisa que él da en el lugar citado sobre la modulacion del Baxo: „ Quando el compositor ponga el Baxo á su composicion, procederá por movimientos un poco tardos, y algo separados ó mas distantes de los que se ponen en las demas partes, para que las del medio puedan proceder con movimientos elegantes y conjuntos, especialmente el Tiple, que lo debe hacer así. El Baxo por consiguiente no debe ponerse con notas muy diminutas; sino caminar por lo comun

» con figuras de mayor valor que las que se  
» ponen en las demas partes, y estar ordenado  
» de manera que produzca buen efecto.” Qual-  
quiera echa de ver que el decir que el Baxo  
debe proceder con movimientos separados, de  
modo que produzca buen efecto, sin deter-  
minar quáles hayan de ser estos movimientos,  
es una regla vaga, como sería en materia de Ar-  
quitectura el decir que los cimientos han de  
ser tales que puedan sostener el edificio, sin  
determinar la proporcion que deban tener con  
él. Mas si con semejantes reglas, replicará ese  
Maestro Pandolfo, componian divinamente los  
antiguos, ¿por qué se ha de embarazar á los  
principiantes con otras de nueva invencion? Pe-  
ro sería necesario que probase que en las artes  
de genio la buena práctica supone una buena  
teórica: si la buena práctica fuese siempre con-  
sequencia de una buena teórica, sería necesario  
decir que Zabaglia supo mas álgebra y geo-  
metría que Newton; y si para componer con  
la perfeccion de los antiguos sirve mas el sa-  
ber que el Baxo es seco y frio como la tierra,  
que no el indagar por qué cuerdas debe mo-  
dular para servir de fundamento á la armonía,  
del mismo modo podremos decir que para lle-  
gar á ser excelente maquinista, en vez de estu-

diar la Algebra y la Geometría , convendrá ponerse á mozo de cordel y visitar á menudo las tabernas ; pues ésta , como saben los Romanos, fué la escuela de Zabaglia. Pero hablemos seriamente : los antiguos con mala teoría pudieron componer con la perfeccion que se supone, como hoy dia vemos á muchos que sin ninguna llegan á componer con perfeccion ; pero éste es privilegio de las artes de genio , para las quales tiene el hombre en sí mismo las disposiciones naturales suficientes para llegar á exercitarlas sin otra direccion. Mas no por esto se debe despreciar la teoría , pues con ella los genios privilegiados por la naturaleza se desenvuelven con mayor facilidad , y los talentos medianos hacen los progresos que de otra suerte no podrian hacer. En el siglo XVI, en que solamente se aplicaban á la Música los genios á propósito para ella , la buena teoría no era tan necesaria como lo es al presente que la Música ha venido á ser un laberinto , y que se aplican á ella toda especie de talentos : muchas personas que cantan ó tocan por pura aficion, tuvieren grandísimo gusto de saber los fundamentos del arte que exercen ; pero con solo el oír el nombre de contrapunto se espantan , como si éste fuera un misterio en el que fuese pre-

ciso iniciarse , como sucedió en algun tiempo con los misterios eleusinos.

Tambien supone falsamente ese Pandolfo que los antiguos cultiváron la Música sin el Baxo fundamental : una cosa es que los antiguos no tuviesen una idea clara y científica de él ; y otra que no le usasen en sus composiciones : los patrones de las embarcaciones practican todos los dias las reglas de Náutica que no conocen. Por el contrario se deberia decir que en las composiciones de los antiguos está mas manifiesto el Baxo fundamental que en las de los modernos ; y para demostrar esto , sin embargo de que en el prospecto prometí verificar el Baxo fundamental y toda mi teoría con tres composiciones modernas , he mudado de pensamiento , omitiendo dos de aquellas , y poniendo en su lugar otras de los antiguos , en las quales el Baxo de la composicion es casi siempre fundamental. Yo convengo con el Señor Pandolfo en que el Baxo fundamental arreglado por la ley de la generacion de los sonidos establecida por Rameau , no se halla en las composiciones de los antiguos , ni en las de los modernos ; pero si promete mi prospecto refutar dicha ley , ¿ no es una necedad objetar contra el prospecto lo que este promete refutar? Con-

vengo tambien en que en el gusto de hoy dia siendo casi siempre cantable el Baxo, el fundamental añadido á una composicion podrá destruir alguna elegancia que consista en la supresion de dicho Baxo, ó en su trasportacion á lo agudo, como en el primer *adagio* de la sonata primera de la *opera quinta* de Corelli, que comienza con un cambio de partes; la aguda hace el salto de Quinta propio del Baxo; y este la modulacion de grado propia de la parte aguda. Este cambio de partes es una elegancia que se destruiria si se pusiese en lo grave la modulacion propia del Baxo. Pero las elegancias y los artificios no se deben confundir con la sustancia de la armonía. ¿Quántas bellezas no tiene un discurso elegante, que consisten precisamente en la supresion de alguna palabra, ó en su colocacion en un lugar determinado? El verbo es la parte mas esencial de toda proposicion; sin embargo, quán elegante no es aquella proposicion de Virgilio sin verbo: *Quos ego*; con la que Neptuno amenaza los vientos? Añadiendo á una proposicion semejante un verbo de amenaza, toda su elegancia desaparecería. En suma, el Baxo fundamental es como el diseño de la composicion, el qual demuestra la posicion natural de la armonía, la pri-



maria resolucion de las disonancias y cómo se sostiene ó se muda un Modo. Y si el no verse este Baxo en todos los compases de una composicion qualquiera, fuese suficiente para llamarlo inútil é imaginario, tambien se deberia llamar inútil é imaginario el dibuxo que arregla la mano del artista para pintar un quadro. ¿Pero de qué sirve perder el tiempo y el papel en responder á objeciones vagas, quales podrian hacerse por un puro cantor ó tocador que ignorase enteramente los primeros principios de la armonía? Quando se publique mi obra, veremos qué punto impugnan determinadamente, y con qué razones, estos cabalistas de la Música que hablan siempre en gerigonza de la arte fundada en los principios mas sencillos y mas comprehensibles. No crea Vm. por esto que yo me lisonjée de haber hecho una obra sin defectos: el figurarse esto sería en qualquier autor una vana necedad; y mucho mas en mí, que escribo en una lengua y sobre una materia que me han sido hasta ahora casi desconocidas. Yo hubiera ciertamente querido consultar mis pensamientos musicales con personas de bastante inteligencia en el arte; pero Vm. sabe muy bien quán difícil sea el hallar la ciencia y la sinceridad necesarias para dar consejo á un autor:

cada uno quiere mas bien hacer una crítica delante de las personas que le oyen como á oráculo, que delante de otras: que puedan deducir de la misma crítica el fondo de su ignorancia; y yo no puedo dar á Vm. cuenta de todo lo que me ha sucedido sobre este punto sin dar principio á la novela del Maestro Pandolfo. Tengo tambien otro motivo de temer que salga mi obra con mas defectos de los que se deben siempre esperar de la debilidad de la mente humana; y es el escribir sin tener á mano los libros necesarios. Usted no ignora quán fácil es parecer erudito haciendo hablar los muertos: miéntras se copia una larga autoridad, la mente del escritor está en perfecto reposo. Es verdad que jamas he sido inclinado á hacer este uso pedantesco de los libros: pero al ménos hubiera tenido el gusto de poder confrontar fácilmente mis reflexiones con las ajenas, y cerciorarme de los puntos históricos que alego. En las cosas sustanciales he procurado vencer la pereza innata de mi nacion, recurriendo á alguna biblioteca pública: pero en las cosas de poco momento ó refiero los hechos segun los tengo en la memoria, ó los omito enteramente. Por estas y otras dificultades dudo que mi obra pueda salir á luz tan presto como Vm. desea: y

esto con tanta mas razon, que sus defectos se irán disminuyendo sin duda, quanto mas se difiera su impresion: ya he reconocido que el método ó el órden de los libros que propuse en el prospecto, se podia mejorar: y por eso lo he mudado. Pero Vm. no tiene necesidad de mi obra para continuar con perfecta salud, y amarme. Dios guarde á Vm. &c.

Roma 7 de Octubre de 1772.



*Su afectísimo Amigo*

*Antonio Exímeneo.*

## ERRATAS.

<i>Página.</i>	<i>Linea.</i>	<i>Dice.</i>	<i>Léase.</i>
31	2.....	Olimpio.....	Olimpo
45	19.....	Sachi.....	Sacchî
71	1.....	Quintas.....	Quinta
96	19.....	et Acci.....	et in Acci
144	13.....	digan.....	oigan
200	27.....	canta.....	cantar
213	3.....	<i>in vita</i> .....	<i>invitâ</i>
221	22.....	Sasso.....	Sássone
233	19.....	à Sasso.....	al Sássone
238	7.....	adonde.....	donde

# PARTE SEGUNDA.

Exemplo 1.<sup>o</sup>

*Cancion de los Salvages del Canada.*



*Baile del Canada.*

2.<sup>o</sup>



*Cancion Persana.*

3.<sup>o</sup>



*Cancion China.*

4.<sup>o</sup>



5.<sup>o</sup>

6.<sup>o</sup>

7.<sup>o</sup>

8.<sup>o</sup>



*Et po pu li me di ta ti sunt in a ni a.*



ORIGEN  
DE LA  
MUSICA



3



OLEDO

TECA PUBLI

1  
2808