

JOSÉ BERNARDO ALZEDO

FILOSOFÍA
ELEMENTAL
DE
LA MÚSICA

— ó sea—

La exegesis
de las doctrinas conducentes a
su mejor inteligencia



Universidad
Nacional de Música

JOSÉ BERNARDO ALZEDO

FILOSOFÍA
ELEMENTAL
DE
LA MÚSICA



Universidad
Nacional de Música

En la presente edición se ha respetado fielmente la redacción, ortografía y erratas, así como la edición gráfica del texto original publicado en Lima en 1869 por Imprenta Liberal

© José Bernardo Alzedo
© Universidad Nacional de Música
Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones – Cicremp
Jr. Carabaya 421, Lima - Perú
Telf: (51-1) 4269677, anexo 1162
uinvestigacion@cnm.edu.pe

Serie Investigación MU-01-2018
Primera edición
Tiraje: 1000 ejemplares

ISBN: 978-612-47906-0-7
Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2018-16482

Impresión: Inversiones Harold Alva EIRL.
Calle Buenaventura Aguirre 391,
Barranco - Lima, Perú

Publicado en noviembre 2018

Carmen Escobedo Revoredo
Dirección General
Universidad Nacional de Música

Nilo Velarde Chong
Dirección Académica
Universidad Nacional de Música

Omar Ponce Valdivia
Jefe del Cicremp
Universidad Nacional de Música

Javier Iván Flores Pezo
Gestión del proyecto

Roxana Bada Céspedes
Coordinación de la edición

Alexandra Cipriani Ronceros
Diagramación y retoque digital

Jinet Díaz Oré
Transcripción del original

Aurelio Tello Malpartida
Préambulo musicológico

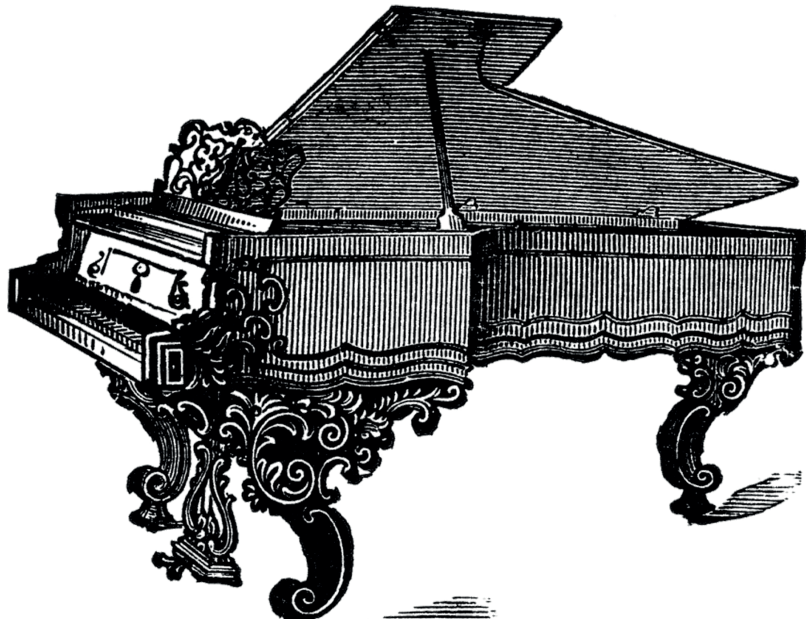
Alzedo, José Bernardo

Filosofía elemental de la música: ó sea, la exagesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia / José Bernardo Alzedo. Lima: Universidad Nacional de Música, 2018. – Serie Investigación MU-01-2018

300 p. : il., 25x17 cm.

ÍNDICE

Presentación Carmen Escobedo Revoredo	7
<i>José Bernardo Alcedo (1788-1878): contextos que demarcan la vida y obra del autor del Himno Nacional del Perú</i> Aurelio Tello Malpartida	9
<i>Filosofía elemental de la música, ó sea, la exagesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia</i> José Bernardo Alzedo	31
<i>Epílogo: Una histórica deuda cumplida</i> Francesco Petrozzi	279
Anexos Facsimilar del Proyecto de creación del Conservatorio - 1955 Bases legales: de Conservatorio a Universidad Nacional de Música	283



“En catorce años de trabajo a compuesto una obra elemental científica de música, la que se ha sobrepuesto sobre todas las Europeas y la cual consta de 700 páginas: la ha dedicado a su amada patria el Perú, y espera que el Supremo Gobierno la haga imprimir en Europa.”

Carta de Diego Cárdenas Palmer, apoderado de Don
José Bernardo Alzedo.
Lima, 19 de octubre de 1863.





PRESENTACIÓN

Desde su origen en el medioevo europeo, la universidad (*universitas magistrorum et scholarium: comunidad de maestros y alumnos*) tuvo su basamento en la Facultad de Artes. Cursados seis años de estudios de las siete artes liberales (*Trivium et Quadrivium*. Éste último incluye a la Música), los estudiantes se encontraban aptos para continuar su formación en las facultades de Medicina, Derecho, Filosofía y Teología.

Pasados los siglos, la industrialización transforma la universidad, abandonando ésta la centralidad de las artes y humanidades para privilegiar la formación de un tipo de profesional “más útil” a la industria y el comercio. Es este el modelo del cual se nutre la Ley Universitaria actual en el Perú, canon que toma a las artes como producto accesorio y de bajo consumo en la formación universitaria pública nacional.

Este modelo de universidad sin alma fue herido de muerte el 25 de junio del 2017, fecha de la dación de la Ley 30597. A más de un año de la publicación de la ley que denominó Universidad al Conservatorio Nacional de Música, nos queda claro que esta nueva etapa institucional debe iniciarse con un justo homenaje a nuestro prócer Don José Bernardo Alzedo: la reedición de su valiosa “Filosofía Elemental de la Música”.

El libro que aquí presentamos como texto de interés histórico es en sí mismo un testimonio manifiesto de la erudición musical y pedagógica de su autor, y al mismo tiempo, constituye una de las pruebas irrefutables de sus sentimientos de amor y entrega por la patria. Alzedo, egregio e inspirado músico, no solo debe ser recordado como el compositor de nuestra máxima canción patria, sino además, como el primer peruano que presentó ante el supremo gobierno un Proyecto de Conservatorio Nacional, en el año 1855.

En su Filosofía Elemental de la Música, Alzedo declara que “constante amador de mi patria y aspirante de su mayor engrandecimiento, he meditado desde años anteriores, que la carencia de un Conservatorio Musical, estando en contradicción del general

progreso del siglo, era un déficit que oscurecía nuestra civilización y cultura; creí al mismo tiempo, que (...) su erección debía no ser triste y miserable, sino correspondiente a la dignidad y esplendor del Perú.”

Señala, además, en su Proyecto de Conservatorio, que: “La erección y progreso de los Colegios de Música llamados Conservatorios; ha sido desde la más remota antigüedad, el objeto de la decidida protección de las naciones civilizadas (...) Y se ha hecho parte de una general educación”.

Arte, educación y cultura, constituían para Alzedo los hilos de una urdimbre sinérgica que le da dignidad y esplendor a los pueblos y cuyo fruto es la civilización. Testigo de un naciente Perú que en sus albores republicanos experimentaba grandes carencias, Alzedo añade a su Proyecto de Conservatorio un pilar fundamental, su “Filosofía Elemental de la Música”. *Ad portas* de nuestro bicentenario patrio, nos sentimos orgullosos deudores de este gran peruano, cuyos aportes siguen vigentes como alma y cuerpo de su soñada institución, el Conservatorio Nacional de Música hoy universidad, su universidad.

Carmen Escobedo Revoredo
Directora General
Universidad Nacional de Música

JOSÉ BERNARDO ALCEDO¹ (1788-1878):

CONTEXTOS QUE DEMARCAN LA VIDA Y OBRA DEL AUTOR DEL HIMNO NACIONAL DEL PERÚ

Mg. Aurelio Tello
Profesor de la Universidad Nacional de Música

I. CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

1. El Perú hacia el fin del Virreinato

Entre los músicos peruanos, José Bernardo Alcedo, a 130 años de su nacimiento, es todavía conocido y recordado sólo por haber compuesto la música de la canción nacional. Nació mientras el Perú era el virreinato más grande de América del Sur y murió cuando se había convertido en uno de los caóticos estados republicanos del Nuevo Mundo. Su infancia cruzó la última etapa del régimen virreinal: la década de los 90 del siglo XVIII, cuando ascendió al trono de España Carlos IV, pocos meses antes de que Alcedo viniera al mundo, y el gobierno de este territorio estaba en las manos de “El flamenco” Teodoro de Croix, trigésimo cuarto virrey del Perú, que lo fue de 1783 a 1790 y de cuyo paso por el virreinato se recuerdan unas leyes destinadas a garantizar la vida de los indios e impedir el abuso de autoridad contra ellos, la fundación del Anfiteatro Anatómico y el Jardín Botánico y el establecimiento del Tribunal de Minería. Quizá porque estaba aún fresca en la memoria popular el ajusticiamiento al cacique indígena Tupac Amaru tres años antes, puso todo su empeño para frenar la difusión de las ideas de los enciclopedistas.

A Croix le sucedió, ya designado por el nuevo rey, don Francisco Gil de Taboada, trigésimo quinto virrey del Perú entre 1790 y 1796, en cuyo vicerreinado floreció la prensa limeña con diarios como *La gaceta del gobierno*, el *Diario erudito y económico de Lima* impulsada por Jaime Bausate y Mesa y *El Mercurio Peruano*, órgano de la Sociedad de Amantes del País (1791), y las *Guías de forasteros*, surgidas bajo la mano erudita de Hipólito Unanue, colaborador del virrey. En la Universidad de San Marcos se estableció una Academia de Bellas Artes y se dio impulso al estudio de las ciencias naturales.

1 Se conserva el apellido “Alcedo” según lo consigna el autor del presente texto.

Al partir del Callao rumbo a España, Croix dejó el virreinato a cargo de Ambrosio O'Higgins, antes presidente de la Real Audiencia y gobernador de Chile, y trigésimo sexto virrey del Perú entre 1796 y 1801 y al que el pueblo llamaría “el virrey inglés”. Fue padre de Bernardo O'Higgins, el prócer de la independencia de Chile, su más grande legado, en opinión de historiadores americanistas. Sería ésta la época en que Alcedo se vincularía al convento de san Agustín para estudiar música con fray Cipriano Aguilar. O'Higgins murió en Lima en 1801 y le sucedió Gabriel de Avilés y del Fierro, trigésimo séptimo virrey, nombrado el año anterior, pero que tomó el puesto sólo en noviembre de 1801. Fue durante su gestión que visitaron el Perú científicos como Alexandre von Humboldt y su colega Aimé Bonpland (1802), y se hicieron notorios los levantamientos armados que buscaban la separación del Perú de la corona española. Al virrey Avilés le tocó develar el alzamiento de Gabriel Aguilar y Manuel Ubalde en el Cuzco, en 1805, quienes acabaron ahorcados. Los primeros años del siglo XIX se avizoraban revolucionarios. Para entonces, el joven José Bernardo Alcedo rondaría la mayoría de edad, habría pasado al convento de Santo Domingo donde, en tanto estudiaba música con fray Pascual Nieves, intentaría tomar los hábitos, anhelo que vería frustrado en 1806 por su condición de mulato, aunque se le permitiría ser hermano terciario. Sus biógrafos –Zegarra, Raygada, Barbacci, Pinilla, Sánchez Málaga– señalan que a partir de ese año despegó la actividad creadora de Alcedo ya que compone una *Misa* en re mayor.

El trigésimo octavo virrey fue José Fernando de Abascal y Souza, asturiano, que entró a Lima el 20 de agosto de 1806 y tuvo en sus manos las riendas del virreinato a lo largo de una década (1806-1816). Debó enfrentar la invasión napoleónica a España y los primeros intentos de independencia en las regiones vecinas al virreinato del Perú: la sublevación de Chuquisaca en mayo de 1809; la fundación de la Junta Suprema de Caracas en abril de 1810; la Revolución de mayo de 1810 en Buenos Aires; la formación de la Junta de Gobierno en Chile en septiembre de 1810; la declaración de Estado Independiente de la provincia de Bogotá y la formación de las Provincias Unidas de Nueva Granada en 1811. Y la abdicación del monarca Carlos IV –éste por las maquinaciones de su hijo (1808)– y la de Fernando VII –éste por la prisión dorada en Francia a manos de Napoleón Bonaparte. Y los movimientos insurgentes en el propio territorio peruano: el de José Antonio de Zela en Tacna (junio de 1811); el movimiento indígena de Juan José Crespo y Castillo, Norberto Haro y José Rodríguez en Huánuco (marzo de 1812); la rebelión del Cusco de Mateo Pumacahua y los hermanos Angulo (agosto de 1814) cuya derrota en Umachiri (marzo de 1815) acarrearía la muerte del joven vate Mariano Melgar a sus escasos 25 años de edad. A pesar de la inestabilidad política –en la península ibérica y en el virreinato peruano– hizo construir el nuevo cementerio general de Lima, diseñado por el arquitecto Matías Maestro (1808) –el introductor del estilo neoclásico en Lima–, así como la portada de Maravillas, en el camino que conducía al panteón. Intervino en la fundación del Colegio de Abogados de la capital (1808); inauguró el colegio de medicina de San Fernando (bautizado así en su honor, 1809); y reabrió el colegio del Príncipe, instituido para la educación de los indios nobles (1810). Organizó el regimiento de la Concordia Española del Perú, para la defensa de la causa borbónica frente a los invasores franceses, con similares

condiciones para criollos y peninsulares (1811). Un hombre de la condición humilde de Alcedo, marginado de tomar los hábitos religiosos por el color de su piel –como ya había ocurrido con fray Martín de Porres en el siglo XVII–, pasando sus años juveniles en momentos de efervescencia libertaria, no podría haber permanecido insensible a las ideas que corrían desde el sur del continente trayendo el grito de libertad. Mientras, dirigía la cantoría de los niños de la iglesia de Santo Domingo en cuyo convento era hermano terciario, tan lejos de Dios y tan cerca de los torcidas voluntades humanas.

Abascal se fue a España en 1816. Su lugar fue ocupado por el general Joaquín de la Pezuela, experto y veterano combatiente de los movimientos insurgentes. Lo que no tenía de sangre azul –provenía de una ilustre familia aragonesa, dicen sus biógrafos, pero no de los círculos aristocráticos de España de donde habían emergido la casi totalidad de virreyes–, lo tenía de audacia, disciplina y cerrada convicción de mantener el *establishment* aunque hubiera que derramar ríos de sangre. Y gracias a ello, se convirtió ese año en el trigésimo nono virrey del Perú. Lo fue entre 1816 y 1821, el periodo en el que la creciente figura de José de San Martín avanzaba desde el sur de América hacia el centro neurálgico del poder virreinal. Y Pezuela no pudo detener al general argentino. Debió enfrentar el triunfo patriota en Chile (1818), la marcha de la expedición libertadora (1820) que desembarcó en Pisco, Paracas y Huacho, la declaración de independencia en Huacho y el motín de Aznapuquio que significaría su derrocamiento. La conferencia de Miraflores entre Pezuela y San Martín no dio frutos para alcanzar algún acuerdo pacífico. Pezuela volvería a España dejando al virreinato en una crisis política cuya responsabilidad se le confió al general José de la Serna, –otro convencido de que las diferencias se arreglan con sangre– quien a la sazón se convertiría en el cuadragésimo y último virrey del Perú y administrador de la crisis del virreinato en el tiempo de guerra que se estableció entre 1821 y 1824. Cosa curiosa: fue un virrey designado no por la decisión de un rey –depositario del “derecho divino” de gobernar a los mortales comunes y corrientes–, sino de un acuerdo de generales en tiempos de guerra que cuestionaron una autoridad –la de Pezuela y de carambola la del propio rey, el fatuo Fernando VII– para tomar las bridas de la situación. Parte de su gestión como virrey la realizó La Serna en el Cusco –irónicamente la última sede del poder incaico era entonces la última sede del poder virreinal–, al abandonar Lima por la presencia de San Martín. Además, La Serna tuvo que afrontar la llegada de Simón Bolívar ante cuyo ejército debió capitular después de ser derrotado en las batallas de Junín y Ayacucho.

2. El Perú durante la Independencia

Virgilio Roel Pineda explica que “A comienzos de julio de 1821 se vivía en Lima una tremenda escasez de alimentos, debido al asedio de las montoneras, que cortaron las vías de comunicación con el exterior. Bajo el temor al pillaje o rebeliones, la población solicitó a San Martín que ingresara en la ciudad. San Martín aceptó, a condición de que se reuniera el cabildo o ayuntamiento de la ciudad y jurara la independencia”.¹ Entonces

1 Virgilio Roel Pineda, *Conatos, levantamientos, campañas e ideología de la independencia. Historia del Perú. Perú Republicano*. Tomo VI. Cuarta edición. Lima, Editorial Mejía Baca, 1982, pp.218-

entró a Lima el 9 de julio de 1821, ante el anuncio de La Serna de dejar la capital, y tras la redacción del Acta de Independencia, proclamó la Independencia del Perú. No sabemos cuándo conoció Alcedo a José de la Torre Ugarte, –éste fue uno de los consultores y firmantes del Acta de Independencia– pero fue en estos tiempos –lo afirma el profesor Romualdo Alva en su manuscrito *Recuerdos de la música peruana*– cuando nació la canción patriótica *La chicha*, publicada después en el Álbum de Ayacucho¹ y cantada en homenaje al libertador del Perú. El estribillo dice “¡Patriotas, el mate / de chicha llenad, / y alegres brindemos / por la libertad” y la octava estrofa proclama explícita: “Gloria eterna demos al héroe divino / que nuestro destino cambiado ha por fin, / su nombre grabemos en el tronco bruto / del árbol que el fruto debe a San Martín”. Denominada como canción popular, la letra apareció publicada un siglo más tarde en el *Cancionero de Lima* de 1922.²

Mes y medio después de la proclamación de la Independencia, San Martín –ya nombrado Protector del Perú–, se convocó a un concurso para dotar a la naciente República de una canción nacional. El 7 de agosto de 1821 la Gaceta Ministerial registró el llamamiento de San Martín quien convocó a músicos y letristas a participar con sus creaciones. Aliado al poeta iqueño José de la Torre Ugarte con quien ya había homenajeado a San Martín con la canción *La chicha*, compuso la música de la que sería el *Himno Nacional del Perú*. La canción era un himno compuesto de un coro y seis estrofas –al que en algún momento se le agregaría una letra apócrifa, la que empieza con “Largo tiempo el peruano oprimido...”, extraída de una canción diferente que José Hipólito Herrera llama *Primera canción patriótica* y publicada en el Álbum de Ayacucho sin atribución de autor.³ De Ricardo Palma a Santiago Agurto –pasando por Raygada, Pereira Salas, Barbacci, Pinilla, Claro Valdés, Agurto Calvo, Oblitas, Torres Arancibia– se ha presentado una variedad de controversiales informaciones acerca del himno: la fecha del estreno, el lugar en que ocurrió, el formato sonoro, la falta de una versión filológica de la partitura, la validez de su mensaje al cambio de los tiempos, etcétera. Queda clara una consideración: la filiación de José Bernardo Alcedo al movimiento independentista que promovió José de San Martín se hizo visible. No conocemos si Alcedo tenía alguna formación ideológica o filosófica, pero él fue de los que tomó partido por el pensamiento liberal que hizo posible la separación de España. Quizá esto explique la razón por la que dejó los hábitos y la vida religiosa para integrarse a la vida social. Se convirtió en músico militar, en el momento en que los ecos sonoros de la Revolución Francesa –el de las orquestas de armonía– se instalaban en América. Ya no habría batallón que no tuviera su banda de música. Alcedo quedaría enrolado como Músico Mayor y subteniente en el Batallón nº 4 del Ejército Libertador (15 de agosto

221, 224-225.

1 Herrera, José Hipólito, *El álbum de Ayacucho, colección de los principales documentos de la guerra de la independencia del Perú y de los cantos de victoria y poesías reletivas a ella, redactado por JH Herrera*, Lima, Tipografía de Aureliano Alfaro, 1982.

https://ia802606.us.archive.org/32/items/bub_gb_9S0OAAAAQAAJ/bub_gb_9S0OAAAAQAAJ.pdf

2 *Cancionero de Lima*, n. 427, diciembre de 1922, pp. 1-2.

3 Herrera, *op. cit.*, p. [1X].

de 1822), poco después del célebre encuentro de los caudillos de la Independencia sudamericana en Guayaquil y poco antes de que San Martín decidiera abandonar el Perú (septiembre de 1822) ante la agresiva presencia de Simón Bolívar y Antonio José de Sucre en la guerra independentista. Alcedo participó en acciones de armas en la campaña de Intermedios como músico mayor del dicho batallón, bajo las órdenes del chileno José Francisco Gana, especialmente en las desastrosas Batallas de Moquegua y Tarata, en la defensa de las fortalezas del Callao sitiadas por el general realista Canterac y en la toma de Arequipa en la campaña de apoyo a Sucre.

El año que Bolívar llegó al Perú (1823), Alcedo estaba en Chile adonde había viajado con el Batallón n° 4 y donde tendría larga residencia. Visitó Lima en 1829, en 1841 y finalmente regresó a reinstalarse en su ciudad natal en 1864. En este año -1823- se produjo la crisis del gobierno de José de la Riva Agüero, su vacancia del cargo presidencial, su atrincheramiento en Trujillo donde intentó gobernar con un senado propio y el nombramiento de José Bernardo Torre Tagle como presidente. Al borde de la ingobernabilidad, el Congreso llamó a Bolívar a quien entregó los poderes. No hay ninguna evidencia de que Alcedo tuviera simpatía por Bolívar o Sucre, como sí fue manifiesta su adhesión a San Martín. Pero no permaneció ajeno a lo que ocurría en el Perú.

Es posible que la Batalla de Ayacucho impactara en su ánimo y fuera esa la razón para componer su *Canción a la batalla de Ayacucho* en el mismo sentido que el compositor hispano-argentino-boliviano Mariano Pablo Rosquellas escribiera una Sinfonía *Ayacucho* en 1833: hacer una obra conmemorativa para recordar un suceso que competía y conmovía a todos los que querían una nación soberana. Pero el periodo bolivariano no tuvo mayor incidencia en la vida y la obra de Alcedo ya que se había quedado a vivir en Chile y sólo volvería por corto tiempo en 1829. Para entonces, ya Bolívar había dejado el Perú (1826) y marchado a Colombia donde moriría en 1830.

3. Alcedo en Chile

El autor del *Himno Nacional* llegó a Chile en 1823 con el Batallón n° 4 del Ejército Libertador del cual pidió su baja para dedicarse a una actividad independiente. La primera etapa de su vida en Chile se dio entre la aprobación de la Constitución Moraliista de 1823 y la Revolución de 1829 liderada por José Joaquín Prieto, que derivó en la instauración de la República Conservadora cuya cabeza visible fue la del ministro Diego Portales, estrecho colaborador de los presidentes José Tomás Ovalle y José Joaquín Prieto. Una medida que hizo posible que Alcedo se quedara en Chile tuvo que ver con la decisión de devolverle a la Iglesia Católica los bienes y las rentas (diezmos) que había perdido durante los años de gestación de la Independencia y la presencia de los liberales en el gobierno. Si en muchos países latinoamericanos, las empobrecidas catedrales redujeron sus capillas musicales o las mantuvieron con grandes carencias tras las guerras de Independencia, el orden conservador chileno hizo posible que una institución colonial como la capilla de música catedralicia viviera floreciente en la catedral de Santiago de Chile. A ella se integraría Alcedo como bajo cantante del coro,

primero (1833) y como maestro de capilla, después (1846), en reemplazo del anglo-italiano Enrico Lanza, cargo en el que permaneció a lo largo de fecundos 16 años, hasta su regreso al Perú en 1864.

Alcedo vivió en Chile durante los gobiernos liberales de Manuel Blanco Encalada y Ramón Freire Serrano, un periodo de inestabilidad, lucha por el poder y fragilidad política, y los conservadores de José Joaquín Prieto (1831-1841), en cuyo gobierno se emprendió la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana que lideró el general Andrés de Santa Cruz; Manuel Bulnes (1841-1851), gestor de un amplio impulso intelectual, educativo y cultural en Chile –una consecuencia de ello fue la fundación de la Universidad de Chile –; Manuel Montt (1851-1861), impulsor de una amplia red de comunicaciones en Chile y propiciador de una apertura a sectores emergentes en los cargos públicos; y José Joaquín Pérez (1861-1871), cuya gestión estuvo marcada por la guerra hispano-americana, uno de cuyos desenlaces ocurrió en el combate del Callao el 2 de mayo de 1866. Alcedo regresó al Perú en 1864, llamado por el gobierno peruano para organizar un conservatorio, proyecto que quedaría trunco.

Descontando los pequeños viajes a Lima que Alcedo realizó en 1824 y 1841, su permanencia en Chile duró cuatro décadas ejerciendo una carrera ascendente que fue de músico militar y maestro de escuela a Maestro de Capilla de la catedral de Santiago, un puesto de cierto peso social por la enorme influencia de la Iglesia Católica en la vida social chilena y en aspectos como la educación, las relaciones personales, el estatus, el ejercicio profesional, la vida familiar y la moral pública y privada. Empero, no se desvinculó del Perú y siguió atento los avatares de la política peruana, quizá por ver cumplido ese anhelo de tener una patria libre que le hizo admirar y venerar al libertador José de San Martín. Así, en 1858 se interpretó en el Teatro Principal un Himno dedicado al presidente Ramón Castilla –el conciliador de liberales y conservadores– que cumplía su segundo periodo (1855-1862) y quien en 1854 había decretado la abolición de la esclavitud –en cierto sentido, un símbolo del viejo orden colonial– todavía imperante durante los primeros años de la República dominado por las aristocracias criollas, decreto que despertaría más de un gesto de simpatía en el mulato Alcedo. Las afinidades de nuestro músico se extendieron al sucesor de Castilla, el general puneño Miguel de San Román, participante en la guerra de Independencia con San Martín y Bolívar y presente en todas las circunstancias que la lucha entre caudillos enrumbó los destinos del Perú hasta la llegada de Castilla al poder y de quien fue primer ministro. Había sido elegido para el periodo 1862-1866, pero enfermó y murió. El *Himno inaugural al Sr. Gral. San Román* tiene un tono laudatorio y pone de relieve la esperanza de conseguir la unión entre peruanos. Alcedo, aún en Chile, recibió la invitación del gobierno, personificado en el vicepresidente Juan Antonio Pezet, y viajó a Lima a discutir una idea que en ese momento no se concretó: la fundación de un Conservatorio de Música con el que ya contaban otras naciones americanas, y que formaba parte del proceso de secularización de la educación artística, antes en manos de la Iglesia y después de 1850 asumida como una de las tareas de los Estados republicanos.

El maestro Alcedo presencié la gestión de los tres últimos gobiernos del primer militarismo del siglo XIX antes de la Guerra con Chile y el ascenso del primer

presidente civil. Juan Antonio Pezet, que había heredado la presidencia tras la muerte de San Román en 1863, fue derrocado en 1865 por el general Mariano Ignacio Prado, acusado de pusilanimidad durante el conflicto con España. Prado gobernó de 1865 a 1868, formó la Cuádruple Alianza con Chile, Bolivia y Ecuador para enfrentar a España a la que se derrotó en 1866. Entonces se efectuó la convocatoria a una Asamblea Constituyente, Prado quedó como Presidente Provisorio, pero su gobierno causó tantos descontentos –favorecer a sus socios chilenos, aplicar impuestos personales a los indígenas que originó el levantamiento de Juan Bustamante “Tupac Amaru III”– que se expresaron en las sublevaciones de Pedro Diez Canseco y José Balta y acarrearón la renuncia de Prado en 1868. En las elecciones de ese año resultó ganador el coronel José Balta, que gobernó de 1868 a 1872. Balta, asumió el gobierno de un país “guanero” con cuyos ingresos impulsó la construcción de ferrocarriles, abrió la actividad bancaria a capitales extranjeros y efectuó el polémico Contrato Dreyffus que acabó trayendo graves consecuencias a la economía peruana. Derrocado Balta y asesinado en prisión, subió al gobierno el primer presidente civil: Manuel Pardo y Lavalle para el periodo 1872-1876. Éste encontró un país endeudado, con graves carencias en salud, educación y vivienda y asolado por desastres naturales. A pesar de sus esfuerzos, no pudo paliar la crisis económica y al formar en 1873 una alianza con Bolivia de carácter defensivo, las disputas por la posesión de las salitreras de Tarapacá desembocarían en la guerra de 1879.

Nada, hasta el presente, parece indicar que Alcedo, en sus años de madurez, manifestara preocupación alguna por la política peruana, por ideales de algún tipo o por militancia activa en algo que no fuera estrictamente musical. Ni siquiera la fundación del Partido Civilista, una alternativa al predominio de los militares que ni la oligarquía terrateniente ni la Iglesia Católica vieron con buenos ojos. Su ancianidad teñida de desencanto –no sólo que le hubieran suprimido en 1869, cuando Balta gobernaba el Perú, una pensión que el gobierno le pagaba por ser el autor de la canción nacional, sino que, en sus propias palabras, “en los cincuenta años transcurridos [desde la Independencia], sea por las continuas asonadas y trastornos del orden, que absorbiendo la atención de los gobiernos, no les permiten emprender mejoras y reformas, a cuyo objeto, parece que *agentes misteriosos trabajan en la oscuridad para nuestra ruina total*; o sea por la natural inercia, que como principal legado heredamos de nuestros antiguos opresores, la Música yace sedentaria al nivel de su antiguo estado, y de muchas actuales necesidades, cuyas instituciones, poniendo en ejercicio los talentos con que la naturaleza ha distinguido a los Americanos, manifestaríamos el alto grado de cultura, en cuya ascendente escala marchamos a uniformarnos con las naciones ilustradas”–, lo embarcó en tareas como la composición de obras alusivas a alguna circunstancia o personajes específicos. Como es obvio, no le dedicó ninguna pieza al presidente Balta, pero sí a Henry Meiggs, el contratista anglo-norteamericano que emprendió, en esos años, la construcción de los ferrocarriles que unirían la costa peruana con la zona andina, el constructor que representaba la idea de progreso y civilización que nuestras jóvenes repúblicas querían para sí.

II. LA VIDA CULTURAL ENTRE 1788 Y 1878

1. Arquitectura

José García Bryce afirma que “La progresiva decadencia de las minas, de los obrajes, de la vida económica de toda la Colonia en el transcurso de la segunda mitad del siglo XVIII, se reflejó en la declinación de la ciudades del Virreinato peruano y de su capital, que además se había visto afectada desde antes por la reducción de los territorios de su gobierno al crearse el Virreinato de la Nueva Granada en 1739 (que, en 1776, fue seguido por el del Río de la Plata, que confirmó la creciente importancia que estaba adquiriendo Buenos Aires, mientras Lima declinaba). El gradual empobrecimiento en lo material de Lima se hizo patente al reconstruirse sus edificios después del terremoto del 28 de octubre de 1746 con menos suntuosidad que la tuvieron primitivamente, o al sustituirse por edificaciones nuevas más modestas que las del siglo XVII o comienzos del XVIII”.¹ En esta época empezaría a darse un proceso de afrancesamiento impulsado por los virreyes Amat, Guirior, Jáuregui y Croix, a la vez que surgieron edificios de estilo barroco italiano como el que Filippo Juvarra y Giovanni Battista Sachetti introdujeron en Madrid. De este periodo son significativas diversas obras como el templo de Las Nazarenas, el camarín de la Virgen de la iglesia de La Merced, la torre de Santo Domingo y la nueva fachada de la iglesia de Santiago en el pueblo de Surco.

En el último periodo del virreinato, ya entrado el 1800, se introdujo en Lima el estilo neoclásico a través de la obra de Matías Maestro (1766-1834) a quien se le debe la modernización de los interiores de la catedral y las principales iglesias de Lima (san Francisco, santo Domingo, La Merced y quizá san Pedro), aspecto muy discutido porque significó la alteración o supresión de elementos barrocos de estos edificios. El neoclasicismo respondió a una ideal de diafanidad, claridad y humildad que la Iglesia tomó para sí, en oposición a la mundana fastuosidad del barroco.

En cuanto a la arquitectura de vivienda, en las ciudades convivieron desde palacetes de estilo hispánico hasta casas que ocupaban espacios colectivos como los “callejones de cuartos”. Entre ambos tipos, se situaban las casas de dos pisos, con patio central, con habitaciones dedicadas a funciones específicas: sala, comedor, dormitorios, oratorio, cocina, para familias de actividades económicas o sociales desarrolladas en las urbes. Estas casas tuvieron perfiles propios en algunas ciudades como Trujillo, Arequipa, Cuzco o Puno.

Muchas de estas edificaciones sobrevivieron en el periodo republicano, pero el desequilibrio entre el mundo urbano costeño y el mundo urbano andino fue manifiesto. En Lima, señala Basadre, durante las cuatro primeras décadas del siglo XIX “perduró un modo de ser, un estilo de vida muy de la Colonia, en la vida social y en las costumbres. Símbolos de esta [...] son, de un lado, el montonero [...] y de otro lado, la tapada con

1 José García Bryce, “La arquitectura en el virreinato y la república”, *Historia del Perú. Procesos e instituciones*. Tomo IX, p. 69.

la saya y el manto”¹ Símbolos de esta época son también las casas similares en todo a las de la época colonial. Presente hasta la década de 1870, la llamada casa solariega se mantuvo inalterable, refaccionadas con nuevos elementos como las rejas de hierro fundido y los balcones cerrados más austeros por la influencia del neoclasicismo.

A su regreso de Chile, Alcedo habitaba una casa de este tipo en la calle de Huallaga, cuadra 4^a, antes calle de La Virreina –llamada así por encontrarse en esa cuadra la casa de doña Ana de Borja y Aragón, esposa del Virrey Conde de Lemos–, número 162, ubicada en el centro de la capital, donde ofrecía clases de música. Tras su muerte, su piano –de las que fabricaba Henri Herz, el virtuoso que visitó Lima en 1850, entre otras cosas para vender sus pianos– estaba a la venta en una casa de la calle de Las Mantas número 4, donde el maestro desarrollaría sus actividades pedagógicas.

En la época que Alcedo se repatrió al Perú en 1864, se hicieron algunas edificaciones emblemáticas, como el Palacio de la Exposición, entonces en las afueras de Lima y actualmente Museo de Arte de Lima. Se ordenó su construcción en 1869, iniciándose la misma en enero de 1870 e inaugurándose el 1 de julio de 1872. En este edificio, rodeado de vistosos jardines, se realizó la primera Gran Exposición Nacional, para mostrar el grado de progreso material al que había llegado el Perú. Allí se exhibió el cuadro del pintor Luis Montero, *Los funerales de Atahualpa*, y el famoso reloj de Pedro Ruiz Gallo, un aparato muy ingenioso que causó gran admiración entre los limeños: señalaba las horas, los minutos, los segundos, las semanas, los años, los siglos, las fases de luna; a las cinco de la mañana izaba el pabellón, y a las cinco de la tarde lo arriaba; tocaba el Himno Nacional y mostraba a horas determinadas diversos cuadros que representaban hechos cruciales de la historia peruana. Los chilenos, durante la guerra de Pacífico, lo desarmaron y se lo llevaron a su país como botín de guerra, aunque nunca consiguieron ponerlo en funcionamiento, pues algunas piezas importantes fueron retiradas por Ruiz Gallo antes de consumarse el pillaje.

2. Literatura

El periodismo no ha estado alejado de las actividades de escritores y literatos. Lima conoció en el tramo final del siglo XVIII el *Diario curioso, erudito, económico y comercial* que publicó Jaime Bausate y Mesa a partir de 1790. Al empezar el año siguiente salió a la luz *El mercurio peruano* (1791-1795) dirigido por Hipólito Unanue, importante difusor de las ideas de la Ilustración que cultivaban los miembros de la Sociedad de Amantes del País, entre los cuales descuellan el propio Unanue y José y Baquijano y Carrillo. En el siglo XIX circularía un diario con el mismo nombre, de tendencia conservadora, publicado en Lima de 1827 a 1834 y de 1839 a 1840, que tuvo entre sus colaboradores a José María de Pando, Felipe Pardo y Aliaga, José Joaquín de Mora y José Pérez de Vargas. En los años siguientes se fundaron los diarios *El Comercio* (1839), *El Nacional* (1865), *La Sociedad* (1870), *La Patria* (1871) y *La Opinión Nacional* (1873) y *La Tribuna* (1878).²

1 Jorge Basadre, *El Perú republicano*. Lima, 1961, p. 91.

2 Alberto Varillas M., “Diarios y Revistas de la ocupación de Lima”, *Revista de la Universidad*

De los últimos años del siglo XVIII se recuerda la figura del lego Francisco del Castillo, conocido como El ciego de La Merced, dueño de una capacidad improvisatoria al crear décimas, coplas, adivinanzas y hasta sonetos. También fue autor de piezas teatrales como *Nitridates*, en tres actos, y el poema lírico en 4 cantos *Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*. Un enviado de Carlos III que respondía al nombre de Alonso Carrión de La Vandra, resultó ser el famoso Concorlocorvo que escribió el trabajo satírico *Lazarillo de ciegos caminantes* en el cual se da una aguda descripción de la Lima virreinal. Publicado en Gijón en 1773, contribuyó a la valoración de escritores como Peralta y Barnuevo y Garcilaso de la Vega. En 1781, José José Baquijano y Carrillo escribiría una pieza literaria para recibir al virrey Agustín de Jáuregui en la Universidad de San Marcos, en la que haría manifiesto el incipiente descontento que causaba el sistema colonial en las clases criollas del Perú. El andaluz Esteban de Terralla y Landa dio a conocer en 1792 su zahiriente panfleto *Lima por dentro y fuera*, una de esas obritas que ya anunciaban los tiempos por venir.

Aunque no fueron literatos en sentido escrito, Toribio Rodríguez de Mendoza (1750-1825) e Hipólito Unanue (1755-1831) contribuyeron con sus escritos a elevar el nivel académico de los futuros padres de la patria. Treinta y cinco alumnos de Rodríguez de Mendoza integraron el primer Congreso del Perú como diputados. Las *Obras científicas y literarias* que recogen los numerosos escritos de Unanue revelan a un intelectual de estilo seguro y refinada pluma.

Algunos escritores desarrollarían su actividad en el extranjero: Pablo de Olavide (1725-1803), el Ilustrado que después de sufrir un castigo de la Inquisición pasó sus últimos años en pugna con el pensamiento científico y reconciliado con el dogmatismo religioso, José Eusebio de Llano Zapata (1721-1780), que residió de modo permanente en Cádiz donde escribió sus *Memorias Histórico-físicas-apologéticas de la América Meridional*, editadas por Ricardo Palma en 1904 y Juan Pablo Vizcardo y Guzmán (1748-1798), jesuita arequipeño expulsado del Perú con los de su orden en 1767 y autor de la célebre *Carta a los españoles americanos* que ejerció enorme influencia en el movimiento independentista.

En la época de la Independencia sobresalen tres poetas afines a los vientos que soplaban: José Joaquín Olmedo (1780-1847) –ecuatoriano de nacimiento–, José María Pando (1787-1840) y Mariano Melgar (1792-1815). El primero es autor del *Canto a la victoria de Junín*; el segundo escribiría en 1826 su *Epístola a Próspero* dirigida a enaltecer a Bolívar y el tercero dejaría una colección de poemas conocidos como yaravíes que inauguran el romanticismo literario en el Perú. Melgar moriría fusilado en Umachiri dejando un aura de talento abortado, de promesa incumplida, de esperanza inalcanzada. Dos siglos después se antoja ver en él una premonición de la suerte que correría siglo y medio más tarde Javier Heraud. Un cuarto poeta vivió de espaldas al proceso social: José Manuel Valdés (1767-1843), autor de un *Salterio peruano* y de una poesía religiosa que sigue los cánones de la poesía tradicional al servicio de la fe. Un quinto poeta ejerció de francotirador, disparando según las circunstancias lo hacían conveniente:

José Joaquín de Larriua (1780-1832), que dejó salir de su pluma una popular décima que decía “Cuando de España las trabas/ en Ayacucho rompimos,/ otra cosa más no hicimos/ que cambiar mocos por babas”.

En los años republicanos la literatura suele ser vista en tres periodos: costumbrista, romántico y realista, con fronteras estilísticas y cronológicas no muy definidas entre ellas. En la primera se ubican con claridad y ya casi sin discusión Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868) y Manuel Ascensio Segura (1805-1871). Aristócrata de cepa el primero, de clase media el segundo, “vivieron enfrentados por algo más que una querrela personal o distintos modos de entender y practicar la literatura”.¹ Pardo representaría el ala conservadora, Segura, el ala liberal. Pardo veía el presente con la idea de que todo tiempo pasado fue mejor; Segura tenía ojos compresivos para el Perú de su tiempo aunque se entretenía en la mera descripción de lo que observaba. Pardo escribió tres comedias: *Frutos de la educación* (1828), *Don Leocadio y el aniversario de Ayacucho* (1833) y *Una huérfana en Chorrillos* (1833), una serie de artículos costumbristas publicados en su periódico *El espejo de mi tierra* (1840-1859) y una colección de poesías líricas, contemplativas, satíricas y festivas. Segura fue un hombre de teatro, como le llamó Luis Alberto Sánchez, pero también escribió artículos de costumbres, poesía satírica y dieciséis comedias costumbristas entre las que alcanzaron notoria fama *El sargento Canuto* (1839), *La saya y el manto* (1841), *Ña Catita* (dos versiones, 1854 y 1856), *Percances de un remitido* (1861) y *Las tres viudas* (1862). Sus comedias están cruzadas por una epidérmica visión crítica de la sociedad de su tiempo, pero sin las añoranzas de Pardo y Aliaga. Rebasando el costumbrismo, la obra de Flora Triistán *Peregrinaciones de una paria* expuso la honda división social del Perú y denunció la proclividad al poder de las clases altas sólo para mantener sus privilegios. Este texto resulta ser demasiado revolucionario para su tiempo y deja ver las limitaciones del costumbrismo.

El enfrentamiento entre liberales y conservadores se manifestó en la prosa de Benito Laso (1783-1862), Francisco Javier Mariátegui (1793-1884) y Francisco de Paula González Vigil (1792-1875) por el bando liberal y de José María Pando (1787-1840) y Bartolomé Herrera (1808-1864) por los conservadores. Las tesis que sostenían en sus escritos perderían vigencia después que el Perú saliera derrotado de la guerra con Chile.

La relación de José Bernardo Alcedo con los escritores o poetas de su tiempo no se dio con los arriba mencionados, en parte porque entre 1823 y 1864 vivió en Chile, pero tampoco porque no se construyó a sí mismo como un compositor con aspiraciones de hacer una obra de alcances estéticos propios –autor de lieder o música pura (sonatas, sinfonías), por ejemplo–, sino como un músico de oficio en ámbitos que le imponían un concepto utilitario de la música: el ejército y la iglesia. Se vinculó con una figura menor de las letras peruanas en la coyuntura de la llegada de San Martín al Perú y la declaración de la Independencia: la de José de la Torre Ugarte, cuya obra no ha entrado en ningún recuento de la creación literaria en el Perú del siglo XIX. De hecho sólo se le reconoce ser el autor de las letras del *Himno Nacional* y de la canción *La*

1 Antonio Cornejo Polar, “Literatura en el Perú Republicano”, *Historia del Perú. Perú Republicano*, Lima, Juan Mejía Baca, 1980, t. VIII, p. 18.

chicha. Sus caminos se separarían en 1823: Alcedo partió a Chile en tanto De la Torre Ugarte acompañó ese mismo año al ex presidente José de la Riva Agüero en su aventura de establecer un gobierno paralelo al de Bolívar en Trujillo. Después de salvarse de ser fusilado, sus inquietudes literarias sucumbirían ante el esforzado ejercicio de su profesión de abogado y juez.

3. Pintura

Como en la actividad musical, la labor de los pintores del periodo virreinal se desarrolló entre el universo profano y el religioso. Uno de los pintores activos en el tiempo en el que José Bernardo Alcedo llegó al mundo era Julián Jayo (*fl.* 1760-1811) quien pintó la última de las grandes series conventuales de vidas de santos para el convento de La Merced, concluida hacia 1792, aludiendo a la vida de san Pedro Nolasco. En esta serie intervinieron otros pintores contemporáneos de Jayo como José Joaquín Bermejo y Juan de Mata Coronado. Jayo también pintó la imagen de fray José Gómez (1793) para el convento franciscano de Nuestra Señora de los Ángeles. Jayo había decorado en 1777 el gabinete de la Marquesa de Guirior, como una muestra de arte de naturaleza profana. Tras las huellas de Cristóbal Lozano, considerado el paradigma más notable de la pintura limeña del siglo XVIII, se sitúan el ya citado José Joaquín Bermejo, José Díaz, fino retratista y experto reproductor de la elegancia de los trajes de la época, y Cristóbal de Aguilar que realizó en 1777 un óleo del virrey Amat.

En los últimos años del siglo XVIII llegó a Lima José Joaquín del Pozo (1759-1821). Sus obras más significativas son las escenas de la Virgen María en el camarín de la Virgen del Rosario en la iglesia de santo Domingo y una pintura de santa Rosa de Lima en el altar mayor de la iglesia de santa Rosa de los Padres. De este pintor se conserva un retrato del virrey Abascal. Hacia los años finales del virreinato destaca la personalidad de Matías Maestro, que había llegado a Lima formando parte del séquito del arzobispo Juan González de la Reguera (1782), a quien le hizo un retrato. También pintó una serie de la vida de Cristo en la Casa de Ejercicios franciscana y un lienzo de enormes proporciones que representa la consagración de la catedral. Contemporáneo de Del Pozo, Marcelo Cabello dejó una notable producción de grabados. Trabajó entre 1796 y 1818 varios retratos: el de los virreyes Ambrosio O'Higgins y Joaquín de la Pezuela, el del arzobispo Juan González de la Reguera y una imagen de santa Rosa de Lima.

En la antigua capital del Imperio de los Incas continuaría la tradición plástica conocida como Escuela Cusqueña. A mediados del siglo XVIII habían sentado plaza Miguel de Santiago, Mauricio García y Delgado y Marcos Zapata, autores de obra principalmente religiosa. Siguiendo sus pasos destacan Ignacio Chacón, Antonio Huilca e Isidoro Francisco Moncada que ostentaba los títulos de Maestro Mayor y Alcalde Veedor del Arte de la Pintura de la Gran Ciudad del Cusco como lo anuncia en unos cuadros de *La Anunciación* y *La Circuncisión*.

Entrando el siglo XIX sobresale el pintor Tadeo Escalante, autor de los murales del templo de Huaro que firmó en 1802. Otra de sus obras importantes es la que realizó en

los interiores del molino de Acomayo, en la que se aprecia una serie de incas de cuerpo entero, escenas del Antiguo Testamento y su presunto escudo de armas.

En el tránsito del virreinato a la república, la importancia que en Cusco representa la obra de Tadeo Escalante la tienen los mulatos José Gil de Castro (1783-1841) y Pancho Fierro (1809-1879) que vivieron en Lima. De Gil de Castro han quedado los retratos que hizo de San Martín, Bolívar, O'Higgins, Luis José de Orbegoso, José Gregorio Falconí y José Olaya. Debido a su estancia en Chile ejerció alguna influencia en los artistas de ese país, por lo que se le considera un precursor de las artes plásticas chilenas. Faltan estudios para determinar la cercanía que el mulato Gil de Castro y el mulato Alcedo hayan mantenido en sus años en el país del sur. “En Chile, ambos, el pintor y el músico, deben haber interactuado con pares mulatos artesanos en general, y más específicamente con renombrados como el escultor, ebanista e inventor Ambrosio Santelices (fl. 1780-1817), llamado el primer escultor nacional, quien según informa Baptiste Bonnefoy, fue amigo íntimo de O'Higgins, quien le pidió que le representara en una escultura policromada conservada en el Museo Histórico Nacional, la cual fue la última obra del artista y unas de las muy pocas que quedan hoy día”¹ Por su parte, Pancho Fierro recogió en sus cartones las figuras de personajes populares –religiosos, militares, cuadrillas de baile, hombres y mujeres devotos, vivanderas, tapadas, locos– con el fondo de casonas y balcones, alamedas y plazuelas. Ambos mulatos resultan contemporáneos del autor del Himno Nacional –igualmente mulato– y parecen expresar con su presencia los nuevos aires que soplaban en la Lima de perfiles aristocráticos. Otros pintores notables fueron Pablo Rojas (1780-1840), autor de un retrato de Simón Bolívar y Mariano Carrillo que realizó sendos retratos del virrey Pezuela y del libertador San Martín. Tres pintores ecuatorianos se afincaron en el Perú decimonónico: José Anselmo Yáñez (fl. 1830-1860), Francisco Javier Cortés (1770-1841) que respondió al llamado del virrey Abascal para dirigir la Academia de Dibujo y Pintura y Manuel Ugalde (1817-1881), dedicado a la realización de retratos.

El romanticismo –una estética ajena a la obra de José Bernardo Alcedo– halló a sus mejores exponentes en el piurano Ignacio Merino (1817-1876) y su discípulo, el tacneño Francisco Laso (1823-1869). Ambos con una formación cosmopolita –vivieron y estudiaron en Europa– sobresalieron, más allá de las temáticas de sus trabajos, por el dominio de la técnica, plasmado en *Colón en Salamanca* de Merino y la *Santa Rosa de Lima* de Laso. El panorama de los pintores contemporáneos de Alcedo se cierra con Luis Montero (1826-1869), autor del célebre cuadro *Los funerales de Atahualpa*, y Francisco Masías (1838-1894), con una obra compuesta por bodegones, retratos y paisajes de no muy convincente factura. La iconografía que conocemos de Alcedo no parece tener relación con las obras de estos pintores. Sólo se conocen dos retratos originales del músico, posteriores a su deceso, cuya factura permanece anónima y que en ningún caso son fruto de una hipotética relación entre el compositor y los artistas plásticos de su tiempo.

1 Jean Baptiste Bonafoy, “Une minorité noire entre Monarchie et République. Trajectoires sociales et militaires des officiers pards de Santiago du Chili. 1780-1830.” *Université Paris 1*, 2012, pp. 51-52.

4. Música

Uno de los aspectos menos conocidos de la época colonial, en el terreno de las artes, es el de la música. Quizá por su naturaleza efímera, tal vez por su condición de arte inmaterial, o por la razón de que para ser un hecho vivo necesita de intérpretes, la supervivencia de la música se torna difícil. Desde que la Independencia liquidó el orden virreinal, muchas manifestaciones artísticas de tres siglos de vida colonial fueron cubiertas por el polvo del olvido, la música entre ellas. La música de tradición escrita, religiosa o profana, en el último tramo de vida del virreinato estaba ya totalmente inserta en el seno de la cultura occidental. Junto a México, el Perú, que hasta el siglo XVIII fue el principal centro administrativo de la Sudamérica hispánica, ocupó el lugar más importante en el imperio colonial español. No existió ningún centro urbano de fundación española que, al ser declarada ciudad por edicto real, no contara con una iglesia catedral. Lima, Cusco, Arequipa, Trujillo y otras ciudades contaron con sendos recintos catedralicios. Como la mayoría de los aspectos de la vida colonial en América Española, la organización catedralicia adaptó tradiciones hispanas a condiciones nuevas. La mayor parte de las catedrales erigidas fueron modeladas según la de Sevilla o la de Toledo. Durante casi trescientos años, el Cusco, la ciudad de los Incas, y Lima, la “Ciudad de los Reyes”, desarrollaron en sus catedrales una extraordinaria vida artística y cultural.

Después de la brillante tetralogía de compositores de la catedral de Lima que conforman Juan de Araujo, Tomás de Torrejón y Velasco, Roque Ceruti y José de Orejón y Aparicio, vino un cierto aire de decadencia. De los siguientes maestros de capilla ya no se conservan obras o sólo unas pocas: no de Cristóbal Romero, quien ejerció su magisterio entre 1765 y 1776, músico nacido en Lima cuya carrera comenzó siendo niño seise y culminó con su retiro del cargo por enfermedad (muere en 1789); tampoco de Ventura Marín de Velasco (maestro de capilla entre 1776 y 1798), iniciado como seise y más tarde cantor tiple de larga experiencia musical; sólo dos partituras de Manuel Dávalos Chauca, interino entre 1798 y 1799 (un salmo de Vísperas *Beatus vir* y una *Lamentación segunda para Viernes Santo*); y sólo una *Pasión según San Juan* de Juan Beltrán, maestro de capilla de 1799 a 1807. Ya en el siglo XIX, los años finales de la colonia testimonian la actividad de Julián Carvallo (o Carabayllo), interino en dos ocasiones: durante la enfermedad de Beltrán en 1807 y más tarde para suplir la renuncia de Andrés Bolognesi (1785-1834) en 1823. Éste último, italiano de origen, fue el que cerró el ciclo de los maestros de capilla de la catedral de Lima del Perú virreinal. Ocupó el magisterio de capilla entre 1807, cuando llegó de su natal Génova, y 1823 en que se marchó a Arequipa. Reorganizó la capilla musical y trató de devolverle las viejas glorias que ésta conoció en tiempos de Torrejón y Ceruti. Puso gran esmero en su oficio, mejorando notoriamente los servicios. Luego reunió y dirigió la primera agrupación lírica de Lima, con artistas locales e italianos, con la que mantuvo una temporada en la que presentó *Il matrimonio segreto* de Cimarosa, y otras óperas que fueron ovacionadas por el público (1812). Firmó el Acta de la Independencia del Perú aprobada en sesión del cabildo abierto de Lima, el 15 de julio de 1821. Luego, dirigió el coro y los músicos que acompañaron las ceremonias de la Misa y el *Te Deum* con motivo

de la proclamación de la Independencia del Perú, el 28 de julio del mismo año. En 1823 consiguió cuatro meses de licencia con sueldo y viajó a Arequipa, donde permaneció varios años. Regresó a Lima en 1830, siendo bien acogido. Pero nuevamente se trasladó a Arequipa, en 1833. Ya alejado de la música, se dedicó al comercio de coca y cascarilla, actividad que le obligaba a realizar largos viajes a Puno y Cuzco. Falleció en 1834.

La catedral de Lima contó con compositores que no fueron maestros de capilla, como fue el caso de Esteban Zapata, contemporáneo de Ceruti, Toribio José del Campo y Pando (1743-1818) y Melchor Tapia (1750-1819), que hizo música en la época de Bolognesi. Tapia fue un notable organista y prolífico compositor de los años previos a la guerra de Independencia cuya obra aún espera ser rescatada del olvido: varias misas, algunos salmos y una *Pasión según San Lucas*. No hay evidencias de que Alcedo se hubiera vinculado a la capilla musical catedralicia, a pesar de que tanto él como Bolognesi participaron activamente en los acontecimientos que ocurrieron cuando la declaración de la Independencia.

Una figura especial en la última etapa del siglo XVIII es el compositor trujillano José Onofre Antonio de la Cadena, el mulato autor de la *Cartilla de música* anunciada a la venta en la *Gaceta de Lima* (1763) y que ha sido dada a conocer por el historiador y musicólogo Juan Carlos Estenssoro. Quizá hable de la importancia de la *Cartilla...* el hecho de que uno de los dos ejemplares que hoy se conocen perteneciera al ilustre musicólogo Francisco Asenjo Barbieri y que José León Tello le dedicara, en su enjundioso estudio sobre la *Teoría española de la música de los siglos XVII y XVIII*, un breve capítulo que permite situarla en el contexto de las obras teórico-musicales peninsulares de su época. En 1768 participó en el concurso de oposición al magisterio de capilla y aunque ganó el concurso, la plaza le fue otorgada al violinista Juan José de Solís quien no había participado en el examen para el cargo. Nuestro músico elevó su queja, primero al virrey, lo que le acarreó diversas dificultades, y por último al rey. La *Cartilla de música* fue uno de los recursos que Alcedo empleó para la enseñanza del canto llano en sus primeros años en Chile. También Estenssoro pudo ubicar en 1986 en el Archivo General de Indias un nuevo escrito de De la Cadena, el *Diálogo cathe-músico*, y el expediente presentado al monarca para reclamar el magisterio de capilla de Trujillo, del que fue desglosado, que permite aclarar aspectos significativos de su biografía así como las huellas de los conflictos por la construcción del órgano del convento dominico de Chicama. Se trata de un texto autógrafo, dirigido al rey y firmado en “Truxillo del Perú y enero 1 de este año que corre de 1772”. Onofre firma por primera vez con su segundo apellido, agregando un “y Herrera” a su nombre habitual. El manuscrito no tiene un título general, pero su nombre de *Diálogo cathe-músico* está anotado por el autor en su presentación al rey como en la introducción.

Aparte de la catedral como centro máximo de la vida musical religiosa, las iglesias parroquiales o conventuales solían tener, aunque con recursos más limitados, sus propios organistas y cantores e incluso sus maestros de capilla. No menos importantes en su actividad musical fueron los conventos de frailes y monjas. Se tiene noticias de que las órdenes religiosas contaban con maestros de capilla o cargos equivalentes (vicarias de coro, los de monjas), los oratorianos, los agustinos, los dominicos y los mercedarios,

entre ellas. Algunas, en lo posible, llegaron a tener una capilla musical constituida y en muchos casos la habilidad para el canto o la ejecución garantizaba el ingreso al claustro.

La música en los templos adyacentes a los conventos de frailes –y en los claustros mismos– no fue menos cuantiosa que en los conventos de monjas, pero de ella no hay sino simples menciones e indicios vagos. Una orden de profunda dedicación al arte sonoro fue la de los mercedarios. Otro mercedario notable fue el padre Mariano Acoña, organista de La Merced, a quien la catedral le requirió en 1809 un dictamen sobre las copias de los papeles de música que mandó hacer el maestro de capilla Andrés Bolognesi y que, en cierto sentido, es el actual archivo de música catedralicio.

Entre los agustinos se encuentran José Artieda, maestro de capilla de la iglesia de su orden a quien Toribio del Campo pondera con elocuencia, tal vez maestro de José Onofre Antonio de la Cadena, y fray Cipriano Aguilar –mentor de Alzedo– maestro de capilla de su orden en 1799 y cuya Vigilia a 4 y a 8 voces con violines, flautas, trompas, órgano y bajo se encuentra en la catedral de Santiago. Carlos Raygada menciona una *Razón de los papeles de solfa que he recibido del Reverendo Padre sub-prior, que existían a cargo del finado Fray Cipriano Aguilar, maestro de capilla*, que no sería otra cosa que la lista del material musical del convento agustino en el momento de la muerte de Aguilar.

De los dominicos se sabe que tenían un conjunto instrumental y una escuela de música en la que estudió José Bernardo Alzedo bajo la guía de fray Pascual Nieves, cuyo coro llegó a dirigir antes de ser el autor del Himno Nacional peruano y de muchas obras conservadas en Santiago de Chile donde fue maestro de capilla. Entre los compositores de la orden figura fray Tomás de Mendoza, cuya obra no se ha conservado, y de quien José Toribio del Campo y Pando dice: “Hallo en él un perfecto conocedor del Arte: un espíritu extravagante, huyendo siempre de todo aquello por donde el sentido guía: un caprichudo que quiso hacer senda por todo lo más inaccesible.”

En los primeros años del siglo XIX, José Toribio del Campo y Pando, el ilustre –aunque realmente desconocido– compositor, instrumentista, organero y musicógrafo, era maestro de capilla de la iglesia de San Francisco como consta en un escrito que envió al cabildo catedralicio en agosto de 1807. Otro de los compositores independientes fue Andrés Cecilio de quien no se conserva obra alguna, pero que escribió la música por encargo para las Fiestas de Nuestra Señora de 1782 y 1783.

Concluyendo la etapa virreinal, Lima contaba con varias capillas musicales y conjuntos orquestales –“doce orquestas más o menos numerosas, de buena inteligencia y mejor ejecución”, dice José Bernardo Alzedo en su *Filosofía elemental de la música*,– reflejo de una vida musical que no tuvo afortunada continuidad en el Perú independiente.

El convento de San Francisco de Cajamarca es el repositorio de unas pocas obras de la época más tardía del virreinato (principios del siglo XIX) que dan la pista del repertorio cultivado en ese recinto: once salmos penitenciales de autor anónimo, a dos coros; cinco misas de un maestro Santisteban, varias antífonas a tres voces sin acompañamiento, una misa pastoril anónima, una *Salve* del maestro Isnal y otra de un tal maestro Aguayo y varios motetes de Tomás Luis de Victoria. En Arequipa, el archivo de la iglesia de la Virgen del Perpetuo Socorro, guarda un *Miserere* del poeta y autor de yaravíes Mariano

Melgar y unas *Visperas* de Giuseppe Cerruti, autor del siglo XVIII.

Alcedo regresó de Chile al Perú en 1864. Para entonces se habían acercado en nuestro país diversos músicos extranjeros que tuvieron una gran influencia en el desenvolvimiento de las actividades musicales. Organizaron bandas, fundaron academias, participaron en las Sociedades Filarmónicas, se hicieron cargo de las temporadas de ópera, impulsaron la música de salón y la música sinfónica. Claudio Rebagliati, Francisco de Paula Francia, Federico Guzmán, Carlos Eklund o Marie Dominique fueron algunos de los más destacados. Rebagliati fue nada menos que el restaurador del *Himno Nacional* e hizo la versión que luego sería declarada intangible por el Estado peruano. Francia desarrolló una gran labor como intérprete y maestro y compartió escena con Louis Moreau Gottschalk cuando éste visitó Lima. Guzmán, el pianista chileno que radicó unos años en Lima y fundó una Sociedad Filarmónica, también fue un fecundo músico cuya aura de virtuoso le ganó el respeto de la comunidad musical de Lima, la que abandonó al iniciarse el conflicto con Chile. Eklund, un personaje que contribuyó a la fundación de varias bandas militares, sostuvo una ardua polémica con Alcedo a raíz de haber hecho y publicado su propia versión del *Himno Nacional* a falta de una oficial o filológica de la partitura. El contrabajista Marie Dominique estrenó varias de sus obras sinfónicas con la Orquesta del Teatro Principal entre las que se cuentan la Sinfonía de *Les filles Marbre* y la *Sinfonía en sol menor*. Alcedo poco o nada tuvo que ver con las actividades que entretenían a la sociedad limeña. Él era un músico religioso y eventualmente escribió obras patrióticas. Parece ser que no le atrajo ni el salón, ni el teatro, ni la sala de conciertos, espacios emblemáticos de la música del siglo XIX.

En el Perú virreinal se produjeron algunas recopilaciones de música profana. Hasta nosotros han llegado algunas de ellas, de suprema importancia para conocer el repertorio cultivado por sectores cultos, pero también por sectores de clara raigambre popular. La primera es un códice originado en el siglo XVII por fray Gregorio de Zuola; la segunda, una muestra de lo que vieron los ojos de un viajero francés de principios del siglo XVIII; la tercera, una recopilación de expresiones populares de diversos pueblos y ciudades del norte peruano pertenecientes entonces al obispado de Trujillo, mandadas recoger por don Baltazar Jaime Martínez Compañón, obispo de esa diócesis; la cuarta, un texto de Antonio Pereyra y Ruiz llamado *Noticia de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Arequipa* dado a conocer en 1816.

A finales del siglo XVIII se efectuó el que constituye el primer trabajo etnográfico de las expresiones populares peruanas: el códice de Martínez de Compañón. Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, el impulsor del famoso códice que lleva su nombre, nacido en Cabreda (Navarra) 1737 y muerto en Bogotá en 1797, estudió filosofía en el Convento de la Merced de Calatayud, doctorándose en leyes y cánones en las universidades de Huesca y Oñate. Consiguió una beca de jurista en el Colegio del Sancti Spiritu de Oñate, llegando a ser rector y catedrático de esta institución. Tras una exitosa carrera religiosa, en 1767 fue presentado por Carlos III como chantre de la Iglesia metropolitana de Lima, tomando posesión de su cargo al año siguiente. En Lima ocupó los cargos de examinador general, juez de diezmos, visitador general de capellanías y

rector del Seminario de Santo Toribio de Mogrovejo. En 1779 alcanzó a ser obispo de Trujillo, desarrollando una interesante labor durante el tiempo que ocupó el obispado: construcción de una veintena de pueblos, edificación de 54 escuelas, 6 seminarios y 4 casas para indios, fomento de la agricultura y promoción de la reforestación en algunos territorios. El fruto de la visita pastoral que realizó a su diócesis entre 1783 y 1785 fue una recopilación de datos geográficos e históricos titulada *Trujillo del Perú en el siglo XVIII* formada por nueve tomos que contienen 1411 dibujos que ilustran en acuarelas la vida cotidiana, la arquitectura, la flora y la fauna, la historia y la geografía, la composición social, las costumbres y la tradición de su obispado. En el segundo volumen de este código se hallan diecinueve obras musicales recogidas en diversos poblados. Al tratarse de piezas de tradición oral, esta obra constituye un trabajo de índole etnográfica de enorme importancia, realizado antes de que se inventaran la etnomusicología y la ciencia folclórica. Están captadas las líneas melódicas y el bajo instrumental a la manera de bajo continuo. Otro rasgo fundamental de la recopilación de Compañón es que la información está organizada de acuerdo al lugar de origen (Trujillo, Lambayeque, Chachapoyas, Caxamarca, Guamachuco), citando nombres musicales genéricos (cachua, tonada, bayle) y contiene algunas descripciones con las que podemos imaginar cómo se interpretaban y a qué grupo social pertenecían. Hay piezas de clara mixtura andino-europea; algunas revelan fuertes rasgos indígenas; unas cuantas señalan la presencia de elementos africanos en nuestra música. Las letras son amatorias, navideñas, de alabanza e incluso eróticas. También hay dos danzas instrumentales, una de ellas, Lanchas para baylar, que viene a ser una especie de suite que reúne pequeñas secciones contrastantes. Algunas acuarelas ilustran coreografías e instrumentos musicales: guitarra, bandurria, violín, arpa, pífano y tamboril, y también la zampoña indígena y la marimba de los esclavos africanos.

Los textos, en un dialecto criollo del español, a veces mezclan palabras indígenas. La *Tonada del Chimo* es la única música original con una letra en lengua mochica. La presencia de partes de violín y bajo continuo refleja de qué manera se fundieron la tradición musical popular y los aires del barroco instrumental que había irrumpido con fuerza en el Perú en la primera década del siglo XVIII. No siempre la correspondencia entre el bajo y la línea melódica es correcta porque el transcriptor no parecía muy experto en captar música que era esencialmente oral y ello ha propiciado ejecuciones incorrectas de este repertorio. El interés del Código Martínez Compañón alcanza también a la iconografía ya que en él no sólo están representados diversos instrumentos de uso popular en la época, sino también danzas de negros, de indios, alegóricas, religiosas, históricas, de parodia, etc. Durante muchos años se consideró que esta piezas no tenían valor artístico, pero después que en 1881 Marcos Jiménez de la Espada hiciera conocer cuatro de estos cantos y los publicara en las Actas del Congreso Internacional de Americanistas, el interés por conocerlas y estudiarlas fue creciendo paulatinamente.

Alcedo que provenía del mundo conventual y se asoció luego al ejército, no perteneció propiamente al mundo musical del virreinato peruano y su liga con el mundo republicano se dio por ser el autor del *Himno Nacional*. Su relación con el mundo

catedralicio –aparte de que conoció a Melchor Tapia y a Toribio del Campo y Pando– se dio sólo en Chile, donde fue muy apreciado y menos discriminado que en el Perú. Salvo el esporádico estreno de sus himnos a los presidentes Castilla, San Román y Prado y de su *Miserere* (1872) y la publicación de su *Filosofía elemental de la música* (1869), sus últimos 14 años en Lima no lo revelan como un miembro activo de la comunidad musical, si se exceptúa el periodo en el que presidió la Sociedad Filarmónica –la designación era en calidad de vitalicia, pero se puede asegurar, dada la ancianidad de Alcedo, sólo decorativa– y aunque fue nombrado Director General de las Bandas de Música del Ejército, no era con agrupaciones militares que iba a integrarse a la vida musical y cultural limeña. Quizá Alcedo encarna el mundo de contradicciones y dicotomías que tipificaban al Perú del siglo XVIII que le vio nacer y que así continuó en el siglo siguiente que le vio morir. El musicólogo chileno Víctor Rondón, estudioso de la vida y obra del compositor del *Himno Nacional* dice de él: “Nacido de mulata, encuentra su espacio entre criollos; reconocida la presencia de su madre, la de su padre jamás se evidencia; de cuna humilde y casi anónima, muere acomodado y reconocido; formado en la Colonia, su talento se despliega en la República; nacido en Lima, pasa la mitad de su vida en Santiago; habiendo hecho los votos religiosos, abraza la vida secular; habiendo utilizado el manual de su congénere el mulato De la Cadena, termina difundiendo el pensamiento ilustrado europeo; formado artísticamente en el conservadurismo eclesial, difundió finalmente una estética liberal”.¹

Finalmente, Alcedo redactó su *Filosofía elemental de la música* entre 1851 y 1861 según su propio testimonio –“Después de concluido este tratado en Febrero de 1861”, dice en el Apéndice–. Quien pudo compartir sus inquietudes teóricas y literarias fue José Zapiola, fundador de *El Semanario Musical* (1852), donde el propio Zapiola y Alcedo publicaron textos que recogieron después en sus trabajos *Recuerdos de treinta años* y *Filosofía elemental...* respectivamente. Zapiola sucedería a Alcedo luego del retorno de éste al Perú en 1864. Un par de referencias que revelan que nuestro músico estaba atento a lo nuevo en aspectos teóricos se evidencian en las alusiones que hace al *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de Berlioz (1855) y a la *Biographie universelle de la musique* de Francois-Joseph Fetis (1837-1844).

En el Apéndice de su tratado, Alcedo expone que habiéndolo terminado, llegó a sus manos el *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'Harmonie de Fetis* publicado en 1858. La *Filosofía elemental...* es, pues, un texto contemporáneo de las obras de Berlioz (1803-1869) y Fetis (1784-1871), trabajos que ejercieron una influencia formidable en la educación de los músicos del siglo XIX. El maestro Alcedo debió conocer estos tratados en Santiago de Chile, donde redactó su trabajo, demostrando haber asimilado los principios que dichos autores señalan sobre diversos aspectos musicales, pero también, como lo hace con el segundo trabajo de Fetis, refutándolos donde le parece conveniente hacerlo. Le reclama a Fetis no haber incluido en su *Biographie universelle de la musique* a los compositores de América. Y reclama para

1 Víctor Rondón, “Luz parda entre Lima y Santiago: Una mirada a la vida y aporte del músico José Bernardo Alcedo (1788-1878)”, en Teresa Pereira Larraín y Adolfo Ibáñez Santa María (editores), *La circulación en el mundo andino: 1760-1860*, Santiago de Chile, Fundación Mario Góngora, 2008, p. 342.

algunos peruanos –Toribio del Campo y Pando, Melchor Tapia, José María Filomeno, fray Cipriano Aguilar y el arequipeño Pedro Ximénez Abril de Tirado,– una atención que tampoco sus compatriotas se la han prestado y que ahora, bajo la rememoración del autor del Himno Nacional, se han convertido en urgentes temas de investigación para comprender el curso de la música en el Perú, en el cual José Bernardo Alcedo y sus contemporáneos fueron actores principalísimos.

FILOSOFIA ELEMENTAL
DE
LA MÚSICA

6 SEA

LA EXEGESIS

DE LAS DOCTRINAS CONDUCENTES A SU MEJOR INTELIGENCIA

POR

José Bernardo Alzedo

AUTOR DEL «HIMNO NACIONAL» DEL PERÚ, SU PATRIA NATAL

MIEMBRO DE LA SOCIEDAD «FUNDADORES DE LA INDEPENDENCIA»; EX-MAESTRO DE CAPILLA DE LA ARQUIDIOCESIS
DE SANTIAGO DE CHILE; PRESIDENTE VITALICIO HONORARIO DE LA «SOCIEDAD
FILARMONICA» DE LIMA; Y DIRECTOR GENERAL DE LAS BANDAS DE MUSICA DEL EJERCITO



LIMA

IMPRENTA LIBERAL, CALLE DE SAN MARCELO, N° 55

D. JOSÉ BERNARDO ALZEDO.



La obra que hoy vé la luz pública, ha sido la producción de un hombre tan digno como modesto. Largos años de un trabajo penoso y con frecuencia interrumpido, momentos de angustia, dificultades de todo género, la han acompañado hasta su conclusion, y han contribuido á que reposase en indefinida y lamentable oscuridad, lo que tantas fatigas habia costado. Propicia al fin la Providencia, permite que el talento coseche su recompensa. Su autor solo ha querido dar un timbre honroso á su patria y si lo ha conseguido, el público lo dirá. Para él, no es desconocido Alzedo. Como escritor, como compositor del *Himno Nacional*, como veterano de la independencia, sus compatriotas le han hecho ya justicia, y un rápido bosquejo de los incidentes de su larga vida, formará la mejor introduccion de la obra que hoy sale á luz.

JOSÉ BERNARDO ALZEDO, hijo de José Isidoro Alzedo y de Rosa Larrain, nació en Lima el año de 1798. Pasó los primeros años de su vida en el hogar doméstico, oyendo los consejos y recibiendo los tiernos cuidados de su madre D^a Rosa.

Contaba seis años cuando ingresó por la vez primera en un establecimiento de educacion, y durante los cuatro años que allí estuvo, concluyó todos sus estudios preliminares.

A instancias de su padrino, abandonó las aulas cuando ya se iniciaba en los secretos de la gramática latina. El buen señor, que queria mucho al ahijado, no dejó de percibir que el jóven era aficionado al canto, y que retenia con tenacidad admirable lo que una sola vez oyera.

Persuadir á la madre para que dedicase al niño á la música, y no á la medicina, como se habia pensado, fué desde entónces su proyecto. La elocuencia natural, compañera siempre de la conviccion, dió fuerza al buen padrino, é hizo que lograse lo que tanto anhelaba. «Comadre,» le decia á D^a Rosa, «José Bernardo está destinado por la naturaleza para la música y no para otra cosa.»

Desde entonces se fijó el destino de Alzedo.

Convencida la buena madre, resuelta á seguir estos consejos, logró que el jóven Bernardo entrase en el convento de los Agustinos, donde á la sazón florecía una acreditada academia dirigida por Fray Cipriano Aguilar. No bastó la solicitud maternal para asegurar los adelantos del hijo, y poco después, habiendo llegado á oídos de D^a Rosa, que las lecciones de los buenos padres Agustinos eran tan oscuras como inútiles, determinó separar al niño de ese convento y trasladarlo al de Domínicos.

Entonces era universal la reputación artística del Domínico Fray Pascual Nieves, buen tenor y mejor organista, y fué por este motivo que él tuvo la suerte de dirigir los primeros pasos de Bernardo en una senda que debía conquistarle más tarde un nombre envidiable. Fué la primera diligencia del Padre Nieves tener una idea de lo que ya sabía su nuevo alumno. Lo hizo solfear una lección, y muy mal debió desempeñarse Bernardo, cuando excitó las risas de los demás alumnos.

Este incidente se convirtió en poderoso estímulo.

Herido su amor propio y conmovida su alma delicada, con lágrimas en los ojos, decía á sus compañeros: «Ustedes me han avergonzado, burlándose de mi torpeza, pero no se reirán más, yo lo prometo.»

Desde ese día, su asiduosidad no tuvo límites. ¡Cuántas noches, mientras sus compañeros dormían, él solo y olvidado, permanecía con el papel en la mano, á la débil luz de una bujía, descifrando y analizando la lección que debía repetir al día siguiente! Esta incesante y absoluta contracción le valió más de una seria reconvención. El maestro temía, y no sin justicia, que aplicación tan extraordinaria le costase la vida al discípulo.

La recompensa de todas estas fatigas no se hizo esperar. Fray Pascual, secretamente contento, no vaciló en corresponder al empeño de Bernardo. Dos horas en la noche ayudaba al alumno, y tantos esfuerzos no podían menos que ser coronados del más brillante éxito.

Seis meses después, cuando solo tenía once años, no había trozo de música que no fuese interpretado por Bernardo. Fue nombrado pasante de la Academia, y para ser más señalado este premio, Fray Pascual reunió á todos los alumnos, y delante de ellos le confirió el título con estas palabras: «Es preciso distinguir al que se distingue.» Los avergonzados discípulos miraban de hito en hito al que tanta honra había merecido, y esta ceremonia, simple y característica, la terminó el favorecido, con estas palabras dirigidas á los alumnos: «Vosotros os mofasteis de mi ignorancia hace seis meses, cuando por mi felicidad vine al poder de mi sabio maestro, y ahora que pudiera obrar del mismo modo, prefiero ayudaros y servirlos en cuanto pueda.»

Poco tiempo duró Alzedo en esta Academia, porque obligado Fray Pascual á salir de Lima, todo se concluyó en el establecimiento. Este suceso privó á Alzedo de consejos saludables y de sólida doctrina; sin embargo, con los conocimientos que ya poseía, se dedicó al estudio de Haydn y de Mozart: oía con atención las misas de éstos y otros maestros, y aún componía pequeños *moteles*.

A los diez y ocho años compuso su primera misa en *Re mayor*. Asombró á todos tan prematuro trabajo, siendo muchos los que no creían que era obra suya, circunstancia que hizo sufrir al nuevo compositor multitud de disimulados exámenes, en todos los cuales salió airoso su talento.

Hacia ya tres años que por la continua habitacion en el convento, su trato constante con los religiosos y con sus jóvenes compañeros de coro, Alzedo habia sido inducido á abrazar la vida monástica, concurriendo á ello, aunque no el consejo, al ménos la acquiescencia de su buena madre. Entónces comenzaban á desarrollarse los primeros sucesos de la gloriosa emancipacion peruana, y con ellos se iniciaba para Alzedo la segunda éra de su vida, y la que debia darle un nombre que no morirá jamas.

Corria el año de 1821. El 9 de Julio las huestes de San Martin se apoderaron de Lima, y diez y nueve dias después se proclamaba la independenciam del Perú por aquel caudillo, en la plaza principal de la capital. Al mes siguiente la *Gaceta Ministerial* registraba un llamamiento hecho por el Gobierno, á los artistas y compositores, para que escribiesen un himno patriótico, señalando al mismo tiempo, como recompensa al artista que resultase agraciado por la adopción de su himno, *el premio del Gobierno y las gracias de sus conciudadanos*. El objeto del Gobierno, al abrir este concurso, era adoptar un himno, el mas perfecto posible, como Himno Nacional de la República.

Lucha tan noble no pudo ménos que excitar el celo y despertar las aspiraciones, al mismo tiempo que alhagar las esperanzas de muchos ciudadanos.

Siete composiciones entraron en el concurso. El dia prefijado fueron examinadas todas ellas, y ejecutadas en el órden siguiente: La del Músico Mayor del batallon «Numancia,» la de Alzedo, la de Guapaya, la de Tena, la de Filomeno, la de Aguilar, y por último, otra de Alzedo.

Apenas hubo terminado la ejecucion de esta última, San Martin, poniéndose de pié, exclamó: «Sin disputa, este es el Himno Nacional del Perú.» Al dia siguiente, un decreto confirmaba esta opinion expresada en un momento de entusiasmo.

El nuevo Himno fue estrenado la noche que se ceñebrió en Lima la entrega de las fortalezas del Callao. Alzedo, conducido al salon presidencial por el Coronel Paroisien, fué objeto de atenciones de todo género, y estuvo presente en este triunfo de su encantador talento cuyas primicias habia consagrado á su naciente patria. La bella voz de la señora Rosa Merino fue la primera que entonó nuestra Cancion Nacional.

Los versos originales de la Cancion, algo alterados hoy, son los siguientes:

CORO.

*¡Somos libres! ¡seámoslo siempre!
Y antes niegues sus luces el Sol,
Que faltemos al voto solemne
Que la Patria al Eterno elevó.*

Ya el estruendo de roncadas cadenas,
 Que escucharon tres siglos de horror
 De los libres, al grito sagrado
 Que oyó atónito el mundo, cesó.
 Por doquier San Martín inflamado,
 Libertad! libertad! pronunció;
 Y meciendo su base los Andes,
 La anunciaron también á una voz.

¡Somos libres! etc.

Lima cumple ese voto solemne,
 Y severa su ojo mostró
 Al tirano impotente lanzando,
 Que intentaba alargar su opresión.
 A su esfuerzo, saltaron los hierros
 Y los surcos que en sí reparó
 Le atizaron el odio y venganza
 Que heredó de su Inca y Señor.

¡Somos libres! etc.

Compatriotas, no más verla esclava
 Si humillada tres siglos gimió,
 Para siempre jurémosle libre
 Manteniendo su propio esplendor.
 Nuestros brazos hasta hoy desarmados,
 Estén siempre cebando el cañón,
 Que algún día las playas de Hesperia,
 Sentirán de su estruendo el terror.

¡Somos libres! etc.

Con su influjo los pueblos despiertan
 Y cual rayo, corrió la opinión,
 Desde el ítsmo, á las tierras del fuego,
 Desde el fuego á la helada región.
 Todos juran romper el enlace,
 Que Natura á ambos mundos negó,
 Y quebrar ese cetro que España
 Reclinaba orgullosa en los dos.

¡Somos libres! etc.

Excitemos los celos de España,
 Pues presente con méngua y furor,
 Que en concurso de grandes naciones
 Nuestra patria entrará en parangón.
 En la lista que de estas se forme
 Llenaremos primero el renglón,
 Que el tirano ambicioso de Iberia
 Que la América toda asoló.

¡Somos libres! etc.

En su cima los Andes sostengan
 La bandera ó pendón bicolor,
 Que á los siglos anuncie el esfuerzo
 Que ser libres por siempre nos dió.
 A sus sombras vivamos tranquilos,
 Y al nacer por sus cumbres el Sol
 Renovemos el gran juramento
 Que rendimos al Dios de Jacob.

¡Somos libres! etc.

Éstos versos son de D. Juan José Larrote Ugarte.

Las ideas liberales de Alzedo y el ardiente deseo que sentía de contribuir á la emancipación definitiva de su patria, le hicieron abandonar las sombras del claustro y enrolarse en el ejército. Solicitado por varios jefes colombianos, rehusó sus ofrecimientos, decidiendo, por fin, incorporarse en el batallón N° 4 de Chile, el 15 de Agosto de 1822. Esta determinación la debió á la amistad de D. José Francisco Gana, entonces Mayor de ese cuerpo.

Con ese batallón marchó Alzedo á Chile, después de haber figurado en varias campañas. Hé aquí el informe expedido por el General Gana, sobre los servicios militares de Alzedo:

«Señor Comandante General de Armas.

«El General que suscribe, en vista del decreto de US. que antecede, tiene el honor de informar que, hallándose el batallón N° 4 de Chile, cuyos jefes eran el Coronel D. José Santiago Sanchez y el que informa, acuartelado en la ciudad de Lima, fue incorporado D. José B. Alzedo como Música Mayor, en clase de subteniente de ejército, agregado á la plana mayor de dicho cuerpo.

«En esta clase, salió para el campamento de Huachipa, en donde desempeñó sus deberes, sobrepasando las esperanzas de sus jefes, por haber dado á la banda de música una instrucción sorprendente.

«De aquel campamento, salió el batallón, destinado á la campaña de intermedios, bajo las órdenes del General D. Rudecindo Alvarado, y se encontró Alzedo en las acciones de Torata y Moquegua, comportándose en ellas á satisfacción de sus jefes.

«Habiendo regresado el batallón á Lima, después de las desgraciadas jornadas que se acaban de indicar, pasó á guarnecer las fortalezas del Callao, que al poco tiempo fueron sitiadas por todo el ejército español, á las órdenes del General Canterac. Durante este sitio se confió al batallón, mandado ya en esa época por el Comandante D. José F. Gana, la defensa de la fortaleza del Sol. Allí se encontró también Alzedo, dando pruebas siempre de ser un oficial distinguido y de honor.

«Aun no habían levantado del todo los españoles el sitio de la plaza del Callao, cuando el batallón No 4 fué mandado para formar parte de la segunda expedición que salió á intermedios á las órdenes del infortunado Mariscal de Ayacucho D. Antonio J. de Sucre.

«El batallón N° 4 llegó, por accidentes imprevistos, primero que todos los cuerpos que componían la expedición, al puerto de Quilca, en donde fue amagado el día siguiente por una fuerza de infantería y caballería, doblemente mayor que la suya. El Comandante de dicho cuerpo, que lo era el que suscribe, en lugar de reembarcarse, resolvió por razones que no son del caso referir, referir á la expresada fuerza. Felizmente, la victoria se declaró en favor de las armas de la Patria, y dio por resultado la toma de Arequipa.

«En esta campaña, como en todas las demás, se hizo acreedor Alzedo por su brillante comportamiento, al aprecio y distinción de todos sus compañeros de armas, que lo reconocían como un oficial de mucho mérito, y muy digno de las consideraciones que no solo en su cuerpo, sino en todo el ejército, se le prodigaban.

«Obligada la expedición del General Sucre á retirarse de Arequipa, regresó á Lima, y de allí volvió otra vez á intermedios, á las órdenes del mismo General, formando siempre parte de ella el batallón N° 4, que fué destinado á Cobija. Allí recibió órdenes de volver á Chile, y Alzedo vino entonces á nuestro país, en su clase de Música Mayor, incorporado á la plana mayor, como Subteniente de ejército.

«Aquí obtuvo su licencia y separación del servicio, con gozo de fuero y uso de uniforme.

«Es cuanto puedo informar en obsequio de la verdad y para los usos que convenga al interesado.

«JOSÉ FRANCISCO GANA.»

En la capital de Chile, Alzedo se dió á conocer muy pronto, y sus indisputables conocimientos en la música lo hacian solicitar de todos.

Durante los cuarenta años que residió en Santiago, se ocupó no solo en la enseñanza particular, sino en la de los establecimientos de educacion, en la direccion de bandas militares, y en los conventos de Franciscanos, Domínicos y Agustinos; en éstos últimos, sus servicios profesionales eran tanto mas indispensables, cuanto que el canto llano se ignoraba por completo en Chile.

En 1846, el Illmo. y Reverendísimo Arzobispo Dr. D. Rafael Valentin Valdivieso, confirió á Alzedo el título y empleo de Maestro de Capilla de su iglesia Catedral, y es público y notorio, que en el desempeño de los deberes de este cargo fue intachable, escribiendo muchas obras originales, para enriquecer con ellas los archivos del coro Metropolitano.

Durante su larga residencia en Chile, el maestro Alzedo contrajo matrimonio con la apreciable señora D^a Juana Rojas, dechado de virtudes cristianas y domésticas. El hogar de Alzedo en Chile acogió siempre á los peruanos que proscriptos ó no, llegaban á Santiago, é innumerables personas pueden dar testimonio de la delicada cortesía, de la encantadora franqueza y amable solicitud con que la señora agasajaba á todos los compatriotas de su esposo.

En 1864, el Gobierno Peruano hizo venir á Lima al autor de la *Cancion Nacional*, con el objeto de ponerlo al frente del Conservatorio de Música que hubo de crearse, dándole provisionalmente el nombramiento de Director General de las bandas del ejército y asignándole un pension

Posteriormente, la Sociedad Filarmónica de Lima lo nombró su Presidente Vitalicio *ad honorem*; y desde entónces Alzedo permanece entre nosotros, querido y respetado por sus amigos, que distinguen en él al mérito acompañado de la modestia. Esta la tiene el maestro Alzedo en tan alto grado, que con dificultad hemos obtenido de él, en conversacion amistosa y sin declararle nuestro objeto, los pocos datos sobre sus primeros años.

¡Ojalá no considere violacion de la fé que se debe á la amistad el ver este bosquejo al frente de su libro!

Como puede ya presumirse por le honroso puesto que por tantos años ocupó Alzedo en Chile, sus obras mas notables son de carácter religioso. Entre otras recordamos un magnífico *Miserere*, una *Pasion* para el Domingo de Ramos y otra para Viérnes Santo, tres *Misas solemnes* en *Re mayor*, en *Mi bemol*, y *Fa mayor*, un bello *Invitatorio de difuntos*, varios *motetes*, un *Benedictus*, un *Tantum ergo*, *Salve* y *Trisagio*.

Por otra parte, no son pocas las obras marciales, que compuso durante la época en que dirijia las bandas, entre otras *La Araucana*, obertura militar, últimamente ejecutada en Lima con aplauso de los inteligentes, varias *marchas*, muchos *pasos dobles*, distintas *variaciones*, *boleros* y *valses*.

Pero por mil motivos, las composiciones patrióticas son las que mayor atención merecen. En primer lugar, tenemos nuestra *Cancion Nacional*; después, *La Chicha*, canción criolla, impresa últimamente en el *Album de Ayacucho*, donde se atribuye erróneamente á D. Juan Tena; *La Despedida de las Chilenas al Ejército Libertador del Perú*; *La Pola*; *La Cora*; *La Burla á las godas*, que casi le cotó la vida; y la *Cancion* que por orden de San Martín, cantaban os niños en la plaza mayor de Lima.

Bien conocemos que no basta este tosco trabajo para hacer justicia al hombre y al artista. Para hacer justicia al maestro Alzedo, es necesario conocerle, tratarlo con frecuencia, en el abandono de una conversacion familiar, como lo ha hecho por muchos años el que éstos renglones escribe.

F. C. C. ZEGARRA.



REPRESENTACION DEL AUTOR Y RESOLUCIONES GUBERNATIVAS.



EXCMO. SEÑOR :

José Bernardo Alzedo, peruano de nacimiento, profesor de música, autor de la *Cancion Nacional*, respetuosamente ante V. E. digo: Que constante amator de mi patria y aspirante de su mayor engrandecimiento, he meditado desde años anteriores, que la carencia de un Conservatorio Musical, estando en contradiccion del general progreso del siglo, era un déficit que oscurecia nuestra civilizacion y cultura; creí al mismo tiempo, que haciéndose notable por el sucesivo incremento de la ilustracion, su ereccion debia ser no triste y miserable, sino correspondiendo á la dignidad y esplendidez del Perú. Este pensamiento y esta fundada esperanza, me hicieron descender á reflexionar que la plantificacion de un establecimiento, tal como lo supongo, necesitaba un tratado que sirviese de texto, no únicamente al aprendizaje del conocimiento de los elementos que etimológicamente á cada uno le corresponde, sí tambien de la parte histórica, que considero como el depósito apreciable de los principios, origen y progreso de la música, como arte y ciencia. — A esta clase, Señor, pertenece la obra que lleva el título de *Filosofía Elemental de la Música*, cuya elaboracion me ha ocupado diez años periódicamente con algunas intermisiones, y que hoy tengo el honor de poner bajo la proteccion de V. E., invocando las virtudes de un ascendrado patriotismo y benévola filantropía, á efecto de que el Supremo Gobierno sea la base fundamental para la impresion de la obra indicada, suscribiéndose por quinientos ejemplares, á ocho pesos cada uno: precio moderado en proporcion del volúmen del libro, con inclusion de veinte láminas de ejemplos y demostraciones, que serán litografiadas en Europa. Esto demuestra no ser excesivo el importe, y menos el número de ejemplares; porque suponiendo que sean empleados en las Escuelas Normales de los Departamentos, donde siguiendo el uso y costumbre de Europa, la música es una parte de los diversos ramos de enseñanza, no hay duda que á cierto tiempo habrá que remitirles nuevos ejemplares. —No tengo la presuncion de créer que esta produccion de mis humildes talentos sea lo mas selecto con relacion al objeto de su contenido: no, Señor; pero sí de que, es la primera obra, y puedo decir la única en América, que en la suma de sus diversos capítulos, reuniendo lo didáctico á lo histórico, á la vez de enseñar, ilustra. Y, sin incurrir en la nota de presuntuoso, aun en la grande variedad de Métodos y Tratados que cada dia nos llegan de Europa, no he visto alguno que se le asemeje. —En este concepto, Señor, atendiendo V. E., á que la concesion que con tan fundadas razones se suplica, no es resultante exclusivamente en honor ó beneficio del esponente; pues siendo un peruano el autor, es concluyente que, en su publicacion y en la comun aceptacion de su contenido, participa el Perú la por-

cion mas honrosa del precio que se merezca, y esto será el complemento mas satisfactorio del afecto con que el suscrito ofrece á su patria sus tareas y á sus compatriotas sus servicios. —Otro sí digo: Que acompañe el presupuesto de la «Imprenta Liberal,» que dirige el señor T. M. Perez, con el que he convenido en todo lo expuesto sobre la impresión, y cuyos artículos, papel, tipos, láminas y encuadernacion, inspiran la mayor confianza. — Fecha *ut supra*, etc. —Excmo. Señor.

JOSÉ BERNARDO ALZEDO.

Lima, 20 de Febrero de 1868. —Informe la Direccion General de Estudios. —COSSIO.

Lima, 26 de Febrero de 1868. —Informe el Inspector de Instruccion Pública. —FERREYROS.

Lima, 3 de Marzo de 1868.

Señor Director General de Estudios.

Sin entrar en observaciones profesionales, que no son de mi competencia, creo que el Supremo Gobierno debe proteger generosamente la publicacion del señor Alzedo. Su «*Filosofia Elemental de la Música*» es el trabajo concienzudo de un hombre que há mas de cuarenta y seis años se hizo acreedor á la gratitud pública, por la composicion del «*Himno Nacional*,» y puede favorecer nuestros progresos en un arte que está llamado á influir eficazmente en la mejora de nuestras costumbres y para el que nuestro pueblo ofrece felices disposiciones. Para garantizar el acierto podria someterse la obra al ilustrado juicio del profesor D. Claudio Rebagliati.

SEBASTIAN LORENTE.

Lima, 4 de Marzo de 1868.

Pase este espediente al profesor D. Claudio Rebagliati para que, examinando la obra que presenta D. José Bernardo Alzedo, exponga su dictámen, como lo pide el Inspector de Instrucción Pública.

FERREYROS.

Lima, 5 de Marzo de 1868.

Señor Director General de Estudios.

Celoso como el que mas por el progreso y engrandecimiento del Perú en todos los ramos y principalmente en la música, como que es el medio mas eficaz y poderoso para corregir y suavizar las costumbres, no he perdido jamás la oportunidad de encomiar algun trabajo interesante. Cábeme ahora la ocasion, y de ello me honro, de informar acerca del mérito y utilidad del Tratado de «*Filosofia Elemental de la Música*,» obras monumental y sin rival, que tan justamente ha conquistado á su autor una corona de inmarcesibles laureles.

Recien se concluyó la redaccion del Tratado, tuve conocimiento de su existencia de un modo casual: hice grandes esfuerzos por conseguirlo y al fin lo obtuve y conservé en mi poder por mas de seis meses en cuyo tiempo me dediqué con asiduidad á examinar prolijamente cada uno de los capítulos de que consta.

La parte histórica, luminosamente expuesta, es exacta y brillante: la parte científica ó doctrinal, las lógicas, definiciones de cada elemento, y el tecnicismo hasta hoy tan descuidado, serian suficientes títulos para dar importancia al Tratado. Pero hay mas: en la clasificacion de los diversos grados de cada uno de los siete intervalos de la escala y sus respectivas transformaciones, lo mismo que en la clasificacion de las especies consonantes y disonantes, se nota una exactitud matemática y una erudiccion poco comun. La estensa série de los acordes, la teórica demostracion de las variadas formas de la fuga, y últimamente la exposicion del sistema que el autor denomina «Diatónico Universal,» tan útil para el solfeo y el canto, manifiestan que el Tratado de «*Filosofia Elemental de la Música*» es el primero en su clase, el mas completo y el mas instructivo. Por este lijero boquejo comprenderá US. que el Tratado es una importante adquisicion para el pais, y su estudio de una inmensa utilidad, y ya que US. ha tenido la felicidad de conocer en la solicitud que para su publicacion ha elevado el autor al Supremo Gobierno y confiando en la decidida proteccion de US. por todo lo que puede poner al Perú al nivel de las naciones mas avanzadas, espero fundadamente que US. interpondrá toda su influencia para que esta obra se publique y sirva de texto en todos los establecimientos de instruccion, á la vez que sirva de estímulo, premio, aunque modestamente, del talento del mas afamado de los artistas nacionales.

CLAUDIO REBAGLIATI.

Lima, 5 de Marzo de 1868.

Excmo. Señor:

Considero fundada y justa la recomendacion que el Inspector de Instruccion Pública hace en su informe, sobre el extenso y útil trabajo del profesor D. José Bernardo Alzedo, en su obra intitulada «*Filosofia Elemental de la Música*,» en que ha invertido largos años de estudio y meditacion.

El juicio que de ella ha formado el intelijente profesor D. Claudio Rebagliati se fija en el mérito é importancia de la obra y el acierto y lucidez con que tan sério trabajo ha sido llevado sostenidamente hasta su término en todas sus divisiones, grados y detalles.

Por consiguiente, su publicacion seria de indudable utilidad y ventaja para el conocimiento y estudio de tan bello arte, á cuyo fin contribuiria noble y poderosamente V. E., prestando al recomendable autor la proteccion que con tan buenos títulos solicita.

M. FERREYROS.

Lima, 14 de Marzo de 1868.

Visto este expediente en que D. José Bernardo Alzedo pide que el Gobierno se suscriba á la obra titulada «*Filosofia Elemental de la Música*,» de que es autor; y teniendo en consideracion

que este trabajo, escrito con la mira de favorecer el progreso del pais en un arte llamado á influir eficazmente en la mejora de las costumbres, merece ser atendido, con tanta mas razon quanto que la persona que lo ha llevado al cabo se ha hecho acreedor á la gratitud de los pueblos, por haber compuesto el «*Himno Nacional*:» se accede á la enunciada solicitud, suscribiéndose en consecuencia el Gobierno, á cuatrocientos ejemplares de la expresada obra, por el precio de ocho pesos cada uno, que la Tesoreria de esta capital pagará en vista del recibo que el Archivero del Ministerio de Instruccion debe dar, cuando le sean entregados dichos libros.

Pase al Ministro de Hacienda para su cumplimiento, comuníquese y publíquese.

RUBRICA DE S. E.

MUÑOZ.



PREFACIO.



El fruto de mas de cuarenta años de esperiencia y continuas meditaciones, es la obra que ofrezco á la juventud americana, que dedicada profesionalmente á la ciencia de los sonidos, dirija su conato al perfecto conocimiento de sus elementos. No es un difuso Tratado de Armonía, ni una minuciosa exposicion de reglas de Modulacion, lo que ha ocupado la dilatada série de mis vijilias y asíduas investigaciones: materias, que, siendo el afanoso empeño de los grandes armonistas, no queda nada que esponer con relacion á sus preceptos; y todo lo que en nuestros dias se diga á este respecto, no será ya mas que una reproduccion mas ó menos completa, ó una compilacion de cuento desde el didáctico Fenaroli hasta el meritísimo Fetis, se ha espuesto.

Generalmente se vé en el mayor número de Métodos, que la especulacion mas que la filantropía ha dictaminado, un interrogatorio al que dan el nombre de *Cuestionario*, dejando las respuestas á la arbitrariedad del que deba contestar: error grave, si se considera que el objeto de la pregunta en un caso tal, es la consecuencia de una definicion que ponga al claro la cosa definida, ó sea una sencilla pero significativa narracion del elemento propuesto. Porque, suponiendo que el que pregunta sea el preceptor, ¿cuál será la respuesta, cuál la razon cumplida que pueda dar él que careciendo de la plenitud de conocimientos y exhausto de los materiales necesarios para ordenar de momento una definicion exacta, solo podrá contestar aquellas razones de rutina, tales como que el Pentágrama consta de cinco líneas y cuatro espacios, que las claves son tres, los diesis y bemoles siete, etc.; y por consiguiente en un crecido número de alumnos, abandonados á los límites de su capacidad, ¿no se espresará cada uno de diverso modo, y quizá con palabras si no absurdas, poco satisfactorias? Y si el alumno hace la interrogacion, ¿por qué no determinar, no uniformar las respuestas con palabras categóricamente convenientes, sin arriesgar la mas ó menos claridad ó confusion de que es susceptible segun el quilate de los conocimientos del maestro? Tan indestructibles verdades, manifiestan la necesidad de ordenar las contestaciones que,

dilucidariamente especiñquen el objeto, carácter y propiedad de cada elemento: de cuyo exacto raciocinio depende la ilustracion y buena inteligencia del alumno.

Desde los diez y ocho años de mi edad, en la que me dediqué á enseñar niños para el servicio del templo, é igualmente jóvenes aficionados al canto, mis desvelos se encaminaban á proporcionarles el mas fácil y seguro sendero de su aprendizaje. En esta situacion, mis mayores apuros eran satisfacer las exigencias principalmente de los segundos, que educados bajo principios de raciocinio y acostumbrados á indagar la esencia ó cualidad constitutiva de una cosa, deseaban oir de su preceptor soluciones satisfactorias, aclaraciones luminosas y esplicaciones lógicamente demostrativas de la esencia del objeto. Estrechado por tan apremiantes circunstancias, en que me colocaba el deber de satisfacer las reclamaciones de mis doctinados, hube de formular un lacónico resumen en preguntas y respuestas, de las materias mas ocurrentes y conforme al grado de sus adelantos é inteligencia, que visto por algunos de mis condiscipulos y aficionados, juntamente con el *Cuadro Sinóptico de la Universal Diatónica* de las escalas,¹ me suplicaron la prosecucion, dándole una direccion mas estensa. Esta proposicion que pudiera haberla recibido como una lisonjera expresion, nacida de la sinceridad y buena fé, por efecto contrario, me inspiró el terror que era consiguiente al considerar:

1º La pequeñez de mis talentos, insuficientes para tan onerosa empresa.

2º La total carencia de elementos monumentales, que ilustrándome en las diversas materias, tanto didácticas como históricas que comprende una obra tal, amplificasen la senda de mi proyecto.

3º El desconsolador ejemplo de la poca ó ninguna proteccion que se dispensa en favor de la Música que, á la vez de ilustrar el entendimiento, dulcifica el alma, moralizando las costumbres, y a la que, numerándose entre las artes liberales,² ameniza y embellece todas las demas; y tomando las palabras del venerable Beda: «Entre las siete artes liberales, la Música obtiene el principado; sin su cooperacion, ninguna otra es subsistente.»³

Este conjunto de meditaciones obraron con tal fuerza sobre mi ánimo que, á pesar de los vehementes impulsos que me compelian á la continuacion de mis primitivos apuntes, mirando estos mismo deseos como una grave tentacion, hube de diferirlos

1 Véase este cuadro.

2 *Disciplinae liberalium artium septem sunt: 1ª Gramática, id est, loquendi peritia. 2ª Rethórica, quæ propter nitorem et copiam elocuentiæ suæ máximo in civilibus quæstiõibus necessaria existimatur. 3ª Dialéctica cognomento logica, quæ disputationibus subtilissimis vera secernit a falsis. 4ª Aritmetica quæ continet numerorum causas et divisiones. 5ª Música, quæ in carmínibus, cantibusque consistit. 6ª Geometría, quæ mensuras terræ, dimensionesque complectitur. 7ª Astronomia, quæ continet legem astrarum. —ISIDORUS: lib. 1º, cap. 2º*

3 *Inter septem artes liberales música obtinet principatum; nihil sine illa manet. — BEDA: In Música Práctica.*

In rebus humanis nulla actio est quæ sine música perficiatur. —ARISTIDES QUINTILIAN: lib. 3º, De Música.

resistiéndome mas de veinte años á los estímulos que, periódicamente me incitaban á su verificación. En cuyo término, acopiados los materiales que en la série de la obra se registran, y sobreponiéndose á mi encojimiento y timidez, el deseo de cooperar con la exigüidad de mis pobres talentos á la ilustración de los que, habitando el Continente Americano, somos una misma familia en diversos departamentos, me hice esta reflexión: «No habria diccionarios biográficos, si Plutarco no hubiese tomado la iniciativa con sus *Varones Ilustres*; ni los tendríamos de Música, si el presbítero Juan Tinctor no hubiese escrito el primer diccionario de este arte. Así mismo, si el trabajo que me propongo emprender, no es, (hablando con mi corazón,) tan perfecto como debiera, al ménos, será un fundamento, un motivo sobre el que, otro talento superior y de mas estensos concimientos, pueda formular una obra mas completa.»

Desenchando con estas superantes reflexiones, el espantoso cuadro de obstáculos que me presentaban las antedichas consideraciones, me arrojé en brazos de la Providencia, observando como norte indeficiente y consultivo de mis operaciones, el destello de las luminosas indicaciones y de los provechosos avisos que nos ministran la NATURALEZA y la HISTORIA. La primera, se me presenta como el libro máximo, en cuyo centro ha fijado el Ser Supremo las bases misteriosas de todas las ciencias; y la segunda, me recuerda ser el depósito del conjunto de preceptos y reglas consignados por la experiencia: que corriendo el velo á los secretos tesoros de la naturaleza, los patentiza, fecundiza y perfecciona. Así, por una hilación de principios, la ciencia existe en la naturaleza, el arte en la historia: la naturaleza encierra la simiente, el arte la elabora: y en consecuencia, si la ciencia consiste en el exámen lógico y profundamente estenso de la razón de *quiddidad*, ó esencia constitutiva de la cosa, y el arte simboliza en sus maneras el ejercicio regulado de las operaciones exteriores, es concluyente que *la ciencia pertenece á la potencia y el arte al sentido*.¹

Empero, si me fuera permitido definir estas dos entidades, según las concibe mi humilde inteligencia, diria: *Ciencia, es aquella facultad cuyos principios son preexistentes en la naturaleza. Arte, el conjunto de preceptos y reglas consignadas en la historia, por el estudio y la experiencia.*

Bajo este concepto, considerada la Música en su parte superficial y material, constando de preceptos y reglas metódicas para la ejecución instrumental, no hay duda que es un arte; pero observada en su aspecto intrínseco, es decir, en aquella estensa y variada série de diversos acordes, deducidos del que, la mano del Ser Supremo gravó en la naturaleza, manifestado en el cuerpo sonoro, inconcusamente ella es una ciencia.

Bajo este principio, si mirada la Música en su aspecto físico y material, ella es indudablemente un arte; pero que, entrando en la investigación de los principios esenciales que la constituyen, hallaremos ser á la vez una ciencia:² mas no como la supone y pretende la ilusión del mayor número de filósofos, principalmente

1 Scientia in sola ratione esse potest, ars autem rationi jungit imitationem, et exercetur per corpus; cujus operatio non impedit quin scientia ejus non resideat in animo.—AGUST: lib. 1º Música, cap. 4.

2 Música est scientia contemplandi et exercendi concentum: Concentus vero est in quod certum habet ordinem ex sonis et intervallis compositum.—EUCLIDES: *In Música*.

M. Saverien y el P. Roselli. El primero hace á la Música enteramente dependiente de las Matemáticas,¹ y el segundo tratando de probar que una ciencia es originaria ó se demuestra por otra, dice: «Una ciencia se dice existir ó depender de otra, cuando sus principios se demuestran en otra ciencia superior, como los principios de la Medicina se demuestran en la Física, y los de la Música en la Aritmética.»² ¡Cuánto han debatido y aun ridiculizado estas opiniones M. d'Alembert y el Abate Eximeno!³ La Música en su parte científica, libre de toda subordinacion, de toda ingerencia estraña, comprende en sí misma el conjunto, el todo de su alta inteligencia oscura é insondable al cálculo matemático; y siguiendo al erudito Imbimbo; «Nuestros antiguos maestros sin ser matemáticos, nos han dejado momunmentos eternos de una melodía celestial en sus composiciones armoniosas, tanto para la Iglesia, como para la Cámara y el Teatro. Y aunque en todas las artes la práctica ha precedido siempre á la teoría, y que el hombre ha cantado antes que calcular, no obstante, como no se puede ni fijar, ni medir los intervalos por el variable sonido de la voz, los filósofos antiguos y modernos han recurrido á los instrumentos estables para determinar por la vibraciones de las cuerdas, las duraciones, las diferencias, las relaciones de un sonido con otro, y las consonancias de su combinacion»⁴

Pero separándome de esta cuestión combatida ya por las pruebas, desechada por la razon y sellada con la experiencia y desengaño, y elevando mi meditacion sobre el pasado, esto es, sobre el grado de dignidad y categoría que ocupa la Música en las naciones antiguas, la veo con asombro, entre los Hebreos, divinizada;⁵ entre los Griegos, sistemada;⁶ entre los Romanos, distinguida;⁷ y últimamente, en tiempos posteriores,

1 Véase el párrafo IV: art. VIII. cap. 1.

2 Una scientia esse sub altera dicitur, cum ejus principia demonstrantur in scientia superiore, sicut principia Medicinæ demonstrantur in Phisica, et principia Musicæ de-monstrantur in Aritmethica. *Et infra.* Músicus qui non est Aritmethicæ peritus, debet credere Aritmeticis affirmántibus, principia Musicæ esse demonstrata in Arithmética. Qui autem alteri credit, non habet scientiam, sed fidem. Músicus igitur ille non habet scientiam Musicæ. ROSSELI: *Summa Philosófica*, tom, 1, quæst. 29, art. 5, pág. 575-577

3 Véase FENAROLI: *Discours preliminaires*, pág. 4; y EXIMENO, *Orígen de la Música*, tom. 3, cap. 2, art. 7, pág. 56.

4 FENAROLI: *Discours preliminaires*, pág. 5.

5 Si los cantores (que en muchas ocasiones eran los mismos profetas) cantando profetizaban, segun la exposicion del P. Scio, al verso 22 del cap. 15, lib. 1 de los Paralipómenos, no hay duda que la Música entre los Hebreos era divinizada.

6 Entre los diversos sistemas de la antigüedad, se distingue el de los Griegos, como el *mas completo*; el que, reformado por el monge de Arezzo, y mejorado con las modificaciones que sucesivamente ha recibido, ha llegado á la brillantez y perfeccion que en nuestros dias ha alcanzado.

7 Aunque los antiguos Romanos debieron á los Griegos en hgran parte de sus ciencias y sus artes, y aunque no tuvieron génio para inventar artes, no les faltó gusto particular para admirar é imitar las de los Griegos, cuando conquistaron la Grecia. La Música fué siempre colocada en un rol distinguido, especialmente en el reinado de Augusto, cuya muerte fué la decadencia de la Música, porque Tiberio hizo salir de Roma cómicos y músicos, quedando ésta tan triste, cuando era alegre y festiva en tiempo de Augusto. Calígula los hizo reunir y los colmó de bienes; Claudio tambien los protejió, pero él preferia los combates de los gladiadores á las piezas de teatro. Últimamente, el emperador Neron dió á la Música

decorosamente protegida.

En el siglo XIII, según el Abate Juan Andrés, refiriéndose al testimonio de Francisco Salinas, erigió el Rey alfonso el Sabio una cátedra de Música, en Salamanca;¹ y en las Universidades de Inglaterra, se ven desde el siglo XV algunos graduados en Música, bachilleres, maestros, ó doctores, como Hambois, Habengton, Saintwix y algunos otros.² Igualmente, desde la mitad del mismo siglo, tenia la Universidad de Bolonia escuela de Música, erijida por el Papa Nicolas V; y en ella escribió Bartolomé Ramos una obra de Música, donde se ve que, habiendo él ocupado por algunos años la cátedra de Música en Salamanca, regentaba algun tiempo ya la de Bolonia, á la que habia sido honrosamente llamado;³ y á fines del mismo siglo, Luis Sforza, Duque de Milan, erijió una escuela de Música regentada por Franchino Gafurio.⁴

Poco mas tarde, en el siguiente siglo XVI, se siguieron las Academias iniciadas en la Italia,⁵ é imitadas en Alemania, Inglaterra y Francia, según el rescripto de Luis XIV, concedido á Pedro Perrin, para establecer en 1669 su Academia; este privilegio fue después revocado y trasferido á Juan Bautista Lully en 1672. Hé aquí lo contenido en la concesion á Perrin:⁶

el mayor esplendor, cultivándola él mismo como hombre del arte. Tenia una brillante voz, y tocaba con superioridad la lira y el arpa, al grado de disputar los premios públicos, ganándose 1,800 coronas en los certámenes de la Grecia, según refiere Weiss en su *Diccionario Biográfico*, tom. 4, pág. 365. Pero la aficion de este emperador era tan decidida, que representaba comedias y tragedias: donde aconteció que la primera vez que se puso sobre el teatro en Nápoles, sobrevino un tan fuerte terremoto, que huyendo atemorizada toda la concurrencia, solo cantando con la orquesta, con mucha serenidad.

1 Alphonsus Castellæ, rex hujus nóminis dícimus, cognomento sapiens, non minus Músicæ disciplinam, quam cæterarum mathematicarum, in quibus ille máxime excelluit disci oportere. Quamobrem inter primas et antiquissimas, cáthedram illius crexit.—JUAN ANDRÉS: *Orígen, etc.* tom. 7, cap. 8, pág. 473.

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Ibid.

5 Según la exposicion de M. Suard en su artículo enciclopédico, tom. 1, pág. 4: «en 1543, fué establecida la Academia *des philarmoniques* en Vicencia, de donde pasó después á Verona.

En 1565 otra Academia, bajo el nombre de *Gli incatenati*, fue incorporada á la primera, y sus miembros reunidos habiéndose dirigido á los magistrados de Verona, obtuvieron la concesion de un terreno sobre el que hicieron edificar un grande y bello edificio, donde se daba un concierto público todas las semanas. Hácia el año de 1752, se agregó un teatro para ejecutar Operas.

En 1662 se formó en Bolonia una sociedad del mismo género, bajo el título de *Academie de Philomuses*, la que tomó por símbolo una colina cubierta de cañas, con esta divisa: *vocis dulcedine captant*.

En 1663 se estableció por emulacion en la misma ciudad, otra sociedad que se llamó *l'Académie des Musiciens Philachisis*, teniendo por símbolo dos tambores de faldon, y por divisa: *ordem demulcet attacktu*. Esta parece no haber querido ser mas que la parodia de la primera.»

6 LOUIS, par la grâce de Dieu, etc., P. Perrin nous a très humblement fait remontrer que depuis quelques années, les Italiens ont établi diverses Académies dans lesquelles il se fait des représentations en musique qu'on nomme Operas; que ces Académies étant composées des plus excellens musiciens du Pape et autres princes, même de personnes d'honnêtes familles, nobles et gentils hommes de naissance, très savans et expérimentés en l'art de musique, qui y vont chanter, font à présent les plus beaux spectacles et

«Luis, por la gracia de Dios, etc.

«Habiéndonos representado Pedro Perrin con mucha humildad, que desde algunos años los Italianos han establecido diversas Academias, en las que se hacen representaciones en Música, que se titulan *Operas*; que estas Academias siendo compuestas de los mas excelentes músicos del Papa y de otros príncipes, como tambien de personas de honestas familias, nobles y gentileshombres de nacimiento, muy sabios y esperimentados en el arte de la Música, que tratando allí de cantar, exhiben los mas bellos espectáculos y los mas agradables divertimentos, no solamente de Roma, Venecia y otras cortes de Italia, sí tambien de las ciudades y cortes de Alemania é Inglaterra, donde dichas Academias han sido igualmente establecidas á imitacion de las italianas; que las personas que hacen los gastos necesarios para dichas representaciones, se indemnizan de sus adelantos sobre lo que se colecta de la entrada del público á los lugares de dichas exhibiciones..... Por tales razones; acordamos y concedemos, por las presentes, firmadas de nuestra mano, el permiso de establecer en nuestra buena ciudad de Paris y otras de nuestro reino, una Academia compuesta de tal número y cualidad de personas que él debe observar para representar y cantar en público Operas y representaciones en Música y verso francés, igualmente semejantes á las de Italia, etc.»

A estas provechosas cuanto honoríficas instituciones, sucedieron los no ménos beneficentes establecimientos de Conservatorios, fundados y dotados por sus respectivos gobiernos, con el plausible objeto de propagar y conservar el arte en toda su pureza. En Italia se fundaron en el siglo xvii los primeros Conservatorios: los de Nápoles fueron un manantial fecundo de cantores célebres y de compositores eminentes. Basta citar á Scarlati, Pórpora, Durante, Leo, Pergolesi, etc.; pero los mas espléndidos dias de estos establecimientos se han pasado desgraciadamente: la reunion en una sola escuela, fué perjudicial á los progresos del arte. Después de los Conservatorios de Nápoles siguieron los de Venecia, que eran exclusivamente consagrados á las mugeres, como los de Nápoles á los hombres. Se contaban cuatro: *L'Ospedale de Pieta*, el *Mendicanti*, el *Incurobiti* y *L'Ospedaletto di San Giovanni*. Dos de estos Conservatorios cesaron en los últimos años de la república.

El Conservatorio de Paris fue fundado en 1793, el de Milan en 1807, el de España en 1830, los de Viena y de Varsovia en 1821. Algunos otros Conservatorios han sido fundados en los últimos tiempos, bajo diversos títulos: el de Praga, Berlin, Lóndres y Bruselas.

les plus agréables divertissemens, non seulement des villes de Rome, Vénise et autres cours d'Allemagne et d'Angleterre, où les dites Académies on été paraillement établies à l'imitation des Italiens; que ceux qui font les frais nécessaires pour les dites représentations, se remboursent de leurs avances sur ce qui se reprend du public à la porte des lieux où elles se font. A ces causes, nous avons audit Perrin accordé et octroyé, accordons et octroyons par ces présentes signées de notre main, la permission d'établir en notre bonne ville de Paris et autres de notre royaume, une Académie, composée de tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera, pour y représenter et chanter en public des operas et representations en musique et en vers françois, pareils et semblables à celles d'Italie, etc.....—SUARD: *Encyclopédie méthodique*, tom. 1, pág. 4.

En América, el año de 1852, fue instituido en Santiago de Chile el Conservatorio, por la Cofradía del Santo Sepulcro, que lo estableció con un objeto de beneficencia; dando principio con algunos jóvenes y niños, con una clase de solfeo entre los mismos cofrades.

Algunos meses después, se formó una asociación de señoras y caballeros aficionados, y con varios profesores que organizaron conciertos, cuyos productos se destinaron para los gastos de inauguración, no habiendo hasta entonces recibido ni solicitado nada del Gobierno. ¡Laudable ejemplo de filantropía!

Al año siguientes, lo tomó el gobierno bajo su protección, y lo inauguró con gran solemnidad en el salón del Congreso, con asistencia de todas las autoridades, presididas por el Presidente de la República.

No obstante, es admirable que un establecimiento, cuyo principio, menos que Conservatorio fué una simple Academia, hoy en su curso progresista y productivo, aparece como un sarcástico estímulo á las demás secciones del continente.

¿Y el Perú con sus inmensas riquezas?..... aquí el patriotismo y filantropía exhalan un clamoroso suspiro.....*¡Pupilli facti sumus adsque Patre!!!*

Desde el año de 1855, hasta el presente de 69, mis asíduas plegarias y clamorosas representaciones, tanto á los Congresos como á los Gobiernos, han sido incesantes, y no he avanzado mas que, quedar en el rol de aquella antigua y tan sabia sentencia.

*Multi sunt qui perdiderunt,
La vida, en hacer servicios,
Y en pago de beneficios,
In vanum laboraverunt.*

Ahora bien: entre esta profusión de lucidísimos establecimientos de Cátedras, Academias y Conservatorios erijidos en la Europa, ¿qué es lo que participó la siempre postpuesta y nunca protegida América, en la malhadada época de tres centurias de la dominación española, principalmente el Perú, joya la mas preciosa de su brillante corona? En ese tiempo se fundó Universidades, se erigió Institutos y Colegios, aun de Medicina; pero la Música, esta ciencia consuelo y fiel compañera en la adversidad y prosperidad del racional sensible, siempre postergada, ó en mejores términos, perseguida; pues tanto importa que, á mas de no fundar una miserable Academia, ni poner un objeto de estímulo á escitar la afición y dedicación, se compelió á los músicos á servir en los regimientos cívicos, sin la menor recompensa pecuniaria; y en la resistencia á su alistamiento, ó faltas de asistencia, se les capturaba agragándoles otros castigos. Sin embargo, era tal la general tendencia á la Música, que á pesar de estos obstáculos, se contaban en Lima doce orquestas mas o ménos numerosas, de buena inteligencia y mejor ejecución: gracias al laudable comedimiento é incansable diligencia de los Maestros de Capilla de las órdenes regulares de Agustinos, Domínicos y Mercedarios, que recibiendo y aun alimentando desinteresadamente niños, los enseñaban á cantar para el servicio del culto divino, destinándolos después al aprendizaje de los instrumentos que los mismos alumnos elegían.

Aparte de esto, no concurría ménos á fomentar la contraccion, la decidida aficion de algunos particulares, (entre los que se distinguian con declarada proteccion los señores conde de Fuente Gonzales y marques de Montesmira), que sosteniendo semanalmente Academias ó Conciertos en sus casas, juntaban profesores de canto y de instrumentos; con cuyos ejercicios, escitándose á la vez la dedicacion, se robustecia y perfeccionaba la práctica.

Pasamos, empero, á la época de nuestra independencia política, que en los cincuenta años trascurridos, sea por las continuas asonadas y trastornos del órden, que absorbiendo la atencion de los Gobiernos, no les permiten emprender mejoras y reformas necesarias, á cuyo objeto, parece que, *agentes misteriosos trabajan en la oscuridad para nuestra ruina total*; ó sea por la natural inercia, que como principal legado heredamos de nuestros antiguos opresores, la Música yace sedentaria al nivel de su antiguo estado, y de muchas actuales necesidades, cuyas instituciones, poniendo en ejercicios los talentos con que la naturaleza ha distinguido á los Americanos, manifestariamos el alto grado de cultura, en cuya ascendente escala marchamos á uniformarnos con las naciones ilustradas.

Entre tanto, cuando aparece un gobernante que, fijando sus miradas sobre lo que debe obrar en *pró* de las instituciones que el imperio de la necesidad reclama, los *agentes misteriosos* que rodean el gabinete, inspira á la autoridad ideas en contrario, esponiéndole sofisticadamente la extemporaneidad, acallando al mismo tiempo el clamor público con la favorita y capciosa cantinela de NO ES TIEMPO: ¡execrable adulacion!! á la que contesta B. Constant:¹ «No desean (dice) otra cosa los Gobiernos y sacan de este principio consecuencias tan falsas como funestas. Perpetuan las leyes mas absurdas bajo el pretexto de que para su mejora es menester esperar mejor estado de madurez en los pueblos, y como es propio del interés de los Gobiernos que ejercen el poder, el no reconocer jamás este estado de madurez, y retardarle cuanto puedan, se entregan deliciosamente á esta política estacionaria y de contemporizacion.»

No obstante, en medio de estas contrariedades, que aparentan alejar toda esperanza, si bien se observa, no dejan de vislumbrarse al travez de esa misma densidad de resistentes obstáculos, los crepúsculos precursores del dia deseado, reclamado por el patriotismo y la filantropía. La Europa, como dejamos visto, comenzó por Instituciones y Academias, que se elevaron á Conservatorios; y entre nosotros ya se hacen ver repetidas y aun simultáneas asociaciones, que con diversos títulos, ora de conciertos, ora de sociedades filarmónicas, insinúan la necesidad de lo que debe haber y de lo que debemos ser. Y sobre todo, el curso luminoso y progresista del siglo que atravesamos, cuya marcha, en el eslabonamiento de sucesos, y en la concatenacion de circunstancias, puede ser mas ó ménos rápida ó paulatina, pero no ya retrógada. En su giro, las ciencias, las artes y la industria en general, en el desarrollo de sus admirables avances y casi no esperados descubrimientos, parece que, tocando la cumbre de su perfeccion (merced á la decidida y universal proteccion) se sobreponen á su época, satisfaciendo los deseos de sus ulteriores incrementos. ¿Y la Música, la hermana mayor

de todas las ciencias,¹ y la que ocupando un lugar de distincion, las ameniza, quedará entre nosotros relegada á un curso vago y desfavorecido? No: el movimiento giratorio de los sucesos, en un idioma tácito, nos revela que, en la escala en que todas las cosas desde su informe é insignificante origen, han marchado á su esplendor, la Música toca ya un grado ascendente, que será perfeccionado por la mano protectora, que, si bien no se divisa, el Supremo Ser en sus inescrutables secretos la tiene ya designada.

Persuadido de esta esperanza, que me ha reanimado en las veces que desistía de mi empresa, la estensa teoría de los principios elementales, la propiedad del tecnicismo, cuyas irregularidades deploradas por los mismos que podian rectificarlas, degradan la nomenclatura del arte;² la supresion de improprios y equívocos sinónimos, que oscurecen el sentido divisivo de cada elemento; y últimamente, la probada exposicion de la verdadera y *universal diatónica* de las escalas en el orden de los solfeos,³ es el objeto que ha interesado mis tareas, á medida del total descuido que se advierte en la redaccion de los casi infinitos Métodos, ora de solfeos, ora de canto, y ora de diversos instrumentos, donde estos rudimentos, que son las bases primordiales de su mejor

1 Si el canto, como igualmente la palabra, fueron las primeras producciones del primer hombre, y el Canto es origen deduccional de la Música, no hay duda que ésta por el orden de antigüedad goza de mayoría entre todas las ciencias. (Véase nota 1a, art. I. del cap. I.) Por lo que, no fuera de razon, se ha dicho: «El sonido es tan antiguo en el Universo como el movimiento, la melodía como las aves, el canto como el hombre, y la Música como la sociedad.» GUINGUENÉ: *Encyclopedie*, tom. 1º, art. *Grecs*. pág. 701.

2 Cuando se vé lamentar la pobreza y anomalías de la nomenclatura musical, por capacidades que con sabiduría y provecho pudieran haber emprendido su reforma, no podemos inferir la causa de tan culpable inercia. M. Suard en sus observaciones al artículo *Académic royal de Musique*, de J. J. Rousseau (*Encyclopedie*, tom. 1º) expone en la pág. 5, las quejas del P. Sacchi, en estas palabras: «Yo veo con dolor, que en tan grande número de escuelas, Cátedras públicas, y Academias de Ciencias y Artes, que se cuentan en Europa, no haya una donde se enseñe la parte especulativa de la Música.»

M. Framery en su artículo *Composition*, pág. 285, emite con mas especialidad estos mismos sentimientos por una nota en estos términos: «Un defecto que pertenece á todos los Métodos, porque pertenece al mismo arte en todas las naciones, es el de la nomenclatura. Casi ninguno de los términos empleados en la Música, tienen significacion clara y precisa. Muchos sirven para expresar la misma idea, aunque estén lejos de ser sinónimos. Otros muchos al contrario, significan á la vez cosas diferentes que no tienen entre sí ninguna relacion. Nosotros mismos (los Enciclopédicos,) por obedecer al uso nos vemos obligados algunas veces á conformarnos con las locuciones viciosas, etc.»

En fin, omitiendo otros reclamos al mismo objeto, terminaremos exponiendo por conclusion algunas palabras, que en igual sentido, expresa el mas moderno y recomendable didáctico, M. Mercadier; el que en su *Essai d'Instruction Musicale*, cap. 21, pág. 132, después de manifestar un gran deseo por la completa y acertada reforma de la nomenclatura musical, y de hacer votos por su aproximacion, dice: «Es necesario conocer las extravagancias, las contradicciones y anomalías de la lengua musical: no son las menores dificultades que se encuentran en el curso del estudio de la Música; quizá es una de las mas considerables; pues que la lengua es de cualquier modo la única llave valedera para abrir la inteligencia del alumno, etc.» Pero apesar de patentizarse como la luz del medio dia las irregularidades del lenguaje musical, y apesar de la reclamacion que el buen juicio y el mismo arte hacen por su reforma, la porcion irreflexiva habituada á las erróneas teorías de su escuela, mirará como un sacrílego atentado, cualquier correccion que en todo ó en parte se haga de sus extravagancias. En todo tiempo, menos defensores han tenido las verdades que las preocupaciones; que en palabras de Montesquieu: «Cuando se trata de probar cosas tan claras, hay seguridad de no convencer.» *Esphítu de las Leyes*, tom. 3, cap. 13, pág. 262.

3 Véase art. III, cap. XI.

direccion y perfecta inteligencia, son tratados de una manera tan mezquina, tan superficial y poco satisfactoria, que no son sino meras indicaciones elementales, sin alcanzar á ser ninguno de ellos un sucinto y abreviado epítome. ¿Se dirá que lo que falta en los Métodos se encuentra en los Diccionarios de esta ciencia? Demostrado está que sus exposiciones no llegan á satisfacer las necesidades de una completa teoría.

Sin embargo, para proceder con mas acierto y mejores avisos en la senda de mis meditaciones, he consultado los que mi diligencia ha podido proporcionarme: tales son, el de Rousseau, de la Enciclopedia, de CastilBlaze, de Fetis y de Escudier. De éstos he extraido accesoriamente lo que he juzgado conforme á los teóricos y naturales principios de las bases y tecnología del arte, como igualmente al nivel de mi propósito: cuyas atracciones, adicionadas á lo fundamental de mis expositivas meditaciones, forman un cuerpo de doctrina elemental, dividido en capítulos y artículos. Los primeros, formados en diálogos para mayor claridad, son la expresión sumaria y definitiva de las materias que cada uno contiene; y los segundos, los análisis disertatorios y comprobantes de lo contenido en cada diálogo.

Así mismo, no me he dispensado de transcribir los textos comprobantes y justificativos de mis conceptos, atendiendo:

1º Que la emision de una regla, sistema ó doctrina, es la poca fuerza ó ninguna importancia sin el sello corroborante de sus asertos.

2º Que á la distancia de los documentos probatorios, si no se incurre en la duda, se excita la curiosidad; de lo que parece mas prudente relevar al lector.

3º Que el que trata de reformar ó debatir ideas y opiniones caracterizadas por su antigüedad, y sostenidas por la costumbre, debe apoyar sus razones en testimonios irrecusables.

Concluyo, pues, repitiendo que no me ocupa la presuncion de que este Tratado sea lo mejor ó mas perfecto en su género; pero sí, no deja de lisonjearme, ser el primero que aparece en América, sobre la materia que él contiene; cuyo exclusivo objeto se encamina á plantear un sistema *tecnológicoamericano*, concretado á la recta razon, y una teórica elemental nivelada á la naturaleza del arte! ofrenda que, como simbólico homenaje de fraternidad y filantropía, consagro á mis amados compatriotas; cuya honrífica aceptacion, demostrada por el provechoso uso que de él se haga, será la mas gloriosa y satisfactoria remuneracion, que recibirá en complemento de sus afectuosos deseos

JOSÉ BERNARDO ALZEDO.



FILOSOFIA ELEMENTAL
DE LA MÚSICA.

El hombre vale lo que sabe; pero no sabe mas el que sabe mas, sino el que sabe mejor. Aquel tendrá mayor número de ideas; pero éste la tendrá mayor de ideas buenas, y éstas valen mas que aquellas. La bondad de las ideas tiene dos solas medidas: 1ª la verdad; 2ª la utilidad.

JOVELLANOS: tom. 4º, pág.1ª

Solus itaque perfectus Músicus est, et dici debet, qui: Theoriam Praxi jungit, qui non tantum componere novit, sed et singularum rerum rationem reddere potest.

Solamente debe titularse perfecto músico el que une la Teórica á la Práctica, que no únicamente conoce el arte de la composicion, sino que pueda dar una razon particular de todas las reglas necesarias.

KIRCHER: lib. 2, cap. 3º

Quien da á tiempo un buen consejo, un prudente aviso, una leccion útil, da mas que si diera oro; y comunicar lo que sabe, propagar la ciencia, es sembrar el grano que sustentará á las naciones venideras.

LAMENNAIS: *Libro del Pueblo*, § XI., pag. 59.

FILOSOFIA ELEMENTAL DE LA MÚSICA.

CAPITULO I.

DE LA MUSICA Y SUS PARTES COMPONENTES.

P. ¿Qué es Musica?

R. La ciencia de combinar y modificar los sonidos, excitando los afectos del alma.

P. ¿Cuántas son las partes de que consta la Música?

R. En el exámen de las diversas partes que impescindiblemente componen el TODO MUSICAL, se advierten nueve, que se distinguen dividiéndose en cuatro clases: *constitutivas, exegeticas, fraccionarias y esenciales.*

P. ¿Cuáles son las partes *constitutivas*?

R. El SONIDO y el TIEMPO.

P. ¿Por qué se titulan *constitutivas*?

R. Porque son las bases que fundamentalmente constituyen la Música, distinguiéndola de cualquiera otra ciencia, y en cuyos elementos se incluyen y resuelven todos los que igualmente la componen.

P. ¿Qué se entiende por *sonido* en sentido musical?

R. La percepcion de una voz ¹ tonalizada, ² cualquiera que sea su procedencia.

P. ¿Qué entendemos por *tiempo*?

1 Voz, sinónimo de sonido, como sonido sinónimo de voz: puede definirse el uno por el otro, no obstante ser cosas diversas.

2 La Pintura utiliza en su série todos los colores: la Poesía emplea todas las palabras; pero la Música rechaza no solamente aquellos sonidos incapaces de tonalizarse, tales como una detonacion, un rechino, un bramido, etc.: sí también los sonidos que por su demasiada agudeza, ó inaccesible gravedad, como las irregulares y fastidiosas *Contras* de muchos órganos, que imitando la estrepitosa detonacion de un terremoto, carecen de tonalidad, estos sonidos no siendo tonalizados, son inapreciables y exóticos en la Música.

R. Genéricamente hablando es: la medida del sonido, respecto á su duracion. ¹

P. ¿Cuáles son las partes *exegéticas*?

R. La ESPECULATIVA y la PRÁCTICA: aquella se divide en *primaria* y *científica*; y ésta en *doctrinal* y *profesional*.

P. Por qué se dicen partes *exegéticas*?

R. Porque si bien la primera hace la exposición didáctica é instructiva de los principios del arte y de la ciencia, la segunda poniendo en ejercicio las doctrinas adquiridas por el estudio y la experiencia, demuestra el objeto de la Música, aludiendo á determinado propósito.

P. ¿Cuáles son las partes *fraccionarias*?

R. Las diversas secciones que derivadas de un mismo origen son complementarias de su todo: tales son los cantos MONÓDICO y MÉTRICO, que guardando un objeto análogo y comun, son diversas fracciones del canto ARMÓNICO.

P. ¿Por qué se titulan partes *fraccionarias*?

R. Porque sistemadas en la ordenacion de los sonidos, son por su naturaleza dependientes de la TONALIDAD.

P. ¿Qué es canto *monódico*?

R. Una sistemada sucesion de sonidos, que *no siendo* precedidos de tiempo, son iguales en valor. ²

P. ¿Qué es canto *métrico*?

R. Una sistemada sucesion de sonidos, que *siendo* precedidos de Tiempo, son desiguales en valor. ³

P. ¿Qué es un canto *armónico*?

R. Una sistemada simultáneidad de sonidos, coordinados segun las reglas de la armonía. ⁴

1 Véase art. I, cap. IV.

2 El primero y mas sencillo de todos los Cantos, que por su antigüedad se le dió por antonomasia el título de *Música llana*. Vulgarmente se le ha llamado *Cantollano*; pero la uniformidad del valor de sus notas, la sencillez de sus melodías, y sobre todo, ser el fundamental de sus preceptos y por contarse unisonalmente, le dan el técnico nombre de *monódico*. (Véase § II, art. III de este capítulo.)

3 En la segunda edad de la Música, que la agregacion de un número de figuras de diversa duracion, dió una nueva existencia á los sonidos, modificando sus efectos. A este nuevo Canto se le dió el nombre de *figurado*; mas constando sus notas de diversas medidas de valor, es mas congruente el título de *métrico*. (Véase § III, art. III de este capítulo.)

4 Es la Música propiamente dicha, que en otro tiempo se le llamó *Canto de órgano*, impropio nombre, con que parece pretender deducir el arte de este instrumento como la causa del efecto. La armonía es un simbólico resumen de la Música; y en la pretension de darle á ésta un título comparativo y colectivo de los otros cantos, debe ser el *armónico*, deducido de su misma naturaleza.

P. ¿Cuáles son las partes *esenciales*?

R. La MELODIA, ARMONIA Y RITMO.

P. ¿Por qué se dicen partes *esenciales*?

R. Porque ellas componen la esencia y naturaleza de la Música *propriadamente dicha*.

P. ¿Qué es *melodía*?

R. La série de regulados y agradables sonidos, cuya modulacion es el *discurso musical*.¹

P. ¿Qué es *armonía*?

R. La simultánea concurrencia de diversas melodías, que á la vez manifieste la *unidad y la variedad*.²

P. ¿Qué es *ritmo*?

R. La naturaleza de las divisiones parciales del tiempo.³

ARTICULO I.

ORIGEN, ANTIGUEDAD Y DEDICACION DE ESTA CIENCIA.

§. I. La MUSICA, cuyo nombre derivado de las Musas, á la que los antiguos Egipcios y Griegos atribuian una influencia casi omnipotente sobre el Canto y la Poesía, es el objeto de la descripcion analítica del presente artículo; en que examinando su origen, antigüedad y dedicacion, sirva de preliminar en el orden de procedencia, á cuanto contiene la dilucidacion de las partes didáctica e histórica de la ciencia de los sonidos, cuyos principios, elementos y reglas, forman el asunto de interés á que se dirige esta obra. Así, pues, al investigar el origen deduccional de la Música, hallamos que, siéndole al hombre desde su creacion tan innata la palabra como el canto,⁴ éste, ó

1 Véase art. I, cap. XI.

2 Véase art. IV cap. IX.

3 Véase art. IV, cap. IV.

4 Aun antes que invencion humana fuera,
 Innato don de los mortales era;
 Como el de la palabra;
 Pues si hallamos talvez fiero habitante
 Que la tierra no labra,
 Que no pinta, ni esculpe, ni edifica,
 No escribe, ni navega, ni trafica,
 ¿En dónde le hallaremos que no cante?

IRIARTE: *Poema*, canto 3, § I.

J. J. Rousseau contradiciendo esta verdad manifiesta por la naturaleza y la experiencia, (*Dictionnaire*

mejor, la *naturaleza*, inspirando al racional, como distintivo de su especie, las apacibles combinaciones de la *melodía*, es el origen primitivo de la Música. Y como el hombre avisado por la misma naturaleza, de la eterna preexistencia de un Ser Supremo, creador del universo visible é invisible,¹ que ordenó el curso y conservación de todas las cosas poniéndoles preceptos indelebles,² á él consagró las primicias de su dedicación: ya en alabanzas glorificando la grandeza de su poder y eterna sabiduría, ya en humildes plegarias invocando su misericordia.³

§II. Mas no solo en ese estado dirigía el hombre sus melodías al Altísimo, sino también de mejor modo, cuando multiplicaba la especie humana, modificadas las maneras de su canto, y diversificadas en tantos estilos cuantas eran las naciones del orbe civilizado, las voces deprecatorias alternadas en coros, se elevaban á la par del incienso ante los sagrados tabernáculos. El *Texto Divino* nos enseña, que en la *Ley Natural*, desde Jubal, padre de los que cantaban y de los que tocaban cítara y órgano,⁴ todos los Patriarcas y varones memorables ejercieron el Canto⁵ en alabanzas del Dios de Abraham, de Isaac y

Musical, art. CHANT,) dice: «El Canto no parece natural al hombre. Aunque los salvajes de la América cantan porque hablan, el verdadero salvaje jamás canta. Los mudos no cantan; y no forman más que palabras sin permanencia, berridos sordos que la necesidad les arranca. Los niños gritan, lloran, y no cantan.»

No obstante, dejando aparte que de las excepciones ó anomalías no se pueden sacar consecuencias generales, parece que la naturaleza, al conceder al racional la prerogativa del Canto fraternizado á la palabra, prodigando esta gracia más allá de la especie humana, la hizo extensiva á todo ser que estuviese en posibilidad de la palabra. De aquí es que algunas aves que tienen la capacidad de hablar, cantan; no solo aquellos cantos propios de su casta, sino melodías bien acordadas, que por imitación ó enseñanza particular aprenden. Yo he oído á un loro cantar algunos versos de la letanía, y un trozo de la primera estrofa del *Sacris solemnibus*; y con más particularidad, á una urraca, un vals de dos partes, por oírlo tocar continuamente en un piano. Así, pues, por razón contraria, todo el que tiene imposibilidad de la palabra, la tiene también del Canto; y por esto es que los lactantes y los mudos siendo incapaces de hablar, lo son también de cantar.

La experiencia ha demostrado, que la suavidad ó aspereza de un canto indígena, está en correspondencia del idioma, y ambas consecuencias naturales y necesarias del clima. Pero si se hubiese de cuestionar la primacía de cada una de estas prerogativas, yo no sabría decidir á que parte debería darle palma. Las palabras, preciso resultado de la necesidad de comunicarse con sus semejantes, son puramente convencionales: las pronunciamos por imitación y las entendemos por doctrina; así la palabra que en un idioma significa por ejemplo agua, en otro puede significar luz. Pero el Canto, no perteneciendo á una tribu ni á una nación en particular, sino á toda la especie humana, es una inspiración de la naturaleza, que quizá cuando aun no se había podido formar una sola palabra, ya demostraba el hombre con el Canto las naturales sensaciones de la alegría y el placer.

1 Qui fecit cælum et terram, mare, et omnia quæ in eis sunt.—*Psalm.* 145, ver. 6.

2 Statuit ea in æternum, et in sæculum sæculi: præceptum posuit, et non præteribit —*Psalm.* 14, ver. 6.

3 Credimus Deum docuisse Adam divinum cultum, quo ejus benevolentiam recuperaret, quam amiserat per peccatum transgressionis; et ipse docuit filios suos. —HUGO: *Victorin in Genesim.*

4 Jubal: ispe fuit pater canentium cithara et organo. —*Genes.*, cap. 4, ver. 21.

5 Tempore ergo Enos videntur cætus hominum instituti, et in Ecclesiam congregari cæpisse, ad publicas preces,, ad publicas conciones et cathécheses, ad publicum Dei cultum per sacrificia; aliosque ritus et ceremonias. —CORNELIUS A LAPIDE IN GENES: cap. 4.

de Jacob, Y en la *Ley Escrita*, Moisés, al entonar el cántico de accion de gracias después de haber pasado el mar, dividido el pueblo en dos coros, él entonaba y dirigía el coro de hombres, y María, hermana de Aaron, el de mujeres. ¹ David, al sacar el arca de casa de Obededon, para conducirla á Jerusalem, fué danzando y cantando entre los coros de cantores que, bajo la direccion de Chonenias, cantaban alabanzas al Dios de los Ejércitos. ² Isaias, cuando bajó la figura de la libertad de Israel, entonó el cántico de gracias al Cristo venturoso, salvador del jénero humano. ³ Ultimamente, todo el Antiguo Testamento está lleno de los diversos cánticos, con que los amados del Señor le han dirigido sus alabanzas: no únicamente como un tributo espontáneo y gratuito de merecimiento á su deidad, sino principalmente como la ejecucion de un precepto dado á Israel, y en su nombre á todas las futuras jeneraciones. ⁴

§III. Pero como el hombre por una propension casi imprescindible, ha procedido en todo tiempo y en todas direcciones por las vías de imitacion, la *Historia Profana*, cuya oscura y profunda entraña es la Mitología, ⁵ nos manifiesta la dedicacion que de la Música hicieron los paganos, en obsequio y culto de sus dioses.

El espositor de la Mitología musical, ⁶ dice, que hablando Estrabon ⁷ de los diferentes jéneros de combates establecidos en la Grecia en los juegos píticos, cita una especie de composicion particular, que fué cantada como un himno en honor de Apolo, y acompañada de instrumentos. Esta cancion, que segun el mismo filósofo se titulaba el *Nomo Pítico*, ⁸ era muy dilatada, constando de cinco partes, todas alusivas á la victoria

1 Sumpsit ergo Maria prophētissa, soror Aaron, tympanum in mano sua: egressæque sunt omnes molieres post eam cum tympanis et choris. Quibus præcinebat, dicens: cantemus Domino; gloriose enim magnificatus est, equum et ascensorem ejus dejecit in mare. —*Exod.*, cap. 15. ver. 20 y 21.

Hebræi stupentes quod prodigiosam, inspiratamque sine sanguine victoriam nocti essent, et videntes hostem delectum momento temporis, duos chores alterum virorum, alterum mulierum statuerunt in littore; cesineruntque hymnos gratulatorios, præeunte carmen viris Moyses, sorore vero mulieribus: nam hi choreas ductabant. —*PHILO: De Vita Moysis*, lib. I y III.

2 Porró David erat indutus stola byssina, et universi Levitæ qui portabant arcam, cantores que et Chonenias princeps profetiæ inter cantores: David autem etiam indutus erat ephod lineo. —*PARALIPOM:* lib. 1, cap. 15, ver. 27, y cap. 16, ver. 4, 5, 6, 7, 8 y 9.

3 Cantate Domino quoniam, magnifice fecit; annuntiate hoc in universa terra. —*ISAIAS:* cap. 12, ver. 5.

4 Sumite psalmum et date tympanum: psalterium jucundum cum cithara. Bucinate in Neomenia tubá, in insigne die solemnitatis vestræ: Quia *Preceptum* in Israel est et judicium Deo Jacob. —*Psalms.* 80, ver 3, 4 y 5.

5 Mitología, sistema religioso de los antiguos Griegos, mezcla confusa de verdades y mentiras de tradiciones respetables y de ficciones agradables. —*BARTHÉLEMY: Viage de Anac.*, tabla jeneral.

6 M. GUINGUENÉ: *Encyclopédie méthodique*, art. *Grecs*, tom 1, pág. 750.

7 El primer jeógrafo de la antigüedad, existente 50 años ántes de J. C. —*Diccio. Biog. Hist.* de WEISS.

8 Todo canto, dice Rousseau, determinado por reglas inviolables, llevaba entre los Griegos el título de Nomo.

Los *Nomos*, segun la esplicacion de M. Fetis (*Biog. Univ. des Músic.*, tom. 1, p. 104) eran poco mas ó menos lo que son el *Pange Lingua*, el *Veni Creator* la *Ave Maria Stella* de nuestro antifonario; y de estos

obtenida por este Dios sobre la serpiente Piton. La primera parte se llamaba *el preludeo*, ó preparacion al combate: la segunda, *la carga*: la tercera, *el calor del combate*: la cuarta, *el canto de victoria*: y la quinta, *el grito del monstruo en su muerte*. Este canto segun Pausanias, fué compuesto y cantado por primera vez, en el templo de Delfos, por Sácadas, ¹ que era tan buen músico como poeta, y cuyos poemas líricos y elejacos eran tan estimados, que Píndaro habia hecho el elojio en sus obras, que se han perdido; pero que existían en los tiempos de Pausanias y de Plutarco.

La Pitia, sacerdotisa de Delfos, cuyo nombre es derivado de la serpiente Piton, vencida por Apolo, pronunciaba los oráculos, segun Plutarco, en verso y en música, acompañando su voz con la flauta. A Pitia se agregaban en seguida cinco grandes sacerdotes para los sacrificios, un gran número de sacerdotes inferiores, de músicos tocadores de instrumentos, y coros de jóvenes de ambos sexos que danzaban y cantaban en las fiestas de Apolo, al compás de las flautas y de las liras. ²

Las Musas, ³elevadas al rango de diosas, en su principio, no fueron mas que unas

mismos nombres dice haberse servido San Ambrosio, cuando ordenó los fundamentos del Canto de la Iglesia Latina.

En lo relativo á su invencion, el autor del *Emilio* (*Dic. Mus.*, art. *Nome.*) la atribuye dudosamente á Sácadas ó á Clonas, y Ginguené en palabras de Plutarco, dice en la pag. 755 del art. arriba citado; «Clonas que existía en tiempo de Terpandro (siglo VII ántes de J. C.) fué el primero que compuso los *Nomos*, ó aires para la flauta.» Pero, sin embargo que en la historia de las antigüedades de la Música, el sacerdote de Apolo es una autoridad bastante respetable, el mismo Ginguené, pág. 748 dice «Hiagnis y Olimpo eran dos músicos célebres que existieron ántes de Homero. El primero, nacido en la capital de la Frigia, florecía, segun los mármoles de Oxford, 1506 años ántes de J. C.: inventó la flauta frigia y el modo frigio; los aires ó *Nomos* que se cantaban á la madre de los dioses, á Baco, á Pan y á otras divinidades de aquel país, eran composiciones suyas. El segundo es frecuentemente mirado con respeto por los mas grandes escritores de la Grecia y por los mejores jueces en Música.»

1 Poeta elejaco y músico, existente 600 años ántes de J. C. No aparece ninguna obra completa de este hombre memorable; pero sí fragmentos que avisan el quilate de sus talentos. —BARTHÉLEMY: *Viaje de Anac.*, tabla de hombres célebres, siglo VI.

2 GUINGUENÉ: *Encyclop. Méthod.*, tom. 1, p. 744.

3 «Las Musas, ó las ninfas de los bosques, de los montes y de las fuentes, dice M. el abate Barthelemy, (tom. 3, cap. 34.) al principio fueron solamente tres, MELETÉ, MNEMÈ y AEDÈ; es decir la *Meditacion* ó la reflexion que se debe poner en el trabajo; la *memoria* que eterniza los hechos memorables; y el *Canto* que acompaña la relacion de ellos. A proporcion que el arte de los versos adelantó, fueron personificando los caracteres y los efectos. Creció el número de las *Musas*, y los nombres que entónces recibieron se adecuaron á los encantos de la poesia, á su origen celestial, á la belleza de su lenguaje, á los cantos y danzas que le ensalzan, y á la gloria con que es coronada. ERATO, significa *la amable*: URANIA, *la celeste*: CALIOPE, puede designar *la elegancia del lenguaje*: EUTERPE, *la que agrada*: TALIA, *la alegria viva y sobre lo que reina en los festines*: MELPÓMENE, *la que gusta de los cantos*: POLIMNIA, *la multitud de cantos*: TERPSICORE, *la que gusta de las danzas*: CLIO, *la gloria*.»

Los poetas modernos les atribuyen los destinos siguientes: *Clio*, preside á la Historia: *Melpómene*, á la Tragedia: *Talia*, á la Comedia, *Euterpe*, á la Música: *Terpsicore*, al Baile: *Erato*, á la Poesia lírica: *Caliope*, á la Epopeya: *Urania*, á la Astronomia: y *Polimnia*, á la Retórica. A estas las preside su hermano APOLO, con quien habitaban en el Parnaso, en el Helicon, en el Piero y en el Pindo.

Las tres Sirenas de las costas de Sicilia, *Parthenopa*, *Lijea* y *Laucosia*, que segun algunos eran la mitad mujeres y la mitad peces, y segun otros la mitad mujeres y la mitad aves, cuyo oficio era atraer con su canto á los navegantes para devorarlos, y que fueron tambien puestas en el rango de simidiosas, dice Pausanias, que instigadas por los consejos de Juno, desafiaron á las Musas á los combates de canto; y

cantoras y tocadoras, al servicio y culto del gran Baco ejipto. En fin, obsérvese la multitud de templos de que nos habla M. Barthelemy, ¹ instituidos en honor de Apolo, y adornados con la mayor suntuosidad: no solo en Delfos, sino tambien en Mileto, Jónia, Sida, Perga y Tesalónica. Los de Teséo, de Cástor y Polux, de la Onga de los Ejiptos ó Minerva de los Griegos, de Esculapio, y otros muchos dioses y semidioses, que en los siglos llamados heróicos eran venerados, y cuyo culto se transmitió con respeto desde el tiempo de inocencia. En estas épocas, todos los que habian inventado ó enseñado algun arte necesario para la vida, eran deificados despues de su muerte, ² y mirados como protectores de las artes que habian inventado; y la Música, considerada como el signo preparatorio de la adoracion, y la expresión mas digna de la solemnidad.

§ IV, Entre tanto, habiéndose hecho tan estensos los progresos de esta ciencia, que se miraba no solo como una exornacion necesaria á la educacion, y con mas precision, una investidura esencial en las mas altas categorías, llevándola mas allá del recinto del santuario, la hicieron aplicable á cuantos propósitos se creia de necesidad su influjo ó su imperio. Por lo que, conociendo la fuerza májica que la Música presta á la palabra, pues ella aguza la saeta que el poeta ha preparado, adoptándola para el *Teatro*, se hizo el mas poderoso estímulo de la afanosa dedicacion de poetas y músicos, como tambien el vehículo escitativo de la concurrencia popular. De aquí fué que Arquíloco, ³ coadyuvando á los progresos teatrales, fué mirado como el inventor de la melodía dramática ó el canto aplicado á la declamacion; y, segun Plutarco, adoptaba á sus versos yámbicos dos maneras diferentes de Música. Unas veces recitaba con un acompañamiento que sucedia á su canto, y otras cantaba á la par de los instrumentos, que seguian los mismos acentos de su voz. Mas tarde, Sannión, de Atenas, ⁴ llevando estos efectos á mayor perfeccion, arregló los coros á la Trajedia. Y hé aquí la Música, que orijinada del Canto por la sola inspiracion de la naturaleza, informe en su principio, como era consiguiente á su nacimiento, la sociedad ilustrada la regularizó, dándola una forma artística, y el trascurso progresivo de los tiempos la ha enriquecido con todos los adornos y bellezas que hoy admiramos.

que habiéndolas vencido éstas, les arrancaron las plumas de oro de sus alas para adornar sus cabezas. — GUINGUENÉ: *Encyclop.* tom. 1, pag. 745.

1 BARTHÉLEMY: *Viaje de Anac.*, tom. 2, cap. 12.

2 Cuando los Griegos deificaban á alguno de sus héroes, recurrían ordinariamente á la *teogonia* ejipto (*Genealogía de los Dioses*), de donde tomaban un nombre para su nuevo dios; y en la serie se le atribuía frecuentemente las acciones del dios de quien llevaba el nombre. — GUINGUENÉ *Enciclop.*, tom. 1, pag. 744

3 Arquíloco de Paros, poeta lírico y satírico. Segun Plutarco, ninguno de los poetas de la antigüedad contribuyó tanto como él á los progresos de la Poesía y de la Música. Herodoto lo hace contemporáneo de Candaulo y de Jijes, rey de Lidia, 724 años ántes de J. C.; pero algunos cronolojistas modernos lo hacen existir mucho mas tarde: Blair, 686; y Priestley, 660 — GUINGUENÉ: *Enciclop.*, pag. 748.

4 Siglo IV ántes de J. C. — BARTHÉLEMY: *Anac.*, tom. 7, *tabla de hombres ilustres*

ARTICULO II.

DEFINICION GENERICA.

§ I. Entre las casi innumerables definiciones con que los antiguos y modernos filósofos, é igualmente los primeros padres de la Iglesia han querido explicar la naturaleza y propiedad de la Música, creo mas exacta y digna de su título, la que á mas de incluir los elementos constitutivos de que ella consta, signifique el imperio magnético con que, el Ser de los seres la ha privilegiado, concediéndole la universal simpatía del racional sensible. De este carácter es la iniciativa del resto dialojístico del presente capítulo. Observémosla.

Ciencia de combinar y modificar los sonidos, escitando los afectos del alma. Veamos su análisis.

Cuando se dice, *ciencia de combinar y modificar los sonidos*, se advierte dos operaciones diversas: una es la *combinacion*, otras la *modificacion*. Y examinando el significado de la primera, hallamos que, combinar es: *Ordenar, disponer cosas entre sí diferentes, con tal método que resulte de ellas un compuesto*.¹ Bien: con que aludiendo á nuestro caso, diremos, combinar es: *Ordenar, disponer una serie de sonidos, con tal método, que resulte lo que llamamos Melodía*. Pero esto parece solamente relativo, á una sucesion de sonidos sin determinado valor. Los elementos primordiales de la Música son el *sonido* y el *tiempo*; y aquí no se vislumbra la cooperacion de la segunda, cuya influencia valoriza el sonido dándole un nuevo ser. No se diga que en la combinacion queda tácitamente inclusa la mensura, porque el Canto Monódico no siendo mas que una serie de melodías, sus notas no tienen duracion vária, sino uniforme. Oigamos para mayor esclarecimiento, el significado de la palabra modificar: *Dar un nuevo modo de existir á la sustancia material*.² Supongamos, pues, que el sonido sea la sustancia material, que se deja sentir con mas claridad por el sentido auditivo, él no puede modificarse por sí mismo: necesita de otro ajente que lo valore, lo impulse, lo modifique. Este modificador es el *tiempo* que obrando imperiosamente sobre el *sonido*, por la variedad de sus medidas, valor de las notas y grados de movimiento, lo reforma y hace trasmutaciones de sus efectos, por su sola influencia cooperativa.

§ II. La segunda parte de la definicion, dice: *Excitando los afectos del alma*, que en buena inteligencia, es hablar al corazon moviendo, estimulando alguno de sus sentidos naturales. De donde se deduce, que el oido, no obstante ser el juez exclusivo de las combinaciones de *sonido*, en sus consonancias y disonancias, considerado intrínseca y moralmente, no es mas que el objeto *físico y material* de la Música, y el fiel conductor que trasmite á la interior recámara del corazon sus significantes sensaciones; cuyo efecto es el objeto moral y aun formal de su maravillosa influencia. Sin duda M. De

1 *Diccionario Español.*

2 *Idem.*

Momigny, aludiendo á este propósito en su sabia teoria, define la Música *idioma armonioso y universal, compuesto de sonidos todos coordinados en sus intervalos, en sus sucesiones y su conjunto*.¹ Y el Padre San Agustín, significando en términos mas concisos cuanto puede decirse á este respecto, é incluyendo alegóricamente en el TODO las partes de su constancia, dice: «*Música es la ciencia de recta modulacion, de consonancia y dulzura.*»² Definicion que observada detenidamente, ofrece un doble motivo de consideracion: 1º Que aun en la lejanía de los primeros años del siglo v, en que la modulacion era tan sencilla como se puede inferir, sus efectos obraban admirablemente sobre el corazon. 2º Que este Santo Doctor, con el telescopio de su alta y dotada inteligencia, parece que, viendo el curso progresivo de la Música á la par de las demas ciencias, anunciaba para nuestra edad los efectos y bellezas de la modulacion. Porque siendo esta el *máximum* en que se comprenden las ingeniosas invenciones de la melodía, y las artísticas combinaciones y transiciones de la armonía cuya bien ordenada forma conmueve nuestros sentimientos, claro es que, recta modulacion equivale á decir, *modular bien*; ³y modular bien, lo mismo que hacer uso de un poderoso resorte, para despertar y estimular los sentimientos del racional sensible.

ARTICULO III.

PARTES DIVISORIAS Y FRACCIONARIAS.

§ I. Semejante á aquella facultad que constando de la Aritmética, Aljebra y Geometría, cuyo objeto comun por un órden sucesivo es la *cantidad*, componiendo el todo la ciencia que llamamos MATEMÁTICA; igualmente, la sistemada ordenacion de los sonidos, constando de los tres cantos, *Monódico, Métrico y Rítmico*, cuyo objeto comun por un órden sucesivo es el *sonido armónico*, el todo compone la ciencia que se titula MUSICA. Analizemos estas partes ó cantos, examinando el objeto y tendencia particular de cada uno, segun la expresión testual de sus definiciones; prévia la interpretacion que en proporcion del progreso de aquellos, le dieron los antiguos escritores, y como debe entenderse al presente.

Clasificando las partes de la Música, los espositores de los primeros siglos de nuestra era, y mas expresamente San Isidoro, Arzobispo de Sevilla, la diferencia en tres: «La

1 La Musique est un langage harmonieux et universel, composé de sons, tous coordonnés dans leurs intervallos, dans leurs successions et leur ensemble. —DE MOMIGNY: *Encyc. method.*, tom. 2, pág. 175.

2 Musica est scientia recte modulationis, vocis consone, et dulcis. —AUGUST.: *De Mus.*, tom. 1, cap. 2.

3 Modulatio non incongrue dicitur movendi quædam peritia: vel certe quo fit ut bene aliquid moveatur: non enim dicere possumus bene moveri aliquid, si modum non servat. Ergo scientiam modulandi jam probabile est esse scientiam bene movendi, ita ut motus ipse per se appetatur; atque ob id per se delectet. — AUGUST.: *De Mus.*, lib. 1, cap. 2.

Armónica, que distingue los sonidos agudos de los graves; la *Rítmica*, que investiga la razón ó conveniencia que se encuentra en la terminación de las palabras y los sonidos; y la *Métrica*, que ordena la medida de los diferentes metros, como son los heróicos, los yámbicos, etc.»¹ Pero se ha de advertir: 1º Que en el siglo VI, en que habla este Santo prelado, se daba el título de armonía ó Músicallana, al canto Monódico, es decir al cantollano; ² y la armonía, no siendo en aquellas épocas como hasta el siglo XV, en que tomó su verdadero aspecto, el nombre solo significaba una combinación muy sencilla, que en buena inteligencia, no era otra cosa que la misma melodía. ³ 2º Que no habiendo en esos tiempos figuras de diversos valores, la Música estaba esclavizada á la Poesía; llevando como por concomitancia los títulos de los diferentes metros de ésta. De modo que, considerada aquella bajo este aspecto, no era métrica, porque sus figuras carecían de medida alternativa y menos rítmica, porque el ritmo era tomado en una acepción muy diversa de la de nosotros. (Véase *Ritmo*, art. IV, cap. IV.)

No así en los siglos posteriores, en que enriquecida con los tesoros que le ha ganado el mismo curso de su progreso, debe distinguirse y juzgarse cada una de sus partes divisorias, en la esfera de su misma naturaleza.

§ II. Canto MONÓDICO, cuyo nombre significa, *un canto uniforme y melódico, en que todas las voces cantan unisonalmente*, en oposición del multiforme y armónico, en que las partes cantan armónicamente, que se dice *Poliódico*, ⁴ se define: *Una sistemada sucesión de sonidos, que NO ESTANDO precedidos de tiempo, son iguales en valor*. Es decir, una serie de melodías ordenadas por las reglas del arte, y subordinadas al sentido de la letra; pero que careciendo en el principio de su discurso de una de las prevenciones iniciales, que es el TIEMPO, sus notas no tienen un valor diverso ó alternativo, sino igual é invariable. ⁵

§ III. El canto MÉTRICO, cuya definición es: *Una sistemada sucesión de sonidos, que ESTANDO precedidos de tiempo, son desiguales en valor*; hace entender que teniendo al principio de su discurso la cifra indicativa, sus figuras, (ó llámeseles notas), son de diferentes valores. Al contrario el *Monódico*, siendo sus caracteres de inalterable

1 Tres sunt partes musicæ, videlicet Harmonica, que discernit in sonis acutum et gravem; Rythmica, quæ requirit incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohereat; Metrica, quæ mensuram diversorum metrorum, vg, heroicum, iambicum, etc., probabili ratione agnoscit.—ISIDOR: lib. 3, *Orig.*, cap. 17 y 18.

2 Cantus duplex est, alter simplex ac multiformis, quo nunc vulgo in templis utuntur, et de hoc tractat Musicaplana, quam Gregorianam vocant. —GLAREAN: lib. 1, *Dodecachordi*, cap. 1.

3 Dans les anciens traités qui nous restent, Pharmonie paraît être la partie de la musique qui a pour objet la succession convenable des sons, en tant qu'ils sont aigus ou graves, par opposition aux deux autres parties appelées *rhythmica et métrica*, qui se rapportent au temps et á la mesure. —ROUSSEAU: *Diction. de Mus.*, art. *Harmonic*.

4 Ille monodicus dicitur, quod omnes idem canticum sub iisdem intervallis concinant: hic polyodicus, quod pluribus, diversisque harmonice dispositis vocibus concinatur. Monodici sive ecclesiastici cantus institutores fuere magna illa ecclesiæ lumina SS. Ambrosius et Gregorius Magnus, a quo et in hac usque diem Gregorianus dicitur. —KIRCHER: *Musurg. Univer.*, t. I, cap. 8.

5 [Sgte. pag]

valor, excluye la precedencia del tiempo, preciso y único regulador de los sonidos. No obstante, uno y otro canto son litúrgicos, es decir, la Iglesia los ha adoptado y los conserva en el ejercicio de las divinas alabanzas. Aquel para Salmos, Antifonas, Responso. etc., por lo que también se llama canto salmódico; y éste para Himnos y Secuencias, y aun para Misas cantadas unísonamente; en cuyo modo son sinónimos los dos. ¹

§ IV. El canto ARMÓNICO es definido: *Una sistemada simultaneidad de sonidos coordinados según las reglas de la armonía*, definición que como las precedentes manifiesta la convención y conformidad hacia el objeto genérico, que es la regularización de los sonidos, que llamamos TONALIDAD á que, como partes componentes del todo Musical, conspiran los tres cantos. Pero se diferencian, en que el *Monódico*, por ser el más simple, el de primera ordenación, el decano de todos los cantos, sus notas son de medida uniforme, cuya igualdad de valores hace superfluo la precedencia del tiempo. El *Métrico*, constando sus notas de diversos valores, hace imprescindible la indicación del regulador que mide y ordena todo lo mensurable. ² Mas el *Armónico*, no siendo otra cosa que la Música propiamente dicha, es el centro colectivo de aquellos; pues si uno y otro son caracterizados en la sola sucesión de alternados sonidos, éste, ordenando la concurrencia de simultáneas melodías, forma la concatenada serie de acordes, cuya bien reglada marcha llamamos *Modulación*. Pero atendiendo á los equívocos que sobre este canto se han hecho, no será fuera de propósito aclararlos; que aunque son puramente nominales, oscurecen la inteligencia. Unos lo han llamado *Figurado*, confundiéndolo con el *Métrico*, al que vulgarmente se le ha dado este nombre: y otros, en mayor número, aun lo titulan *Canto de Organo*. ³ Este título parece

De los tres cantos que el santuario emplea,
El que se dice llano,
Coral ó Gregoriano,
Es por su magestad el más conforme
A un sagrado lugar, y se solfea
Con melodía simple y uniforme;

Por intervalos fáciles procede
Que sean entre sí poco distantes:
Y consentir no puede
Figuras en valor desemejantes.

IRIARTE: *Poema*, canto 3, III.

1

Pero otra novedad, otras licencias
Tiene el canto que llaman *figurado*;
Y aunque siempre el dechado
Del cantollano copia,
Con más ornatos borda sus cadencias,
Así las diferencias

De binario y ternario
a su compás propia;
Así también las partes de ordinario,
En notas de diversas duraciones,
Siguiendo de la letra el ritmo vario.

IRIARTE: *Poema*, canto 3, III.

2 *Rhythme*. Nature des divisions partielles de la mesure. —GESLIN: *Cours d'Harmonic, table alphabétique*.

3 [Sgte. pag]

inducir á la creencia de que la Música es una pertenencia esclusiva del Organo, ó que ella se ha derivado de este instrumento; pero no es así. Con este nombre, no propio sino metafórico, se ha querido significar que el Organo, cuya marcha genuina es el contrapunto, que segun el Abate Lambillote, *es el elemento de la fuga, y la fuga el tipo de todo buen trozo de Música*,¹ él ocupa por esta razon un lugar preeminente entre los demas instrumentos. Por lo que al organista, alma vital de sus procedimientos, y poseedor de todas las formas que le son inherentes, De Momigny lo ha titulado *el músico de los músicos*.² Así, pues, considerado el canto *Armónico* como una fraccion de la totalidad en que la Música, por un órden sucesivo, clasifica su imperio, él es: *Una simultánea concurrencia de diversas melodías que á la vez manifiesta la UNIDAD y la VARIEDAD*; mas, observando como el simbólico resúmen de los productos que en su vasto seno han consignado el estudio y la experiencia, lo que propiamente llamamos MUSICA, se define: *Ciencia de combinar y modificar los sonidos, excitando los afectos del alma*.

ARTICULO IV.

DIVERSAS ACEPCIONES DE LA PALABRA MUSICA, QUE SE RESUELVEN EN DIVERSOS ESTILOS.

Las diversas acepciones que como términos usuales se derivan de la palabra MUSICA, tienen cierta semejanza con las diferentes denominaciones de la Oratoria, ciencia colectiva de las leyes retóricas, que se le titula segun el asunto de su direccion; y así se dice, *Oratoria Sagrada, Forense y Parlamentaria*; cuyos nombres, no son otra cosa que diversas clases de *estilos*, trazados á conveniencia de diversas materias y lugares. Del mismo modo la Música, ciencia colectiva de los preceptos armónicos, se le denomina en conformidad del objeto y lugar de su dedicacion: y así se dice, *Música Sagrada, Teatral y Marcial*. Pero como estas denominaciones denotan los diferentes estilos, que clasifican los respectivos caracteres de cada composicion, parece de necesidad, para preparar una senda mas segura en el asunto, tratar anticipadamente de esta cualidad

Cuantas combinaciones
Caben en la armonía y melodía,
Tantas el *Canto de Organo* permite.
Allí la sinfonía
Instrumental con la vocal compite;
Allí la sencillez del cantollano
Distintos grados de expresion adquiere,

Sin que se le aduldere
Con todos los adornos del profano.
Y ¿qué discurso humano
Sujetará á preceptos la prudencia
Que hace de ambos estilos diferencia?

IRIARTE: *Poema*, canto 3, III.

1 Le contrepoint est l'élément de la fugue, et la fugue est le type de tout beau morceau de musique. —LAMBILLOTE: *Musée des Organ. célèbres*, cap. 1.

2 Un grand *organiste* n'a pas seulement le talent d'exécuter avec beaucoup de perfection toute la musique qui est propre à cet instrument, mais celui bien plus rare d'improviser tout ce qu'il joue. *C'est le musicien des musiciens*. —DE MOMIGNY: *Enc. Méthod.*, tom. 2, pag. 247.

tan remarcable en todos los giros que demanda su inteligencia.

El estilo en todas las artes de ingéño, principalmente en la Oratoria, Música y Poesía, procede casi en infinito; diferenciándose, como dice Rousseau, según los climas, el gusto de los pueblos, el genio de los autores, según las materias, los lugares, los tiempos, los objetos, las expresiones, etc. ¹ Pero esta multitud de estilos se circunscriben á cuatro que son inherentes á toda composición: *Individual, Nacional, Moral y Contemporáneo*. Estilo individual, es *el modo que cada uno tiene de expresar sus pensamientos*; y en este sentido se dice: el estilo de Rossini, de Bellini, de Mercadante. Estilo nacional, *el que á la par del idioma, sigue la influencia del clima*; y así es áspero ó suave, festivo ó melancólico, etc.; y en este sentido se dice: el estilo ó la Música Italiana es de diverso carácter que la Alemana y la Francesa. Estilo moral, *el que está en proporcion del objeto á que se refiere ó del lugar de su dedicacion*; y en este sentido se dice: estilo de Teatro, de Templo, etc. Estilo contemporáneo, *es aquel en que coinciden todos los que son coetáneos*; porque es una verdad, que cada siglo trae sus modas, sus estilos y sus notabilidades; y en este último sentido se dice: el estilo de Haydn y el de Mozart es muy distinto que el de Donizetti y de Verdi. Así, pues, cualquiera composición, sea de la clase que fuere, incluye estos cuatro estilos: el *individual*, de su autor; el *nacional*, del país ó clima de su procedencia; el *moral*, del asunto que se propone significar y del lugar de su pertenencia; y el *contemporáneo*, de la época de su formación. Pero sin dejar de pertenecer á uno de los tres grados, de *simple, medio y sublime*, en los que juzgamos del aprecio y distinción que merece toda composición. ²

1 *Diction. de Mus., art. Style.*

2 Bajo la precisa y característica cualidad del ESTILO, se injiere otra, cuya concurrencia hace la sublimidad de todo discurso musical: la *Expresion*. Esta puede considerarse relativa al estilo, como el ritmo respecto á la mensura, clasificando las divisiones parciales de ésta, es en veces la misma mensura mensura. Igualmente la expresión con respecto al estilo, ella es inherente á éste, y en veces es el mismo estilo; y cuando él es heroicamente expresivo, entonces se dice *sublime*: mas no se equivoque el uno con la otra. El estilo es característico é indeleble; la expresión accidental y transitoria. El estilo puede ser el dibujo, y aun el bosquejado colorido del cuadro: la expresión el significante y alternado clarooscuro, y mejor, el gracioso y variado accidental, que dando viveza al colorido, comunica al mismo tiempo animación al objeto.

Hay pues, dos clases de expresiones, una de *composicion* y otra de *ejecucion*. Pero, como la naturaleza y los efectos de la expresión musical deben ser relativos á la capacidad que los ejecutores y los diversos instrumentos tienen para producirse, es necesario sean considerados cada uno á su vez.

Con relación á la primera, ella consiste en que el compositor retrate fielmente cada pasión ó afecto particular, con la mas propia y significativa melodía, que en combinación de la armonía y en concurrencia de los signos exornatorios, indique con claridad la oportunidad de aplicarlos. Y con respecto á la segunda, siendo el ejecutor la lengua sonora por cuyo medio se manifiesta la mente del compositor es de su deber observar juiciosamente la composición, y darle á cada pasaje, á cada transición y á cada período, un gusto y un estilo tan exactamente conforme á la intención del autor, que conserve y ponga en toda luz las bellezas de su obra. Pero preservándose no pasar de la energía á la exajeración, por lo contrario de la frialdad, pues como dice M. Guinguené aludiendo á esta materia, pag. 530: «La expresión de los sentimientos y de las pasiones del alma es en la música como en todas las artes, la parte noble y predominante; pero tambien lo mismo que en todas las otras artes, la exajeración es un vicio que el gusto proscribire, que la sensibilidad reprueba, y á la que una sana doctrina enseña preaver.» Ultimamente, es necesario convenir que la enejia y la gracia de la expresión musical, es de una naturaleza muy delicada; para determinarla con palabras es una materia de gusto mas que de discusión. Éste se puede entender mejor por los ejemplos que por los preceptos; ejemplos que se debe estudiar en las obras de los grandes maestros, donde se encontrarán las reglas de la perfecta unión del canto, de la armonía y de la expresión.

Los compositores principiantes, que aun no se han formado un caudal de ideas, comienzan regularmente por imitar á alguno de los maestros de mayor opinion: esto no es reprehensible, pero sí riesgoso; porque casi siempre acontece que con la demasiada afectacion del modelo propuesto, se pasa fácilmente de la imitacion al plagio. En este caso, yo aconsejaria lo que Euclides, al que leeconsultaban que, cual era el autor que en Retórica podia tomarse por modelo d estilo? «Ninguno en particular, contestó, y todos en general; y digo que todos en general, porque meditándolos, comparando unos con otros, no solamente se aprende á dar colorido á la diction, sino tambien se adquiere aquel gusto exquisito y puro, que dirige y juzga las producciones del entendimiento.» ¹Del mismo modo en nuestro asunto, de ninguno el estilo individual ni las ideas, de todos las maneras, los caminos, las transiciones ya graduales y ya sorprendentes; compilando un fondo de selectos materiales, se forma un estilo propio, con el que, no obstante de marchar al nivel del progreso de su siglo, se distingue de sus contemporáneos en sus ideas y pensamientos.

Entre tanto, todas las advertencias y todos los elementos de instruccion serán fútiles é insignificantes si el Músico no es elegido por la naturaleza. Ella es la rectora de los destinos, y ella designa al Músico, como al Orador y al Poeta; y aquel que á esta primera y esencial prerogativa, agregue la posesion de una perfecta teoría, fundada en los principios de la ciencia derivados de la misma naturaleza, el conocimiento del corazon humano, y los resortes de escitar sus sentimientos, y la juiciosa observacion de los diversos metros de la Poesía sagrada y profana para poderla significar, éste será el *científico y verdadero Músico*. ²Este, el hombre de la naturaleza, á quien bosqueja el Poeta Español cuando dice:

Para el acierto en ello se requiere
Que desde luego el músico aplicado,
Con estudio profundo considere
La imágen y el dechado
De la naturaleza; sus aspectos,
Su belleza real y sus defectos.
Después se necesita que la sienta.
Que la admire y se llene
De las ideas que ella representa;
Que se deleite y casi se enagene.
Debe luego elegir lo mejor de ella,
Lo mas precioso, mas florido y grato,
Y no pintarla tosca sino bella,
Dándola gracia, novedad y ornato:

Que concurren de este arte al ejercicio,
La sensibilidad, ingenio y gusto,
Con la meditacion y con el juicio.....
Dichoso el que se inclina
A tal placer por su nativo genio,
Y hermanando la ciencia y el ingenio
Del arte los prodigios examina,
Proporciones recónditas calcula,
Sus móviles y causas especula,
Y, en fin, de ellas deduce
La teórica doctrina
Que después á la práctica reduce.....
Quien goza este recreo, y de él se agrada,
Quien funda en él su estudio, es quien

1 BARTHÉLEMY: *Viaje de Anac.*, tom. 4, cap. 58.

2 In musicus est, cui adest facultas secundum speculationem rationemque propositam ac music e convenientem de modis ac rithmis, deque generibus cantinelarum ac de permixtionibus, ac de omnibus de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus judicandi. —BOETIUS: lib. 1, cap. 34.

Y debe finalmente
 Obrar ligado á un plan, norma ó sistema,
 Unico, regular y consiguiente,
 Sin desviarse de su fin y tema.
 Así es preciso y justo

traslada
 Al papel ó al armónico instrumento
 De los afectos varios el acento,
 Y habla á los corazones
 El idioma jenial de las pasiones. ¹

ARTICULO V. MUSICA DE TEATRO.

§ I. El siglo XIX, cuya vigorosa influencia ha fecundado con asombro la mayor parte de las ciencias y artes, obrando con un decidido y particular incremento sobre la de los sonidos, pudiera apellidarse, el *aureomusical* por sus progresos. Jamás se contó un número tan abundante de distinguidos luminares que, siguiendo la brillante huella del astro revolucionario, no obstante de jirar cada uno dentro la órbita singular de su propio estilo, parece que todos juntos se dejan ver como diversas modificaciones de *Rossini*; ó que éste difunde su espíritu en diferentes trasformaciones, embelleciendo las ideas de cada compositor; ó que éstos se empeñan en rejenerar y eternizar la existencia moral de su primero luminar. Mas si la aparicion de tan selecta serie de dotados ingénios, hace la admiracion del orbe civilizado, dejándose á la vez conducir como por una fuerza magnética á las repetidas representaciones del Melodrama, no es menos admirable ver esa misma porcion ilustrada, que autorizándose á fallar sobre los quilates de la música y maneras del compositor, haya sacrificado la razon al sentido, desechando la base que forma el tipo del verdadero y mas juicioso criterio. La exhibicion de la Opera en italiano, entre pueblos que no profesan este idioma, es una anomalía que reprueba el juicio comun, que dictamina entre los seres racionales la intelijencia de la palabra. La Música, en la parte vocal, es una poesia cantante, como la poesia una Música parlante; y, ¿cómo juzgar de la fraternizacion que el compositor ha hecho de ambas, y de la propiedad con que ha significado tal ó cual sentimiento, supuesto que no se entienden las palabras? En este caso, los cantores se convierten puramente en instrumentos sonoros, que no se les percibe mas que los acentos musicales, y la concurrencia en un auditorio automatizado, que no atiende ni entiende la narracion de la historia, y menos la consecuencia é identidad que la Música debe guardar á la palabra.

§ II. Sin embargo, prescindiendo de la Obertura, ó preliminar de la Opera, que no es como debiera ser, *una indicacion del carácter moral de la historia*, sino una miscelánea, estraccion anunciadora de los principales trozos de la obra; se advierte otra irregularidad no menos repugnante y contradictoria á la sana razon. El Recitado, cuyo efecto es un medio entre la locucion y el canto, y cuya feliz invencion amenizó

1 IRIARTE: *Poema*.

el Melodrama,¹ sacándolo del uso mesurado y oportuno de su aplicacion primaria, se ha hecho ya, no el gracioso adorno en la precedencia de las Arias, sino el embrollo é insufrible fastidio de las escenas. Pero ésta es la inſtable condicion humana, que siguiendo al Abate Eximeno, «no lleva jamas las cosas á lo sumo de la perfeccion, sino para arruinarlas con mas precipitacion.»² Y no parece excesivo, cuando dilatando su criterio sobre la ilusion, ó mejor el embaucamiento que se hace por medio del oido y de la vista, para cohonestar las irregularidades é inverosimilitudes del Melodrama. «Por el oido, (dice) con lo grande del argumento, con lo heróico de los sentimientos, con la sublimidad del estilo, y sobre todo con aquel género de trasporte que ocasiona el estrépito de la orqueſta. Por la vista con el porte de los personajes, con la magnificencia

1 El Abate Eximeno, en el *Origen y reglas de la Música*, tom. 3, lib. 3, cap. 3, art. 5, atribuye la invencion del Recitado á Santiago Peri, por los años de 1600; aunque M. Fétis ni remotamente dice cosa alguna relativa á esta atribucion, en su *Biographie Universelle des Musiciens*, tom. 1, *Resumé philosophique*, pag. 219, y menos en el tom. 7, pag. 195, en que habla de este célebre Músico. Por el contrario, en el tom. 3, pag. 3, *Biograf. de Jules Caccini*, hace referencia de una carta del Abate Anjelo Grillo á éste, en la que le dice: «Vos sois el padre de un nuevo género de música, ó mejor de un canto que no es canto, de un *canto recitativo*, noble y superior á los cantos populares, que no trunca ni altera las palabras, ni les quita la vida y el sentimiento; y por el contrario, los aumenta dándoles alma y fuerza, etc.» No obstante, M. Guinguené. tom. 2, art. *Recitatif*, refiriéndose á Peri, se expresa en estos términos: «Después de la *Dafné*, dió la *Eurídice*, que se representó en Florencia en 1600, en las fiestas del enlace de María de Medicis con Enrique IV. El poema era de Rinuccini. Este autor, en su dedicatoria á la reina de Francia, afirma que Peri es el primero que hizo conocer este género de Música, que *igual a la Música moderna con la antigua*. El mismo Peri se jacta en su prefacio de ser el primero que abrió la senda á los otros compositores, para los ensayos de la Música dramática.» En el mismo artículo se observa la expresion de una concurrencia de igualdad de pensamiento, entre Santiago Peri y Emilio del Cavaliere, en que se manifiesta haberles ocurrido á ambos á la vez la inventiva del Recitado; y ya se ve que son tres á los que se les atribuye esta invencion; sin embargo, la mayor parte de los escritores dan la iniciativa á Peri. Empero, ¿cuál es la causa generatriz de esa ocurrencia feliz en tres compositores á la vez, para la invencion de este género de música? El esclarecimiento de este misterio no será difícil si se combinan los acontecimientos históricos.

Es innegable, acontecer no pocas veces la concurrencia simultánea de una misma idea, un mismo pensamiento en dos ó mas escritores existentes en grandes distancias, sin poderseles acusar el plagio, puesto que ninguno tenia el antecedente del pensamiento del otro. Pero en el asunto presente, sin oscurecer los acrisolados talentos de estos tres héroes, á mi ver no hubo invencion en la esencia primaria de la cosa, es decir, del *Recitado*, sino en el modo; siendo positivamente la reforma é ingeniosa regularizacion de un hecho cuya invencion y práctica venia muy de atras. Obsérvese en testimonio de mi opinion, las palabras de Rinuccini, preinsertas en la precedente esposicion de Guinguené: *este género de Música que igual a la Música moderna con la antigua*; consonando estas palabras, con las del mismo Peri que se registran en el mismo artículo de Guinguené, relativas al Recitado: *esta especie de melodia semejante á la que los antiguos Griegos y Romanos hacian uso en sus dramas*. Así, pues, Arquíloco de Paros, músico y poeta Griego existente en el siglo VIII antes de J. C., es el verdadero héroe del Recitado, en testimonio de Plutarco, el que entre las doce invenciones musicales que le atribuye, una es la ejecucion de sus versos yámbicos, que unas veces los *recitaba* alternando con la orqueſta, y otras con el acompañamiento de ella. (Véase el art. I, § IV de este cap., y á M. Fétis, *Biog. Univ. de Mus.*, tom. 1, pag. 101.)

La ejecucion de la poesia alternada con la orqueſta, en buen sentido no es otra cosa que el mismo recitado, que en su estado naciente estaba desnudo de la forma ó adorno que le dió Peri, y acaso tambien Caccini y Cavaliere; y al que mas tarde Alejandro Scarlatti, en 1695, segun Fétis en la obra antedicha, tom. 8, pag. 61: «en la *Teodora* introdujo en el Recitado (que hasta entonces no habia tenido otro acompañamiento que el bajo que lo sostenia sin interrupcion) la orqueſta con sus transiciones y ritornelos; y de aquí tomó origen lo que impropiamente se llama Recitado *obligado*.»

2 EXIMENO: *Origen de la Música*, tom. 3, lib. 3, art. 6.

de las escenas, de la iluminacion, de los vestidos, y de los comparsas; de modo que el espectador por todo cuanto 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 apesar de estas falsas suposiciones, siempre parecerá inverosímil á todo el que lo examine 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..... Por consiguiente, en el Melodrama moderno todo se sacrifica al placer del oido, y sin escuchar la censura del sentido comun, que reprueba la monotonía insufrible del Recitado, perdonamos todas las faltas de propiedad y decoro, y nos damos por satisfechos cuando una ú otra escena bien preparada y escrita proporciona al Músico la ocasion de hacer brillar su habilidad, logrando á veces escitar las pasiones con la mayor viveza.» ¹ Así, pues, será difícil resolver, si es peor la exhibicion del Melodrama en un idioma que no está al alcance del auditorio, ó la confusion de las escenas con el excesivo é importuno Recitado; pues si lo primero imposibilita la inteligencia de la palabra, lo segundo la oscurece y confunde aun en el idioma nacional.

ARTICULO VI.

MUSICA MARCIAL.

§ I. Esta clase de Música, que observada en la propiedad de su estilo, es de un carácter brillante y entusiasta, la especulacion sistemada en la moda, y ésta en la novedad, ha invertido el designio de su moralidad. Haciéndola aparecer, no ya como un resorte propio á escitar en el soldado un espíritu guerrero, incitativo al combate y aspirante á la victoria, la ha convertido en un medio suficiente á formar un militar mimado y mal dispuesto á la pelea. La general adopcion de piezas teatrales, aplicadas en despropósito á Marchas y Pasos-dobles á efecto de divertir con los recuerdos de la escena, es hacer dos males á la vez. Uno es, que la continúa repeticion de unos mismos trozos presentados en diversos aspectos, hace cansable y fastidiosa toda una Opera. Otro es, que la mescolanza de diferentes estilos, ya melancólicos, ya bufos y ya voluptuosos, enervándose en la Música la enerjia y brillantez del carácter militar, se ridiculiza y pierde al mismo tiempo la fuerza de su influencia moral; exacta imitacion del Grajo de la fábula, que desnudándose de sus plumas por vestirse de las de Pavo, desfigurado con un ropaje que le era extraño, puso en ridículo ambas castas.

§ II. La Música Militar, de tiempo muy atrás se ha dividido en dos objetos: uno es, los actos de formacion y señales de ordenanza, y otro el que siendo igualmente una señal con que se indica al soldado la hora de retirarse á su cuartel, se ha hecho á la vez un obsequio al pueblo, que por recreo ó pasatiempo concurre. Con respecto á lo primero, es verdad que en el Melodrama se encuentran trozos análogos y propiamente

1 Ibid., art. 5.

espresivos del estilo militar; pero pasando de esta línea, siempre será risible y despreciable la indiscreta trasformacion que se hace de las Arias, Duos, Tercetos, etc., que se presentan unas veces como Marchas, otras como Pasosdobles, y aun como Valses, trocando forzadamente la medida del tiempo si es *cuaternario* ó *binario*, haciéndolo *ternario* para que convenga al efecto. Y con relacion á lo segundo, es decir, á las *Retretas*, elejidas piezas del mejor gusto, y ordenadas con el tino y discrecion que hace distinguir sin confusion las partes de canto de las acompañantes, á mas de llenar el objeto de su destino, será un verdadero obsequio, principalmente para aquella clase que por falta de civilizacion ó de posibilidad pecuniaria se aleja del teatro lírico; pero que con la repetida concurrencia á estos actos, se le ofrece un entretenimiento sano, que á la vez de formarle el gusto por la Música, sirva á suavizar y morijerar sus costumbres.

§ III. Entre tanto ¿cuál es la razon por qué la Música en el rol de sus estilos, particularmente en el militar, no obre en nuestros tiempos los maravillosos efectos que en los antiguos, que á pesar de la unisona concurrencia de testimonios, se resiste dudosa nuestra creencia? Terpandro apacigua con la melodía de su lira una sedicion entre los Lacedemonios; Solon, cantando una elejía de su composicion, escita el furor de sus compatriotas hasta verificar la toma de Salamia; Antijénide, con la lira, despierta la ira de Alejandro, y se la vuelve á calmar; Tirteo, con la influencia de su flauta, hace triunfar á los Lacedemonios contra los Mesenios; y en fin, David, con la suavidad de su arpa, cura á Saul de la influencia maligna ó mal humor que lo atormentaba. ¿Qué causa secreta niega al presente lo que prodigó á lo pasado? ¿Será acaso que la Música, por motivos que se ocultan á nuestra inteligencia, se ha desvirtuado en su influencia dominante, ó que la especie humana ha perdido aquella sensibilidad con que la naturaleza ha dotado aun á los irracionales? Oid una observacion de Tartini: «La Música no es ya sino el arte de combinar sonidos, ni le resta mas que su parte material, despojada del espíritu que la animaba antes. Sacudiendo las reglas que dirijian su accion á un solo punto, no la han llevado mas que á generalidades. Si me dá impresiones de alegría ó de tristeza, son vagas é inciertas. A esto se agrega que el efecto del arte no es pleno, sino cuando es particular é individual.»²

La observacion de este sabio preceptor, en su comentario, parece demostrar con bastante claridad las causas del decaimiento moral de la Música, que á mi juicio son las siguientes:

1^a Es constante que en la Música antigua estaba determinado el carácter de cada estilo, con la expresion que esclusivamente tenia cada uno de los *Modos*. *Modos*, entre los Griegos, significaba lo que entre nosotros, *Tono*; y si éste puede ser tomado bajo tan diversos sentidos, no eran ménos los significados de aquel. La palabra *Tono*, entre otras muchas acepciones, significa la tonalidad ó el acorde perfecto que puede

1 Aunque algunos atribuyen este triunfo á Timoteo Mileto, Plutarco, cuyo testimonio es generalmente respetado, dice que Antijénide tocando el aire de *Carrios*, trasportó á Alejandro en tal grado, que le hizo tomar sus armas y cargar sobre sus guardias. —*Enc. métho.*, tom. 1, pag. 754.

2 *Anacarsis.*, tom. 3, cap. 27, nota.

deducirse de cada uno de los grados de la escala: la palabra *Modo*, tambien entre otras acepciones, significaba la tonalidad de cada uno de los grados del sistema Griego. Estos se distinguían con las denominaciones de Dorio, Jonio, Frijio, etc.; pero considerados aisladamente ó como deducciones de diversas escalas, no podían moralmente expresar ni escitar los sentimientos alegres ó tristes, devotos ó guerreros; porque, siguiendo al Abate Eximeno, «en ninguna escala de la Música se esconde el *fomes* de nuestras pasiones, pues éstas se escitan por las combinaciones de los sonidos y de las maneras que la idea de la misma pasion sujiere al compositor.»¹ Y aunque es verdad que unos tonos tienen mas analogía que otros, para *fundamentar* la expresión significativa de tal ó cual efecto, como por ejemplo, los tonos de bemoles mejor que los de diésis, para lo suave y afectuoso; y éstos mejor que aquellos para lo brillante; los tonos mayores mas propios para lo alegre, y los menores para lo triste; pero, tanto en nuestro sistema, como en el de los Griegos, ninguna escala podia considerarse como causa eficiente, moral ni excitativa de nuestros afectos, sino únicamente como puntos de partida para cimentar la idea.

§ IV. Se observa, que los *Modos* llevan los mismos títulos de las provincias, *Doria, Jonia, Frijia, Lidia*, etc.; prueba inequívoca que trasmitiéndose en ellos el estilo característico é invariable de cada provincia, con él se escitaba la pasion que por tendencia natural le era inherente. En este sentido era en que hablaba Platon en su *Proyectada República*, cuando aludiendo al carácter militar, decia: «Desterraremos los acentos lamentables de la armonía lídia y la blandura de la jónica. Conservaremos el modo dórico, porque su expresión varonil sostendrá el valor de nuestros guerreros.»² De donde infiero la consecuencia natural, que la Música en aquellos tiempos, estando sistemada bajo el estricto orden de los *Modos*, que expresaban con enérgica sencillez el carácter de cada pasion, servían á la vez de simpáticas señales que recordando con ardor el objeto propuesto, lo escitaba imperiosamente. No así entre nosotros, donde por la doble razon de hallarse, no desprovista de elementos como en la mañana de su infancia, sino revestida de los lucientes atavios que le han ministrado el progreso artístico, y la experiencia maestra y rectora de nuestras operaciones: por el contrario, se ve que la insignificancia de los estilos impotentes á conmover nuestra sensibilidad, y la confusa mezcla de diversos trozos trazados en diferentes estilos, neutralizándose recíprocamente, descienden en la indiferencia, dejando al alma en la frialdad é inaccion que se experimenta. Y hé aquí la causa porque *la Música no es ya sino el arte de combinar sonidos, ni le resta mas que su parte material despojada del espíritu que la animaba antes; y sacudiendo las reglas que*, eran como señales escitativas de nuestras pasiones, ó como imágenes que se trasmitían al corazon y *dirijian su accion á un solo punto, no la han llevado mas que á generalidades*; en cuyo caso, si nos dá impresiones de alegría ó de tristeza, son vagas é inciertas.³

1 EXIMENO: *Duda*, parte 1a, art. 5.

2 *Anacars.*, tom. 4, cap. 54.

3 La experiencia, que en todo caso es la autoridad mas concluyente, nos ha demostrado que una pieza trazada con propiedad, en el carácter de tal ó cual estilo, como igualmente un símbolo significativo de algun objeto moral, son constantemente signos simpáticos, que recordando la idea del afecto ó pasion

2ª Entre los misterios secretos que resistentes á la sonda filosófica aparecen en la Música, uno es la causa de los diversos sentimientos que se escitan en el espíritu entre dos composiciones; una, simple y pacífica, cuya modulacion parece relacionarse con nuestra sensibilidad, y otra, de una brillante y rápida ejecucion. Aquella parece hablar en un idioma persuasivo y movente; ésta en un lenguaje indeciso: *si dá impresiones de alegría ó de tristeza, son vagas é inciertas*. Aquella, penetrando mas allá del sentido, obra simpáticamente sobre el espíritu; ésta, circunscribiéndose entre el estrecho círculo del oido, solo hace levantar la admiracion sobre la pericia del ejecutor: y últimamente, en aquella, parece demostrarse la naturaleza dominante; en ésta, el arte estrepitoso progresivo en esmaltes físicos, contra el que ha clamado constantemente la verdadera filosofía. Por esto es que el autor de las *Pláticas sobre la Música de los Griegos*, tratando de su moralidad, cuya corrupcion ya comenzaba en esos tiempos, hace hablar á Filótimo, que se expresa en estos términos: «Las impresiones de la Música son mas inmediatas, mas duraderas y mas profundas que las de la pintura; pero esta imitacion, que rara vez está de acuerdo con nuestras verdaderas necesidades, casi ha dejado de ser instructiva. En efecto, ¿qué leccion me dá un flautista, cuando remeda en el teatro el canto del ruiseñor, y en nuestros juegos el silbo de la serpiente; cuando en una pieza de ejecucion viene á herir mi oido con una multitud de sonidos amontonados rápidamente unos sobre otros? Yo he oido preguntar á Platón, que qué significaba este estrépito, y mientras la mayor parte de los espectadores aplaudian enajenados la habilidad del músico, él le tachaba de ignorante y presuntuoso; de ignorante, porque no tenia idea de la verdadera belleza, y de presuntuoso, porque no deseaba mas que la vanagloria de vencer una dificultad.»¹ Pero, ¿qué comparacion puede haber entre los tiempos primitivos en que la Música estaba en su infancia, y los presentes en que se ha incrementado en todas sus partes? Jamás el arte habia hecho un ensayo mas decidido de la posibilidad de su ejecucion instrumental: jamás se esforzó con tanta asiduidad la potencia intelectual del preceptor, en la ereccion de métodos á este respecto; y la garganta humana, jamás hizo una puntualizacion mas demarcada en las rápidas ruladas con que se ha rivalizado con la orquesta; ni el compositor habia exornado los conceptos de su mente, con igual número de grupos y de transiciones armónicas. Y cuando separándonos de este conjunto de preciosidades esterioras, nos retraemos á la interior recámara del corazon, buscando aquella inspiracion persuasiva y movente, que solo se sabe sentir y no explicar; al ver la desconsolante vaciedad en que queda el alma, observamos que, ese cúmulo de elementos reunidos como á determinado

á que se dirigen, la conmueven poderosamente. Por ejemplo, una campana que suena, anunciando la agonía de un enfermo, escita la tristeza recordando la idea de la muerte; y por razon inversa, un repique escita la alegría, con el anuncio de una festividad ó de un objeto notablemente interesante á la comun celebridad. Pero sobre todo, dos son los signos que mas imperiosamente influyen en el espíritu, en lo militar; el toque de *Carga*, que presagiando al soldado la victoria por la destruccion de su enemigo, acomete sobre él furiosamente; y en lo universal, *el Himno Nacional*, que atendido por el originario del pais de su pertenencia, conmueve excesivamente su entusiasmo. No por el carácter de la composicion, que algunos son en este caso pésimamente impopulares, sino por aquella significacion convencional, que despertando la idea del nacionalismo, obra sobre el espíritu de un modo eléctrico; y de aquí es que *el efecto del arte no es pleno sino cuando es particular é individual*.

1 Anacars., tom. 3, cap. 27.

propósito, parecen otros tantos agentes de conjuración, con que el arte revelándose contra la naturaleza, traiciona los designios de su moralidad. Deduciéndose de aquí esta indeterminada cuestión: si la Música *ha ganado, perdiendo* aquella simplicidad, que sin tocar en la insipidez, guarda esa mediocridad en que consiste lo bueno, lo bello y lo virtuoso; ó *ha perdido, ganando* los primores de su alta ejecución y graciosas bordaduras, con que lisonjeando únicamente al sentido, despoja al espíritu de la parte que moralmente le pertenece. Dejo á rectos pensadores la resolución de este problema. Entre tanto, paso al siguiente artículo, asunto mas interesante por su objeto.

ARTICULO VII.

MUSICA SAGRADA.

§ I. Bajo este epígrafe se confunden dos cosas notablemente diversas: *Canto Eclesiástico y Música de Templo*, que mas propiamente puede titularse *Líricosacra*.

CANTO ECLESIASTICO, definido en su propio carácter: *Es el constituido para solemnizar las divinas alabanzas, según las prescripciones de la Iglesia*. Este lo instituyeron los SS. Padres Ambrosio, obispo de Milan, y Gregorio el Magno. El primero hizo la iniciativa, reglamentándolo para su Iglesia, sobre las bases modales de los Griegos; ¹ y el segundo amplificando y ordenando sus reglas, lo hizo estensivo á todo el orbe católico, con escepcion de la Iglesia Milanense, que aun conserva indeleble el Ambrosiano. No es de este lugar la exposicion de sus reglas y preceptos, á cuyo efecto serian necesario un volumen separado; pero sí de hacer las observaciones que demandan las inversiones que lastimosamente se advierten, teniendo por precisa consecuencia, la profanación del culto en la corrupción del mas reverente de todos los cantos.

§ II. En efecto, consecuente la Iglesia á la práctica no solo de los antiguos Patriarcas y Profetas, sino tambien del mismo Salvador y sus Apóstoles, ²y considerando como una cosa la mas importante al culto exterior, ha tenido un cuidado particular

1 En testimonio de M. CHATEAUBRIAND, (*Génio del Cristianismo*, tom. 4, cap. 6), el Prefacio es cantado *sobre el antiguo recitado de la tragedia griega*; y el erudito Abate D. J. Andrés, (Oríjen, etc., tom. 7, cap. 8, pag. 464) dice: «De la profana y gentilica Música de los Griegos pasaron á la Iglesia Griega los modos de los Cantos sagrados, que de la Griega ú Oriental, como dice San Agustín, los introdujo San Ambrosio en la suya de Milan; y después en las otras occidentales,» consonando con su San Isidoro, que se expresa en estos términos:

«Antiphonas Greci primum composuerunt, duobus Choris alternatim concinentibus quasi duo Seraphin. Apud Latinos autem primus idem deatissimus Ambrosius Antiphonas constituit, Grecorum exemplum imitatur: ex hinc in cunctis occiduis regionibus earum usus increbuit.» —ISIDOR: *De Off. Eccl.*, lib. 1, cap. 7.

2 Cantum in divinis laudibus adhibere, ritum esse vetustissimum, ab ipsius quoque Christi et Apostolorum exemplo originem trahentem, docet Sanctus Augustinus. —FERRARIS: tom. 2, pag. 64.

De hymnis et psalmis canendis cum et ipsius Domini, et Apostolorum habeamus documenta, et exempla, et precepta. —AUGUST: *Epist.* 119, cap. 18.

en proteger y aun preceptuar el Canto á todos los eclesiásticos; pues cifrándose el ministerio sacerdotal en ALABAR, Bendecir y PREDICAR, POR UNA DOBLE RAZON ES SU EJERCICIO INHERENTE Y OBLIGATORIO Á TAN SAGRADA JERARQUÍA. NO DE UN MODO RUTINERO, Ó PURAMENTE EMPÍRICO, SINO CON AQUELLA INSTRUCCION QUE ORDENA EL MISMO ESPÍRITU SANTO POR BOCA DEL SALMISTA. ¹Por esto es que muchos Concilios particulares, y aun ecuménicos, han tratado en sus sesiones, no solo de los cantos que propiamente deben practicarse en el Templo, sino tambien del celo que debe haber en solicitar preceptos idóneos para su enseñanza. Entre estos se distingue el Aquisgranense, celebrado en AixlaChapelle, á solicitud y presencia del Emperador Luis el Devocionario, en Setiembre de 816, cuyo texto dice: «Deben establecerse en la Iglesia personas para leer, cantar y salmear, dando á Dios las alabanzas que le son debidas, no con soberbia, sino con humildad; de modo que agraden á los doctos é instruyan á los indoctos; y que por medio de la lectura y del Canto, se labre en el corazon la edificacion, sin la vanísima lisonja que por este objeto podria gravarse. Pero que si se encuentran algunos que no puedan obrar con verdadera inteligencia, se hagan instruir por maestros, y cuando estén completamente instruidos, estudien el cumplimiento de estos deberes, á fin de que los que escuchan sean edificados.» ²Y el Tridentino, normando lo conveniente á la instruccion del Seminario Clerical, preceptúa como absolutamente necesario el *Canto Eclesiástico*, ³ no con la tropelía y desconcierto en las palabras, como generalmente se canta, ni con la arbitrariedad de mutilar ó adicionar los tonos salmódicos, y menos invirtiendo el órden coral, cantando unos en terceras y otros en quintas sobre el tono fundamental, sino con aquella sencillez, uniformidad y circunspeccion tan recomendada por todos los Santos Padres, como propia de tal canto, y mucho mas de lo magestuoso y reverente del Templo. ⁴

1 Quoniam Rex omnis terræ Deus: psallite sapienter. —*Psalm.* 46, ver. 8.

2 Tales ad legendum, cantandum et psallendum in ecclesia constituentur, qui non superbe, sed humiliter debitas Deo laudes persolvant, et suavitate lectionis ac melodie, et doctos demulceant, et minus doctos erudiant; plusque velint in lectione vel cantu populi edificationem, quam popularem vanissimam adulationem. Qui vero hec docte peragere nequeunt, erudiantur prius á magistris; et instructi hec adimplere studeant, ut audientes edificent, —*Conc. Aquisgranense*, lib. 1, cap. 133.

3 Gramatices, cantus, computi ecclesiastici, aliarumque bonarum artium disciplinam discent., etc. —*Conc. Trid.*, ses. 23, cap. 18.

4 Chorus est consencio cantantium: si in choro cantemus, CONCORDITER CANTEMUS. In choro cantantium quisquis voce discrepat, offendit auditum, et perturbat chorum. —AUGUSTINUS: In *Psalm.* 149.

En este lugar es preciso no confundir los FABORDONES, con los cantos *Antifonarios* y *Salmódicos*; éstos se ejecutan segun la prescripcion unisonal que de ellos hacen todos los Santos Padres y Doctores de la Iglesia; y aquellas segun la perfecta significacion que de ellos hace M. de Castilhon, (*Enc. met.*, tom. 1, pag. 551.): «Un contrapunto, dice, formado por lo alto y bajo de un sujeto dado, de suerte, que el todo hace un canto á tres partes, cuyo sujeto ocupa el medio:» y M. Fétis añade en su diccionario (art. *Fanx bourdon*) que se practicaban en las Iglesias de Francia ó Italia en las fiestas solemnes. De aquí se deduce que la verdadera y única aplicacion de los FABORDONES es á los Graduales y á otros lugares fuera de la Salmódia coral, en cuyo caso son enteramente prohibidos.

§ III. En el siglo XIV, se hizo tan general esta corrupcion, que, segun la narracion de M. Guinguené: «Se demandó ante el Papa Juan XXII, que por el abuso del DISCANTE¹ los principios del antifonario y del gradual habian caido en tal desprecio, que los cantores no podian conocer las bases en que eran fundadas sus melodías; y que en fin, la ignorancia en que éstos estaban de los tonos y de los modos de la Iglesia, habian llegado á tal esceso, que olvidando toda distincion, escedian los límites que habian sido prescritos á cada uno de los tonos y de los modos. Pero el Papa noticiado por el Cónclave, lanzó una bula en Aviñon, pronunciando penas muy severas contra los «infractores»² Ahora, pues, ¿quién negará que éste es el fiel retrato de lo que pasa entre nosotros? El mal subsiste ó se renueva, y su permanencia tiene por precisa consecuencia, la igual subsistencia del terrible correctivo.³

§ IV. Previendo la Iglesia estas incursiones, y cuidando con el mayor esmero que las alabanzas que se tributan al Criador, Redentor é Iluminador, sean tan perfectas cual corresponder á la altitud de su soberanía, instituyó en las Catedrales la dignidad de CHANTRE, cuyo nombre derivado del Francés (*chanteur*), significa CANTOR ó *Precentor*, segun se ha titulado desde la antigüedad.⁴ A este están subordinados los SUCCENTORES ó cantores que llamamos *Sochantres*;⁵ como igualmente todos los individuos y elementos pertenecientes á la Capilla. Entre tanto, los sochantres, á

1 «Discante, dice Rousseau (art. *Discant*) era en nuestras antiguas músicas aquella especie de contrapunto que componian sobre el campo las partes cantando *in promptu* sobre el Tenor ó el Bajo.»

Segun lo expuesto, se observa tener mucha semejanza los *Discantes* con los *Fabordones* (véase la nota precedente); la diferencia está: 1o En que éstos son hechos con la regla y meditacion de una composicion, y aquellos hechos *in promptu*, esto es, con una improvisacion arbitraria y desordenada. 2o Que el ejercicio de los *Fabordones* se circunscribe á los Graduales y á otros lugares *fuera de la Salmodia coral*; y los *Discantes* cuya ignorante arbitrariedad pasa la raya de todas las prescripciones, á la vez de profanar el lugar santo, convierte en cantos bárbaros y ridículos, los que la Iglesia ha reglamentado. (Véase en el mismo artículo el apóstrofe que Juan de Muris, Canónigo de Paris, Doctor de la Sorbona y músico escritor el mas sábio de su siglo, dirige á los músicos sus contemporáneos, contra los *Discantes*.)

2 GUINGUENÉ. —*Enc. mét.*, tom. 1, pag. 345

3 Tan injusto es calumniar la inocencia como disimular la malicia. Guinguené, en la pág. citada, acusa á Juan XXII de haber condenado los acordes de terceras y sextas de la Música; y esta calumnia es tan indebida, como decir que: «Mientras la Iglesia rehusaba admitir los progresos que hacia la armonía, la Música profana no descuidaba de enriquecerse.» Si este Pontífice hubiese cometido un yerro tal, él se habria colocado al lado de los Lacedemonios, que castigaron al que aumentó una cuerda más á la Lira; pero no fué así. Las mismas palabras de la Bula datada en 1322, desvanecen esta impostura:

«Entre tanto, no es nuestra intencion prohibir, que de tiempo en tiempo y sobretodo en las grandes fiestas, el uso sobre el canto eclesiástico en los oficios de *consonancias* ó *acordes*, con tal que el canto de la Iglesia ó canto llano conserve su integridad.» (Véase á M. FÉTIS: *Biogra. des Music.. Resum*, pág. 189).

4 Ut Divina officia, Divinæ que laudes majori cultu, ordine, decentia, et uniformitate canerentur, fuerunt institutæ in Cathedralibus scholæ cantorum, et qui eis præerat, aliquando *Præsentor*, aliquando *Primicerius* dicebatur: vel quia primus in cera, vel tabulata cerata cantorum erat descriptus; vel potius, quia erat primus inter alios cantores..... Etiam appellatur in aliquibus Ecclesiis: Capiscol, quasi caput chori cantorum. —MURILLO: lib. 1, *De Officio Primiceris*.

5 Cantoris duo genera dicuntur in arte Musica, sicut in ca docti homines dicere potuerunt, *præcentor*, et *succentor*. *Præcentor* est qui vocem præmittit in cantu; *succentor* autem qui subsequenter canendo respondet. *Concentor* autem dicitur qui consonat, QUI AUTEM NON CONSONAT, NON CONCINIT, nec cantor nec succentor erit. —ISIDORUS: lib. 7, *Orig.*, cap. 12.

cuyo cargo está la dirección práctica del canto, por *ignorancia* unos y por *tolerancia* otros, se hacen execrables ante Dios y los hombres, por todas las infracciones que se comenten. Respecto á la falta de instrucción nacida indudablemente de una reprehensible negligencia, si meditasen un solo cuarto de hora en la delicadeza de su ministerio, como depositarios de la confianza de la Iglesia en la dirección de los cantos sagrados, la inequívoca voz de la conciencia les diría, que la pereza es inútil apoyo de la ignorancia, como la memoria de la poca voluntad. En este sentido, el angélico doctor acusa de grave pecado á los que por una vencible negligencia practican indecorosamente los oficios relativos al culto divino;¹ y el venerable Beda, celosísimo reprobador de tales cantores, lleva sus increpaciones hasta ponerlos fuera de la especie de los racionales;² y el Tridentino, lleno de severidad, conmina terriblemente á los que con culpable omisión obran cuanto concierne al servicio del Santuario.³

§ V. Ciertamente, cuando dilatamos nuestras observaciones sobre las prácticas del catolicismo, es innegable que una de las más reverentes y edificantes es la asamblea del Coro sacerdotal, que, formado en dos alas, parece representar el símbolo de la fraternización de la Iglesia militante, con la triunfante; que unidas en caridad por el unigénito del Padre, dirigen *uniformes* sus alabanzas ante el trono del Altísimo.⁴ Así, pues, los directores del canto, y los que forman el cuerpo coral, acordándose que son miembros de aquel místico cuerpo cuya cabeza es Jesucristo, al tributarle el homenaje de alabanza y glorificación en el divino Salterio, sea como lo prescribe el Padre S. Bernardo, «con una voz viva y animada, observando la uniformidad en el principio medio y pausa, sin discrepar ni acelerar; sino que, observándose recíprocamente, haya tanta unión cantando como pausando.»⁵

§ VI. En fin, cuando los primeros Padres y devotos Prelados, desde la infancia del Cristianismo, trabajaron para establecer el canto en la Iglesia, todos sus cuidados se encaminaron á que no fuese arbitrario y desordenado, pues de ese modo no podía darse á Dios una alabanza perfecta ni al Templo el respeto que le es debido, y menos á los fieles un elemento excitativo de devoción. A este objeto se dirigieron los conatos de SS. PP. Ambrosio, Agustino, Isidoro, Benito Anglicano, y de su discípulo Beda,

1 Manifestum est autem, quod quicumque negligit habere, vel facere id quod tenentur habere, vel facere, peccat peccato omissionis. Unde propter negligentiam ignorantia eorum quæ aliquis scire tenetur est peccatum. —SANCT. THOMAS: 1, 2, quest. 76, art. 2.

2 Qui canit quod non sapit, definitur bestia. Unde versus: Bestia, non cantor, qui non canit arte; sed usu. Non verum cantorem facit ars, sed documentum. —BEDA: *In Música practica*.

3 Maledictum in sacris litteris cum vocari, qui facit opus. Dei negligenter. —*Conc. Trident., ses. 22. Decret. de observandis, etc.*

4 Propter hoc in consensu vestro, et consona charitate Jesus Christus canitur, sed et singuli chorus facti estis; ut consoni existentes in consensu, melos Dei accipientes in unitate cantemus IN VOCE UNA. —IGNATIUS *martyr*: Epist. I, *Ad Ephesios*.

5 Psalmodiam non multum protahamus, sed rotunde et viva voce cantemus, initium et finem versus simul incipientes, simulque dimittentes, et bonam in medio pausam tenentes. Nullus ante alios incipere et nimis præcurrere, et post alios nimis trahere audeat: simul cantemus, simul pausemus, semper in auscultando. —BERNARDUS: Serm. 47, *In cantico*.

Idelfonso, Bernardo, Tomas de Aquino, y de otros muchos cuya enumeracion seria importuna. Porque si el canto decoroso y uniforme dá gloria a Dios, honor á la Iglesia y edificacion á los fieles, como lo experimentó el Padre S. Agustín cuando oyendo cantar los sagrados Salmos en la Iglesia de Milan, se conmovió de tal modo su ternura que no pudo resistirse á derramar copiosas lágrimas de devocion, ¹el arbitrario y desordenado, ofende á Dios, profana el Templo y ahuyenta á los fieles, haciéndoles perder al mismo tiempo el afecto devoto. Veamos ahora la parte siguiente.

§ VII. MUSICA DE TEMPLO, parece deber definirse: *La expresion de un sentimiento religioso significado en conformidad del lugar é identidad de las palabras.*

Atendida esta exposicion en su verdadero sentido, bastaria suficientemente á normar el carácter de esta clase de Música, si diariamente no nos demostrase la experiencia las perniciosas ingerencias que, aun mas que en los otros estilos, se advierten en el del Templo; á cuyo objeto se hacen interpretaciones capciosas y glosas acomodaticias, lisongeando únicamente al sentido con desentendencia ó desprecio de la expresion literal, y perjudicando la moralidad tan recomendable en todos sus caminos. Expresar un sentimiento devoto en conformidad del respeto debido al Templo y en consecuencia de las palabras, no autoriza la licencia de cantar poesías que si bien no contrarian esencialmente la decencia del lugar santo, al menos son insignificantes ó ridículas; y mucho menos la traslacion de un trozo teatral, un fragmento de *Melodrama* aunque tenga la mayor analogia con el asunto y palabras que se le acomoden: esto será dorar la copa para hacer tragar el veneno. Porque, ¿quién al oír un coro, por ejemplo, de la Semiramis ó de Romeo y Julieta no se siente involuntariamente arrastrado á la escena que la melodia le recuerda?; y lo que es mas notable, ¿quién al oír el *Sanctus* de la Misa en *Si b* del maestro Mercadante, (donde copia *in totum et totaliter* el trozo *Fa presto ritorna*, del duetto *Sei pur barbara spietata*, de su Opera DONNA CARITEA), no se halla recorriendo la escena, al mismo tiempo que debia ser mas reverente para el divino y misterioso acto de la trasustanciacion? Tales inserciones, iniciadas desde siglos muy posteriores, obligaron á varios Concilios, principalmente al Bracarense, á prevenir sus incursiones, ordenando no se canten en la Iglesia otras poesías, que las contenidas en el Viejo y Nuevo Testamento; ²y el Tridentino, observando que los textos sagrados eran mezclados con melodias corruptoras de la santidad del Templo y devocion de los fieles, prohíbe no solo los cantos, sino tambien toda clase de Música capaz de contraer coloquios vanos y pensamientos impuros, olvidando que la casa del Señor es casa de *verdadera devocion*. ³Este precepto que circularmente comprende á todos los músicos, tanto compositores como ejecutores, se dirige mas estrictamente á los Maestros de

1 Quantum flevi in hymnis et canticis tuis, suavesonantis ecclesiæ tuæ vocibus commotus acriter, voces illæ influebant auribus meis, et eliquabatur veritas tua in cor meum, et ex ea astuabat affectus pietatis, et currebant lacrymæ, et bene mihi erat cum eis. —AUGUST: lib. 9, *Confess.*, cap. VI.

2 Conc. 1o de Braga, celebrado en 1o de Mayo de 561, cánon 12.

3 Ab Eccesiis vero musicas eas, ubi sive organo, siue cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item sæculares omnes actiones, vana atque Deo profana colloquia, de ambulationes, strepitus, clamores arceant, ut domus Dei veré domus orationis esse videatur, dici possit. Conc. Trid., ses. 22, *Decret. de observantis, etc.*

Capilla, como encargados del orden, direccion y celo de cuanto concierne al ejercicio de su ministerio; inspeccionando con particularidad las palabras y melodias de los cantos, ¹que tan de cerca tocan al culto exterior y la moral de los fieles.

§ VII. Por extremo contrario, el celo exajerado y falta de inteligencia para calificar juiciosamente el carácter representativo de cada composicion, confunde casi siempre el estilo *teatral* con el *contemporáneo*. De aquí fué la falsa é infundada censura del Padre Martini, sobre el *Stabat Mater* de Juan Bautista Pergolesi, cuando comparándolo con *La Serva Padrona*, Opera del mismo Pergolesi, dice: «En ambas composiciones se ven el mismo estilo, los mismos pasos y las mismas delicadas y graciosas expresiones.» ²Ahora bien: ¿si el Padre Martini, músico profundo y de manifiesta erudicion, fué capaz de equivocarse el estilo *individual* y *contemporáneo*, con el *moral* que diversifica el carácter de cada clase de música, con cuánta mayor razon no los confundirá aquella escesiva porcion, que exhausta de fundamento en su criterio, califica de *teatral* todo lo que no tiene un aspecto lúgubre ó insignificante? A ésta le diria yo lo que Apeles á los que desdeñosamente miraban el cuadro de Elena: «Vosotros mirais con ojos de lechuza; si miraseis con los ojos del arte, conoceriais cuantas perfecciones encierra.» ¿Qué es lo que se entiende por Música de Templo? ¿Cuál es el modelo que deba normar esta clase de estilo? Examinando el curso de la Música, desde *Palestrina*, regulador del bárbaro contrapunto gótico, ³hasta *Haydn*, ⁴y desde éste hasta *Rossini*, héroe de nuestro siglo, hallaremos una série de estilos sucesivamente progresivos, en los que la influencia *contemporánea* ha sido prevaleciente en todas direcciones; pero tambien que al través de sus progresos ha sido inseparable la persecucion reclamando lo pasado.

No es mi intento canonizar los extravagantes y avanzados abusos de los siglos XII hasta principios del XV, cuyos restos, aunque debilitados, existen desgraciadamente entre nosotros; por los que muchas Iglesias desterraron de su seno las bárbaras modificaciones que con el título de *música moderna* se introducian, ⁵y otras se hicieron un honor en no admitirlas; ⁶pero sí de lamentar las persecuciones que por diversos caminos se hacen á este arte, para alejarle del Santuario. «La ORQUESTA es exótica en el Templo, (se repite porfiadamente); la Iglesia ha adoptado exclusivamente el ORGANOS para su servicio» ¿Cuántas cosas se hacen valer solo á fuerza de repetir las! Pero cuando recorremos las páginas de la Historia Santa, hallamos que la *Orquesta*, á la que en una acepcion material y vulgar llamamos *Música*, desde los primeros

1 Por cantos debe entenderse no solamente los que se expresan verbalmente, sino tambien los anuncios ó insinuaciones que de los mismos cantos teatrales, nacionales, provinciales ó de cualquiera *otra especie mal sonantes*, se hagan en la Orquesta ó en algun otro instrumento.

2 EXIMENO: *Oríjen, etc.*, tom. 4, (*Duda*), part. 1a, art. 14.

3 Siglo XVI.

4 Siglo XVIII.

5 Cardinalis Bona, tractatu *De Divina Psalmodia*, cap. 17, § 3, advertit, musicam sæpius fuisse mu-tatam; at illud ab antiquis obsarvatum esse, nunquam ab aliqua gente mutatam fuisse musicam, quin et ipsa *deterius* mutata sit. —VAN-ESPEN: tom. I, pág. 437.

6 Ecclesie quæ hætenus musicam non receperunt laudantur. —VAN-ESPEN: tom. I, pág. 435

crepúsculos de su nacimiento, fué formada con absoluta y exclusiva dedicacion al Templo; ¹que en los tiempos de David y de Salomon, ademas de la Liturgia ordinaria, se cantaban Salmos *con orquestas mas estrepitosas que las que en el dia usamos en nuestros teatros*; ²que los cantos sagrados eran ejecutados por los Levitas, y éstos mismos eran los tocadores de sus bélicos instrumentos; ³ y en fin, que la Orquesta, que se pretende no pertenecer al Templo, la vemos preceptuada por el Espíritu Santo en palabras de David, ⁴y reiteradas en Ezechias. ⁵Y ¿no parece muy verosímil y casi indudable que este precepto dado á los Hebreos, comprenda con doble razon á los Católicos, en cuyos Tabernáculos existe, no la sombra sino la realidad; no la figura representativa, sino la misma Divinidad, para que esta sea alabada y glorificada en la tierra del mismo modo que la alaban y glorifican los Coros angélicos en el Empíreo? ¿De dónde nace, pues, decir que la Música en el Templo es una imitacion del Teatro?: al contrario debe decirse, puesto que el Templo le conoció primero, y á él fué dedicada en un principio. Pero si por la razon de tener el Teatro Orquesta, debe ser ésta arrojada del Templo, tampoco deba haber en éste grandes alumbrados, porque aquel tambien los tiene; ni casullas ni pluviales de brillo, porque el Teatro usa estos mismos esmaltes en sus vestuarios; y hé aquí que con santa devocion y fervoroso celo, habremos despojado al Templo de todos los elementos cooperantes al decoro de su magnificencia; y aun del mismo Organo, puesto que tambien se lo ha apropiado el Teatro para lucimiento de sus Operas.

§ IX. De otro lado, es incuestionable que el *afecto de devocion* no está en el rol de aquellas pasiones que el Apóstol enumera como hijas de nuestra naturaleza corrompida: ⁶él existe en el presentimiento religioso, que grabado indeleblemente en el alma por la fé, esperanza y caridad, nos impele secretamente á separarnos del mal y obrar el bien; y la Música, idioma inspirador y movente, hablando al corazon en el estilo reverente y afectuoso que ella sabe significar, excita de varios modos los sentimientos de ternura y devocion; por cuyo efecto, para gloria de Dios y honor de sus Santos,

1 Véase el art. I del presente capítulo, § II.

2 Véase á EXIMENO, tom III, lib. 2, cap. 2, art. 5.

3 Constituitque coram arca Domini de Levitas, qui ministrarent, et recordarentur operum jus, et glorificarent, atque laudarent Dominum Deum Israel. Asaph principem, et secundum ejus Zacharian: porro Jehiel, et Semiramoth, et Jehiel, et Mathathiam, et Eliab, et Banaïam, et Obedom: Jehiel super organa psalterri, et liras: Asaph autem ut cymbalis personarent. —*Paralipom.*: lib. I, cap. 16, ver. 4 y 5.

4 Sumite psalmun, et date tympanum; psalterium jucundum cum cithara. Buccinate in Neomenia tubâ, in insigni die solemnitis vestre: QUIA PRECEPTUM in Israel est: ei judicium Deo Jacobo. —*Psalm.* 80, ver. 3, 4 y 5.

5 Constituit quoque Levitas in domo Domini cum cymbalis, et psalteriis, et citharis, secundum dis-positionem David regis, et Gad. Videntis, et Nathan prophete: siquidem DOMINI PRÆSENTUM FUIT per manum prophetarum ejus. —*Paralipom.*, lib. II, cap. 29, ver. 25.

6 Manifiesta sunt autem opera carnis; quæ sunt fornicatio, immunditia, impudicitia, idolorum ser-vitus, veneficia, inimicitia, contentiones, emulationes, irrixæ, dissensiones, sectæ, invidæ homicidia, ebrietates, comessationes, et his similia, quæ prædico Vobis, sicut prædixit: Quoniam qui talia agunt, regnum Dei non consequentur. —*Epiſt. ad Galatas*, cap. 5, ver. 19, 20 y 21.

tiene la Orquesta un derecho preferente de existencia en el Templo, ¹ como uno de los elementos mas convenientes al culto exterior. ¿Cuántas veces han concurrido al Templo, solo por entretenimiento, hombres obsecados en sus descaminos, y conmovidos por las meditaciones que les ha sugerido una melodía inspirante y devota, han vuelto sobre sus pasos enmendando sus costumbres? ² Quizá aludiendo extensivamente hasta este objeto, dice S. Isidoro: «Sin la cooperacion de la Música, ninguna doctrina puede ser perfecta; sin ella nada fructifica.» ³ Así, pues, haciendo un resumen de todo lo espuesto, se deduce:

1º Que el canto eclesiástico, monumento apreciable de la antigüedad, debe conservarse en la pureza de su simplicidad, como lo ordena la Iglesia y los SS. Padres lo recomiendan.

2º Que la *Música de Templo*, no obstante ser como queda dicho, la *expresion de un sentimiento religioso significado en conformidad del lugar é identidad de las palabras*, no tiene nada de opuesto al estilo *contemporáneo*; mucho mas si se considera que debiendo la Música en su mayor parte su conservacion é incremento al estado eclesiástico, cuyo objeto probablemente ha sido el servicio del culto, parece de justicia reciba éste como una ofrenda de gratitud los frutos de sus progresos, en el orden y decencia que le es debida.

3º Que el Organo, ⁴ instrumento exclusivamente católico, cuya invencion dió

1 Ut honorificetur Deus in Sanctis suis, Musica in Ecclesiis est de jure permissa. —FERRARIS: tom. 6, pág. 281.

2 Entre los varios sucesos que en confirmacion de la influencia de la Música á este respecto pudiera citar, me contraeré solamente á anotar uno de ellos que ha sucedido en Lima.

Manuel Mudarra, militar entregado desenfrenadamente al consejo de sus vicios, llevado de la opinion que sobre todas las Capillas de la Ciudad tenia (hasta la guerra de la independencia, 1820) la de los Agustinos, se dirigió á oír las vísperas del Santo Patriarca. En efecto, entró al Templo, y puesto frente al altar de la venerable imágen del Santo Cristo de Burgos, se fué sintiendo gradualmente conmovido; resonando en sus oídos las palabras del cántico Mariano, «*Et misericordia ejus á progenie in progenies tumentibus cum,*» herido su corazon con el dardo providencial de la contricion, salió de allí proscribiendo sus vicios y buscando las vias de salud, á imitacion del Santo Doctor cuya festividad fué el motivo de su conversion y de quien se hizo hijo en el convento de nuestra Señora de Guia, recoleccion de Agustinos, donde vivió dando ejemplo de virtud y murió en opinion de santidad.

La vida de Manuel Mudarra ha servido de motivo para el drama que yo he visto representar muchas veces, titulado *El soldado recoleto en vísperas Agustinas*. (Véase *Crónica Agustina de la Provincia del Perú*, tom. 2, lib. 3, cap. 24, pág. 539).

3 Sine musica nulla diciplina poteſt esse perfecta; nihil enim eſt sine illa. —ISIDOR: lib. 3, cap. 18.

4 Este instrumento al que se puede definir: *Coleccion de instrumentos de viento imperfectamente imitados*, dice ; M. Mathieu («*Nouvelle méthode de Plain chant: notice, etc.*») que, bajo el Pontificado del Papa Vitaliano (666) comenzó á introducirse en las Iglesias;» pero esto parece inexacto, segun las pruebas históricas que nos demuestra M. Fétis en el *Résumé Philosophique* (pág. 153 hasta 160) que sirve de preliminar á su *Biographie Universelle des Musiciens*, donde se ve en conformidad de otros escritores, que le primer Organo conocido en Europa fué el remitido por Constantino Copronymo á Pepin, padre de Carlomagno, en 757, el que lo hizo colocar en la Iglesia de San Cornelio de Compièna. En la antigüedad, la palabra *Organo* era un nombre genérico que se daba á todo instrumento de viento, segun la exposicion del mismo Fétis, en el lugar citado, probando con este comentario de S. Agustín al Salmo 56: «*Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum; non solum illud organum dicitur, quod grande est et inflatur*

hermosura y perfeccion á la Música sagrada, es adoptado por la Iglesia en *sustitucion* y no en *desstitucion* de la Orquesta. Mas claro: la Iglesia adoptó este instrumento para el acompañamiento de los cantos salmódicos, como el mas propio á este objeto, en lugar de la Orquesta, que de tiempo inmemorial acompañaba generalmente todos los cantos sagrados; pero jamás para separar ni prohibir el uso de la asamblea instrumental, privando al Templo del elemento esencialmente cooperante á la esplendidez de sus solemnidades, la devota concurrencia de los fieles, y á inspirar en ellos el sentimiento reverente que hace recordar aquellas edificantes palabras del P. Feyjoo: «*La Música unida á la virtud, es en la tierra un ensayo de la gloria.*»¹

ARTICULO VIII.

DEL SONIDO CONSIDERADO EN DIVERSAS RELACIONES.

§ I. El sonido es el primero de los dos elementos constitutivos de la ciencia musical, y el fundamento físico de todas sus operaciones. Este, como lo define nuestro Diccionario Español, es: *el especial movimiento ó conmocion del aire herido y agitado por algun cuerpo, ó por el choque de dos ó mas cuerpos, que se percibe por el oido*; y el P. Soler, en palabras mas concisas, ha dicho ser: *el objeto de la potencia auditiva*.² Aquí aparecen dos difiniciones relativas al sonido físicouniversal; y separando de aquella universalidad al que es objeto de nuestra narracion, repetiremos ser: *la percepcion de toda voz tonalizada, ya sea de garganta ó de cualquier cuerpo sonoro*. Empero, al emprender la exposicion de su análisis, hallamos que las razones demostrativas de sus efectos están divididas en dos diversos sistemas: el uno á quien creo deber titular ARMÓNICO-MATEMÁTICO, y el otro ARMÓNICO-MUSICAL. El primero ha investigado las causas y proporciones del sonido por el CALCULO, y el segundo conoce solamente al OIDO por juez competente de sus combinaciones. Avisado aquel por la experiencia, que una cuerda cuya tirantez hacia producir, por ejemplo, el sonido UT, y que poniéndole una pontezuela en su mitad daba su octava *ut*; que sus tres cuartas partes daban la cuarta *fa*, y sus dos terceras la quinta *sol*, entró en averiguar el principio ó causa eficiente del sonido, y la razon de sus diversos grados y producciones.³ Respetto á lo primero, observó que todo cuerpo

fellibus, sed etiam quidquid aptatur ad cantilenam et corporeum est.» Esto avisa que la adopcion del Organó fué posterior á esos tiempos, en proporcion de su gradual perfeccion y de la propiedad que se notaba en él *para los cantos litúrgicos*, quedando la Orquesta en el uso que las solemnidades del Templo tenia desde la mas remota antigüedad.

1 *Cartas erúditas*, tom. 4, carta 1a.

2 Sonut est objectum potentiae auditivæ. —SOLER: *Llave de la modulacion*, cap. 2, pág. 5.

3 El primer sistema de Música, dice M. Savarien, en su *Historia de los progresos*, etc., pág. 334, fué el de Pitágoras, 590 años antes de J. C. Este filósofo inventó un instrumentos al que llamó *Monocordio*, ó como quieren otros, *Monocordon*, en el cual determinó geoméricamente las proporciones de los tonos. Tenia este instrumento una sola cuerda, á la que dividia con una pontezuela en las partes que necesitaba para sus observaciones. Si estaba en dos partes iguales, de modo que los términos fuesen como 1 á 1,

sonoro es oscilatorio, y que causada esa oscilacion por la percusion ó choque de otro cuerpo, es el aire igualmente herido con una oscilacion semejante, é instantáneamente toca al tímpano del oido. Esta observacion hizo deducir que, siendo el sonido un efecto de las oscilaciones del cuerpo sonoro, él debe ser en proporcion de la clase ó carácter de las oscilaciones; y no siendo siempre el sonido en igual grado, sino en diversos, como son los de gravedad y agudeza, sale por consecuencia, que las oscilaciones que hacen producir estos sonidos, son igualmente diversas en lentitud ó agitacion. Por esta razon se dice: *tanto es un sonido mas ó menos grave ó agudo quanto sus oscilaciones sean con mas retardacion ó celeridad.*¹ Es decir, aquel sonido será mas grave, cuyas oscilaciones sean mas lentas; y aquel será mas agudo, cuyas oscilaciones sean mas agitadas.

De aquí se ha seguido indagar la razon de conformidad y desconformidad que halla el objeto respecto á los sonidos, esto es, la razon de la admision ó repugnancia del oido, respecto á los intervalos ya CÓNSONOS ó ya DÍSONOS, y hé aquí la regla clasificadora: *aquella consonancia es mas perfecta, en que las oscilaciones de las voces que la componen se ajustan con mayor brevedad; y aquella es menos perfecta, cuyas oscilaciones se ajustan con menor brevedad.*² Con este principio se demostró que: EL UNÍSONO, siendo la repeticion de una misma cuerda ó el sonido de dos cuerdas iguales, tiene la recíproca razon de igualdad, como de 1 á 1.

La OCTAVA, en la razon de 2 á 1, tiene una sola oscilacion desordenada, por parte de la cuerda aguda.

La SÉPTIMA MAYOR, de 15 á 8, tiene 21 oscilaciones desordenadas: 7 de la cuerda grave y 14 de la aguda.

La SEETIMA MENOR, de 9 á 5, tiene 12 oscilaciones desordenadas: 4 de la cuerda grave y 8 de la aguda.

La SEXTA MAYOR, de 5 á 3, tiene 6 oscilaciones desordenadas: 2 de la cuerda grave y 4 de la aguda.

La SEXTA MENOR, de 8 á 5, tiene 11 oscilaciones desordenadas: 4 de la cuerda grave y 7 de la aguda.

La QUINTA JUSTA, de 3 á 2, tiene 3 oscilaciones desordenadas: 1 de la cuerda grave y 2 de la aguda.

La QUINTA FALSA, de 64 á 45, tiene 107 oscilaciones desordenadas: 44 de la cuerda grave y 63 de la aguda.

formaban dos voces semejantes, es decir el *unísono*. Si estaba como de 2 á 1, formaba su octava, etc.; y fué subiendo hasta llegar á un punto el mas sutil. Igualmente, en testimonio de Teon de Smirna, dicen el abate J. Andrés, tom. 7, cap. 8, pág. 443, y Rousseau, *Diccion.*, art. *Son*, que Laso Hermoniense é Hipaso de Metaponto encontraron los intervalos, poniendo en dos vasos enteramente semejantes diferentes porciones de agua, esto es, dejando el uno vacio y el otro medio lleno, formaban la octava; la cuarta, llenando de agua una cuarta parte; y la quinta, poniendo una tercera.

1 FOSCA: *Comp. matemático*, tom. 2, pag. 346.

2 IBID: pag. 373.

La TRINONO, de 45 á 32, tiene 75 oscilaciones desordenadas: 31 de la cuerda grave y 44 de la aguda.

La CUARTA JUSTA, de 4 á 3, tiene 5 oscilaciones desordenadas: 3 de la cuerda grave y 3 de la aguda.

La TERCERA MAYOR, de 5 á 4, tiene 7 oscilaciones desordenadas: 3 de la cuerda grave y 4 de la aguda.

La TERCERA MENOR, de 6 á 5, tiene 9 oscilaciones desordenadas: 4 de la cuerda grave y 5 de la aguda.

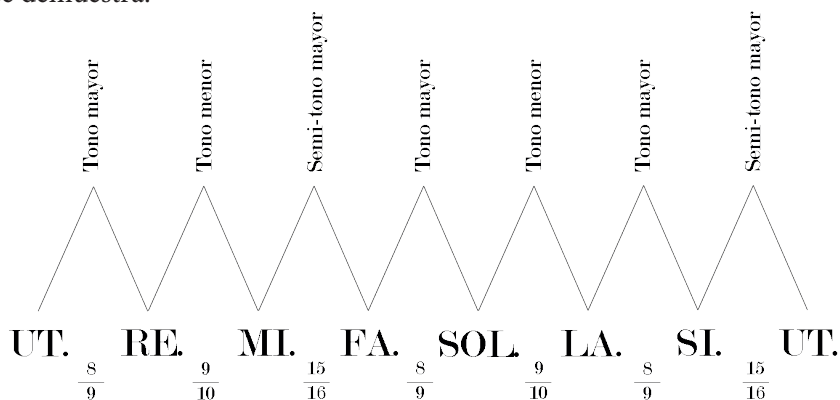
El TONO MAYOR, de 9 á 8, tiene 15 oscilaciones desordenadas: 7 de la cuerda grave y 8 de la aguda.¹

El TONO MENOR, de 10 á 9, tiene 17 oscilaciones desordenadas: 8 de la cuerda grave y 9 de la aguda.

El SEMITONO MAYOR, de 16 á 5, tiene 29 oscilaciones desordenadas: 14 de la cuerda grave y 15 de la aguda.

El SEMITONO MENOR, de 23 á 24, tiene 47 oscilaciones desordenadas: 23 de la cuerda grave y 24 de la aguda.

Ultimamente, para computar la totalidad de la octava, se calcularon las partes componentes de los intervalos menores, principalmente del *tono mayor* y *menor*, y del *semitono mayor* y *menor*; y hallándose que, aunque el tono mayor, como igualmente el menor, se componen de dos semitonos, uno mayor y otro menor; no obstante, el tono mayor se deja ver con mas de 9 comas y menos de 10, y el menor con mas de 8 comas y menos de 9. Por lo que resulta, que la escala ó sucesion diatónica de los intervalos hasta la octava, encierra tres tonos mayores y dos menores, y dos semitonos mayores, como se demuestra:



1 Entre las diversas acepciones de la palabra TONO, dos son las principales y mas susceptibles de equivocarse en su significado: tono ARMÓNICO y tono INTÉRVALO. En la primera acepcion, es: *una candencial proposicion iniciada por su fundamental y resulta por sus consonantes*; y en la segunda, esto es, por intervalo, es: *La inmediata distancia de una voz á otra, esceptuando la de 3a á 4a ó de 7a á 8a*, y siendo en este caso la palabra tono sinónima de segunda, entiéndase aquí como tal; pero sin mayoria ni minoria, el cálculo considera los tonos desiguales, miéntras que el *oido* los conoce uniformes.

§ II. Entre tanto, desagradado el OIDO de estas decisiones, reclama ser el único que debe establecer las leyes del sonido, aprobando sus combinaciones, y fallando en cuanto concierna á él. Desconoce las prescripciones del CALCULO, no solo en la clasificación de las consonancias, sino tambien en la desigualdad de los tonos; pues percibiéndolos el sentido en iguales grados, no puede conocerlos ni declararlos sino bajo la ley de la igualdad.¹ En esta uniformidad establece las medidas de los intervalos y reprueba las instituciones del sistema numérico llamado PERFECTO; pues resultando en la práctica un efecto contrario á sus reglas, el título de *Perfecto* es absurdo y contradictorio.

§ III. Entre tan opuestos polos, ¿cuál deberá ser la línea mediadora? ¿Podrá el oído decidir absolutamente en cuanto sea relativo al sonido, midiendo su mas pequeño y diminuto grado y aun la coma misma? ¿Con qué idioma hará estas esplicaciones, ó de qué elementos podrá valerse para hacer estas demostraciones? De otro lado, ¿el

1 Habiendo Pitágoras sometido la Música en las regiones del cálculo, fué mas feliz por la duracion de este sistema, que por las demas cosas que bajo el mismo orden emprendió demostrar. En efecto, sus sectarios conservaron esta doctrina desde el siglo VI, en que existió este filósofo, hasta el IV antes de J. C. En esta época, Aristógeno de Tarento, discípulo de Aristóteles, mal contento de que solo el cálculo juzgase del sonido, dió la razon que, siendo éste el objeto del oído, á él pertenecía juzgar de sus operaciones. Este partido fué abandonado de todos los filósofos; pero la mayor parte de los simples músicos se decidieron á seguirlo. Aristógeno hizo su Tetracordo ó instrumento de cuatro cuerdas, en el que ordenó su sistema, compartiendo el tono en nueve partes que él llamó *Comas*, y declaró la igualdad de los tonos, negándose á la admision de mayoría y minoría. El tono lo dividió en dos semitonos: uno mayor constando de cinco comas, y otro menor constando de cuatro. En estos dos partidos sistemáticos estaba dividida la Grecia: los *Pitagóricos* lo deducian todo del cálculo; y los *Aristogénicos*, por el extremo opuesto, todo lo sujetaban al oído, al que únicamente conocian por juez y dimensor de las reglas y proporciones del sonido armónico. Los primeros suponian inalterables las razones de la quinta y de la cuarta, como tambien la igualdad de los tonos: los segundos, totalmente contradictorios, declararon inútiles y engañosas las razones numéricas para determinar los intervalos de la Música. Esta division de opiniones duró no poco tiempo; pues desde el siglo de Aritógeno hosta el II despues de J. C. (año 130, segun M. Saverien), en que Didimo y Tolemeo, el primero músico y el segundo matemático, hicieron correcciones sobre estas dos opiniones. Ellos alteraron la razon de los tonos de la escala, dejando inalterables las razones de la quinta y de la cuarta; y hé aquí un nuevo sistema al que, como dice el mismo Saverien, llamaron REFORMADO. Mas tarde, el español Bartolomé Ramos, en el siglo XV, hizo la primera iniciativa del sistema TEMPERADO, demostrando la necesidad de suponer alteradas las quintas y las cuartas, lo que le originó la escandalosa persecucion de Gaffurio y Nicolás Burcio, que escribieron contra él. Posteriormente, Zarlino, en el siguiente siglo XVI, removió la misma cuestion del *temperamento*, iniciada por Ramos, y fué perseguido con mayor severidad; pues como dice D. Antonio Eximeno, refiriéndose á Doni (*Duda*, parte 3. art. 19): «Algunos nobles Florentinos que tomaron el nombre de Vincencio Galilei, movieron contra Zarlino una lid ruidosa, acusándolo casi de sacrílego por haber descubierto los errores del sistema Pitagórico, que por espacio de mil y cuatrocientos años se habia mirado como un dogma sin exámen, y quisieron sostener la igualdad de los tonos de la escala, ó una mezcla quimérica de los sistemas de Pitágoras, de Aristógeno y de Tolomeo. Sobre todo, la proposicion de Ramos, sobre la necesidad de suponer alteradas las quintas y las cuartas, como atacaba una preocupacion consagrada desde Pitágoras, por espacio de 2000 años, fué mirada como una paradoja y como un escándalo que se dirijia á arruinar la Música.» Por último, en el pasado siglo XVIII, Rameau ha hecho la mas estensa teoría del *temperamento*; pero no fué mas feliz que Ramos y Zarlino: él sufrió las persecuciones de la envidia, que siempre dirije sus tiros contra los talentos que se distinguen.

Esta ligera reseña de las modificaciones y reparos que ha tenido la Música, en los sistemas *Perfecto*, *Reformado* y *Temperado*, hace levantar la consideracion sobre la lentitud que ha sufrido en la marcha de sus progresos, una ciencia en quien la naturaleza, con notable preferencia, ha hecho los mas ostensibles pronunciamientos de sus caminos: consecuencias precisas que son tanto mas funestas al arte, cuanto mas se separen de las indicaciones de la misma naturaleza.

entendimiento, potencia espiritual, podrá juzgar de un objeto físico sin prévia noticia del sentido? ¿Y una vez informado por conducto del mismo sentido, él como asesor de la voluntad, no dictamina á ésta, aprobar ó reprobado aquello que el sentido ha aprobado ó reprobado? Ultimamente, ¿el entendimiento, ó en términos mas precisos, las matemáticas, podrán ordenar, podrán encaminar los sonidos armónicos de manera que sean capaces de mover los resortes de alguno de los afectos del alma? «Ellas, dice un enciclopédico,¹ están llenas de esta vanidad; y nos dan á entender haber hallado por el cálculo, el modo de elevar una carga ó de construir una máquina; pero no es así. La naturaleza es quien nos ha enseñado estas cosas, y después las matemáticas las han reducido á las leyes del cálculo para demostrarlas con mas facilidad. Es necesario colocar en esta clase el temperamento de los instrumentos armónicos. La naturaleza ha inspirado siempre á los hombres los elementos de la Música, y los filósofos han buscado después la medida de los intervalos, que no han podido encontrar, y que quizá no encontrarán jamás con la precision que ellos desean. En fin, los instrumentos se templan ó se acordan del mismo modo que se forman las palabras; es decir, por instinto, sobre las sensaciones casi innatas que la naturaleza ha infundido en el hombre como elementos de la Música.»

§ IV. Convencido de esta verdad el ilustre geómetra D'Alambert, después de haber declarado que el uso de las proporciones, mas que inútil era ilusorio en la teoría de la Música, no pudo dispensarse de decir francamente: «En calidad de geómetra, yo creo tener el derecho de protestar, (si me es permitido hablar de esta manera), contra el ridículo abuso de la geometría en la Música.»² Pero M. Saverien, acérrimo partidario de las prescripciones numéricas, ha dicho en las últimas líneas de su *Historia de la Acústica y de la Música*: «Mientras no se haga un descubrimiento de los medios de aumentar la sensibilidad del órgano del oído, uniendo el sonido ó dándole mas actividad, asi como se ayuda á la vista por medio de los vidrios que reúnen como conviene los rayos de la luz sobre la retina, la Música ó la ciencia de los sonidos, siendo la parte mas considerable de la *acústica*, ciencia del oído, se quedará en la esfera de un arte dependiente de las matemáticas.»³ Para contestar á estas palabras de Saverien, seria necesario que antes, él ó sus sectarios nos dijese, si á un sordo de nacimiento se le podrá significar la idea del sonido por el cálculo, ó si á uno que no haya conocido jamás lo que sea el color, se le podrá hacer entender por el mismo medio: y contestando como era preciso por la negativa, le diríamos lo que ordenan el buen juicio y la experiencia: ENTIENDA EL CALCULO EN LO QUE ES DEL CALCULO, Y EL SENTIDO EN LO QUE ES DEL SENTIDO. Entienda el cálculo con buen suceso y lleve la general gratitud en la formación de instrumentos y sus respectivas encordaduras; en la fábrica de campanas, demarcando sus medidas, para hacerlas dar el grado de sonido ó tonalidad conveniente; en construcción de órganos, ordenando las dimensiones de sus flautas, registros y demas artículos de su formación; y en cuanto concierna á medidas físicas y exactas. Pero la Música, gran diccionario de los diversos afectos del corazón humano,

1 GUINGUENÉ: *Enc. Méth.*, tom. I, pág. 343, transcribiendo á EXIMENO, tom. III, cap. 2, art. 7.

2 FENAROLI: *Basso numerato, Disc. prélim.*, pág. 4.

3 SAVERIEN: *Historia de los progresos, etc.*, pág. 367.

y aun de todo animal viviente, clasifica, con independencia de las matemáticas, las medidas de sus intervalos, distinguiéndolos en las clases de *consonantes* y *disonantes*, según el agrado de aquel sentido á cuyo servicio son el objeto. Y así como en el orden de medidas se observa la ley de identidad, por lo que, una vara es medida con otra vara, y una libra con otra libra; del mismo modo, los objetos pertenecientes á los sentidos, deben ser clasificados y medidos con los mismos sentidos: el olor con el olfato, el color con la vista, y el sonido con el oído.

§ V. Sin embargo, no será justo hacer una total inhibición de las observaciones geométricas sobre el conocimiento *conmensural* del sonido armónico; porque, aunque la sabia naturaleza es la sola que ha enseñado á los hombres los elementos de la Música, reservando al oído el conocimiento decisivo de sus combinaciones, como á los demás sentidos el de sus respectivos objetos, *las matemáticas han reducido sus medidas á las leyes del cálculo para demostrarlas con mas facilidad*. Es decir, que no habiendo en ningún idioma palabras tan justas que alcancen á expresar las ideas con la exactitud que en veces necesitamos; y de otro lado, siendo los grados del sonido tan estremadamente pequeños que se hacen imperceptibles al oído, las matemáticas hacen una disposición *PALATIVA* de sus medidas, para demostrarlos en el modo posible. Por último, siendo la armonía la organización de los sonidos apreciables que tienen por objeto el agrado del oído, á cuyo juicio es reservado combinarlos y clasificarlos; y siendo necesario medir y demostrar de algún modo aquellos grados del sonido, cuya pequeñez se hace resistente á la capacidad del oído, parece muy razonable, *entienda el cálculo en lo que es del cálculo, y el sentido en lo que es del sentido*.

§ VI. Pero considerado el sonido como el principal elemento del sistema *ARMÓNICO MUSICAL*, recordaremos que el P. Soler ha dicho ser, *el objeto de la potencia auditiva*; que equivale á decir, *sonido es todo lo que se siente por el oído*. Mas esta universalidad extensiva á cuanto sea perceptible por el sentido auditivo, no es la que pueda presentarse como objeto de nuestro sistema; pues esa misma generalidad perjudica y confunde aquella serie de sonidos que están en capacidad de admitir la combinación armónica. Cuando se dice, *sonido es todo lo que se siente por el oído*, insertamos en la totalidad aquellos sonidos inapreciables que ni aun remotamente tienen potencia de sonoridad, tales son: el estrépito, el estallido, el bramido, el ladrido, etc., que aunque son igualmente sonidos, están excluidos de la serie armónica; y la Música ha reservado su adopción á los que contenidos en la resonancia de un cuerpo sonoro, los considera como elementos fundamentales de su sistema.

§ VII. Con respecto á la extensión gradual de los sonidos apreciables, M. el Abate Feitou, en su tabla de la *Generación Armónica*, espone 60; orden inconveniente con nuestro sistema, como se nota por la misma tabla: ¹mas, examinando la exactitud de la extensión de los sonidos, hallamos que siendo solamente 12 los que fundamentalmente se enumeran en la limitación de la octava, su vasta reproducción, siguiendo á M. CastelBlaze, ²se difunde en ocho octavas y media, que no son otra cosa que réplicas

1 *Enc. Méth.*, tom. I, *Génération Harmonique*, fig. 40.

2 *Dictionnaire*, tom. II, art. *Son*, pág. 267.

de la primera, cuya serie comprende 100 en su totalidad. Pero esta concatenacion de sonidos, observada en las diversas formas en que se deja percibir, se clasifica en tres maneras: *sonido indiferente, bueno y malo*.

INDIFERENTE: *El que en su simplicidad es susceptible de consonancia ó disonancia.*¹ El unísono, por ejemplo, es un sonido indiferente; pero si se le agrega alguna otra voz, resultará consonancia ó disonancia.

BUENO: *El que depende de un fundamento armónico, y está en especie consonante;*² esto es, el que resulta de la union de dos ó mas consonancias.

MALO: *El que por la inconexion y contrariedad de sus roces, desagrada al objeto;*³ es decir, el que por su estrema disonancia exaspera al oido.

§ VIII. Hé aquí el resumen de los principios relativos al sonido armónico, objeto de la Música, como el color de la Pintura; pero con la diferencia, que ésta aprovecha la totalidad de los colores, cuando aquella reprueba lo general de los sonidos: observacion que algunos fisicos han encontrado en la coincidencia de algunas partes de la una con la otra. El primero fué Newton, el creador de la filosofia natural y uno de los hombres mas extraordinarios que el mundo ha producido. Este, después de haber encontrado, segun M. Saverien,⁴ que hay en la luz siete géneros de rayos que tienen un color peculiar, y que forman siete colores primitivos: tales son, *encarnado, naranjado, amarillo, verde, azul, púrpura y morado*, espuso la conexion que, segun él, habia entre estos siete colores y los siete sonidos de la escala diatónica. La conexion es de este modo:

La refranjibilidad del encarnado, corresponde al....	UT.
La del naranjado, á.....	SI.
La del amarillo, á.....	LA.
La del verde, á.....	SOL.
La del azul, á.....	FA.
La del púrpura, á.....	MI.
Y la del morado, á.....	RE.

§ IX. sobre esta base dió un paso mas adelante el P. Castel (puesto que, mas natural y mas propia es la formacion de una escala en ascenso que en descenso), y erigiendo una nueva teoría, estableció su sistema en los dos órdenes, diatónico y cromático, del modo siguiente:

1 Sonus inharmoniosus, ab illo harmoniaque formari posset. —SOLER: *Llave de la Modulacion*, cap. II, pág. 5.

2 Sonus pendens ab aliquo fundamento harmonico, in consonante specie positus. —SOLER: *Ibid.*

3 Illæ qui fastidiose ab objecto videtur propter contrarietatem consonantiarum. —SOLER: *Ibid.*

4 *Historia, etc.*, pág. 261.

El azul, corresponde á.....	UT.
El verde, á.....	RE.
El amarillo, á.....	MI.
El anteado, á.....	FA.
El encarnado, á.....	SOL.
El morado, á.....	LA.
El pardo, á.....	SI.

En el orden cromático, estableció que:

El azul, corresponde á.....	UT.
El celedon, á.....	UT, <i>diesi</i> (sostenido).
El verde, á.....	RE.
El aceitunado, á.....	RE, <i>diesi</i> ,
El amarillo, á.....	MI.
El anteado, á.....	FA.
El nacarado, á.....	FA, <i>diesi</i> .
El encarnado, á.....	SOL.
El carmesi, á.....	SOL, <i>diesi</i> .
El violado, á.....	LA.
El ágata, á.....	LA, <i>diesi</i> .
Y el pardo, á.....	SI.

§ X. Dejemos á los filósofos la cuestión de cual de éstos sistemas es mas perfecto, ó si, como M. Saverien, la relacion establecida por Newton entre los sonidos y los colores es mas fundada; y los dos órdenes ó escalas del P. Castel se cimentan en meras conjeturas, en que se prefiere lo brillante á lo sólido; y concretándonos á nuestro objeto, concluyamos haciendo dos observaciones: una sobre los sentidos del oido y de la vista, y otras sobre la Música y la Pintura, objetos de éstos sentidos. Con relacion á los sentidos, la experiencia ha demostrado que el oido en cierto modo es mas delicado que la vista; ésta rara vez se cansa de mirar un mismo objeto, mientras aquel se fastidia de oir la monótona repetición de la mas acordada y deliciosa sinfonía. Y con respecto á las dos artes, es probado que la de los sonidos tiene por su propia naturaleza la prerogativa de que carece la de los colores; ésta siendo el arte de imitar lo visible, demuestra únicamente los objetos físicos; pero la otra obra sobre nuestra alma de un modo incomprendible; la impresion se siente, la razon se ignora; y el filósofo mas observador de sus operaciones, solo alcanzará la admiración de sus efectos; mas al examinar las causas, confundiendo en sus insvetigaciones, no hará mas que repetir con el poeta: ¹

1 IRIARTE: *Poema*, canto I, N^o VIII.

Débil discurso humano, ¡quién diría
Que mientras el oído fácilmente
Discierne bueno y malo en la armonía,
No descubre tu exámen diligente
La física virtud que las posturas
Hace apacible ó conveniente en duras!
Si es propiedad interna del sonido,
Si es costumbre, ó capricho del oído,
El juicio filosófico lo duda;
Y acaso de saberlo tanto dista
Como de penetrar por que al olfato;
Agrada mas la rosa que la ruda;
Y porque á nuestra vista

Mas que el pardo color el verde es grato.
La esperiencia hasta ahora
solo un principio natural sujere:
Pues si cuando se hiere
Una cuerda sonora,
Su octava y quinta y su mayor tercera
Tiemblan con evidentes vibraciones,
Resonando tambien aquellos sonos;
Sin duda la armonía verdadera
O perfecta postura consonante,
Es la que de estas voces se compone,
Ya que naturaleza nos impone
Una ley tan estrecha y tan constante.

CAPITULO II.

DEL PENTAGRAMA Y DE LAS CLAVES.

P. ¿Qué es PENTÁGRAMA?

R. La tabla en que se fijan todos los caracteres de la Música, llamada comunmente PAUTAMUSICAL.

P. ¿De qué se compone el Pentágrama?

R. De líneas y espaciosos puestos horizontalmente.

P. ¿Cuántas son las líneas?

R. Las que componen el Pentágrama son cinco.

P. ¿A mas de éstas, hay otras líneas?

R. Sí: porque no bastando las cinco á la estension de los jiros en ascenso y descenso, se suplen en los casos necesarios con otras accidentales: cinco por la parte superior, y cinco por la inferior; por lo que podemos decir, hablando de un modo genérico, que las líneas son quince, cinco firmes y diez accidentales.

P. ¿Y á qué cosa llamamos espacios?

R. A los claros ó *interlíneas*, que necesariamente son cuatro.

P. ¿Hay otros espacios?

R. Tambien damos este nombre á los que median entre las líneas accidentales que, unidos todos, son catorce: cuatro firmes y diez accidentales.

P. ¿Cuál es el primer carácter que se pone en el Pentágrama?

R. LA CLAVE.

P. ¿Qué es la Clave?

P. Un signo preventivo y determinador de los demas signos.

P. ¿Qué se entiende por signo preventivo y determinador de los demas signos?

R. Que siendo cada Clave una de las siete de que consta la serie, ellas son las indicaciones derivativas de sus escalas. Así, la clave de *Fa*, indica ser *fa* donde ella está situada; deduciéndose de allí el orden y conocimiento de los demas signos de su escala: la clave *Ut*, designa ser *ut* en el mismo lugar que está colocada; y de este punto se deducen los siguientes de su escala: y la clave *Sol*, preceptúa ser *sol* en la misma línea en que ella está puesta; y de allí se originan los demas signos de su escala. De donde se infiere que la Clave es esencialmente el preliminar de los sonidos y sus grados.

P. ¿Cuántas son las Claves?

R. Generalmente son ocho: tres *cardinales* y cinco *derivadas*.

P. ¿Cuáles son las cardinales?

R. La de *Fa*, en 4ª línea; la de *Ut*, en 1ª; y la de *Sol*, en 2ª.

P. ¿Y cuáles son las derivadas?

R. La de *Fa*, en 3ª línea; la de *Ut*, en 2ª, 3ª y 4ª líneas; y la de *Sol*, en 1ª.

P. Hacedme un resumen de todas.

R. Las de *Fa*, en 4ª y 3ª línea; las de *Ut*, en 1ª, 2ª, 3ª y 4ª línea; y las de *Sol*, en 1ª y 2ª línea.

ARTICULO I.

DIVERSOS SISTEMAS DE PUNTUACION Y LINEACION, Y ESPOSICION DEL PENTAGRAMA.

§ I. Al establecer la sistemada ordenacion de los sonidos, era de necesidad al mismo tiempo designar caracteres demostrativos de sus grados. Y siendo el canto una propension innata de la especie humana, de allí es que en todas las naciones ha sido tan diverso el sistema de Música como el de los idiomas: cada una tenia un orden particular designativo de los sonidos. Los Griegos se servian de las letras de su alfabeto, que no bastando el número de éstas á la multitud de signos necesarios para la notacion, empleaban las mismas letras modificadas en diferentes formas. La *pi*, por ejemplo, puesta de varios modos, espresaba cinco notas diversas.¹

¹ ROUSSEAU: *Diót.*, art. *Notes*. (Véase la lám. al frente de la pág. 78, *Notas de la antigua Música Griega*.)

§ II. Este orden fué constante, hasta que fastidiados los Latinos con tales caracteres, segun el mayor número de escritores, principalmente el P. Jumilhac, ¹ los susfituyeron con las quince primeras letras de su alfabeto: A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P. Mas tarde, en el siglo VI, el Papa San Gregorio el Magno redujo las quince letras á las siete primeras: A, B, C, D, E, F, G, cuya repeticion, formando una segundo octava, se hizo mas inteligible por su sencillez. Asi es que indicándose con las letras las cuerdas ó grados de la escala, se cantaba como en el ejemplo siguiente:

d e e de d e e a e a ag f g g
Sit nomen Domini benedictum in sæcula

§ III. Ultimamente, en el siglo XI, año de 1024, segun unos, ó de 1028, segun otros, bajo el Pontificado de Juan XX y del Imperio de Enrique III, Guido, natural de la ciudad de Arezzo, en Toscana, y de profesion Monje Benedictino del Monasterio de Pomposa, en el Ducado de Ferrara, dió á luz la *formacion* de su *Gama*, que constaba de líneas, signos y letras ó claves, cuya reforma facilitó la inteligencia y práctica del Canto.

§ IV. Con respecto á la original invencion de las líneas, dice M. Mathieu, que San Juan Damaceno, en el siglo VIII, inventó dos con signos ó notas colocadas desde la parte inferior hasta la superior de dichas líneas. ² Esta invencion contradicha por M. Fetis, ³ parece ser la misma que dice el P. Kircher haber encontrado en la Abadía de ValleUmbroso, con antigüedad de siglos precedentes al Aretino, igual número de rayas y las misma colocacion de puntos sin palabras. ⁴ Pero con relacion á las rayas atribuidas á este Benedictino, dice el mismo Mathieu: «Antes de Guido, la notacion musical se escribía sobre líneas; pero no en interlíneas. Él fué quien estableció el número de cuatro líneas, y colocó las notas sobre éstas y las interlíneas.»⁵ A este consonancia de aseveraciones, pone el sello el autor de la *Biographie Universelle des Muciciens*, donde esponiendo la de este benemérito Aretino, los despoja de las invenciones que *notablemente* se le atribuyen; y en lo respectivo á las líneas, principalmente á las de colores, dice: «podria demostrar que con anterioridad á Guido, las líneas coloridad han sido atribuidas á la notacion puramente sajona y lombarda.» ⁶ Pero es de observar, que

1 *La science et la pratique du PlainChant*, part II, cap. IX, pág. 94.

2 *Nouvelle Méthode de PlainChant*, pág. 26.

3 J'ai pour garant de mon opinion la similitude des signes de cette notation, attribuée faussement à Saint Jean de Damas, avec ceux de l'écriture demotique ou populaire des anciens Egyptiens.—FETIS: *Biog. Univ. des Mus.*, tom. I, *Résum.*, pág. 70.

4 Hæc dum tractarem Reverendissimus Abbas D. Didacus de Franchis mihi retulit in Monasterio VallisUmbrosæ antiquissima antiphonaria contineri, quorum usus ante tempora Guidonis erant; si quidem loco notarum musicalium punctis utebantur, supra vel infra lineam juxta hymnis vel antiphonæ cadentias positus, cujusmodi exemplum mihi debet sequens, ubi descensus ascensus que punctorum reserunt intervalla antiphonæ *Salve Regina*. (Véase la Lám. frente á la pág. 68, fig. 2y 3.) —KIRCHER: tom. I, lib. 5, cap. 2, pág. 215.

5 *Nouvelle Mét. de PlainChant*. pág. 32.

6 Tom. IV, pág. 458.

en la demostracion práctica que él hace de éstos dos sistemas,¹ no se advierte la mas leve señal de lineacion, sino los caracteres sueltamente colocados, del mismo modo que los Griegos notaban los suyos. Los ejemplos están segun nuestra notacion; ejemplos que, acompañados á la originalidad de aquellos, efectuarian mejor en nuestra conviccion.²

§ V. Es verdad que segun las combinaciones históricas se falsifican algunas de las invenciones atribuidas al monje Arezzo, como adelante veremos. No obstante, el P. Jumilhac, refutando á este respecto la tradicion de Kircher, se espresa de esta manera: «Kircher hace mencion de dos ó tres maneras de cifrar los caracteres del sistema de los Griegos, que él pretende ser mas antiguos que los del Aretino, á causa de la cualidad de los manuscritos griegos donde se encuentran, cuya antigüedad, en su opinion, es de 700 años, de los que los unos, segun dice, existen en el monasterio de San Salvador de Mesina, y los otros son citados por Vicencio Galilei. En su sentir, para distinguir mejor las notas ó puntos que eran los signos de los caracteres, hay ocho líneas en los manuscritos, y que al principio de cada línea, los de Mesina tienen las primeras letras griegas; de suerte, que la primera que es la *Alpha*, está al principio de la línea mas baja; y la octava que es la *Theta*, está en la mas alta. Pero los de Vicencio Galilei no tienen mas siete letras griegas: la *Omega*, al principio de la mas baja, la *Phi* en la siguiente, la *Tau* en la tercera, la *Pi* en la cuarta, la *My* en la quinta, la *Lambda* en la sesta, la *Eta* en la séptima, y la octava línea sin letra alguna, para indicar verosímilmente la reiteracion de la *Omega*, á efecto de completar la octava. Por lo que respecta á los puntos ó notas de las ocho líneas, ellas no son colocadas mas que sobre las mismas líneas, y ninguna en las interlíneas. El mismo Kircher hace tambien mencion de algunos antiguos antifonarios manuscritos de ValleUmbroso, que no tienen mas que dos líneas con puntos ó notas, desde la parte inferior hasta la superior de cada una, sin letra alguna; pretendiendo que, tanto éstos como los otros manuscritos griegos, han sido hechos antes del tiempo del Aretino. Sin embargo, es mas verosímil que los unos y los otros le son posteriores; que, primeramente, por lo relativo á ValleUmbroso, el Aretino publicó su nuevo método antes de la fundacion de esta Abadía, que no fué edificada sino hácia el año 1040; y si las dos líneas de los manuscritos son coloridas, por consiguiente son marcadas de letras que significan sus colores, de las que, la roja designaba entónces la letra *F* y la verde la letra *C*; pero si no son acompañadas de ningun color ni de ninguna letra, ellas pertenecen á la notacion del siglo ix, puesto que en los manuscritos de aquellos tiempos no se omitia trazar algunas líneas para conducir la colocacion de los puntos en la escritura. Cuanto á los Griegos, si esas clases de líneas, de letras y de notas habian estado en uso entre ellos y en el Oriente, los Latinos, que tenian tanto comercio con ellos, habrian tenido algun conocimiento, y el Aretino no habria dejado de precaverse de su modelo para ponerse á cubierto de los insultos de los que, instigados de la envidia, procuran difamar su nuevo método.»³ Mas adelante, agrega estas otras razones,

1 Véanse las planchas B y C puestas al fin del tomo I.

2 No obstante lo espuesto, Félix Clement, en su *Méthode complète de PlainChant*, pág. 2, nos presenta el ejemplo de una línea con puntos, precedida de la letra *C*, que dice ser copiada de un manuscrito en vitela, perteneciente al siglo ix, como se vé en la Lám. frente á la pág. 68 fig. 1ª.

3 *La science et la pratique du PlainChant*, part. 2, cap. 9, pág. 95.

que mejor puede llamárseles pruebas conviccionales: «Si en algunos de los mismos manuscritos se vé ahora alguna letra unida á los puntos ó notas, observándolas de cerca y examinándolas con exactitud, se hallará que no son escritas de una misma mano, y que han sido añadidas después que se ha podido darles claridad por medio de las letras del Aretino, á fin de sacarlas de la oscuridad y confusion en que antes yacian. Esto lo he visto y observado yo mismo en algunos manuscritos, y entre otros, en el que existe en el Monasterio de Ripovilla, que es del año de 842.»¹

§ VI. Ahora bien: en medio de tan contrarias esposiciones, el juicio racional parece prestarse involuntariamente, no á las palabras, sino á las pruebas: el que dice y no prueba, nada dice. Pero suponiendo que Guido sea renovador y no inventor de todo lo que se le atribuye, ¿merecerá ménos en nuestro aprecio, ó será inferiormente acreedor á nuestra gratitud? Galilei, el creador de la filosofía esperimental, secuaz y renovador del sistema copernicano, y á cuyas observaciones debieron sus gloriosos progresos, Viviani, Torricelli y Newton, ¿es inferior en mérito y aprecio comun á Copérnico, inventor y promulgador de tan célebre sistema?; y con relacion á nuestro objeto, Zarlino y Rameau, sectarios y renovadores del temperamento iniciado por Bartolomé Ramos, cuya alteracion fué la regeneracion del actual sistema musical, ¿merecerán menos el homenaje de nuestra gratitud que el iniciador? Yo recordaré con respetto las palabras del filósofo que dice: «No merecen menos nuestro reconocimiento los autores de los descubrimientos nuevos, ó solamente renovados.»² En fin, abreviando esta narracion, es incuestionable, segun la universal tradicion, que el héroe de Arezzo puso en uso estas formas de lineaciones:

1^a La pauta de ocho líneas paralelas, teniendo cada una en su principio una de las ocho letras establecidas por S. Gregorio Magno, que á la vez servian de claves; y en esta pauta se apuntaban los signos ó notas en las líneas, y no en los espacios ó interlíneas. (Véase la Lám. 1^a, al frente de la pág. 68, fig. 3)

2^a La pauta de cuatro líneas en disminucion de la de ocho, colocándose los signos ó notas para mayor claridad en las líneas y espacios. De estas cuatro líneas, la primera era de color rojo, que indicaba la letra *F*; y la tercera verde, indicando la letra *C*; y de las dos restantes, la segunda estaba marcada en su principio con la letra *A*, y la cuarta con la *E*. (Lám. 1^a, al frente de la pág. 68, fig. 4 y 5)

3^a La pauta de cinco líneas que, por constar de ese número de rayas, se le dá el nombre de *Pentágrama*;³ institucion que ha dado al sistema musical una senda de

1 *Ibid.*, pág. 96.

2 VOLNEY: *Lecciones de Historia*, sesion 4^a, pág. 88.

3 Este nombre parece ser el mas propio que puede darse á este elemento, del mismo modo que se le llama *Pentacordo* á un instrumento de cinco cuerdas que tenian los Griegos; *Pentátono*, al intervalo que hoy llamamos quinta *supérflua* ó *aumentada*, que se componía de cuatro tonos, un semitono mayor y otro menor; y en poesia *Pentámetro*, al verso latino de cinco piés; y aun á los libros de Moises, por constar del número quinario, se les llama el *Pentateuco*. Pero los músicos Franceses, con el título de *Portée*, neutralizan ó confunden el objeto de su aplicacion, dando igualmente este nombre á la pauta de cuatro líneas como á la de cinco: ¿por qué confundir tan diversas formas, y con ellas sus diversos destinos?

claridad inmejorable, y que eternizará el nombre de su autor. (Lám. 1ª, al frente de la pág. 68, fig. 6)

Entre tanto, esta forma de pauta ó renglon de cinco líneas, aunque sábia y provechosa, era limitada para la estension de los giros en ascenso y descenso; por lo que advertida esta falta, se trató de amplificarla, agregando en los casos necesarios las líneas que llamamos *accidentales* ó *supletorias*, que pueden aumentarse hasta diez: cinco por la parte inferior y cinco por la superior del *Pentágrama*, cuya adición facilita y perfecciona la serie de los sonidos, desde la clave de *F* ó *fa*, en 4ª línea, que es la que mas baja, hasta la de *G* ó *sol*, que es la que mas sube. (Lám. 1ª, al frente de la pág. 68, fig. 7).

ARTICULO II.

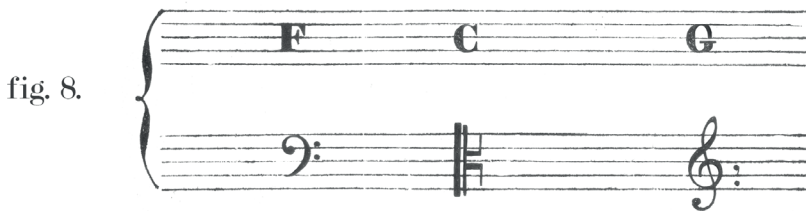
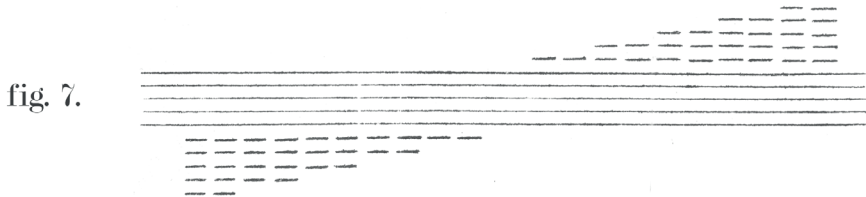
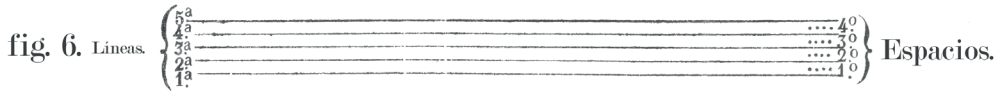
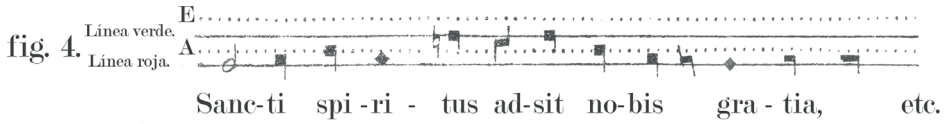
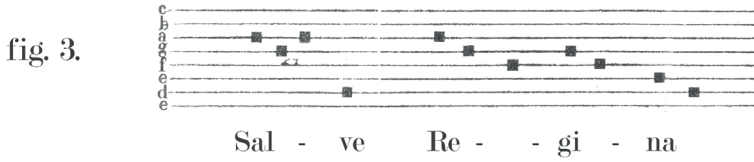
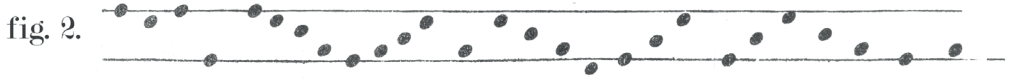
LAS CLAVES Y SUS DESTINOS.

§ I. Las reformas y mejoras que, en fuerza de la necesidad y la experiencia, han recibido gradualmente todas las ciencias y artes, han facilitado la senda de progresos y labrado una escala de provechosos avisos, para tocar con mas rapidez la cumbre de la perfeccion. La pauta de ocho líneas, que, como se ha visto, tenia al principio de cada línea una letra significativa del grado de sonido, y que á la vez servia de clave, en su reduccion al número de cuatro, eran tambien marcadas de dos letras y de dos colores, que eran otras tantas claves. Mas, la perspicacia de Aretino, al establecer la pauta quinaria, que llamamos *Pentágrama*, acordó al mismo tiempo reducir á tres el número de las claves, indicándolas con las letras *F*, *C* y *G*, que aunque el trascurso del tiempo les ha variado su forma primaria, el designio es el mismo y el efecto es invariable.¹ Estas letras, segun el mismo sistema, eran en la serie de los siete signos los tres acabados en *Ut*: *F faut*, *C sol faut*, y *G sol reut*; que, puesto uno de éstos al principio de una de la líneas, determinase la progresion que debia rejir. De lo que se deduce que *signo* y *clave* son sinónimos; pues siendo la clave representada con el de un signo, ella viene á ser *un signo preventivo y determinador de los demas signos*.

§ II. Estas tres claves se difundieron en siete: no como aquellas de la pauta octolíneal, cuyos destinos se limitaron á determinar los grados de su escala, sino que, estendiendo éstas sus designios mas allá de los superficial y material, tienen tres objetos de imprescindible necesidad y conservacion:

1º Evitar la glomeracion de líneas accidentales, que precisamente resultaría de la adopcion de una ó dos únicas claves, para lo general de voces é instrumentos, dificultando la escritura y confundiendo la lectura.

¹ Véase M. MATHIEU: *Nouv. Méth, de PlainChant*, pág. 77 y 79; y Lám. 1ª al frente de esta pág. fig. 8.



2º Caracterizar la diversidad de voces, que en *gravedad*, *mediocridad* y *agudeza*, ha clasificado la naturaleza en la especie humana; y designar los senderos de cada instrumento, en el rol de sus respectivas escalas.

3º La suposición ideal de una clave que *mentalmente* se propone el ejecutor, para el regulado orden de la trasportación; porque siendo las claves en igual número que los signos ó notas, puede hacerse otras tantas escalas tomando la deducción en cualquiera línea ó espacio.¹

§ III. Veamos la exposición de las claves y sus respectivos destinos, cuyo orden desde la mas grave hasta la mas aguda, es como sigue:

La clave de *Fa*, en 4ª línea, es la de mas gravedad, y está destinada para los BAJOS vocales é instrumentales.

La clave de *Fa*, en 3ª línea, escede en tres grados² de altitud ó agudeza á la anterior, y está destinada para los *Bajetes* llamados BARÍTONOS.

La clave de *Ut*, en 4ª línea, escede en tres grados de altitud á la de *Barítono*, y está destinada para los TENORES.

La clave de *Ut*, en 3ª línea, escede en tres grados de altitud á la de *Tenor*, y está destinada para los ALTOS, CONTRALTOS y VIOLAS.

La clave de *Ut*, en 2ª línea, escede en tres grados de altitud á la de *Alto*, y (aunque ya sin uso) está destinada para los SEGUNDOSOPRANOS.

La clave de *Ut*, en 1ª línea, escede en tres grados de agudeza á la anterior, y está destinada para los PRIMEROS SOPRANOS.³

1 Véase el *Cuadro Sinóptico de la Universal Diatónica de las Escalas*.

2 Para evitar el sentido absurdo que puede resultar de la ambigüedad de la palabra *grado*, creo deber prevenir, no se entienda en este lugar como sinónimo de *tono*; éste es entendido, no por las cuerdas que lo componen, sino por el espacio que media entre ellas, mientras que una cuerda es claro que ocupa algun grado de sonido; y por consiguiente dos ó tres cuerdas son dos ó tres grados.

3 Tres son las voces que se comprenden bajo el nombre de *Sopranos*: la de *mujer de superior escala*, la de *tiple*, y la del *castrado*. Esta última, aunque falta de energía y de calor en la expresión, como lo observa Rousseau, se dice que su efecto es primoroso en la Música de Templo: para todo halla la perversidad motivos honestos.

Al mencionar esta clase de voz se viene involuntariamente á la memoria el infando y comercial abuso que se ha hecho y aun se hace de la especie humana, con un crimen que reprueban la naturaleza y las leyes divinas. El *Deutoronomio*, cap. 23, v. 1, declara esta terrible prohibición: *Non intrabit eunuchus, attritis vel amputatis testiculis, et abscisso veretro ecclesiam Domine*; y no obstante se vé recorrer la Europa una multitud de *castrados* salidos de la Italia y empleándose con deshonor del cristianismo y oprobio de la especie humana, en cantar en los Templos, colectando riquezas para volver á su patria natal. El Concilio de Nicea, primero de los generales (año de 325), prohibió en el primero de sus cánones, admitir en el Clero al castrado. (*Hist. Ecclesiast.* de Macquer, tom. I, pág. 283); y á pesar de este respetable mandato se ven con grave ofensa del Ser Supremo, elevados al Sacerdocio, segun la nota comunicada á M. Burney por el señor Santarelli, maestro de la Capilla Pontificia y él mismo castrado, en la que no deja duda del tiempo en que sus parecidos comenzaron á ser empleados. Allí se dice, que el P. Gerónimo de Perusa, presbítero de la Congregación del Oratorio, fué el primer *castrado* que entró á servir en la Capilla en clase de Soprano, el año de 1601 hasta 1644, en que murió.

La clave de *Sol*, en 2ª línea, escede en tres grados de altitud á la de *Soprano*; es superior en agudeza, por cuya razon es destinada para *instrumentos agudos* y se le titula CLAVE INSTRUMENTAL.

La clave de *Sol*, en 1ª línea, escede en tres grados de altitud á la anterior, y por ella deberian cantar los instrumentos de superior agudeza, como los *Picolas de Flauta* y de *Clarinete*, *Flageoles*, etc.; pero está abolido por innecesaria, como efectivamente es. Su escala es idéntica con la de *Fa*, en 4ª línea.

§ IV. Empero, á pesar de tan claras demostraciones, que hacen el convencimiento de la utilidad y necesidad de las siete claves, no han faltado ingeniosos reformistas que hayan pretendido sistemar la abolicion del mayor y aun del total número de las claves. Monteclaro, segun Framery,¹ fué el primero que hizo esta temeraria proposicion, abogando por la sola clave de *Ut*; y, segun Fetis, Salmon (Tomas), fué

Este abominable uso que tuvo principio entre los Orientales, y que segun algunos, fué iniciado por Semiramis, no se sabe cuando fué introducido en la Europa moderna; pero sí que en España fué conocido ante que en Italia. Una bula de Sixto V, dirigido al Nuncio de España, prueba que los castrados eran ya muy conocidos mas allá de los Pirineos. Sixto no prohibió en esa bula, ni la castracion ni el empleo de cantores mutilados en la Música del Templo, sino solamente prescribió la union matrimonial con los castrados. Es verdad que cada Soberano Pontífice ha renovado las excomuniones y las prohibiciones; pero al fausto y ceremonial de su exaltacion y á todas las funciones sagradas, las voces de los castrados llenan la Capilla Pontifical. ¿Cómo, pues, abolir la castracion si ella es admitida en esta Capilla; y no solo en esta Capilla, sino en todos los Teatros y en todas las Iglesias de Roma y de Italia entera, donde retienen estas voces sobrenaturales, adquiridas por un crimen contra la naturaleza?

Concluiremos uniendo nuestro conato al discurso declamatorio del señor Arteaga en sus *Revolutions du Théâtre Lyrique*, y transmitido por M. Guinguené en su art. *Castrato*, pág. 215.

«Si yo tuviese derecho para levantar la voz contra los abusos que no son puramente literarios, yo citaría ante el tribunal de la humanidad, de la filosofía y de la religion, la bárbara y execrable costumbre que se conserva hasta hoy en Italia de mutilar tan cruelmente seres infortunados, sin otro objeto que lisonjear el oído por el inútil y vano placer del canto; de divertir á un auditorio caprichoso, holgazan y corrompido, y escitar un aplauso pasajero y frívolo sobre los teatros que en otro tiempo fueron instituidos para gravar en el alma de los pueblos las importantes máximas de la moral.»

«Yo exhortaría á los grandes de la tierra que colman locamente de honores y riquezas á estos hombres degenerados, favoreciendo de este modo este abuso infame. Yo les exhortaría á consagrar sus tesoros y su proteccion á usos menos deshonorosos á la razon y menos perniciosos á la especie humana.»

«Yo haría avergonzarse á los filósofos que consagran sus observaciones sobre objetos inútiles, olvidando este horrible atentado, que se mantiene únicamente porque está autorizado por el tiempo y sostenido por el *despotismo del placer*.»

«Yo despertaría el celo de los Ministros del Altar, para que no diesen entrada en la mansion de la Divinidad á esta preocupacion bárbara, que le es tan ofensiva. Yo pondria ante sus ojos el ejemplo de Clemente XIV, que fulminó los rayos del Vaticano contra los crueles promotores de la *emasculacion*.»

«Yo me dirigiría al sexo, que no deberia esperar á ver el defensor de una causa tal. Yo suplicaría á las mujeres, concurriesen con toda la influencia que la naturaleza les ha dado sobre nosotros, á desarraigar una costumbre que tan directamente tiende á la destruccion de su imperio.»

«Pero ya que la oscura y solitaria filosofía, tan débil para resistir á la tiranía de las opiniones, no puede mas que lamentar esta barbárie, me limitaré á indicar los abusos que ella ha introducido en el Teatro Lírico.»

1 FRAMERY: *Enc. méth.*, tom. I, pág. 294.—CASTELBLAZE: *Dic. art. Claves*.

Se hace notable que M. Fetis, en la biografía de este célebre músico, no indique un hecho tan digno de reparo; y mas cuando esponiendo los tres métodos de su doctrina, es probable que en alguno proponga la supresion de las claves. (Véase *Biog. Univ.*, tom. VI, pág. 446.)

el iniciador de este sistema.¹ Mas tarde el Abate La Cassagne pretendiendo darse el honor de esta invencion, propuso en sus *Eléments du Chant*, la estincion de seis claves, adhiriéndose únicamente á la de *Sol*; opinion que refutó victoriosamente Boyer en una carta que publicó dirigida á Diderot.² Pero Jacob, violinista de la Academia Real de Música, rectificando estos sistemas, llevó el suyo al escensivo grado de hacer solfear á sus discípulos sobre un Pentágrama *sin clave*;³ y el mismo Framery, al referir estas anomalías, no se dispensó de ocupar un lugar distinguido entre los heresiarcas musicales contra el mayor número de claves.⁴ No se escluye de este rol el memorable Gretry, *el Molière de la Música*, como le llama Weiss;⁵ y en nuestros dias el caballero Moretti, en su opúsculo que con el título de *Uniclave*, dió á luz en 1824, se empeña en reducir las claves á tres, sujetas todas á la escala de *Sol*.⁶ Por opuesto camino, Colet, en su *Panharmonie Musicale*, inventa una nueva clave de *Sol*, tan estravagante en su figura como inútil é impropia en su aplicacion, pretendiendo adecuarla tanto para los Tenores como para los Bajos; y como de la ambigüedad resultaría la confusion, pone sobre esta clave una veces la *T*, indicando la parte del *Tenor*, y otras la *B*, designando la del *Bajo*; redundancia de señales que demuestran lo inútil y vicioso de la invencion, y oscurecen una parte aunque pequeña del grande mérito de una obra tan útil y tan sabia.

§ V. Cuando se vé la serie de notables capacidades, que con espíritu de novedad ó de reformas capciosamente útiles y en realidad perjudiciales, han conspírado á destruir el elemento de prioridad en la ordenada concatenacion de nuestra sistema, parece que inchados de un frenético capricho, quisieron nivelarse á Heróstrato, que incendió el Templo de Diana por la vanidad de consignar su nombre á la Historia.

§ VI. Pero, ¿qué significan las contradictorias tendencias de los reformistas, que equivocando la simplificacion con la destruccion y la progresion con la confusion, los mismos elementos que cercenan como inútiles donde son necesarios, los adicionan como provechosos donde son supérfluos ó perjudiciales? Las siete claves, que tanto en la parte fisica como en la moral, son de imprescindible necesidad en la Música propiamente dicha, y cuya destruccion es el objeto del porfiado afan de los novadores; en el Cantollano donde la clave de *Sol* es exótica, se ha pretendido sistemar su injerencia, trastornando inútilmente la genuina ordenacion de este canto.⁷ Y es de notar que, cuando en este lugar se ha insertado la clave de *Sol*, se ha rehusado la admision de la quinta línea; adición provechosa, que escusa la escedencia en la puntuacion fuera de los límites de la Pauta por ambos estremos, y muchas veces necesitando la suplecion de

1 FETIS: *Biog. Univ.*, tom. VIII, pág. 29.

2 FRAMERY: pág. 294.—FETIS: tom. III, pág. 65.

3 FETIS: *Biog.*, tom. V, pág. 239, y tom. VI, pág. 166.

4 *Enc. Meth.*, tom. I, pág. 294.

5 WEISS: *Dict. Biog.*, tom. III, pág. 93.

6 *La Música puesta al alcance de todos*, cap. III, pág. 13.

7 MATHIEU: *Nouvelle méth. de PlainChant*.

líneas accidentales, que embarazan y confunden las palabras con las notas.

§ VII. Los metodistas españoles,¹ que tuvieron el buen juicio de adoptar en el Cantollano el *Pentágrama* ó pauta quinaria, conservando en el uso de las claves de las dos que son peculiares de este canto, han descuidado ó se han negado á recibir la nota triangular ó *semibreve* que, presidida de la *longa*, espresa con perfeccion la sílaba corta donde conviene. Por ejemplo, la palabra *Dóminus*, que consta de tres sílabas, la primera se significa con la *longa*, indicando la detencion que demanda, y la segunda con la semibreve, denotando la velocidad de la sílaba, que pasa á descansar en la tercera, significada con la nota cuadrada. ¡Todo toca los estremos! Pero si alguna cosa se acerca á lo imposible entre los seres racionales, es la dificultad de guardar en sus operaciones el término medio; término significante de virtud, de educacion y de ciencia: de donde viene, que el liberal dejenera en pródigo, el ecónomo en mezquino, y el valiente en feroz.

§ VIII. Así, pues, los que por vanidad ó buena fé propusieron la abolicion parcial ó total de las claves, confundiendo sus destinos, olvidaron ó prescindieron del conocimiento de estos principios:

1º Que siendo el arte una imitacion de la naturaleza, es consecuente que designe con las siete claves, el carácter de cada una de las voces que ella ha clasificado en la especie humana.

2º Que tanto las reglas de simplificacion como las de progresion, deben ser *propuestas POR EL ARTE, discutidas POR LA RAZON, y aprobadas POR LA NATURALEZA*; observando, que *no destruyamos cuando simplifiquemos, ni confundamos cuando progreseemos*. La naturaleza es la rectora de los destinos; y seguir sus senderos é imitar sus indicaciones, será la seguridad de nuestros pasos y el mejor modelo de nuestras operaciones; pues, si caminamos en vías contrarias, escollando en imprevistos errores, nos comprenderá aquella sentencia:

«Que sin el arte quien un vicio evita,
En vicio no menor se precipita.»²

1 Torres, Romero, Navas, Coll, Perez, Calderon, etc.

2 IRIARTE: *Poema*, canto V, pág. 125.

CAPITULO III.

DE LA NOTA Y SUS PARTES COMPONENTES: EL SIGNO Y LA FIGURA.

P. ¿Qué es NOTA?

R. Un carácter coyuntivo del *Signo* y la *Figura*.

P. ¿A qué parte de la Nota le damos el nombre de SIGNO? ¹

R. A la que indica el sonido y el grado de voz que le pertenece, mediante la *Clave*.

P. Y, ¿á qué parte le damos el nombre de FIGURA?

R. A la que indica la duracion del sonido.

P. ¿Analizadme la Nota de un modo definitivo, y decidme primeramente, ¿qué es *Signo*?

R. El punto parte fundamental de la Nota, y representativo del sonido.

P. ¿El Signo está circunscripto á la unidad, ó se difunde á número determinado?

R. Siendo el Signo la la representacion del sonido, él se difunde en la estension del número de los sonidos, cuyos grados diatónicos son siete.

P. ¿Tienen los Signos símbolos de representacion y denominacion?

P. Sí: ellos se indican y se nombran simplemente con las siete primeras letras del alfabeto, en el órden siguiente: C, D, E, F, G, A, B.

P. ¿Con estos mismos símbolos se cantan los Signos?

R. Nó: porque á este propósito tenemos siete monosílabos, que por cantarse con

1 Véase párrafo I, art. I del cap. IX.

ellos los Signos, les llamamos VOCES. Estas son: UT, ¹ RE, MI, FA, SOL, LA, SI.

P. Prosigamos con la segunda parte de la Nota y decidme, ¿qué es *Figura*?

R. Esta palabra se entiende bajo dos sentidos: uno *individual* y otro *colectivo*. Individual es aquel en que se habla de la Figura, concretándose únicamente á la determinacion que ella hace de la duracion del sonido, en cuyo caso decimos: *Figura es aquella parte de la Nota que no siendo ya el Signo, determina el valor del sonido*; y en este concepto se dice: esta Figura es corchea, fusa, ó semifusa, etc. Y sentido colectivo es: *la inclusion de varias Figuras de igual valor bajo una ó mas barras; y la serie de estas mismas inclusiones*. Por ejemplo, un tresillo, un seisillo, un grupetto, ó una rulada, son Figuras colectivas.

P. ¿En cuántas clases se dividen las Figuras?

R. En dos: unas *cantables* y otras *incantables*.

P. ¿Qué se entiende por *Figura cantable*?

R. La que presidida del Signo, determina la duracion del sonido.

P. Y, ¿qué se entiende por *Figura incantable*?

R. La que careciendo del Signo, determina la duracion del silencio.

P. ¿Cuántas son las Figuras *cantables*?

R. Nueve: REDONDA, BLANCA, NEGRA, CORCHEA, SEMICORCHEA, FUSA, SEMIFUSA, MÍNIMA y SEMÍNIMA. ²

P. ¿Cuántas son las *incantables*?

R. Las Figuras incantables, de las que, á las dos primeras distinguimos con el nombre de PAUSAS, y á las demas llamamos ASPIRACIONES, son el mismo número que las *cantables*; porque siendo necesario hacer indicaciones de silencio, es de necesidad al mismo tiempo que éstas sean, como efectivamente son, de igual número y duracion. Por lo que debe entenderse, que las dos clases de Figuras son la misma cosa con respecto al valor; sin mas diferencia, que unas son para cantar y otras para callar; esceptuando el NUMEROMUSICO, que, aunque indicativo de silencio, no se incluye en las Figuras incantables.

P. ¿Qué valor tienen las Figuras?

R. Ellas tienen dos valores diversos: uno *intrínseco* y otro *condicional*. El intrínseco, que á la vez puede llamarse *comparativo*, es el propio y natural de cada una; pero que en el orden de sucesion y comparacion disminuye cada Figura su valor por mitad una de otra. Es decir, la redonda vale dos blancas, la blanca dos negras, la negra dos corcheas, etc; y *condicional*, el valor que independiente del propio, recibe la Figura segun el orden métrico de cada clase de Tiempo.

1 Véase el art. IV de este capítulo, y el *Cuadro Sinóptico de la Universal Diatónica de las Escalas*.

2 Véase el *Cuadro Sinóptico de los tres Sistemas*, y Lam. al frente de la pág. 104, *Carañeres figurados de las Notas*.

P. ¿Qué se entiende por *NúmeroMúsico*?

R. La cifra colectiva de una determinada cantidad de compases.¹

P. ¿En qué se diferencian las *Pausas* ó Figuras incantables, del *NúmeroMúsico*?

R. En que aquellas tienen su valor en conformidad de las Figuras cantables que silenciosamente representan, cuya medida no pasa de un compás; y éste dilata sus efectos á cierta cantidad de compases, que le prescribe el acto de su necesidad.

ARTICULO I.

ANALISIS DE LA NOTA, Y SU DEFINICION.

§ I. Al emprender el análisis del elemento mas significativo de cuantos contiene la nomenclatura musical, he creído deber verificarlo sin renunciar á los títulos de su origen, que manifiestan y distinguen con mas claridad las partes componentes del *todo* que las incluye. Los metodistas franceses designan con la palabra *Nota*, la significacion únicamente del sonido; y dando á una parte la denominacion del compuesto, se confunde la inteligencia de sus respectivos significados.

§ II. En la dilatada y concatenada serie de diversas épocas que cuenta la Música, se han conocido dos especies de Notas, unas *simples* y otras *compuestas*. En el primer caso se numeran las de los Griegos y demas naciones antiguas, que, careciendo de valor propio y denotando simplemente los grados del sonido, el título de *Nota* denotaba el unipersonal de su constancia. No así las nuestras, que compuestas de diversos elementos, y siguiendo el orden de todas las cosas que por la naturaleza ó el arte constan de diversas materias, se distinguen con diferentes nombres los simples que el compuesto. La palabra HOMBRE, por ejemplo, nos hace concebir la idea de dos entes á la vez, uno *físico* y otro *metafísico*: al primero llamamos *Cuerpo*, y á la segunda *Alma*; y, ¿habrá persona de sentido comun que á uno de los dos separadamente le dé el título de *Hombre*? Igualmente, siendo la *Nota* un compuesto de *Sonido* y de *Tiempo*, darle á la sola representacin del Sonido el nombre del conjunto, es confundir la parte con el todo y lo individual con lo colectivo.

§ III. Observadas estas tres denominaciones, *Nota*, *Signo* y *Figura*, bajo un sentido estensivo y comun, se hallará una recíproca semejanza de significados que forman una verdadera sinonimia; pues si el que signa una cosa no hace mas que notarla, y el que la nota la signa, ¿quién signa ó nota algun elemento artístico que al mismo tiempo no lo figura con algun carácter ó simbolo desmostrativo?; pero aunque estos términos pueden ser tomados en una misma acepcion, los usamos para indicar diversos elementos que quizá consueñan tambien en un mismo significado. en el orden gramatical, á las palabras declinables que determinan los títulos de las especies y demas

1

Véase la Lam. al frente de la pág. 122, *Caractéres figurados de las Notas*.

cosas, como *caballo*, *ave*, *flor*, las llamamos NOMBRES; y á las conjugables que indican las acciones, como *cantar*, *comer*, *andar*, VERBOS; y todas son *nombres*, todas *verbos*, porque todas son *palabras*. De lo que se deduce que siendo la *Nota* un compuesto del *Signo*, representacion de *Sonido* y de *Figura*, indicacion de valor; y debiendo darle una definicion que lójicamente espresase su esencia copulativa, diremos ser: *Una carácter conyuntivo del Signo y la Figura*.

ARTICULO II.

SISTEMA GRIEGO: ORIGEN DE NUESTRAS NOTAS.¹

§ I. En todas las naciones donde, siguiendo las inspiraciones de la naturaleza, se trató de regularizar el canto acordando sus maneras, establecieron caracteres significativos del Sonido y sus diferentes grados. A la colocacion de esos grados colocados de tal ó cual modo, pero que formaban una ordenada serie de Sonidos, se le llamó SISTEMA;

1 Hablando Rousseau del número de Notas de los Griegos (art. *Notes*), dice: «Combinando todas las modificaciones que exigen las diversas circunstancias, se encuentran hasta 1620 diferentes Notas: número prodijioso, que debia dar al estudio de la Música la mas grande dificultad.» Pero M. Barthélemy, en su *Anacarcis*, tom III, cap. 27, denuncia el equívoco de Rousseau, como satélite de M. Burette, por estas palabras

«M. Burette pretende que los antiguos tenian 1620 Notas, tanto para el *Pentágrama* de las voces, cuanto para el de los instrumentos. Añade que pasados algunos años, apenas se podia cantar ó solfear por todos los tonos y en todos los géneros, acompañándose con la lira. MM. Rousseau y Duelos han dicho lo mismo, siguiendo á M. Burette.

«Este último no ha dado su cálculo; pero se vé de qué modo procede. Parte del tiempo en que la Música tenia 15 modos. En cada modo, cada una de las 18 cuerdas de la lira tenia asignadas dos Notas, una para la voz, y otra para los instrumentos (Véase la Lám. *Notas de la Música Griega*, al frente de esta pág.), lo cual daba 36 notas para cada modo; éstos eran 15: hay pues que multiplicar 36 por 15, y tendremos 540. Cada modo tenia Notas diferentes, segun se ejecutaba en uno de los tres géneros: es necesario, pues, multiplicar 540 por 3, lo que dá en efecto 1620. «No advirtió M. Burette que en una lira de 18 cuerdas, las 8 eran estables, y por consiguiente anexas á los mismos Signos, póngase la lira sobre el género que se quiera. «Me ha parecido que todas las Notas empleadas en los tres géneros de cada modo, ascendian á 33 para las voces, y otras tantas para los instrumentos: en todo 66. Multipliquemos ahora el número de las dos Notas por el de los modos, es decir, 66 por 15, y en lugar de 1620 que suponía M. Burette, no tendremos mas que 990, la mitad para las voces y la otra mitad para los instrumentos.

«A pesar de esta reduccion, se quedará cualquiera atónito de esta cantidad de Signos empleados antiguamente en la Música, y no echará de ver que nosotros tenemos tambien un número crecidísimo; pues nuestras llaves, sostenidos y bemoles, mudan el *valor* de una Nota puesta en una línea ó espacio.»

Bien: la espositiva nota de M. Barthélemy, sin embargo de revelarnos del equívoco indicado, no está desnuda de dos errores que se advierten al primer golpe de vista; y aunque parece ser de traduccion, el lector no prevenido de su procedencia, confundirá en el sentido literal, la inteligencia de su significado. Tales son: 1º M. Burette pretende (dice al principio de su esposicion), que «los antiguos tenian 1620 Notas, tanto para el *PENTÁGRAMA* de las voces, cuanto para los instrumentos»; y visto ya en el cap. II el significado de la palabra *Pentágrama* y el elemento de su denominacion, esclusivo del sistema moderno, es, si no un error un equívoco de traduccion, el querer significar con esta palabra la serie de Notas de los Griegos, cuyo ordenado y sucesivo enlace se titula *DIÁGRAMA*.

NOTAS DE LA ANTIGUA MUSICA GRIEGA.

GÉNERO DIATÓNICO, MODO LÍDIO.

N. B. — La primera nota es para la Música vocal y la segunda para la instrumental.

Nombres modernos.	Nombres antiguos.	Notas.	Esplicaciones.
LA.....	Proslambanomene	Z E	Zeta imperfecta. y Fan acostada.
SI.....	Hypaté hypaton	T Γ	Gamma al revés. y Gamma al derecho.
UT.....	Parhypaté hypaton	R L	Beta imperfecta. y Gamma vuelta abajo.
RE.....	Hypaton diátonos	Φ F	Phi. y Diágamma.
MI.....	Hypaté meson	C C	Sigma. y sigma.
FA.....	Parhypaté meson	P O	Rho. y Sigma acostada
SOL.....	Meson diátonos	M Π	Mu. y Pi prolongada.
LA.....	Mesé	I Λ	Iota. y Lambda acostada.
SI,.....	Trité synnemenon	Θ V	Theta. y Lambda vuelta abajo.
SI:.....	Paramese	Z E	Zeta. y Pi acostada.
* UT.....	Synnemenon diátonos ..	Γ N	Gamma. y Nu.
+ RE.....	Neté synnemenon	Ω Z	Omega vuelta abajo. y Zeta.
* UT.....	Trité diezeugmenon	E Π	Eta. y Pi vuelta abajo y prolongada.
+ RE.....	Diezeugmenon diátonos	como la	Neté synnemenon, que es la misma cuerda.
MI.....	Neté Diezeugmenon	Φ Ξ	Phi acostada. y Eta seguida y prolongada.
FA.....	Trité hyperbolon	Υ Α	Upsilon vlt. abaj., y Alpha trunc. a la derech.
SOL.....	Hyperbolon diátonos ...	M Π	Mu. y Pi prolongada coronada de un acento.
LA.....	Neté hyperbolon	I Λ	Iota. y Lambda acostada coronad. de acento.

Advertencias

Aunque la cuerda *Diátonos* del Tetracordo *synnemenon* y la *Trité* del Tetracordo *diexeugmenon* tengan dos cuerdas diferentes, no son mas que la misma cuerda en dos cuerdas al unísono. Del mismo modo son las cuerdas *Neté synnemenon* y *Diezeugmenon diátonos*; de esta manera llevan ellas las mismas notas. Es necesario observar tambien que la *Mesé* y la *Neté hyperboleon* tienen la misma nota para la parte vocal, aunque estén á la octava la una de la otra, según se vé, aunque en la práctica haya otro modo de distinguirlas.

porque es constante que la prole del primer hombre, aunque esparcida en varias ramificaciones, por una tendencia natural y comun, siempre propendió á cantar; el sistema de Música ha sido tan diverso como el de los idiomas. Así es que, uno es, por ejemplo, el sistema músico de los Chinos, otro el de los Egiptios, otro el de los Celtas, otro el de los Hebreos, y otro el de los Griegos. Este, siendo el origen radical del nuestro, debiendo llenar el objeto de la presente obra, cuya proposicion primaria ha sido, no solamente la esposición disertatoria de los elementos musicales, sino tambien el exámen de la procedencia deduccional de cada uno, la diseñaremos brevemente.

§ II. *Sistema*, generalmente hablando, es, *coleccion y coordinacion de principios relativos á cualquier ciencia ó arte*. Pero con respecto á la Música, ha dicho Rousseau: «Es un método de cálculo para determinar las relaciones de los sonidos admitidos en la Música, ó un orden de Signos establecidos para espresarlos.» ¹El de los Griegos estaba comprendido bajo las dos acepciones; porque verdaderamente constaba de un

2º «Nuestras llaves, sostenidos y bemoles, (dice), mudan el VALOR de una Nota puesta en cada línea ó espacio.» Entre los Griegos, *valor* podia considerarse como sinónimo de *grado*, puesto que sus Notas, designando únicamente el grado del Sonido, carecian de medida intrínseca; pero no así entre nosotros, donde incluyéndose en cada Nota el grado de sonido, y la medida de su permanencia, la palabra *valor* es sinónima de duracion; y siendo constante que nuestras *llaves, sostenidos, bemoles, líneas ó espacios*, no influyen sobre la duracion, sino únicamente sobre el Sonido, es una confusion, es un absurdo decir que ellos mudan el valor de una Nota.

Pero prescindiendo de las observaciones hechas, al levantar la admiracion sobre las 990 Notas de los Griegos, entrando en averiguar prolijamente el número de las nuestras, hallaremos que con las *alteraciones y modificaciones* que necesariamente sufren, se trasforma su corto número en una escesiva cantidad; exámen que hasta hoy parece haberse omitido. Pero que si á esas alteraciones y modificaciones les damos el nombre de Notas, hallaremos la multitud de 525. Vamos á demostrarlo.

Todos sabemos que nuestras cuerdas (ó llámeseles Notas), en el orden diatónico son siete, excluyendo la octava; porque ésta es como dice Iriarte:

«Una repeticion y consonancia
Perfecta y justa de la voz primera,
Pues aunque suena al doble mas aguda.
De posicion no de carácter muda.»

Tambien sabemos que cada una de estas cuerdas ó Notas se trasforma en cinco, porque á mas del grado natural que ocupa, tiene cuatro *alteraciones*. Tales son: un *sostenido*, un *bemol*, un *doblesostenido* y un *doblebemol*; y ya tenemos cinco Notas diversas. Multipliquemos ahora 5 por 7, y nos darán 35. Esto es, suponiendo este producto en una sola Clave; pero como el número de las Claves es el de 7, es tambien necesario multiplicar 35 por 7, y tenemos 245 Notas todas diferentes.

Ahora, pues, no siendo nuestras Notas semejantes á las de los Griegos, que designaban únicamente el grado del Sonido, mientras que las nuestras incluyen en sí mismas el grado de valor ó duracion del Sonido, cada una de las 35 Notas en que se trasforman las 7 principales ó diatónicas de una sola Clave, (prescindiendo de las demas, porque en todas las Claves, las Figuras son las mismas,) es susceptible de ser *redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa, semifusa ó mínima*: que importa á decir, que cada una de las 35 Notas tiene 8 *modificaciones*; por la que será necesario multiplicar 35 por 8, que nos dan 280. Juntemos ahora las cantidades 245 con 280, y la suma será 525. En cuyo caso, trovando las palabras de Rousseau con relacion al número de nuestras Notas, podremos decir: «Combinando todas las *transformaciones* que exigen las diversas circunstancias, entre *alteraciones y modificaciones*, se encuentran hasta 525 diferentes Notas; número tan justo como necesario, y que solamente la arbitrariedad y no el arte podrá disminuir.»

método de cálculo para determinar las relaciones de los sonidos, como igualmente de un orden de Signos para expresarlos.

Si entrásemos en hacer la narracion de las diversas tradiciones que se encuentran, sobre el principio y modo de progresar este sistema, sería necesario emprender la formacion de un tratado no del menor tamaño. Sin embargo, tomando el texto mas análogo á nuestro objeto, tocaremos por necesidad algunas de las varias exposiciones, á fin de que la comparacion encamine de mejor modo nuestro juicio.

§ III. «En el principio, dice Rousseau, todo el sistema de los Griegos no fué compuesto mas que de cuatro sonidos, que formaban el acorde de su lira ó cítara. Estos cuatro sonidos, segun unos, eran por grados conyuntos; segun otros, no eran diatónicos; pero las dos cuerdas estremas sonaban la octava, y las dos medias, distando un tono la una de la otra, distaban tambien una cuarta por sus costados, del modo siguiente:

UT..... trité diezeugmenom.

SOL..... licaou meson.

FA..... parhypaté meson.

UT..... parhypaté hypaton.

A esto llamó Boecio el TETRACORDO DE MERCURIO, ¹aunque Diódoro ²previene que la lira de Mercurio no tenia mas que tres cuerdas. Este sistema no permaneció largo tiempo limitado á tan corto número de Sonidos: *Corebo*, ³hijo de Athis, rey de Lidia, añadió una quinta cuerda; *Hyagnis*, ⁴una seste; *Terpandro*, ⁵una séptima, para igualar el número de los planetas; y en fin *Lichaon*, ⁶de Samos, la octava.

Esto dice Boecio; ⁷pero Plinio ⁸dice que Terpandro habiendo añadido tres cuerdas á las acuatro antiguas, fué el primero que tocó la cítara de siete cuerdas; que

1 Boecio padeció un grande equívoco titulado *Tetracordo* á un CUATRICORDO, fundándose probablemente, en que constando como consta un Tetracordo de cuatro cuerdas, podia titularse así el *Cuatricordo de Mercurio*; y por esta superficial razon, tambien podia darle el mismo nombre á un *Diatesaron*: pues éste, como igualmente el *Tetracordo* y el *Cuatricordo*, constan de cuatro cuerdas. Pero no advirtió que el *Tetracordo* es solamente de tres clases, regulada cada una bajo las mensuras que pronto veremos: el *Diatesaron* en la estension de cuatro cuerdas, consta de *dos tonos y un semitono*, y *Cuatricordo* es el conjunto ó colocacion de cuatro cuerdas, puestas de tal ó cual modo sin precisa ordenacion de regla.

2 Para darle mas claridad al texto de Rousseau, y encaminar mejor el juicio del lector, he creído deber poner los siglos de existencia de los personajes representantes en la formacion é incremento de la lira, como tambien de los escritores cuya tradicion se nos trasmite: así Diódoro existió en el siglo IV antes de Jesucristo.

3 Siglo XVI antes de Jesucristo.

4 Siglo XVI antes de Jesucristo.

5 Siglo VII antes de Jesucristo.

6 Siglo VI antes de Jesucristo.

7 Siglo VI antes de Jesucristo.

8 Siglo I antes de Jesucristo.

Simónide ¹añadió una octava, y *Timoteo* ²una novena. Nicómaco, el Terasiano, ³atribuye la octava cuerda a *Pitágoras*, ⁴ la novela á *Theófraste*, de Pieria; ⁵después una décima á *Hystieo*, de Colofon, ⁶ y una oncená á *Timoteo Mileto*. ⁷ Ferécates, ⁸ en *Plutarco*, ⁹ hace progresar el sistema con mas rapidez; él dá doce cuerdas á la cítara de *Menalippides*, ¹⁰ y otro á la de *Timoteo*. Y como Ferécates era contemporáneo de estos músicos, suponiendo que efectivamente él haya dicho lo que Plutarco le hace decir, su testimonio es de grande respetabilidad sobre un hecho que él tenía á la vista.»

§ IV. M. el abate Feytou, en su art. *Greco*, pág. 706, observaciones sobre la tradicion de Boecio, dice: «Entre tanto hé aquí lo que dice Nicómaco, pág. 29: Se pretende que Mercurio inventó la lira, cuyo cuerpo formó de una concha de tortuga; ¹¹que él la montó en siete cuerdas; que la dió á ORFEO, ¹²y le enseñó el modo de tocarla; que Orfeo habiendo sido muerto por las Tracianas, su lira que habia sido arrojada al mar, fué llevada por las olas bajo los muros de Antisa, en la isla de Lesbos; que los pescadores habiéndola remitido á Terpandro, este músico le dió una forma mas elegante, y se hizo pasar por inventor de ella, protegido por los sacerdotes Ejipticos. Pero una tradicion mas antigua atribuye su invencion á Cadmo, hijo de Agenor.» Etc.

§ V. En efecto, la lira de Mercurio, que en Nicómaco es de siete cuerdas, y en Boecio, de cuatro, en Diódoro y en Saverien, es de tres. Este último dice, pág. 333: «A uno llamado Mercurio se debe este descubrimiento. Inventó la lira, instrumento compuesto de tres cuerdas, que producian un semitono y un tono. APOLO ¹³la añadió la cuarta,

1 Siglo v antes de Jesucristo.

2 Siglo iv antes de Jesucristo.

3 Siglo iv antes de Jesucristo.

4 Siglo vi antes de Jesucristo.

5 Siglo v antes de Jesucristo.

6 Siglo iv antes de Jesucristo.

7 Siglo iv antes de Jesucristo.

8 Siglo v antes de Jesucristo.

9 Siglo i antes de Jesucristo.

10 Siglo vi antes de Jesucristo.

11 Como el origen de las artes entre los Griegos y demas pueblos antiguos se confunde con las fábulas mitológicas, es imposible averiguar la constancia de los hechos históricos, como tambien los siglos de su existencia. Mercurio ó Hermes, personaje de la Mitología, y primer representante en la historia de la Música griega, nos los presenta aquella, hijo de Júpiter y hermano de Apolo; y si hemos de dar crédito á Vossio, diremos que Apolo es el Jubal del *Génesis*, cap. 4, ver. 21. Por consiguiente, siendo Mercurio hermano de Apolo, y éste el mismo Jubal de la *Sagrada Biblia*, aquel existió 3,874 años antes de Jesucristo. (Véase la *Biblia* del P. Amat, tom. XVII, pág. 18). Respecto á la forma de la lira, es muy verosímil fuese de una concha de tortuga: la estructura de esta concha abre camino á esta invencion. La flauta en su principio fué un pedazo de caña, la arquitectura chozas de paja, y la estatuaria toscos peñascos.

12 Siglo xiv antes de Jesucristo.

13 Apolo, personaje de la Mitología, es representado en ella, como hijo de Júpiter y de Latona y se

Corebo la quinta, Hyagnis la sexta, y Terpandro la séptima.»

§ VI. Adicionemos á estas tradiciones las diversas atribuciones que se hacen de su invencion: unos á ANFION, ¹otros á Orfeo, y mas comunmente á Mercurio y á Apolo; y de este conjunto de esposiciones combinadas con los testimonios que nos ofrece la historia, deduciremos:

1º que al Egipcio Mercurio debieron los Griegos la invencion de su primera lira; y toda otra atribucion es un equívoco que denuncia M. Feyton, probablemente en el lugar citado, esponiendo que Boecio *confundi6 la lira de Mercurio con la cítara de Apolo*, como igualmente el sistema consonante y sinfónico de los antiguos con el sistema diatónico, etc. Boecio, sin embargo de sus grandes talentos, existiendo mas de 2,000 años despues de Mercurio, y no siendo conocedor de la armonía, estaba en capacidad muy natural de confundir unos elementos que él miraba entre dos velos de inmensa densidad: tales son la distancia de los siglos y la carencia de un profundo conocimiento musical.

2º Que separándonos del origen de la lira y del primitivo número de sus cuerdas, como igualmente de los factores de sus progresos, es indudable que Terpandro fué el primero que tocó la segunda lira, esto es, la lira *Eptacordal*. ² Sea que él hubiese puesto la séptima despues de la quinta de Corebo y la sexta de Hyagnis, segun Boecio, ó que improvisase las tres sobre las cuatro antiguas, segun Plinio, de todos modos es constante que él la elevó al grado de siete cuerdas, *para igualar el número de los planetas*. Entremos en lo formal del sistema.

§ VII. Los Griegos, como se ha visto en el art. I del cap. II, señalaban los principales caracteres de su Música, con cierto número de letras y un agregado de sílabas. Las letras espresaban los grados inmutables del sonido; las sílabas determinaban los nombres con que se cantaban esos mismos grados. Pero ante todo es necesario suponer que este gran sistema estaba totalmente fundado en el TETRACORDO, cuyo nombre, derivado

le atribuye ser el inventor y el dios de la Música. El *Dicc. Biog.* de Moreri, en el art. de ese nombre, dice: «Apolo, llamado el SOL, ó Febo en el cielo, y en la tierra el Sol, etc. En cuanto á su nombre, crée Vossio que el Jubal de la *Sagrada Escritura* es Apolo, á quien atribuyeron los Paganos la invencion y la gloria del Canto y de la Música.»

1 Siglo XIV antes de Jesucristo.

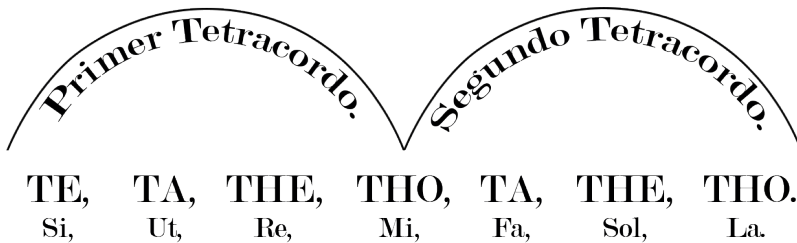
2 Terpandro, existente en el siglo VII y nacido en Antisa, ciudad de la isla de Lesbos, segun Barthélemy, y en el *Anacarsis*, tom. VII, tabla 6ª.

Este héroe no es menos célebre por su pericia en tocar la flauta y lira, que por sus composiciones, y haber ganado varios premios en los juegos públicos. Es digno de observar que este génio privilegiado hubiese apaciguado una sedicion entre los Lacedemonios, con la persuasiva de su voz y de su lira; pero que presentándose el primero con su *Eptacordo* ó lira de siete cuerdas, ofendida la austeridad espartana con tal innovacion, creyeron despreciadas sus costumbres con esta alteracion; por lo que los Eforos lo condenaron á una multa en premio de su invencion. Cuando se ven estos dos casos tan contradictorios, dice Guinguené en su art. *Grecs*, (*Histoire de la Musique, etc.*), «es preciso suponer que él habia perfeccionado por grados el gusto público, ó que habia degradado el suyo.» Otros dicen haber sido condenado á una *satisfaccion pública*; y suponiendo que esta segunda condena sea la efectiva, es muy creible que hubiese alegado en su disculpa, la necesidad de las siete cuerdas, (segun la razon de Boecio), para igualar el número de los planetas.

de *tetra*, que significa *cuatro*, denota un sistema de cuatro cuerdas, como en efecto, sus dos cuerdas estremas sonaban la cuarta. Estas cuerdas eran llamadas *estables*, porque no admitian variaciones; las intermedias se decian *movibles*, porque eran susceptibles de cambio, colocándolas en diferentes grados de sonidos. Con esta operacion se formaban tres Tetracordos de diversas clases, que dieron origen á los tres géneros, tomando los nombres de los mismos Tetracordos. Veamos su formacion y procedencia.

GÉNERO DIATÓNICO.

§ VIII. La progresion ó repeticion de cada Tetracordo formaba cada uno de los tres géneros. El Tetracordo *Diatónico*, era aquel cuyas cuatro cuerdas procedian por un *semitono* y *dos tonos*: contando de la 1ª á la 2ª un semitono, de la 2ª á la 3ª un tono, y de la 3ª á la 4ª otro tono: TE, TA, THE, THO, que, espresado por nuestras cuerdas, corresponden á SI, UT, RE, MI. Por lo lo que constando su mayor parte de tonos, se le llamó Diatónico; nombre compuestos de DIA, *par*, y TONOS, *ton*, que importa á decir: *pasando de un tono á otro*. Agregaron en seguida otro Tetracordo, y unidos los dos, formaban estas cuerdas:



Con la repeticion de igual número de Tetracordos, ó sea la bien regulada serie de varios, se formó el DIAGRAMA¹ del género *Diatónico*, que, analizándolo para su mejor inteligencia, es como sigue:

§ IX. Al primero de estos Tetracordos se nombró *HYPATON*, ó *principal*; al segundo,

1 «*Diagrama*, dice Rousseau, era en la Música antigua, la tabla ó modelo que presentaba á la vista la estension general de todos los sonidos de un sistema, ó lo que nosotros apellidamos hoy, *escala*, *gama*, *teclado*.» Pero Framery, en el artículo de este nombre, pág. 421, pretende que el verdadero *diagrama* es el que representa *númericamente* todos los sonidos, es decir, la demostracion que de ellos se haga, solamente por la operacion matemática. ¡Respetable es sin duda este filósofo!; pero, ¡aun mas respetable es la naturaleza!!! Ella ha ordenado en sus inalterables decretos, que *el color sea juzgado por la vista*, *el olor por el olfato*, y *el sonido por el oido*. La Música, independiente de las Matemáticas, no carece de caracteres propios á demostrar la estension de sus sonidos.

M. Castilhon, en el mismo lugar, dice que algunos autores han entendido por *diagrama*, lo que hoy se llama *particion* ó *partitura*. Esta esposicion es homogénea con la de Rousseau; y conviniendo con ambos sentidos, en la estencion que encierra la inteligencia de la palabra, diremos que, *diagrama es la ordenada coleccion de los sonidos de un sistema, demostrados general o particularmente, ó el cuadro que presenta todas las partes concertantes de una composicion*. Respecto á lo primero, se entiende por demostracion *general*, la tabla que contiene todos los sonidos apreciables de la Música, ó la escala general de algun instrumento; y *particular*, la que se haga separadamente de los dos géneros.

MESON, ó *medio*; al tercero, DIEZEUGMENON, ó *disyunto*; y al cuarto, HYPERBOLEON, ó *de mas altura*, que tambien llamaron *escelente*. Al segundo se le llamó medio, porque sucediendo al primero, es el que media entre éste y el tercero. Al tercero se le nombró *disyunto*, porque él queda separado del segundo por aquel tono *La, Si*, y poder modular por los tres Tetracordos, ó unir el segundo con el tercero, colocaron entre el *La* y el *Si* la cuerda accidental *Si b*, con lo que resultó Tetracordo *La, Si b, Ut, Re*, llamado SYNEMENON, ó de *conjuncion*, porque él junta el tercer Tetracordo con el segundo. Este Tetracordo fué considerado como accidental, separado del sistema natural de los cuatro, de cuya cuerda *Si b* se derivan de las nuestras con bemoles; y con éste se completan los cinco Tetracordos de que constaba el Diágrama. (Véase la lám. *Diágrama general del sistema de los Griegos*, frente á esta página.)

GÉNERO CROMÁTICO.

§ X. El segundo Tetracordo, de donde se originaba el género de su mismo nombre, era el *Cromático*. Este, como el *Diatónico*, era contenido en los límites de una cuarta, diferenciándose en que los intervalos medios eran diversos: por ejemplo, *Mi, Fa, Fa #, La*; ó *Si, Ut, Ut #, Mi*. Por manera que de la primera á la segunda habia un semitono mayor, de la segunda á la tercera un semitono menor, y de la tercera á la cuarta una tercera menor; y definiéndolo en pocas palabras, diremos: *Tetracordo Cromático era aquel que procedia por dos semitonos y una tercera menor*.

§ XI. El uso de este Tetracordo era unido al Diatónico, del cual tomaba su origen; e injeriendo una cuerda entre la segunda y la tercera del mismo Tetracordo Diatónico, por ejemplo, *Mi, Fa, Fa #, Sol, La*, originaban otro Tetracordo mas agudo, *Fa #, Sol, La, Si*, donde toman origen las posiciones de nuestros diésis (sostenidos). A este Tetracordo se llamó *Cromático*, derivando su nombre de *CHROMA*, que en griego significa *color*; por lo que Rousseau, definiendo el género que toma nombre de este Tetracordo, dice: «Género de música que procede por muchos semitonos consecutivos. Esta palabra viene del griego, *chroma*, que significa *color*, sea porque los Griegos marcaban este género con caractéres rojo ó de diversos colores, sea, dicen los autores, porque el género *Cromático* es el medio entre los dos, como el color es el medio entre lo blanco y lo negro, ó segun otros, porque este género varia y hermosea el Diatónico por sus semitonos, que hacen el mismo efecto que la variedad de colores en la pintura.»

§ XII. Algunos filósofos, como Aristógeno, Erastóstenes, Dímido y Tolomeo, hicieron Tetracordos Cromáticos; y de aquí la variedad de atribuciones que de su invencion se hacen. El abate Eximeno atribuye á Arquitas la invencion de este Tetracordo, y Ateneo le dá su origen en Epígono. Bien puede ser que uno ú otro fuese el inventor, y que aquellos hiciesen, como efectivamente hicieron los suyos, por propia ocurrencia ó por imitacion; pero esto no dice otra cosa, sino que unos y otros formaron sus Tetracordos sin llegar á sistemarlos. Y siguiendo la fundada autoridad de Boecio y la del respetable abate Barthélemy, es constante que TIMOTEO MILETO fué el inventor y promulgador

DÍAGRAMA GENERAL DEL SISTEMA DE LOS GRIEGOS,

PARA EL GÉNERO DIATÓNICO.

Nombres modernos.	Nombres antiguos.	
LA.....	Neté hyperboleon	} Tetracordo <i>hyperboleon</i> .
SOL....	Hyperboleon diátonos	
FA.....	Trité hyperboleon	
MI.....	Neté hyperboleon	} Synaphé ó conjuncion.
	Diezeugmenon diátonos	} Tetracordo <i>diezeugmenon</i> .
RE.....	Neté synnemenon	
UT.....	Trité synnemenon	
SI.....	Paramese	} Diazeuxis ó disyuncion.
SI ^b	Trité synnemenon	
LA.....	Mesé	
SOL....	Meson diátonos	} Tetracordo <i>meson</i> .
FA.....	Parhypaté meson	} Synaphé ó conjuncion.
MI.....	Hypaté meson	
RE.....	Hypaton diátonos	
ŪT.....	Parhypaté hypaton	} Tetracordo <i>hypaton</i> .
SI.....	Hypaté hypaton	} Tetracordo <i>hypaton</i> .
LA.....	Proslambanómenos	

Tetracordo *synnemenon*.

del género Cromático. ¹Boecio, á mas de manifestar la austeridad de los Espartanos en el amor á la conservacion de sus costumbres, por lo que irritados de verlas alteradas con la innovacion de este género, condenaron á su inventor á un estrañamiento, después de cortarle cuatro cuerdas de su lira, manifiesta tambien los motivos de esta condena, estractando las principales palabras del decreto; y Barthélemy, en el tomo IV, cap. 45, pág. 136 de su *Anacarsis*, refiere lo mismo que Boecio, sin mas diferencia que la variedad de palabras.

GÉNERO ENARMÓNICO.

§ XIII. El tercer Tetracordo del sistema griego, que originó el género de su mismo nombre, fué el ENHARMÓNICO ó ENARMÓNICO, cuyo nombre interpretaban *enharmonía*. ² Este procedia por cuartos de tono, ó lo que es lo mismo, por medios

1 Timoteo, uno de los mas célebres poetas de la antigüedad, nacido en Mileto, ciudad de la Jonia, en el siglo IV, segun Barthélemy, ó 446 años antes de Jesucristo, segun Guinguené. Este fué ilustre no solamente en la poesia lírica y ditiámbica, sino tambien en el arte de tocar la lira. Añadió cuatro cuerdas, segun Pausanias y otros escritores, á las siete que ya tenia este instrumento; pero Suidas pretende que tenia nueve, y que Timoteo solo agregó la décima y oncenava. Sea lo que fuere, la recompensa que alcanzó de estas adiciones, fué haberse revelado el Senado de Esparta contra él. Los dos reyes y los Eforos lo condenaron, por un decreto que Boecio nos ha conservado, á que le fuesen cortadas las cuerdas de su lira, que él habia añadido á las siete primitivas, y á ser desterrado de Esparta. El decreto decia: «*Por corruptor de los oidos de la juventud é introductor de una grande variedad de notas; por afeminar la Música con el número de sus cuerdas y la novedad de sus cantos; y por sobreponer una melodía infame, substituyendo la Cromática á la Enarmónica.*»

Esto dice Guinguené en su art. *Enciclopédico*, pág. 752; pero registrándose en Saverien, *Historia de los progresos, etc.*, pág. 339, un segundo motivo, que precedió notablemente agravante á la espedicion del decreto, cual fué haber recitado en público un poema que habia compuesto, en que referia, ofendiendo á la decencia, *el parto de Semeles*, creo que no será una demacia su inclusion, máxime, cuando aquel de Boecio parece una abreviada suma del texto. su narracion es la siguiente:

«Habiendo venido Timoteo el Milesio á nuestra ciudad, despreciando el antiguo modo de cantar y añadiendo á la lira mas cuerdas sobre las siete que tenia, corrompió y vició con esta novedad los oidos de los jóvenes, y alteró la forma y naturaleza de la Música, llenándola de quiebras é inflexiones, haciéndola perder de esta suerte la sencillez y gravedad que tenia. Habiendo ademas de esto, desparado una perniciosa doctrina en los juegos de *Céres Elcusina*, refriendo indecorosamente *el pacto de Semeles* delante de la juventud: ha parecido por todo esto al rei y á los Eforos, que Timoteo sea condenado á salir de Esparta, y arrancarle públicamente las cuerdas que añadió á la lira, dejándola con solas las siete que antes tenia; para que, escarmentados con este ejemplo los jóvenes, no tengan atrevimiento de introducir en adelante ninguna mala costumbre en Lacedemonia, y los juegos se celebren con el honor y decoro que corresponde.»

2 Este género, segun la tradicion de Rousseau y de otro escritores, era frecuentemente llamado *Armonía*, por Aristógeno y sus sectarios, y el mas dulce de los tres, como refiere Arístides Quintiliano. El pasaba por muy antiguo, y la mayor parte de los autores atribuyen su invencion á Olimpo Frijio, discípulo de Marsias, que existió antes de Homero. Pero la formacion de este *Tetracordo*, (si es que se le puede dar este nombre), segun la esposicion de Rousseau, no constaba mas que de tres cuerdas, que formaban entre ellas dos intervalos compuestos, el primero de un semitono y el otro de una tercera mayor; y de estos dos intervalos repetidos resultaba por entonces todo el género *Enarmónico*. Después de Olimpo fué cuando, á imitacion de los otros géneros, se injirió una cuarta cuerda entre las dos primeras, para ordenarlo del modo que ya se ha visto.

semitonos; lo que prueba la agudeza de los músicos Griegos, principalmente de los cantores. Los semitonos MI, FA, ó SI, UT, se dividían en partes iguales con una cuerda intermedia, que signaba con un aspa X, y se juntaba á estas dos cuerdas, el FA ó UT, y la cuarta del Tetracordo Diatónico, de donde dimanaba el Tetracordo MI, MI X, FA, LA, ó SI, SI X, UT, MT, que se componía de *dos cuartos de tono y una tercera mayor*. Mas, no subsistió mucho tiempo el uso de esta division; porque conociendo la gran dificultad que ofrecía su ejecucion, se vieron en la necesidad de desecharla, y por consiguiente su abolicion hizo al mismo tiempo la destruccion del género, que no teniendo lugar en la armonía, se merece el título de INARMÓNICO. Concluyamos esta materia haciendo un ligero exámen, sobre si los Griegos fueron ó nó los autores de su sistema musical; y para poder juzgar con exactitud, oigamos á Feytou, pág. 701, cuya esposición dice así:

§ XIV. «Sin embargo, el mas antiguo sistema (completo) de Música conocido es el de los Griegos, y el mas antiguo de los tratados que de ellos se encuentra es el de Aristógeno, discípulo de Platon. Pero los Griegos no son los inventores de su sistema, y entre ellos algunos han tenido la buena fé de confesarlo. (Véase á *Nicómaco*, pág. 29, etc) Al Egipcio Mercurio es á quien atribuyen la invencion de la primera lira y del primer sistema de canto de que ellos tuvieron conocimiento; y su primera teoría musical fué llevada á la Grecia por Pitágoras, que la tomó ó la sorprendió en Egipto. Pitágoras no la comunicó á sus discípulos sino como los sacerdotes Egipcios, *bajo el sello del mas inviolable secreto*, y al resto de los Griegos, *con el disfraz de un lenguaje simbólico*. (Véase á *Jamblico, Vida de Pitágoras*, cap. XXIII, pág. 86, etc.» Comparemos

De esta esposición podemos deducir, siguiendo al mismo tiempo la tradicion de muchos sabios escritores, que los Griegos tuvieron sucesivamente dos clases de *Enarmónicos*. El primero, inventado por Olimpo, que en la estensiva de tres cuerdas constaba de un semitono y una tercera mayor, y cuyo uso permaneció algunos siglos; y el segundo, que regularizado su *Tetracordo* á imitacion de los otros en la estension de cuatro cuerdas, procedía por dos cuartos de tono y una tercera mayor, siendo desechado poco tiempo después de su formacion, por su aspereza y dificultad.

Entre tanto, el mayor número de los escritores que hablan del género *Enarmónico*, nos lo pintan tan maravilloso como incomprendible. Asi que, cuando se oye á Plutarco, en *Barthélemy*, (*Viage de Anacarsis*, cap. XXVII, plát. 2^a), decir que, *los músicos de su tiempo harian vanos esfuerzos para imitar los modos de Olimpo*; cuando Tartini, en el mismo lugar y en igual sentido, dice, *hay ciertamente alguna cantinela tan llena de gravedad, majestad y dulzura, junta con una gran sencillez musical, que á los modernos nos costaria mucho hacerlas iguales*; y cuando en fin, se advierte al mismo Plutarco, en *Rousseau*, (art. *Enarmónico*), levantar la voz enfurecido reprendiendo á los músicos sus contemporáneos, *de haber perdido el mas bello de los tres géneros*, y aun avanzándose á decirles, *que si todo lo que no estaba al alcance de sus sentidos groseros deberia considerarse fuera de la naturaleza*. Vacilando nuestra creencia, escolla en la temible sospecha de querer trasformar en elevadas montañas los mas pequeños granos de arena que, alejados de nuestra vista por el inmenso baluarte de los siglos, se hace su conocimiento misterioso y casi negado al escrutinio de nuestra inteligencia.

Los decantados prodigios de este género, como tambien la antigüedad de su origen desde Olimpo, están en oposicion con la aspereza que naturalmente vertía, por la clase de intervalos de que era compuesto, y de haber sido *desechado poco tiempo después de su formacion*. Y, ¿cuál es el medio, cuál la resolucion de dudas tan misteriosas? Merced á la solícita investigacion del que, en el exámen de estas contradicciones, trasmitió á nuestro conocimiento haber existido *dos clases de Enarmónicos*, distinguiendo al mismo tiempo los intervalos de que uno y otro eran compuestos. Por cuya razón, siguiendo á *Guinquené*, en el lugar que cita la notas precedente, podremos decir que, «Los Lacedemonios adoptaban el género *Enarmónico* á causa de su sencillez, y reprobaban el *Cromático* como muy difícil y afeminado; nueva prueba de la existencia de dos *Enarmónicos*, de los que el mas antiguo era mas apreciable por su sencillez y dignidad.»

ahora esta exposición con la de Guinguené, en que tratando del sistema músico de los Chinos, pág. 255, después de su egregia narración en que demuestra que la existencia del sistema de éstos, escede en antigüedad al siglo de Mercurio; y en que insertando muchos trozos de las *Memorias sobre los Chinos*,¹ del P. Amiot, jesuita misionero en Pekin, donde murió al año de 1794, sacando consecuencias fundadas, pág. 362, dice:

1 Si los Griegos, por la ordenación de su sistema musical que consideramos como raíz deduccional del nuestro, han merecido la común celebridad, los Chinos, por la erección del suyo, cuya antigüedad, según la tradición cronológica, lleva la prioridad sobre todos los demás, son acreedores á nuestros más gratos recuerdos.

Hagamos una lacónica reseña de este sistema, de su antigüedad y su empleo.

La formación del sistema en general, según la sabia y minuciosa exposición de M. Guinguené, era compuesto de doce semitonos, que le dieron el nombre de Lu; pero estos semitonos eran clasificados en Lu perfectos, YANG, y Lu imperfectos, YN. Los seis primeros corresponden á los números impares: primero, tercero, quinto, etc; y los segundos corresponden á los pares: segundo, cuarto, sexto, etc. Los seis *Luyan*, ó número impar, comenzando por el más grave, ó Lu fundamental, son:

Horngtchoung.
Taytsou.
Konsi.
Jovipin.
Ytse.
Ouy.

Los seis *InLu*, ó número par, son:

Talu.
Kiatchoung.
Tchounglu.
Lintchoung.
Nanlu.
Yngtchoung.

Todos estos nombres son simbólicos, aludiendo á las diferentes operaciones de la naturaleza, en el espacio de las doce lunaciones de que el año común se compone; cada Lu corresponde á una lunación y de allí toma su nombre.

El sistema de los LU, permaneció así largo tiempo formado de doce semitonos iguales, y divididos solamente en Lu perfectos, Yang, y Lu imperfectos, Yn. Mas tarde los reunieron en dos á dos, es decir, un Yn con un Yang, y los dos sonidos juntos fueron llamados tonos. Después de haberlos combinado de esta manera para hacer un arreglo representante del orden armónico de los Lu formaron una escala de cinco tonos y dos semitonos. A los cinco tonos dieron los nombres de *Koung*, *Cang*, *Kio*, *Tché*, *Yn*; y á los dos semitonos de los que, el uno tenía por consiguiente al *Koung*, y el otro al *Tché*, llamaron *PienKoung* y *PienTché*, con cuyo orden se formó la gama siguiente:

Kio..... Fa.
Chang..... Sol.
Koung..... Fa.

PienKoung..... Mi.
Yn..... Re.
Tché..... Ut.
Pientché..... Si.
Kio..... La.
Chang..... Sol.
Koung..... Fa.

«1° Que los Chinos en todo tiempo, ó al menos, de siglos muy anteriores á las otras naciones, han tenido un sistema de Música, seguido, ligado en todas sus partes, y fundado especialmente sobre los diferentes términos de la progresion triple.

«2° Que ellos son los autores de este sistema, pues segun sus mas auténticos testimonios, él es anterior á todo otro sistema conocido.

«3° Que comprendiendo este sistema poco mas ó menos todo lo que los Egipcios y Griegos han colocado en los suyos, es consiguiente que unos y otros han tomado de los Chinos todo lo que ellos han dicho sobre la Música, con lo que se hacen un honor como de una invencion propia.

«4° Que el mismo Pitágoras, que viajaba para instruirse, y que ciertamente se internó en la India, y de allí sin duda pasó á la China, donde los sábios y los letrados lo instruyeron en la Música, que ellos miraban como la primera de todas las ciencias, á su vuelta a Grecia, habiendo meditado lo que habia observado, formó un sistema que se llamó *el Sistema de Pitágoras.*»

§ XV. Ahora bien, de las esposiciones precedentes se derivan naturalmente dos consecuencias:

1ª Que el sistema de Música de los Chinos, aunque no tan completo como el de

PienKoung.....	<i>Mi.</i>
Yn.....	<i>Re.</i>
Tché.....	<i>Ut.</i>
Pientché.....	<i>Si.</i>

Aquí se advierte dos cosas dignas de notarse. Una es que las siete notas del medio componen una escala semejante á nuestra escala de *Fa*, á escepcion del primer semitono, que en la nuestra está colocado de la tercera á la cuarta, se encuentra aquí de la cuarta á la quinta. Y otra es que el sistema se estiende tres notas á la parte superior de la gama y cuatro á la inferior. Esto, como igualmente otras cosas de mayor notabilidad, que se advierten en el sistema de los chinos, escitó en M. el abate Roussier las mas ingeniosas conjeturas, insertas en su escelente *Memoria sobre la Música de los antiguos.* Tales son:

1° Que Pitágoras no fué el inventor del *sacrocuaternario* ni de la aplicacion que él hizo á su sistema musical, sino que, segun la esposicion de uno de los autores contemporáneos de Confucio, sobre los números 1, 2, 3, 4, el mismo Pitágoras lo tomó de los Chinos, haciéndolo valor como una invencion propia, conjetura suya confirmacion encontró M. Roussier en la *Memoria* del P. Amiot.

2° Que en la serie de los sonidos diatónicos que forma el sistema general de los Chinos, que queda espuesto, se puede observar el mismo número y el mismo orden de sonidos que en el sistema de Pitágoras, á escepcion del *La* inferior, que los mismos Griegos miraban como extraño del sistema; por cuya razon la apellidaban *proslambanómenos*, temiendo se confundiese con el sistema que Pitágoras les habia dado.

3° Que los cuatro sonidos *Pientché*, *Tché*, *Yn*, y *Pienkoung*, ó *Si*, *Ut*, *Re*, *Mi*, que se ven bajo el *Koung* ó *Fa*, representan el modelo de los tetracordos de los Griegos; y el *Si* inferior, que es la cuerda mas baja del sistema de los Chinos, la llama Pitágoras en el suyo el *hypaté* de los *hypatés*, es decir, la primera de las primeras.

4° Que los fundadores del sistema de los Chinos, en la formacion de su escala, no siguieron la rutina de *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, *Ut*, *Re*, *Mi*, sino que, trabajaron un fondo de consonancias tomando por base los siete *Lu*, *Fa*, *Ut*, *Sol*, *Re*, *La*, *Mi*, *Si*, repetidos muchas veces de esta manera:

FA, ut, SOL, re, LA, mi, SI, fa, UT, sol, RE, la, MI, si, FA, ut, SOL, etc.

Esta serie de quintas, es segun M. el abate Roussier, no solo el fundamento de la escala y del sistema de los Chinos, sino tambien de toda escala y de todo sistema musical.

los Griegos, es el origen de todos los sistemas conocidos; y por consiguiente, el de los Egipcios, (su originario inmediato), como tambien el de los Griegos, dejeneraron gradualmente en proporcion que se iban alejando de su raiz: del mismo modo que el sistema Griego del tiempo de Terpandro, no fué el mismo que en el siglo de Timoteo Mileto, y el de Guido, que no es otra cosa que una reforma del Griego, no es el mismo en tiempo de éste, que en el siglo de Juan Muris; y mucho menos que en nuestros dias.

2ª Que Pitágoras, habiendo hecho observaciones estudiosas de los sistemas Chino y Egipcio, al plantear el suyo en la Grecia, hizo una mezcla estrayendo de los dos, cuanto estaba al nivel de sus ideas, adoptando (segun parece) la mayor parte del de los

Con respecto á la antigüedad del sistema, segun M. Guinguené (*Enc. Mét.*, pág. 261), la formacion de los doce *Lu* por la progresion triple desde la unidad hasta el número 177,147 inclusive, data desde los primeros siglos de la monarquía China; las adiciones ó correcciones que se han hecho, son con anterioridad de muchos siglos, al tiempo en que vivia Pitágoras. Así, pues, no es de los Griegos de donde originaron su sistema los Chinos, y menos de los Egipcios, puesto que ya se hallaba formado en tiempo del Emperador *Hoangty*, existente 2776 años antes de la Era Cristiana, segun M. Fetis, (*Dic. Biog., resum. phil.*, pág. LIII) ó 2698, segun M. Weis, (*Dic. Biog.*, tom III, pág. 221) ó 2637, segun el P. Amiot, (*Enc. Mét.*, tom. I, pág. 265), cuya antigüedad precede sobradamente al siglo en que se hace vivir al inventor de la lira.

Pero si la formacion del sistema tiene tanta antigüedad, la construccion de los instrumentos lleva una precedencia aun mas notable.

Antes que los Chinos hubiesen inventado el arte de emplear la seda en la fabricacion de las telas, sabian hacerla servir á su Música, de donde sacaban los mas dulces y afectuosos sonidos. Desde el origen de la monarquía, discurren tender hilos de seda sobre una plancha de madera seca y liviana, que los punteaban para hacerles dar los sonidos. Poco á poco labraron la plancha dándole una forma curva ó abovedada, y este fué el origen del *Kin* y del *Ché*, cuya invencion se le atribuye á *Fonhi*, fundador de la monarquía existente 2953 años antes de la Era Cristiana, segun Weiss, (*Dic. Biog.*, tom. II, pág. 641), y el que, no solo es mirado como inventor de la Música y de dichos instrumentos, sino tambien como el autor de la civilizacion de aquel pais, que designó la vestimenta particular á cada sexo, estableció la ley del matrimonio y las condiciones precedentes para contraerlo; perfeccionó la escritura entónces en uso; instituyó los sacrificios en honor de la Divinidad, y erijió ciudades estendiendo sus dominios y dando altura á la tierra.

El *Kin*, pues, consta de siete cuerdas estendidas sobre dos caballetes colocados á cinco piés distantes uno de otro; trece puntos marcados en un costado, indican el lugar donde se han de puntear las cuerdas para sacar diferentes sonidos. Hay tres clases de *Kin* de diversos tamaños: el grande, el mediano y el pequeño. Los Chinos, tanto antiguos como modernos, han dado los mas pomposos elogios á este instrumento. Lo alto, lo bajo, lo superior, lo inferior, los costados, las siete cuerdas en que es montado, las tres octavas que pueden sacarse de cada cuerda, los trece puntos que indican las principales divisiones para sacar los sonidos de las tres octavas, todo en fin en este instrumento es doctrina, representacion ó símbolo.

El *Ché* es una especie de *Kin*, pero mas grande y de mas estension. El P. Amiot dice que él lo titulaba el primero y mas perfecto de todos los instrumentos chinos, porque él solo representa la estension del sistema musical de esta nacion. Su origen es tan antiguo y tan noble como el del *Kin*; ambos fueron producciones del inmortal *Fonhi*, como igualmente el *Tchon*, el *Ou*, y el *Tchoungton*. Se advierten cuatro clases de *Ché*: el grande, el mediano, el menor y el mínimo, y todos montados en igual número de cuerdas, es decir de veinticinco, y las cuerdas forman entre ellas todos los sonidos comprendidos en el intervalo de dos octavas. Cada cuerda tiene su apoyo ó caballete particular, elevado dos pulgadas siete líneas sobre la superficie del *Ché*. Los caballetes son movibles, porque las cuerdas discrecionalmente pueden ser mas largas ó mas cortas: durante muchos siglos todas las cuerdas fueron de igual grosor, á causa de la diferente posicion de los caballetes, que daban los sonidos graduados. Los veinticinco caballetes estaban en cinco grados que representaban cinco colores. Los cinco primeros eran *azules*, los cinco segundos *rojos*, los cinco siguientes *amarillos*, los cinco del cuarto rango *blancos*, y los cinco últimos *negros*.

Concluyamos esta larga nota con lo mas interesante de esta antiquísima é ingeniosa nacion.

Egipcios, por sus tendencias superticiosas y agoreras.

§ XVI. Empero, cuando se ha tratado del origen deduccional de la Música de los Griegos, se ha suscitado una cuestión cuya ventilacion en este lugar no parece importuna. Tal es: «Si los Griegos hubieron su sistema musical de los Egipcios ó de los Hebreos; ó si unos y otros, es decir, Egipcios y Griegos, lo tomaron del pueblo Judáico.» Y para que de un exámen tan importante resulte si no la evidencia, al menos la verosimilitud, sigamos el sendero de la Escritura Santa. Pero ante todo, es preciso hacer distincion

Como los Chinos no empleaban la Música mas que para rendir el justo y reverente homenaje al Changty (Ser Supremo), cantándole himnos de gracias por los beneficios de que los habia colmado, y honrar á sus antepasados cuyos luminosos esfuerzos los habia puesto en estado de disfrutar los dones del cielo, creyeron hacer concurrir toda la naturaleza á la perfeccion de un arte que llenaba este doble objeto. De aquí es que quisieron que la misma tierra, que encierra en su seno los principios de los otros cuerpos, figurase en la Música de una manera que no fuese indigna de su cualidad de madre comun de todas las cosas.

Desde los tiempos de Yao y de Chun, (mas de vientos siglos antes de J. C.), se habia establecido la distincion de ocho sonidos nacidos de ocho cuerpos sonoros, de los que las mas exactas observaciones habian demostrado poder obtener el tono propio para sacar modulaciones pomposas, capaces de agrandar á la vez al oido y al corazon. A este propósito, en la distribución de los elementos concurrentes á una armonía universal, destinaron:

- El sonido de la piel, para los tambores.
- El de la piedra, para los King.
- El del metal, para las campanas.
- El de la tierra horneada, para los Hyven.
- El de la seda, para los Kin y los Ché.
- El de la madera, para los Ya y los Tihon.
- El de la caña, para las diferentes flautas y los Koun.
- El de la calabaza, para los Cheng.

Con tales elementos es confeccionada la Música de los Chinos, cuyo estilo árido y totalmente desemejante al de Europa, se conserva sin alteracion; porque, segun ellos, él es el conservador de la moral. En este sentido, dicen los mas antiguos autores Chinos: «*Si se quiere saber si un reino es bien gobernado, y si las costumbres de sus habitantes son buenas ó malas, examínese el estilo de su Música.*»

Bajo la dinastía de Taytsing, la Música adoptada fué la que se nombró Chaoyo, cuya invencion se atribuye á Chun: ésta se emplea principalmente en los sacrificios. El superintendente ó jefe de la Música tiene la inspeccion sobre todos los músicos y lleva el título de Taytchangsé, es decir, conservador de las cinco virtudes capitales, absolutamente necesarias al hombre como miembro de la sociedad. Estas cinco virtudes son: *el amor universal á la humanidad, la justicia, la política ó maneras sociales, el sábio discernimiento y la justificacion del corazon.* Y para mantener inalterable esta práctica que ellos miran como el sosten de las buenas costumbres, hay en todo tiempo un tribunal particular y un número determinado de mandarines encargados del cuidado de todo lo concerniente á la Música.

Oigamos por fin al benéfico misionero Amiot, cuyas palabras parecen ser un resumen apologético de la influencia moral de la Música de los Chinos:

«Se sabe bien en la Europa, que el Egipto ha tenido su Mercurio, su *tres veces grande Trimejisto*, que por la dulzura de su canto acabó de civilizar la especie humana; que la Grecia ha tenido su Orfeo y su Anfion, que por los melodiosos sonidos de sus liras, podian suspender el curso de las aguas, hacerse seguir de las rocas, y encadenar al mismo Cerbero en los infiernos; pero se ignoran los maravillosos efectos que se han obrado en la China por los Lynglun, los Kovei, y Pinmoukia, no menos hábiles y tan poderosos como los Mercurios, los Orfeos y los Anfiones. Los músicos filósofos de la China sacaban, de diversos instrumentos, sonidos que podian domesticar las bestias mas feroces y dulcificar las costumbres de los hombres frecuentemente mas feroces que las mismas bestias.»

entre el *Canto* y la *Música*; confusion verbal que ha originado una controversia, en la que tomando el todo por la parte, esto es, la *Música* por el *Canto*, y arguyendo unos y otros en opuestos principios, ofrece por precisa consecuencia la indecision de la verdad. el *Canto*, no obstante ser una prerogativa del racional y transmitida por el primer hombre á toda la especie, su desarrollo fué gradual y paulatino. Así, pues, considerado el *Canto* como el principio fundamental de la *Música*, y el pueblo Hebreo como el progenitor de todos los pueblos, no hay duda que por él se trasmitió á todas las naciones que de su mismo seno se iban sucediendo; pero considerada la *Música* no ya como una melodía aislada é informe, sino basada bajo principios y reglas que formen un verdadero sistema, el conducto por el cual se comunicó á los Griegos es un problema cuya resolucion puede únicamente deducirse de los avisos que nos minístre la *Historia Santa*. Observémosla.

§ XVII. La primera indicacion que se advierte en la *Biblia*, es la de Jubal, seño descendiente de Cain y padre de los que tañen *Cítara* y *Organo*;¹ mas con relacion á este último instrumento, es necesario advertir que el órgano de que nos habla el texto sagrado, no es el de nuestros dias; éste fué conocido solamente en el siglo VIII de nuestra Era: y el de Jubal fué un instrumento de siete cañas cortadas de mayor á menor, al que se le llama *flauta del dios Pan*.²

§ XVIII. En seguida de Jubal vemos á Enos, que aunque Adan, Abel y Set tributaron al Ser Supremo el homenaje de propiciacion, Enos, sobreponiéndose á sus progenitores, estableció un culto mas digno, que, segun Tomas Waldense y el Cardenal Belarmino, instituyó una sociedad religiosa como preludio de la vida monástica, ejercitándose principalmente en cantar las divinas alabanzas.³

§ XIX. En el mismo Génesis, cap. XXXI, reconviendo Laban á Jacob, le dice: «¿Por qué has querido huir sin saberlo yó, y sin avisarme, para que te acompañase con alegría y cantares, y panderetes y vihuelas?»⁴ Prueba clara de no haber en este tiempo otros

1 *Génesis*, cap. IV, ver. 21.

2 Véase CALMET: tom. V, lámina única.

3 Addit. Thomas Valdensis, et ex eo Bellarminus, lib. II, de Monachis, cap. V, Enos instituisse peculiarem aliquem cultum et sublimiorem, quam esset religio vulgi: Nam ante Enos, Seth, Abel et Adam, invocaverunt Deum: unde centent ipsi Enos instituisse quasi præludium et imitium vitæ religiosæ et monasticæ.—Cornelius á Lapide, in *Genesis*, cap. IV.

Creo no deber mirar con indiferencia y menos relegar al silencio, la observacion que la meditacion ofrece no sin misterio, en el parangon que puede hacerse entre Jubal y Enos. jubal descendiente de Cain, tronco de la raza corrompida, su iniciativa de *Música* en la invencion de instrumentos parece no haber querido Dios se emplease en glorificar su santo nombre, quedando solamente para el uso y provecho de los hombres, como las demas invenciones de sus consanguíneos: Henoch edificó una ciudad, Jabel las cabañas, y Tubalcain las obras de martillo en cobre y fierro. (*Génesis*, cap. IV, ver. 17, 20, 21 y 22.) Pero Enos, hijo de Set, el padre de los justos y suñituyente del inocente Abel, es reservado para cantar y establecer las divinas alabanzas y ordenar el culto exterior de la Religion, del modo que Dios queria ser adorado, inspirando al mismo tiempo la reverencia y respeto con que debe mirarse todo lo concerniente á la Religion.

4 Cur ignorante me fugere voluisti, nec indicare mihi, ut prosequer te cun gaudio, et canticis, et tympanis, et citharis?—*Génesis*, cap. XXXI, vers. 27.

instrumentos que los mencionados.

§ XX. Desde ese lugar no se observa indicacion ninguna de Canto ni de instrumentos, hasta el cap. XV del *Exodo*, cuando Moisés, después de haber pasado el Mar Rojo, (1487 años antes de J. C.) entonó el cántico de gracias; y Maria Profetiza, hermana de Aron, tomó un pandero y salieron todas las mujeres en pos de ella con panderos y danzas.¹ Pero no olvidemos que Moisés fué instruido, en la corte de Egipto, en las ciencias entónces reinantes entre los Egipcios, que segun el P. Erra, eran la Astronomía, la Astrología Judiciaria y la Ciencia de los Geroglíficos y cosas Místicas, por lo mas distinguidos profesores, cual convenia al encargo de la princesa hija de Faraon, que lo adoptó por hijo suya; y María, como igualmente el pueblo redimido, acabando de salir del pais donde habian sido educados, es mas verosimil que su canto fuese segun las costumbres egipcias, que versiones recordadas ó conservadas de los primitivos usos hebreos. No solamente por la dilatada serie de 430 años entre habitacion y cautividad,² en que naturalmente debian olvidarse las maneras y cantos de su antigua ascendencia, sino tambien por la inherente propension humana de imitar y adoptar los usos ajenos nuevos en su conocimiento. Por lo que, con alucion á esta materia, el respetable Erra dice: «Confesamos gustosos que no pocas veces tomarian los Hebreos sus leyes de los Egipcios, y los Egipcios igualmente de los Hebreos; aunque segun el aborrecimiento con que los Egipcios miraban á los Hebreos, se apartarian muchas veces de sus costumbres, adoptando ritos enteramente diversos.»³

§ XXI. En lo siguiente no se observa mas que sonidos de trompetas poco conducentes á nuestro objeto, y cantos aislados sin acompañamiento de instrumentos; tales son el sonido de las trompetas en las Neomenias y en la Pascua,⁴ en el año Sabático,⁵ en la fiesta llamada de las Trompetas,⁶ y en la destrucción de Jericó.⁷ En el cántico de Débora y Barac no se halla instrumento alguno;⁸ é igualmente cuando habiendo vencido Jefe á los Ammonitas y volviendo triunfante á su casa, salió á recibirlo su hija única, no

1 Sumpsit ergo Maria prophetissa, soror Aaron, tympanum in manu sua: egressæque sunt omnes mulieres post eam cum tympanis et choris.—*Exodo*, cap. XV, vers. 20.

2 *Biblia del P. Scio*, tom. V, tab. cronol., edad 4ª

3 ERRA: tom. II, lib. IV, cap. I, pág. 206.

4 Burcinate in Neomenia tubâ, in insigni die solemnitatis vestræ: Quia præceptum in Israël est: et iudicium Deo Jacob.—*Psalms*. 80, vers. 4 et 5.

5 Et clanges buccina mense septimo, decimâ die mensis, propitiationis tempore in universa terra vestra.—*Levit*, cap. XXV, vers. 9.

6 Mensis etiam septimi prima dies venerabilis et sancta erit vobis. Omne opus servile non facietis in ea, quia dies clangoris est et tubarum.—*Numer*, cap. XXIX, vers. 1.

7 Igitur omni populo vóçiferante, et clangentibus tubis postquàm in aures multitudinis vox sonitusque increpuit, muri illico corruerunt: et ascendit unusquisque per locum, qui contra se erat: ceperuntque civitatem.—*Josué*, cap. VI, vers. 20.

8 Andite reges, auribus percipite principes: Ego sum, ego sum quæ Domino canam, psallam Domino Deo Israël.—*Jueces*, cap. V, vers. 3 y siguientes.

se vé ni canto ni instrumentos; ¹aunque Erra interpreta, *venia alegre y saltando entre instrumentos músicos.* ²

§ XXII. El reinado de Saul, donde, á mas de trompetas y tambores, se advierten otros instrumentos, como salterio, flauta y cítara, ³parece ser el preliminar de las épocas mas brillantes de los Israelitas, es decir, los reinados de David y de Salomon. En el de David, (1044 años antes de J. C.,) se vé un progreso general, principalmente en la Música, por la multitud de cantores y variedad de instrumentos que nos demuestran los capítulos 15, 16, 23 y 25 del libro I, del *Paralipómenos*; y en el de Salomon (1010 años antes de J. C.,) se manifiesta el sello de la felicidad. Pues, como dice Guinguené en palabras de Burney: «El reinado de Salomon tan largo y tan glorioso, fué para los Judíos como el siglo de Augusto. La prosperidad que gozaron en esta época, los puso no solamente en estado de cultivar la artes y las ciencias, sino tambien de empeñar á los estrangeros á visitarlos y favorecerlos. Y del mismo modo que en tiempo de Augusto y de sus sucesores, debieron los Romanos á los Griegos una gran parte de sus conocimientos en las bellas artes, así tambien los Hebreos, bajo el reinado de Salomon, sacaron grandes recursos del Egipto y de Tiro» ⁴

§ XXIII. Con respecto á la clase y número de instrumentos de que constaba la orquesta, Calmet pone hasta 22; pero Guinguené, en mayor número, espone por un orden alfabético, los siguientes:

1 Asur.	18 Minginimo.
2 Buccin.	19 Minnom.
3 Chalumo, <i>de varias clases.</i>	20 Mizmor.
4 Cítara.	21 Nablo.
5 Címbalo.	22 Nebel, <i>especie de salterio.</i>
6 Cornetas, <i>de varias clases.</i>	23 Organo, <i>flauta del dios Pan.</i>
7 Crotales.	24 Rab.
8 Flautas, <i>de varias clases.</i>	25 Salterio.
9 Guacarro.	26 Saquebut ó Sacabuche.
10 Guesto.	27 Siistro.
11 Khali.	28 Sinfonia.
12 Kinor ó Arpa.	29 Tambor.
13 Lira, <i>de varias clases.</i>	30 Thof, ó tímpano.
14 Mafta.	31 Tricordon.
15 Magrafo.	32 Trompetas, <i>de varias clases.</i>
16 Magul, <i>especie de siistro.</i>	33 Tretzelimo.
17 Metsilot, <i>címbalo de cobre.</i>	

1 Revertente autem Jephthe in Maspha domum suam, occurrit ei unigenita filia sua cum tympanis et choris.—*Juec.*, cap. XI, vers. 34.

2 ERRA: tom. II, lib. 5, cap.. X, pág. 87.

3 Post hæc venies in collem Dei, ubi est statio Philisthinorum: et cum ingresus fueris ibe urbem, obviam habebis gregem prophetarum descendentium de excelso, et ante eos psalterium et tympanum, et tibiam, et citharam, ipsosque prophetantes.—*Reyes*, lib. 1, cap. X, pág. 39.

4 GUINGUENÉ: *Enc.*, tom. II, pág. 39.

Para depositar estos instrumentos habia una pequeña cámara en la parte oriental del Tabernáculo, y el interior de este departamento era custodiado por cuatro Levitas, y la puerta por dos; eligiéndose por suerte las guardias destinadas á este empleo, en una familia particular de la tribu de Leví.

§ XXIV. Aparte de esto, examinando cuidadosamente la historia musical de los Hebreos, se observan dos cosas dignas de atencion: una es la antigüedad, y otra la estimacion y distincion que hacian de esta profesion. Con relacion á lo primero, no se conoce ninguna nacion, á escepcion de los Egipcios y de los Chinos, donde la Música haya sido cultivada en un época tan antigua como la del reino de David y de Salomon: los Griegos, en ese tiempo, apenas habian inventado sus mas groseros instrumentos. Homero y Hesiodo, que inventaron ó al menos que hermosearon la Poesía Griego, Orfeo, Museo y Lino, á los que ellos atribuyen la invencion de su Música y de sus instrumentos, no florecieron sino después de estos monarcas Hebreos.¹ Y respecto al alto grado de estimacion á que elevaron la Música, se vé en muchos lugares de los dos libros de *Paralipómenos*, principalmente en los reinados de David, de Salomon y de Ezechias, donde parece que Profecía, Música y Poesía son la misma cosa. La Música estaba consignada esclusivamente á la clase sacerdotal,² y distribuida en veinticuatro coros de cantores, cada coro dirigido por once maestros, subyugados á tres prefectos, que á la vez eran Profetas: Asaf, Heman, é Iditum, por otro nombre Etan.³ Pero habia un superior al que todo lo relativo á Música estaba subordinado; y el que, segun los diversos títulos y honoríficos encargos independientes aun de la Música, parece ser el superintendente de aquellos y de todo lo concerniente á las divinas alabanzas. Este era Chonenias, al que en primer lugar se le llama Príncipe de los Levitas,⁴ en otro, Príncipe

1 Esto dice M. Guinguené en el lugar que cita la nota precedente (pág. 40); pero, segun M. Barthélemy, en su *Anacarsis* (tom. VII, tabla 6,) Orfeo, Museo, y Lino, si no son mas antiguos que David y Salomon, son contemporáneos; Homero y Hesiodo de épocas inferiores.

2 Dixitque David principibus Levitarum, ut constituerent de fratribus suis cantores in organis musicorum, nablis videlicet, et lyris et cymbalis, ut resonaret in excelsis sonitus lætitiæ. Constituerunt que Levitas: Hemam filium Joel, et de fratribus ejus Asaph filium Barachia: de filiis vero Merari, fratribus eorum, Ethan filium Casaia.—*Paralip.*, lib. 1, cap. XV, vers. 16 y 17.

Hablando Guinguené con relacion á la Música de los Egipcios, (art. *Egyptiens*,) se expresa de esta manera: «La profesion de Música era hereditaria en Egipto, como todas las otras profesiones. Esta costumbre fué imitada por los Hebreos; y Herodoto dice que los habitantes de Lacedemonia, que eran Dórios, se asemejaban á los Egipcios, sus proenitores, en que sus músicos eran todos de una misma familia; su sacerdotes, igualmente que los de Egipto, aprendian la medicina y á tocar instrumentos de cuerda, al mismo tiempo que eran iniciados en los misterios de la religion.» Y referente á la Música de los Hebreos, (art. *Hébreux*,) dice: «Tal fué el empleo de los antiguos Druidas, Galos, Germanos y Bretones, que eran como los Levitas, sacerdotes y músicos al mismo tiempo.»

3 Tam Levitæ quam cantores id est, et qui sub Asaph erant, et qui sub Emam, et qui sub Idithum, filii, et fratres eorum, vestiti byscinis, cymbalis, et psalteriis, et citharis concrepabant, stantes ad orientalem plagam altaris, et cum eis sacerdotes centum viginti canentes tubis.—*Paral.*, lib. 2, cap. V, vers. 12.

4 Chonenias autem princeps Levitarum, prophetiæ præerant, ad præcinendam melodiam: erat quippe valde sapiens.—*Paralip.*, lib. 1, cap. XV, vers. 22.

En este lugar no nos dispensaremos recordar que, si el Real Profeta en el solemne quanto magestuoso acta de la traslacion de la divina Arca, confiere la superintendencia del reverente Coro Sacerdotal, al que el sagrado texto llama Príncipe de Levitas y de Profesías, igualmente la Iglesia Católica, consecuente á esta

de Profesía; ¹ mas adelante se le vé con sus hijos á la cabeza de los Israelitas, cuidando de los negocios esternos concernientes á los Israelitas, para instruirlos y juzgarlos. ² Ultimamente es elegido en compañía de su hermano Semei, por Ezechias, prefecto y depositario de las primicias y diezmos, para que por sus órdenes se distribuyan. ³

§ XXV. Tales son todas las nociones que poco mas ó menos se pueden sacar de la Escritura Santa respecto á la antigua Música de los Hebreos; pero de todo esto no puede deducirse la clase de sistema en que estaba basada, y menos que ella fuese el origen de la de los Griegos. En razon inversa, hay mayores pruebas para no dudar que los Hebreos hayan tomado de los Egipcios su Música é instrumentos; aunque parece que éstos quedaron en un estado muy imperfecto hasta los reinados de David y de Salomon, y aun entónces quizá eran mas aumentados que perfeccionados.

§ XXVI. Se quejan los eruditos editores de la sábia y recomendable obra del P. Jumilhac, ⁴ que M. Fetis, en su *Biographie Universelle des Musiciens*, ha dicho: «El pueblo Judío ha debido tomar conocimiento *de todas las cosas* en el Egipto, etc.» ⁵ Prescindiendo de la total ignorancia en que M. Fetis pone al pueblo Judío, sobre que parece fundarse el resentimiento de dichos editores, y concretándonos á la Música, objeto fundamental de la disertacion de M. Fetis, no podemos dispensarnos de decir que, segun la no interrumpida serie de infortunios, que en la alternativa de guerras y esclavitudes sufrieron los Hebreos, toca en lo imposible la dedicacion al cultivo de la Música. Esta no puede progresar y menos sistemarse entre el bélico estrépito de las armas; y en estado de cautiverio y servidumbre, es mayor la imposibilidad para el cultivo de qualquiera ciencia ó arte. Agréguese á esto, que ni los antiguos Judíos ni los modernos han tenido para su Música caractéres particulares; de suerte que, los cantos usados en sus ceremonias religiosas, han sido en todo tiempo trasmitidos por tradicion á merced de los cantores, como el P. Erra tiene la buena fé de confesarlo por estas palabras: «Ignoraban *totalmente* los signos y notas de la Música, y así aprendian

honorífica ceremonial y institución, designa al Maestro de Capilla representante de Conenias, un lugar de distincion, colocándolo en las procesiones delante de la Cruz Capitular, presidiendo al cuerpo de cantores, como se vé por el presente decreto:

«Nullo modo convenit ut Magister Capellæ incedat in processionibus cum beneficiatis; sed quacumque consuetudine, vel usu non obstante debet incedere cum suis cantoribus immediate post Crucem ante ipsos beneficiatos, vel in loco ubi ab Episcopo ordinatum fuerit. S. R. C. 20 Novemb. 1610 et 15 Januar 1611 in Urbeverata.»

1 Porro David erat indutus stolâ byssinâ, et universi Levitæ qui portabant arcam, cantoresque et Chonenias princeps prophetiæ inter cantores, etc.—*Ibid.*, vers. 27.

2 Isaaritis veró præerat Chonenias, et filii ejus ad opera foainsecus super Israël, ad docendum et judicandum eos.—*Paralip.*, cap. XXVI, vers. 29.

3 Post quem Jahiel, et Azarias, et Nahath, et Asael, el Jerimoth, Jozabad quoque, et Eliel, et Jesmachias, et Mahath, et Banaías, præpositi sub manibus Chonenias, et Semei fratris ejus; ex imperio Ezechiæ regis et Azariæ pontificis Domus Dei, ad quos omnia pertinebant.—*Ibid.*, lib. 2, cap. XXXI, vers. 13.

4 *La science et la pratique du PlainChant*, cap. II, pág. 24, nota 1.

5 *Résumé philos.*, pág. 61, ligne 24.

el arte con solo el uso y advertencia del maestro.»¹ En este concepto, no es admisible que para un número tan excesivo de cantores y cantoras,² que ascendían, por orden de David, á cuatro mil, y, según Josefo, á doscientos mil en la dedicación del Templo de Salomón,³ hubiese tan crecida cantidad de maestros como los que quedan espuestos. En fin, concluiremos esta materia, repitiendo lo que al principio: Que considerado el Canto como el fundamento primitivo de la Música, y el pueblo Hebreo como el progenitor de todas las naciones, es incuestionable que de su seno se trasmitió á todas las subsecuentes generaciones; pero si se observa la Música bajo su propia y genuina acepción, y según resulta del exámen y datos bíblicos, es preciso confesar que es muy verosímil y casi indudable que los Hebreos, como igualmente los Griegos, debieron su Música á los Egipcios, pueblo el mas civilizado en esos tiempos; conjetura que puede aseverarse, atendiendo á que, en todo lo que no sea un ataque al dogma, la verosimilitud es el sendero mas seguro y racional en tales cuestiones.

ARTICULO III. SISTEMA DE GUIDO.

§ I. No es una espōsicion minuciosa del sistema del monje de Arezzo la que se pretende hacer en este lugar; es solamente un ligero extracto de los principales hechos que según la multitud de diversos escritores, se han trasmitido á nuestro conocimiento.

Siendo, pues, formado el sistema de los Griegos de la regularización de los tetracordos, principalmente del diatónico, pusieron por fundamento del primero, como queda dicho, la nota Si, que llamaron Hypaté-Hypaton, es decir, *el grave del mas grave*, ó en palabras mas claras, *la cuerda principal del tetracordo principal*; y mas tarde, advirtiendo que en este principio la quinta Si Fa era falsa, y que faltaba un tono para completar la octava, pusieron bajo la *Hypaté-Hypaton* la cuerda LA, que llamaron *proslambanómenos*, que significa *añadida*. Así, pues, (según la tradición comun,) conociendo Guido que esta cuerda no estaba en conformidad del proyecto que se proponía sistemar, pudo la cuerda SOL bajo la *proslambanómenos*, á la que llamó *Hipo-proslambanómenos*, que se consideró fuera del sistema, y cuyo significado es *subañadida*, que se indicó con la

1 ERRA: tom. III, pág. 254.

2 Entre los espōsitores, se disputa si alguna vez ó con algun motivo sirvieron en el Templo, mujeres cantoras ó tocadoras de instrumentos; mi opinion es por la afirmativa, pues no pueden contradecirse las palabras del salmo 67, verso 26: *Prævenērunt principes conjuncti psallentibus, in medio juvenularum tympanistiarum*: Se anticiparon los príncipes juntos con los cantores, en medio de las doncellas que tocaban los panderetes.

3 Il fit faire aussi des étoles de lin pour les sacrificateurs, avec dix mille ceintures de pourpre; deux cent mille autres étoles de lin pour les Lévités qui chantaient les hymnes et les psaumes; deux cent mille trompettes, ainsi que Moïse l'avait ordonné, et quarante mille instruments de musique, comme harpes, psaltérius et autres, faits d'un métal composé d'or et d'argent.—F. JOSEPH: lib. 8, cáp. II, pág. 203.

letra Γ, que es la G griega, de donde se derivó el nombre de *Gama*, nota fundamental del sistema del Aretino.¹ Pero como el objeto de este monje era la ordenación de los exacordos, de este punto originó el primero de los siete de que consta su sistema, cuyas deducciones se derivaban de los tres signos acabados en $\Upsilon\Gamma$, indicados con las tres letras F, C, G.² A este propósito adoptó aquellos seis monosílabos que por encontrarse en la primera estrofa del himno de S. Juan Bautista, se pretende haberlos tomado de este lugar *por inspiración divina*. Presentaremos esta parte del himno prescindiendo de su orden métrico, pues esto nada influye en nuestro asunto.

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labbii reatum
Sancte Joánes.

§ II. Hé aquí uno de los elementos fundamentales de este sistema, el que constando de veinte cuerdas, según Rousseau, ó de veintidos, según Tosca,³ estaba formado de las siete primeras letras del alfabeto latino y de estos seis monosílabos. Pero como las letras eran siete y los monosílabos seis, el monje de Arezzo concatenó de tal modo la serie de sus exacordos, que aunque tenía cada letra ó nota un número de voces ó monosílabos de ascenso y descenso, el orden de las mutanzas era un embarazo no pequeño para el ejercicio del solfeo.

1 Esto dice el mayor número de escritores que copiándose sucesivamente, parece haberse unido de común acuerdo, para afirmar que la Gama fué una producción original de este monje; pero, miradas las felices investigaciones de M. Fetis, que corriendo el velo á un error seguido con antigüedad de 800 años, testifica la falsedad con las mismas palabras de Guido, que en el cap. II de su Tratado de Música titulado *Micrólogo*, en que confesando ser de ajena invención, dice: *In primis ponatur Γ Græcum a modernis adjunctum*. Es decir: en primer lugar es colocada la Γ Griega añadida por los modernos. Véase más estensamente la *Biog. Univ. des Music.*, tom. IV, art. *Guido* pág. 451.

2 Véase *Sistema de Guido*, en el Cuadro Sinóptico de los tres sistemas de mayor antigüedad.

3 *Compendio Matemat.*, tom. II, tab. 3, pág. 392.

Esta disparidad de disposiciones no solo se nota entre estos dos escritores, sino también entre otros muchos; consecuencia precisa del haber confundido las palabras *Sistema* y *Diagrama*. El sistema de Guido era compuesto de 22 cuerdas; en él se vé que las cuerdas *Synneménon* y la superior inmediata á la *Neté hyperboleon* están divididas ($\begin{smallmatrix} b - mi \\ b - fa \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} bb - mi \\ bb - fa. \end{smallmatrix}$). Tal es como lo espone Tosca, porque en efecto ellas eran variables, pero su diagrama no constando más que de 20 cuerdas, no tenían las indicadas una separación material, pues el uso del bemol ó del becuadro estaba incluso á la progresión de los exacordos.

Por las mismas palabras, también fueron confundidos y se hizo cuestionable, si el sistema de Guido era de más extensión que el de los Griegos, y si el diagrama de éstos escedía al de aquel. Pero es constante, que el gran sistema de los Griegos, que se extendía en cada modo y en cada género, desde la *Proslambanómenos* hasta la *Neté hyperboleon*, era de dos octavas, y su diagrama general ó grande cuadro, que contenía todos los cuartos de tono en los quince modos, era de tres octavas y un tono. Y el sistema del Aretino, cuya agregación fué una cuerda al grave y un tetracordo al agudo, con lo que consiguió la producción de siete exacordos, todo él comprendía 22 cuerdas: lo que demuestra demasiado claro, que el sistema de éste era de más extensión que el de aquellos; pero su diagrama conteniendo el número de cuerdas espresado, era de menos extensión que el de los Griegos.

§ III. Por lo tocante á la formacion del exacordo, dice M. el abate Feyton en sus observaciones sobre la tradicion del P. Merseno, pág. 667: «el Aretino tuvo á la vista tres sistemas relativos á la posicion del tetracordo: aquel de los Aristogénicos, que hacian todos los tonos mayores de 8 á 9; el de los Pitagóricos, restablecido por Tolomeo, en que el tetracordo era formado de un semitono mayor, un tono mayor y otro menor; y en fin el de Dídimo, que colocaba el tono menor al grave del mayor. Y como no se puede adoptar á la vez estos tres sistemas por ser deducidos de principios inconciliables, es decir, uno de la progresion triple, otro de la progresion armónica y el último de la progresion aritmética, cualquiera de estos sistemas que haya seguido el Aretino, no podia obtener mas que las tres especies de cuartas siguientes: *Ut, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, mi, fa, sol, la.*» De donde yo infiero, que observando Guido el carácter de mas ó menos suavidad ó energía de cada una de estas tres clases de cuartas, trató de combinarlas dentro de su exacordo, eligiendo para el principio la mas enérgica, como *sol, la, si, ut*, para el medio la de carácter temperado, como *la, si, ut, re*; y la de suavidad para el final, como *si, ut, re, mi*, que combinadas, producen el exacordo *sol, la, si, ut, re, mi*, ó lo que es lo mismo, *ut, re, mi, fa, sol, la*.

§ IV. Entre tanto, siendo los monosílabos contenidos en el himno de San Juan, el asunto en que mas se ha fijado la consideracion no solo de los historiadores, sino también de los que por incidencia han tratado de la Música, no deberemos incurrir en una culpable taciturnidad omitiendo la investigacion de la raiz moral de dichos monosílabos; máxime, cuando para darle un origen admirable á su invencion que se supone ser del monje de Arezzo, se hace descender de una influencia sobrenatural y misteriosa. Saverien dice: *que le vinieron al pensamiento cantando la primera estrofa del himno*; ¹ CatilBlaze agrega: *que las encontró por inspiracion*; ² y el P. Lobera, con palabras mas demarcables, dice: *por medio de ayunos y oraciones..... teniendo por alto misterio hallar las VOCES para el loor de Dios, en el canto compuesto del santo que se llamó VOZ DEL VERBO ENCARNADO.* ³ Suposiciones tan infundadas, que mas deslustran la religion que la engrandecen, demandan un segundo homenaje de gratitud á M. Fetis, que honrando con la verdad el justo mérito del Aretino á este respecto, hace á la vez la condigna punicion de los que sin una constancia autógrafa, ó quizá por un exceso de piedad mal entendida, han aseverado un hecho fundado en la inferencia, seguido sin exámen y valido por 800 años de repeticion. Guido jamás dijo ser de su invencion las sílabas ó voces del himno; solamente aconsejaba modelarse por una melodía conocida, *cualquiera que fuese*, siendo proporcionada al objeto, como lo dice mas espresamente en la carta dirigida á su amigo el monje Michel: «Si quieres (dice) grabar en tu memoria un sonido ó neuma para recordarlo en todo caso y en cualquier canto que te sea (conocido ó ignorado), propio á entonarlo sin confusion, es necesario fijar en tu imaginacion el contenido de una melodía muy conocida; y para cualquier canto que quieras aprender, tomad por modelo un canto del mismo género que comience

1 *Historia de los Progresos, etc.*, pág. 344.

2 *Diction. de Musiq.*, tom, II, pág. 261.

3 *El Por qué de todas las ceremonias de la Iglesia*, tratado I, cap. VI.

por la misma nota, como por ejemplo, esta melodía de que yo me sirvo para enseñar tanto á los niños principiantes como á los mas adelantados.»

Ut queant laxis, etc. ¹

§ V. El tenor de la carta demuestra con claridad que Guido no se propuso otra cosa que ponerle un ejemplo á Michel, dejando á su cuidado la eleccion de cualquiera otra melodía conocida, y que siendo á la vez popular, tenga analogía con el objeto propuesto. Y siguiendo á M. Fetis, cuya narracion es uniforme con las anotaciones de MM. *Nisard* y *Leclercq*, la eleccion de Guido en el himno de S. Juan Bautista, al objeto que él se encaminaba, es una prueba de su perspicacia; porque subiendo el sonido un grado en cada sílaba, *ut, re, mi, fa, etc.*, su canto por tener mas facilidad que cualquiera, otro se hace mas recomendable á la memoria; pero esto no es decir que otro canto no pueda conducir al mismo efecto. Sin embargo, el contesto de la carta en combinacion de los testimonios históricos espuestos por los predichos escritores, ofrecen tres motivos de imprescindible observacion:

1º No vislumbrarse indicacion alguna de haber dado el Aretino á la Gama los nombres de *ut, re, mi, fa, sol, la*, cuya constancia no se encuentra en el manuscrito de San Evroult ni en los mas exactos escritores.

2º Que segun la narracion de M. Fetis y de M.M. *Nisard* y *Leclercq*, Juan Coton, que vivia en el siglo XI (1047), dice que de estos nombres se servian generalmente los Franceses, los Alemanes y los Ingleses; pero en ningun caso cita á Guido por autor de esta invencion. ²

3º Siendo constante que el monje de Arezzo se servia inalterablemente para sus solfeos de las letras adoptadas por S. Gregorio, es concluyente que si hubiera pensado en darles nombres á las notas, no se habria ceñido al defectuoso sistema exacordal; pues siendo siete las letras indicativas de los grados del sonido, les habria aplicado igual número de nombres completando el eptacordo.

§ VI. Estas pruebas irrefragables de la supuesta invencion de los monosílabos, por el monje del monasterio de Pomposa, sin embargo de las clarísimas razones aducidas al efecto, nos dejan en la oscura ignorancia del origen de esos nombres á las notas de la Música. Se sabe que Pablo Warnefride, diácono de Aquilea, entre otras cosas debidas á su pluma, el himno *Ut queant laxis* fué una de sus obras; pero, ¿de dónde hubieron los Franceses, los Alemanes y los Ingleses, la doctrina de nombrar las notas con los monosílabos *ut, re, mi, fa, sol, la*? ¿Cuál es su origen ó quien los inventó? Esto se ha hecho un misterio de inaccesible penetracion. No obstante, aunque se dilate este artículo, ya demasiado largo, no prescindiré de lo que á este propósito espone M.

1 FETIS: *Biog. Univ. des Music.*, tom. VI, pág. 455, y *La science et la pratique du PlainChant*, pág. 110, nota 3.

2 Sex sunt syllabæ quas ad opus musicæ assumimus, diversæ quidem apud diversos: verum Angli, Francigenæ, Alemanni *ut, re, mi, fa, sol, la*. Itali autem alias habent: quas qui nosse desiderant stipulentur al ipsis.— Véase Fetis *Biog. Univ. des Mus., résumé, phil.*, pág. CLXX; y Jumilhac, pág. 111.

Framery en sus observaciones sobre el artículo GAMME, de d'Alembert, ¹ que creo no fastidiará al lector. Oigámoslo:

§ VII. «Aunque haya alguna probabilidad de que las seis primeras sílabas de los seis primeros versos del himno de S. Juan, que se encuentran precisamente, ofrecen la escala diatónica del exacordo inventado por el monje de Arezzo, le hayan sugerido los seis nombres de las notas que necesitaba, un sábio moderno dice, que los antiguos Celtas tenían ya estos nombres para expresar los sonidos de la Música, y que en lugar de que las notas hayan sido nombradas después de las primeras sílabas del himno, es el himno el que ha sido hecho sobre estos nombres ya existentes.

«Este descubrimiento es debido á M. Poinset de Sivry, en una obra titulada *Origine des premières sociétés*. Espondré una de las pruebas que é dá.

¿Cuáles eran, dice M. Poinset de Sivry, entre los diferentes pueblos, los nombres de las diferentes notas de la Música? Yo creo haberlo descubierto; y mis diligencias, á este respecto, confirman la opinion de aquellas que atribuyen la invencion de la Música á los Celtas. Estos nombres, digan lo que quieran, son los mismos que nosotros conocemos ahora, esto es, UT, RE, MI, FA, SOL, LA, después de lo cual viene en seguida el segundo UT, lo que forma una Gama septenaria, y vuelve á repetir otra. ²

«Es, pues, necesario saber que entre los antiguos la armonía musical estaba, por decirlo así, combinada con la armonía de los cuerpos celestes, esto es, sobre la simetría de los planetas y sus respectivas distancias. De consiguiente, cada cuerda de la lira, como representativa de un sonido, llevaba el nombre de uno de los planetas. Así es que, en la lira griega, la cuerda destinada al sonido mas grave se llamaba *Selene*, es decir la LUNA.

«La 2^a llevaba el nombre de *Hérmes*, ó MERCURIO.

«La 3^a el de *Aphrodite*, ó VENUS.

«La 4^a el de *Elíos*, ó SOL.

«La 5^a el de *Ares*, ó MARTE.

«La 6^a el de *Zeus*, ó JUPITER.

«La 7^a y última el de *Chronos*, ó SATURNO. ³

«De este modo estaban dispuestas las cuerdas de la lira en tiempo de Pitágoras. El filósofo habia comparado los intervalos de los astros con los de la Música, y creyó encontrar entre ellos respectivamente distancias equivalentes. Dejo á los astrónomos la discusion de si razonaba bien ó nó Pitágoras; á mí me resta hacer ver al lector que los siete monosílabos *ut, re, mi, fa, sol, la, ut*, no son otros que los nombres de siete planetas

1 *Enc. Méth.*, tom. I, pág. 639.

2 Véase *Cuadro Sinóptico de los tres sistemas*.

3 Véase Sistema Griego en el *Cuadro Sinóptico de los tres sistemas*.

entre los Celtas; (véase la *Memoria sobre la Música de los antiguos* por M. Roussier), por lo que es preciso recordar que el idioma de los Celtas era casi todo monosilábico.

«En general, los nombres de las notas entre los antiguos eran compuestos, ó de términos implícitos como entre los Griegos, ó de monosílabos como entre los Celtas, ó sino de simples letras como entre los Españoles, lo cual aun se llama *Tablatura*,¹ aunque la tablatura antigua difiere mucho de la moderna. Conocido esto, es muy fácil reconocer en los nombres existentes de las siete notas, la relacion ó mas bien la identidad de estos diferentes nombres con los de los siete planetas.

«Por ejemplo, el primer UT no es otra cosa que el *Theut* de los Celtas ó el *Thout* de los Egipcios. Ciceron dice que *Thout* es el Mercurio de los Egipcios; pero creo se equivoca y que toma por *Mercurio* al SATURNO de Egipto, porque *Mercurio* y *Saturno* considerados como divinidades infernales, tienen mucha semejanza entre sí, y se toman indistintamente el uno por el otro. Sea lo que sea, el *Theut* ó *Theutates* de los Celtas era sin duda su *Saturno*, á quien, como dice la Historia, inmolvaban víctimas humanas; y de esta palabra *Theut*, derivó yo *abuteudo*, así él significa: el *viejo*, el *usado*, el *anciano*, el *padre* y el *decano* de los dioses. Los paganos, pues, entendían por el padre y el decano de los dioses, ya á *Saturno*, ya á *Júpiter*, de tal modo, que *Júpiter* es llamado muchas veces *Chronien*, es decir *Saturnal*; y recíprocamente *Saturno* es llamado *Júpiter*, según Virgilio, que le dá el título de *Júpiter Infernal*: con lo que queda demostrado, que los nombres que se significan al uno, pueden designar al otro; y que así de los dos UT, uno representa á *Saturno* y el otro á *Júpiter*.

«*Júpiter* es nombrado *Phut* por Moisés, pues él dá á un hijo de *Cham* el nombre de *Phut*. Éste es el mismo que también llaman *Hammon*, es decir, hijo de *Cham*, un poco menos aspirado; así como los *Chuns* en Sidonia son el mismo pueblo que los *Huns*. Según la opinión de muchos sábios, *Phut* es el mismo nombre que *Phaëton*, pues que *Phaëton*, en su origen, es el mismo personaje que *Júpiter*, porque el primer planeta, después de *Saturno*, es llamado indiferentemente por los Griegos, *Júpiter* ó *Phaëton*; de lo que concluyo que la nota UT no es otra cosa que la palabra *Phut* no aspirada, es decir, sin *Ph*; y que así el primer UT entre los Celtas significa *Júpiter*. De aquí esta forma de preludio tan común en Orfeo, Arato, Virgilio y otros poetas: *Musas comencemos por Júpiter, ab Jove principium, Musæ*; porque estas palabras no son otra cosa que el preludio de un músico que templó su instrumento, y significan, *empezemos por Ut, que es el sonido de Júpiter y la primera nota de la gama*. Cuando se trata de un preludio completo, es decir, cuando el músico quiere recorrer toda la escala de los tonos, vemos que la fórmula de los más antiguos poetas era esta: *empezemos y acabemos por Júpiter*, lo que quiere decir poéticamente: *comencemos por la nota consagrada al Júpiter Celestial, y acabemos por la que es consagrada al Júpiter Infernal*, que es *Saturno*, al cual también nombran *Tuh*, *Thoyth*, *Theut*, *Ut* y *Outh*, por diferentes pueblos, porque él presidía á los bosques, que era su habitación saturnina ó diluviana, esto es, de la más antigua especie de hombres; y la palabra *Outh* sirve aun entre los Flamencos é Indios, para designar una selva.

¹ Con esta palabra se pretende significar lo que con más propiedad es *escala* ó *diagrama*, es decir, la totalidad de los sonidos musicales.

«La nota RE es la palabra *Rex* de los Latinos, que significa *Rey*, palabra que nuestros padres pronunciaban como los Italianos la escriben y la pronuncian aun. Porque el único rey que conocian los Celtas era *Ares* ó *MARTE*, el dios de la guerra. Así es que la nota *Re* es la nota de *Ares*, esto es, de *Marte*.

«Nuestra tercera nota musical es MI, y los Galos nombraban así á *MERCURIO*; pues se sabe que cuando ellos confundian á *Hércules* con *Mercurio*, llamaban esta mista divinidad *Ogmi*, por donde se conoce que ellos nombraban á *Hércules*, *Og*, palabra que denota el ardor ó la mucha fuerza, y á *Mercurio* *Mi*, expresión de la que los Latinos han formado *mitis*, que demuestra la dulzura y el atractivo de la elocuencia. La palabra *mi* significa, pues, á *Ogmi*, que es el mismo *Mercurio* céltico ó *Mihtras*, que aun es el mismo *Mercurio* que presidia entre los Galos á todas las constelaciones.

«Después de la nota de *Mercurio*, sigue la nota FA, que es la cuarta de la escala musical, y que significa *fax*, antorcha, y es la misma palabra *fax* mezclada y abreviada. Parece que esta nota corresponde, entre los Celtas, al planeta *VENUS*, el mas brillante de todos; así leemos en Ciceron que *C fa ut*, cuyo principio es *fa*, y que es llamado por los Griegos *ParhyatéHypaton*, estaba bajo la dependencia de *Venus*; al menos esta es la opinion de Adriano Junío. Con alguna verosimilitud puede conjeturarse, que la nota *fa* es la misma palabra *fa* que en arabe significa la *boca*, la entrada; pues en todos tiempos se ha definido *Venus* la entrada de la vida, segun la invocacion del poema de Lucrecio.

«La quinta nota, que es SOL, significa el *Sol*; y el mismo Ciceron escribe que el *Sol* preside al tono *Lichanos*. En efecto, el *sol* es el principal de este tono que nosotros conocemos bajo de *D sol re* ó *G re sol*, si se cree al mismo Adriano Junío.

«Después del *sol*, viene la nota LA, que significa la LUNA; pues *la* es el atributo por excelencia entre los Celtas. Ellos llamaban *la* á la *Luna* por una especie de distincion honorífica, como por decir *la única*. Y en verdad que esta palabra *Luna* de los Latinos, es un compuesto vicioso del céltico *l'une*, que quiere decir *la única*, lo mismo que la palabra *sol* significa el *solo*; y así la nota *la*, significa la nota de la *Luna*, como la nota *sol* la del *Sol*.

«En fin, la última nota de la antigua gama, es el segundo UT, al que preside el segundo *Júpiter*, que es *SATURNO* ó *Xantus* (como se ha probado mas arriba, y como M. de Sivry aun trata de probarlo.) Así, pues, yo no puedo, (continua éste), hacer una fuerte oposicion contra la porcion de escritores, que se han unido como de propósito para repetir que la invencion de las notas *ut, re, mi, fa, sol, la*, se debe á un monje de Arezzo llamado Guido, el cual no ha hecho mas que renovar el método de nombrar estas notas como siempre las han llamado los antiguos Celtas. Con razon él prefirió en su método estas denominaciones á las verbosas introducidas por los Griegos y adoptadas por los Latinos. Los nombres célticos de las notas *ut, re, mi, fa, sol, la, ut* son pues preferibles en la práctica á esas grandes y enfáticas palabras, *Proslambanómenos, HypatéHypaton*, que tenian en uso los metodistas Griegos.

«No ha hecho otra cosa que apartarse de la ruina griega y romana, y poner en vigor el antiguo método de los Bardos y de los sacerdotes Galos. Tambien es cierto que Guido

no ha inventado el método en preguntas y respuestas, pues él lo tomó de la declaración de los historiadores del himno antiguo de S. Juan: *Ut queant laxis*. Es evidente que los nombres monosílabos, designativos de los sonidos, han sido arreglados de intento en este himno antiguo, y que no es una cosa casual el encontrarlo allí. Se cree que esto es obra de algun cristiano celoso que quiso santificar en algun modo los nombres profanos de las notas, empleándolas en este himno,¹ y lo que ha causado el yerro de tantos escritores, es el haber sido el monje de Arezzo el primero que empleó estos nombres célticos en su método escrito, y esta forma haber sido generalmente adoptada.

«Los monosílabos son, pues, tomados de la antigua lengua de los Celtas, idioma casi todo monosilábico, y que parece que es de ellos de quien tomó Pitágoras su sistema fisicoplanetario, como tambien el dogma de la metempsícosis, que se sabe haber sido propio y personal de los Druidas.»

§ VIII. Muy bien: combinando ahora las precedentes exposiciones y el desconocido origen de los monosílabos, persuadida en cierto modo nuestra creencia, es, si no decidida, inclinada á la afirmativa en la narracion de Poinsonet de Sivry, recordando al mismo tiempo:

1º La multitud de supuestas atribuciones, que á través de los siglos se han hecho en diversas materias.

2º Que la Música, entre las naciones paganas, fué creida por sus efectos como una inspiracion celestial.

§ IX. Respecto á lo primero, es incontrovertible la muchedumbre de falsas atribuciones en diversos asuntos y por diferentes causas. Por ejemplo: ¿no se vé hasta hoy en los Breviarios gravado con caracteres rojos el título del himno *Te Deum*, con atribucion á S. Ambrosio y S. Agustín juntamente, el que es una propiedad de S. Hilario de Potiers?² El símbolo *Quicumque*, ¿no lleva el nombre de S. Atanasio, siendo una produccion de Vijilio, Obispo de Africa?³ Ultimamente, el mismo himno *Ut queant laxis* en cuestion, que como queda dicho es una apreciable produccion de Pablo Warnefride, conocido comunmente bajo el nombre de *diácono de Aquilea*, ¿no

1 Del mismo modo que se santificaron devotamente las letras S, P, Q, R, que siendo en su principio del estandarte de Sabino, en guerra con los Romanos, les dijo simbólicamente: *Sabino Populus ¿Quis Resistit?*; á lo que me contestaron los Romanos con las mismas letras puestas en su bandera: *Senatus Populusque Romanus*; y la piedad cristiana por haber sido conducida al Calvario la misma bandera, (segun algunos), con las mismas letras, por la tropa que conducia al Redentor, las interpreta: SALVA POPULUM QUEM REDEMISTI. (Véase *Encyclopédie des gens du monde*, tom. XX, pág. 729.—FLORES *Clave historial*, pág. 34, y CALDERON DE BARCA, comedia *Las armas de la hermosa*, jornada 1ª)

2 El abate Cousseau publicó en 1837 un tratado interesante, que hace parte de la obra *Memoires de la Societé des Antiquaires de l'Ouest*, donde ha probado victoriosamente que el himno *Te Deum* es una propiedad de S. Hilario de Potiers, y no de S. Ambrosio y S. Agustín. (Véase mas detalladamente en JUMILHAC: *Table Onomastique*, pág. 328.)

3 Entre las diversas obras que escribió Vijilio, obispo de Tapso (Africa), y que por su humildad dió á la luz á nombre de los PP. de ese tiempo, una fué el de Símbolo *Quienmque*, que por la grande opinion que tenia S. Atanasio, le dió publicidad á nombre de este santo. (Véase FLORES: *Clave Historial*, pág. 77, y *Dictin. Biog. de WEISS*, tom. VI, pág. 310.)

está igualmente atribuido á Alcuino diácono de York y secretario de Carlo Magno? ¹ En vista de estos ejemplos y de otros muchos que se omiten por evitar la demasía, no queda lugar á la duda y menos á la admiracion en la supuesta atribucion de los nombres de las notas al monje de Arezzo, aun prescindiendo de los irrecusables testimonios presentados por los eruditos MM. Nisard y Leclercq, en uniformidad del apreciable director del Conservatorio de Bruselas.

§ X. Con relacion á lo segundo, considerados los tres grandes sistemas, el *Egipcio* (que segun M. Guinguené y el abate Roussier, es el mismo que el de los Chinos,) el *Céltico* y el *Griego*, la historia nos manifiesta cuanto creian los paganos la influencia de la Música como una inspiracion ó una dote celestial. ² Así es que, como un homenaje de gratitud y reverencia, cada cuerda de sus sistemas era representativo ó consagrado á una divinidad. A este respecto, los Egipcios, por la mayor antigüedad, se hacen mas notables en la formacion de su escala compuesta de siete sonidos, correspondiendo á los siete planetas; (por lo que parece indudable ser éstos normales de los otros,) y atribuyendo cada uno de los sonidos y cada uno de los planetas á un dia, con cuya serie de siete dias, combinada con la de los planetas y de los sonidos, formaron la semana; que, siguiendo á Guinguené, la ordenacion de la semana transmitida por los Egipcios á las naciones Europeas, es una *institucion musical*.

<i>Si</i>	<i>Ut</i>	<i>Re</i>	<i>Mi</i>	<i>Fa</i>	<i>Sol</i>	<i>La</i>
SATURNO,	JUPITER,	MARTE,	el SOL,	VENUS,	MERCURIO,	la LUNA.

§ XI. Los sonidos de escala correspondian á las notas de la nuestra, dispuestas de esta manera: *si, ut, re, mi, fa, sol, la*, y su correspondencia con los siete planetas estaba erijida en el órden siguiente:

§ XII. Pero la semana que comenzando por el *Si*, guardaba un órden de cuartas unidas al planeta que le correspondian, resultaba una serie de consonancias que era el fundamento de la escala egipcia. Por ejemplo, el *Si* ó SATURNO correspondia al primer dia, que es nuestro Sábado; el *Mi* ó el SOL, al segundo dia; el *La* ó la LUNA, al tercero; etc., como se manifiesta mas claramente en la siguiente semana:

1 MATHIEU: *Nouvelle Mét. du PaintChant, notice*, pág. 9.

2 No únicamente los Paganos conceptuaron la Música en un grado tal; los Hebreos rectificaron esta idea mas altamente. Éstos no hicieron representacion ni dedicacion de sus instrumentos á ninguna deidad fabulosa, como aquellos; pero sí los cantores cantando profetizaban, segun el texto sagrado, y la esposicion del P. Scio al verso 22 del cap. XI, lib. I del Paralipómenos (*Chnenias autem princeps Levitarum prophetiae præerat, etc.*) donde dice: «La Música era frecuentemente honrada con el nombre de *profecía*, porque los cantores solian estar llenos del espíritu de Dios, como los profetas;» en este concepto, no hay duda que la Música en muchos casos era el vehículo de las inspiraciones del Altísimo; siendo en este grado igualmente considerada por los Hebreos. Y sobre todo, lo que confirma esta verdad, es la destruccion de Jericó al sonido de las trompetas. S. Pablo, en su epístola á los Hebreos, cap. XI, ver. 30, dice: «Por fé cayeron los muros de Jericó, con rodearlos siete dias.» No obstante esto, (venerando las palabras del Doctór de las gentes), parece que el rodeo de siete dias fué el preliminar del hecho ó el gradual incremento de la fé, en cuyo sentido parece hablar el Apóstol, puesto que, *al sonido de las trompetas*, (como nos dice el libro de Josué, cap. VI, ver. 20,) *cayeron los muros y tomaron la ciudad*.

{	SABADO.			DOMINGO.			LUNES.
	<i>SI,</i>	<i>ut,</i>	<i>re,</i>	<i>MI,</i>	<i>fa,</i>	<i>sol,</i>	<i>LA,</i>
	(SATURNO.	JUPITER.	MARTE.	el SOL.	VENUS.	MERCURIO.	la LUNA.
{			MARTES.			MIERCOLES.	
	<i>SI,</i>	<i>ut,</i>	<i>RE,</i>	<i>MI,</i>	<i>fa,</i>	<i>SOL,</i>	<i>LA,</i>
	(SATURNO.	JUPITER.	MARTE.	el SOL.	VENUS.	MERCURIO.	la LUNA.
{		JUEVES.		VIERNES.			
	<i>SI,</i>	<i>UT,</i>	<i>re,</i>	<i>mi,</i>	<i>FA,</i>	<i>sol,</i>	<i>la,</i>
	(SATURNO.	JUPITER.	MARTE.	el SOL.	VENUS.	MERCURIO.	la LUNA.

§ XIII. En este orden de consonancias, *si, mi, la, re, sol, ut, fa*, representados por los planetas que corresponden á los dias de la semana, quisieron los Egipcios depositar los principios fundamentales de su sistema y de la entonacion que debe darse á cada uno de los sonidos que lo componen.

§ XIV. En efecto, cuando recorremos el cuadro que presenta á la vista la serie de los tres sistemas,¹ que segun la tradicion histórica son las raices primitivas y fundamentales de todos los demas, compuestos todos tres de los mismos elementos, guardando, aunque en diversas formas, una ostensible afinidad, vacilante la imaginacion en la triplicidad de principios, ¿no hace pensar que ese conjunto de análogas combinaciones sea la descomposicion de un grande y primitivo sistema? ¿No parecen las disueltas partes de un todo? ¿No hay mucha semejanza con las diversas sectas que desertan de una religion madre? Y con mas propiedad, ¿no hace recordar aquella observacion de M. SaintPierre, que habiendo en la Europa tres grandes lenguas primitivas, *Griega, Latina* y *Céltica*, se dividió tambien la religion cristiana en tres grandes Iglesias, que son, la *Griega, Romana* y *Disidente* que pudiera llamarse *Céltica*?² Sin duda el P. Kircher tuvo presente este conjunto de antecedentes, cuando con la agudeza de su ingenio santificó tambien la Música, figurando al Supremo Hacedor un organista *optimus maximus*, que en la formacion del universo obró *modo músico*, aplicando cada dia uno de los siete registros de que constaba su instrumento, á cada uno de los dias de su elaboracion, completando con el último registro, es decir, con el lleno de su armonía, la grande obra de la creacion.³ Con cuyo ejemplo, no será de admirar que un nuevo y piadoso alegorista se empeñe en persuadirnos que el divino Salvador, consecuente á su Eterno Padre, quiso tambien fundar la ley de gracia *modo músico*, inspirando á su Iglesia la institucion de los Sacramentos, en el mismo número de las cuerdas de la escala diatónica; y que los Apóstoles, siguiendo la huella del Sagrado Maestro, procedieron tambien *modo músico* en la formacion del símbolo, ordenando sus artículos en el

1 Véase *Cuadro Sinóptico de los tres sistemas de mayor antigüedad*, al frente de la página 104.

2 *Votos de un solitario*, tom. III, pág. 87.

3 Deus Opt. Max. organædo, mundus organo comparatur.—KIRCHER: *Musurg.* lib. 10, part. 1, cap. I.

CUADRO SINÓPTICO

DE LOS TRES SISTEMAS DE MAYOR ANTIGÜEDAD, Y DE LAS DIVERSAS SERIES DE NOTACIONES QUE SE RELACIONAN CON EL SISTEMA MODERNO.

Sistema de GUIDO.	
NOTAS GRIEGAS	NOTAS LATINAS
Α	Α
Β	Β
Γ	Γ
Δ	Δ
Ε	Ε
Ζ	Ζ
Η	Η
Θ	Θ
Ι	Ι
Κ	Κ
Λ	Λ
Μ	Μ
Ν	Ν
Ξ	Ξ
Ο	Ο
Π	Π
Ρ	Ρ
Σ	Σ
Τ	Τ
Υ	Υ
Φ	Φ
Χ	Χ
Ψ	Ψ
Ω	Ω
α	α
β	β
γ	γ
δ	δ
ε	ε
ζ	ζ
η	η
θ	θ
ι	ι
κ	κ
λ	λ
μ	μ
ν	ν
ξ	ξ
ο	ο
π	π
ρ	ρ
σ	σ
τ	τ
υ	υ
φ	φ
χ	χ
ψ	ψ
ω	ω
α̇	α̇
β̇	β̇
γ̇	γ̇
δ̇	δ̇
ε̇	ε̇
ζ̇	ζ̇
η̇	η̇
θ̇	θ̇
ι̇	ι̇
κ̇	κ̇
λ̇	λ̇
μ̇	μ̇
ν̇	ν̇
ξ̇	ξ̇
ο̇	ο̇
π̇	π̇
ρ̇	ρ̇
σ̇	σ̇
τ̇	τ̇
υ̇	υ̇
φ̇	φ̇
χ̇	χ̇
ψ̇	ψ̇
ω̇	ω̇
α̈	α̈
β̈	β̈
γ̈	γ̈
δ̈	δ̈
ε̈	ε̈
ζ̈	ζ̈
η̈	η̈
θ̈	θ̈
ϊ	ϊ
κ̈	κ̈
λ̈	λ̈
μ̈	μ̈
ν̈	ν̈
ξ̈	ξ̈
ο̈	ο̈
π̈	π̈
ρ̈	ρ̈
σ̈	σ̈
τ̈	τ̈
ϋ	ϋ
φ̈	φ̈
χ̈	χ̈
ψ̈	ψ̈
ω̈	ω̈
α̉	α̉
β̉	β̉
γ̉	γ̉
δ̉	δ̉
ε̉	ε̉
ζ̉	ζ̉
η̉	η̉
θ̉	θ̉
ι̉	ι̉
κ̉	κ̉
λ̉	λ̉
μ̉	μ̉
ν̉	ν̉
ξ̉	ξ̉
ο̉	ο̉
π̉	π̉
ρ̉	ρ̉
σ̉	σ̉
τ̉	τ̉
υ̉	υ̉
φ̉	φ̉
χ̉	χ̉
ψ̉	ψ̉
ω̉	ω̉
α̊	α̊
β̊	β̊
γ̊	γ̊
δ̊	δ̊
ε̊	ε̊
ζ̊	ζ̊
η̊	η̊
θ̊	θ̊
ι̊	ι̊
κ̊	κ̊
λ̊	λ̊
μ̊	μ̊
ν̊	ν̊
ξ̊	ξ̊
ο̊	ο̊
π̊	π̊
ρ̊	ρ̊
σ̊	σ̊
τ̊	τ̊
υ̊	υ̊
φ̊	φ̊
χ̊	χ̊
ψ̊	ψ̊
ω̊	ω̊
α̋	α̋
β̋	β̋
γ̋	γ̋
δ̋	δ̋
ε̋	ε̋
ζ̋	ζ̋
η̋	η̋
θ̋	θ̋
ι̋	ι̋
κ̋	κ̋
λ̋	λ̋
μ̋	μ̋
ν̋	ν̋
ξ̋	ξ̋
ο̋	ο̋
π̋	π̋
ρ̋	ρ̋
σ̋	σ̋
τ̋	τ̋
υ̋	υ̋
φ̋	φ̋
χ̋	χ̋
ψ̋	ψ̋
ω̋	ω̋
α̌	α̌
β̌	β̌
γ̌	γ̌
δ̌	δ̌
ε̌	ε̌
ζ̌	ζ̌
η̌	η̌
θ̌	θ̌
ι̌	ι̌
κ̌	κ̌
λ̌	λ̌
μ̌	μ̌
ν̌	ν̌
ξ̌	ξ̌
ο̌	ο̌
π̌	π̌
ρ̌	ρ̌
σ̌	σ̌
τ̌	τ̌
υ̌	υ̌
φ̌	φ̌
χ̌	χ̌
ψ̌	ψ̌
ω̌	ω̌
α̍	α̍
β̍	β̍
γ̍	γ̍
δ̍	δ̍
ε̍	ε̍
ζ̍	ζ̍
η̍	η̍
θ̍	θ̍
ι̍	ι̍
κ̍	κ̍
λ̍	λ̍
μ̍	μ̍
ν̍	ν̍
ξ̍	ξ̍
ο̍	ο̍
π̍	π̍
ρ̍	ρ̍
σ̍	σ̍
τ̍	τ̍
υ̍	υ̍
φ̍	φ̍
χ̍	χ̍
ψ̍	ψ̍
ω̍	ω̍
α̎	α̎
β̎	β̎
γ̎	γ̎
δ̎	δ̎
ε̎	ε̎
ζ̎	ζ̎
η̎	η̎
θ̎	θ̎
ι̎	ι̎
κ̎	κ̎
λ̎	λ̎
μ̎	μ̎
ν̎	ν̎
ξ̎	ξ̎
ο̎	ο̎
π̎	π̎
ρ̎	ρ̎
σ̎	σ̎
τ̎	τ̎
υ̎	υ̎
φ̎	φ̎
χ̎	χ̎
ψ̎	ψ̎
ω̎	ω̎
α̏	α̏
β̏	β̏
γ̏	γ̏
δ̏	δ̏
ε̏	ε̏
ζ̏	ζ̏
η̏	η̏
θ̏	θ̏
ι̏	ι̏
κ̏	κ̏
λ̏	λ̏
μ̏	μ̏
ν̏	ν̏
ξ̏	ξ̏
ο̏	ο̏
π̏	π̏
ρ̏	ρ̏
σ̏	σ̏
τ̏	τ̏
υ̏	υ̏
φ̏	φ̏
χ̏	χ̏
ψ̏	ψ̏
ω̏	ω̏
α̐	α̐
β̐	β̐
γ̐	γ̐
δ̐	δ̐
ε̐	ε̐
ζ̐	ζ̐
η̐	η̐
θ̐	θ̐
ι̐	ι̐
κ̐	κ̐
λ̐	λ̐
μ̐	μ̐
ν̐	ν̐
ξ̐	ξ̐
ο̐	ο̐
π̐	π̐
ρ̐	ρ̐
σ̐	σ̐
τ̐	τ̐
υ̐	υ̐
φ̐	φ̐
χ̐	χ̐
ψ̐	ψ̐
ω̐	ω̐
α̑	α̑
β̑	β̑
γ̑	γ̑
δ̑	δ̑
ε̑	ε̑
ζ̑	ζ̑
η̑	η̑
θ̑	θ̑
ι̑	ι̑
κ̑	κ̑
λ̑	λ̑
μ̑	μ̑
ν̑	ν̑
ξ̑	ξ̑
ο̑	ο̑
π̑	π̑
ρ̑	ρ̑
σ̑	σ̑
τ̑	τ̑
υ̑	υ̑
φ̑	φ̑
χ̑	χ̑
ψ̑	ψ̑
ω̑	ω̑
α̒	α̒
β̒	β̒
γ̒	γ̒
δ̒	δ̒
ε̒	ε̒
ζ̒	ζ̒
η̒	η̒
θ̒	θ̒
ι̒	ι̒
κ̒	κ̒
λ̒	λ̒
μ̒	μ̒
ν̒	ν̒
ξ̒	ξ̒
ο̒	ο̒
π̒	π̒
ρ̒	ρ̒
σ̒	σ̒
τ̒	τ̒
υ̒	υ̒
φ̒	φ̒
χ̒	χ̒
ψ̒	ψ̒
ω̒	ω̒
ἀ	ἀ
β̓	β̓
γ̓	γ̓
δ̓	δ̓
ἐ	ἐ
ζ̓	ζ̓
ἠ	ἠ
θ̓	θ̓
ἰ	ἰ
κ̓	κ̓
λ̓	λ̓
μ̓	μ̓
ν̓	ν̓
ξ̓	ξ̓
ὀ	ὀ
π̓	π̓
ῤ	ῤ
σ̓	σ̓
τ̓	τ̓
ὐ	ὐ
φ̓	φ̓
χ̓	χ̓
ψ̓	ψ̓
ὠ	ὠ
ἁ	ἁ
β̔	β̔
γ̔	γ̔
δ̔	δ̔
ἑ	ἑ
ζ̔	ζ̔
ἡ	ἡ
θ̔	θ̔
ἱ	ἱ
κ̔	κ̔
λ̔	λ̔
μ̔	μ̔
ν̔	ν̔
ξ̔	ξ̔
ὁ	ὁ
π̔	π̔
ῥ	ῥ
σ̔	σ̔
τ̔	τ̔
ὑ	ὑ
φ̔	φ̔
χ̔	χ̔
ψ̔	ψ̔
ὡ	ὡ
α̕	α̕
β̕	β̕
γ̕	γ̕
δ̕	δ̕
ε̕	ε̕
ζ̕	ζ̕
η̕	η̕
θ̕	θ̕
ι̕	ι̕
κ̕	κ̕
λ̕	λ̕
μ̕	μ̕
ν̕	ν̕
ξ̕	ξ̕
ο̕	ο̕
π̕	π̕
ρ̕	ρ̕
σ̕	σ̕
τ̕	τ̕
υ̕	υ̕
φ̕	φ̕
χ̕	χ̕
ψ̕	ψ̕
ω̕	ω̕
α̖	α̖
β̖	β̖
γ̖	γ̖
δ̖	δ̖
ε̖	ε̖
ζ̖	ζ̖
η̖	η̖
θ̖	θ̖
ι̖	ι̖
κ̖	κ̖
λ̖	λ̖
μ̖	μ̖
ν̖	ν̖
ξ̖	ξ̖
ο̖	ο̖
π̖	π̖
ρ̖	ρ̖
σ̖	σ̖
τ̖	τ̖
υ̖	υ̖
φ̖	φ̖
χ̖	χ̖
ψ̖	ψ̖
ω̖	ω̖
α̗	α̗
β̗	β̗
γ̗	γ̗
δ̗	δ̗
ε̗	ε̗
ζ̗	ζ̗
η̗	η̗
θ̗	θ̗
ι̗	ι̗
κ̗	κ̗
λ̗	λ̗
μ̗	μ̗
ν̗	ν̗
ξ̗	ξ̗
ο̗	ο̗
π̗	π̗
ρ̗	ρ̗
σ̗	σ̗
τ̗	τ̗
υ̗	υ̗
φ̗	φ̗
χ̗	χ̗
ψ̗	ψ̗
ω̗	ω̗
α̘	α̘
β̘	β̘
γ̘	γ̘
δ̘	δ̘
ε̘	ε̘
ζ̘	ζ̘
η̘	η̘
θ̘	θ̘
ι̘	ι̘
κ̘	κ̘
λ̘	λ̘
μ̘	μ̘
ν̘	ν̘
ξ̘	ξ̘
ο̘	ο̘
π̘	π̘
ρ̘	ρ̘
σ̘	σ̘
τ̘	τ̘
υ̘	υ̘
φ̘	φ̘
χ̘	χ̘
ψ̘	ψ̘
ω̘	ω̘
α̙	α̙
β̙	β̙
γ̙	γ̙
δ̙	δ̙
ε̙	ε̙
ζ̙	ζ̙
η̙	η̙
θ̙	θ̙
ι̙	ι̙
κ̙	κ̙
λ̙	λ̙
μ̙	μ̙
ν̙	ν̙
ξ̙	ξ̙
ο	

mismo número de sonidos de la escala cromática; y que la Iglesia conduciéndose por el mismo sendero, obró igualmente *modo músico*, disponiendo sus mandamientos en conformidad de las líneas del pentágrama; que las virtudes llamadas teologales tienen también analogía con las tres claves principales, y que agregándose las cuatro que de éstas se derivan, espresan las siete virtudes; últimamente, que aun el misterio de la augusta é inefable Trinidad, que puede significarse en el sonido armónico, pues constando de tres cuerdas distintas es un solo acorde perfecto, y demostrándose con más propiedad (esto es exacto) en la resonancia del cuerpo sonoro, que observando atentamente, se advierten tres sonidos diferentes incluso en uno solo fundamental. Y hé aquí la Música trasformada en símbolo de doctrina cristiana, y ésta en diseño musical.

ARTICULO IV.

DE LOS SIGNOS Y SUS DIVERSOS SISTEMAS DE NOTACION.

§ I. Los metodistas de tiempos no muy distantes de los nuestros (principalmente los Españoles,) hacían distinción entre los grados del sonido y los diversos nombres de que oportunamente cada uno es susceptible. Es decir, hacían una separación de la cosa y del nombre conveniente que se le debía aplicar. La existencia de la cosa constantemente es invariable; su nombre es puramente convencional. Ellos daban á los puntos significativos únicamente de los diferentes grados del sonido, generalmente el nombre de SIGNOS, representados por las letras C, D, E, F, G, A Y B; y á las sílabas UT, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, llamaban VOCES, por cantarse con ellas los *Signos*, según el orden progresivo de cada escala. Pero los modernos, particularmente los franceses y sus sectarios, omiten otras distinciones, dando á las notas absoluta é invariablemente los nombres indicados, de cuya doctrina deducen un sistema de solfeo que ellos llaman *natural*, y que observando con la debida imparcialidad es *antinatural*.¹

§ II. No obstante esto, aquí se presenta la oportunidad de observar los diversos *sistemas silábicos* propuestos en diversas épocas para el ejercicio de los solfeos, á cuyo efecto, transcribiremos por el laconismo de su narración, lo que á este propósito esponen los sábios editores y comentadores de la apreciable obra del P. Jumilhac.² Es como sigue:

§ III. «Un músico Belga, llamado Hubert Waelrant se propuso añadir, en 1547, una séptima nota á la escala melódica, á fin de dar más facilidad al estudio del canto respecto al heptacordio de S. Gregorio y de Guido de Arezzo. Waelrant nombró las siete notas: *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*, de donde este nuevo método fué llamado el *Bobisacio* ó *Bocedisacio belga*. Sin embargo, como este método no era confiado más que

1 Véase el art. II del cap. XI.

2 *La science et la pratique du Plain Chant*, par. 2, cap. V, pág. 63, nota 1.

á la enseñanza oral del artista innovador, no hizo mucho progreso sino en la Bélgica, entónces el pais mas adelantado en la ciencia musical.

«Otro Belga, Henri VandenPutte (*Erycius Puteanus*) ensayó la misma reforma en Italia, desarrollando la teoría de Waelrant en una obra en 8º que publicó por primera vez en 1599, en Milan, bajo el título de *Modulata Pallas, sive septem discrimina vocum, etc.* Una segunda edicion de este raro y curioso libro apareció en Francfort, en 1602, en 12º, con el nuevo título de *Musathena, seu notarum heptas, etc.* VandenPutte habia dado precedentemente un compendio de su trabajo, que tambien tuvo muchas ediciones.

«Zacconi, en su *Prattica di Música* (part. 2, lib. 1, cap. X,) cuya segunda parte ha sido impresa en 1622, asegura que un Flamenco nombrado *Anselme*, músico de los duques de Baviera, habia tambien emprendido completar la gama *ut, re, mi, fa, sol, la*, adicionando el *si* cuando la séptima nota era natural, y el *bo*, cuando esta misma nota estaba afectada de un bemol.

«Otros autores siguieron la senda de simplificacion propuesta por los maestros Belgas ya citados. Tales fueron Calvisius ó Kalwitz, en su *Compendium Musicæ practicæ*, Leipsick, en 8º, 1595, del que una tercera edicion apareció en 1616. —Pedro de Urena, cuyos trabajos no conocemos mas que por compendio que publicó el obispo Caramuel, de Lobkowitz, bajo el título: *Arte nuevo de Música, etc.*, Roma, en 4º, 1669. —Daniel Hitzler propuso hácia el principio del siglo XVII, adoptar la gama heptacordal, y de nombrar las notas *la, bé, cé, dé, mé, fé, gé.*

«Entre tanto se levantaron largas y vivas resistencias contra la introduccion de una séptima nota en el solfeo, y varios escritores defendieron el sistema de las mutanzas con inesplorable encarnizamiento. Hippolyto Hubmeyer atacó á Calvisius con palabras impropiedades en sus *Disputationes questionum illustrium philosophicarum, musicarum, etc.* Jena, en 4º, 1609; pero Calvisius pulverizó fácilmente las objeciones de su antagonista. —Laurent Stiphelius propuso adoptar las sílabas *re, mi, ja*, en ascenso, y *la, sol, fa*, en descenso; sus ideas musicales, todas impregnadas de furor contra el heptacordo, están consignadas en un libro que hizo imprimir bajo el título de *Compendium Musicum*, en 8º, Naumbourg, 1609, Jena, 1614. —Pierre Maillart, autor original de un tratado que él intituló *Les tons ou discours sur les modes de la musique, et les tons de l'Eglise, et la distinction entre eux*, pretendió que el sistema de las mutanzas era inherente á la tonalidad del cantollano, y que á este solo título, la reforma propuesta por VandenPutte era inútil. —J. B. Doni, en un manuscrito autógrafo que existe en la Biblioteca Real de Paris (fonds de SaintGermaindesPrés, núm. 1689,) desechó en 1640 el hexacordo de la edad media; pero al ejemplo de Stiphelius, hizo las mas fuertes depresiones contra la gama heptacordal, proponiendo no admitir mas que las cuatro sílabas *re, mi, fa, sol.* —Jean Millet, autor de un excelente tratado de cantollano, impreso en Lyon en 1666 (*Directoire du Chant Grégorien*, en 4º) hizo tambien tentativas para sostener el sistema de las mutanzas; pero advirtiéndole las dificultades que ofrecia este sistema, propuso un *Méthode nouvelle qui enseigne à connoître toutes les notes du chant dans bien peu de temps, sans recourir à la gamme des muances.* La esposición de este método se encuentra en su *Directoire* (cap. XXIX, 1ª parte, pág. 4648); y aunque

Millet parece darse como inventor, se puede convencer con facilidad que todo lo que él dice no es mas que la reproduccion pura y sencilla de las ideas de J. B. Doni. —En fin, para concluir nuestras citaciones, Juan Buttstedt, no queriendo admitir ninguna modificacion al sistema de las mutanzas, publicó á este respecto su obra intitulada: *Ut, re, mi, fa, sol, la, tota música et harmonia eterna, etc.*, Erfurt, en 4º, hácia 1716.

«Esta eternidad, predicha por Buttstedt al exacordo y á las mutanzas de la edad media, se vió pronto desmentida por una revolucion completa en favor de la gama, tal como la tenemos hoy. Las notas *ut, re, mi, fa, sol, la*, permanecen; y á la séptima nota se le llama *si* cuando es natural, y *sa ó za* á la misma nota cuando está bemolizada.

«Merseno refiere en su *Traïte des Harmoniques*, que LeMaire, músico francés de grande erudicion, inventó el *Si* treinta años antes (1605) aunque otros artistas no quisieron convenir, y en efecto, adviértase que nosotros hemos referido mas arriba el testimonio de Zacconi que en 1622 declara positivamente que este nombre habia sido inventado mucho tiempo antes por el Flamenco Anselme.

«Cuanto al uso de nombrar *sa ó za* el *si* bemolizado, Merseno declara en advertencia del libro 5º de su *Harmonie Universelle*, que fué introducido en Francia por Gilles Granjan, maestro escritor de la ciudad de Sens, en 1630.

«La espresion de *sa ó za* se encuentra todavia empleada en nuestros dias en algunos tratados de cantollano.»

§ IV. Empero, aun no queda aquí el número de reformadores. M. Sauveur propuso adoptar las sílabas *pa, ra, ga, da, so, bo, lo, do*.¹ M. Boisselo dejando en pié el heptacordo, avanzó la diferencia de las sílabas de bemoles y diésis, en esta forma: *UT, de, RE, ma, MI, FA, fi, SOL, be, LA, sa, Si*;² y M. Framery, con ideas mas exajeradas, propuso tres órdenes de sílabas, una para los signos ó notas naturales, otra para los diésis, y otra para los bemoles, en el orden siguiente:

Naturales... *Ta, Ra, Ma, Fa, Sa, La, Ja.*
 Bemoles..... *té, ré, mé, fé, sé, lé, jé.*
 Diésis..... *to, ro, mo, fo, so, lo, jo*.³

En fin, J. J. Rousseau, tomando el camino mas estraordinario, propuso la abolicion de los caractéres significativos de la escala, sustituyéndolos con las cifras numéricas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7;⁴ cuyo sistema, segun Fetis, habia sido iniciado por el P. Souhaitty mucho tiempo antes (1677), y seguido después de Rousseau con algunas modificaciones por Nøegeli y Natorp, y llevado á mejor efecto por Zeller.⁵

§ V. Ahora, pues, en medio de esta larga y admirable serie de correctores y reformadores, y sus diversos sistemas de notacion, quedando relegados á la oscura

1 ROUSSEAU: *Diçt.*, art. *Solfier*.

2 Ibid.

3 *Encyclopéd. Méthod.*, tom. I, art. *Bobisatio*, pág. 173.

4 ROUSSEAU: *Diçt.*, art. *Notes*.

5 Véanse los nombres en FETIS: *Biog. Univ. des Music*.

noche del olvido, dan á conocer, tanto su poca ó ninguna utilidad, como tambien la mayor regularidad del heptacordo comun y primitivo, por su general adopción y prevalecencia sobre aquellos. Pero sin embargo de su regularidad, la primera y última sílabas de su serie (Do y Si), ofrecen sérios motivos de observacion.

§ VI. Respecto al DO, propuesto por J. B. Doni y adoptado *casi generalmente* en sustitucion del UT, no puede decirse que esta reforma sea de las mas plausibles, ni que haga tanto honor á su autor como pudiera: ella manifiesta poca originalidad y menos utilidad. *Poca originalidad*, en cuanto el *do* se deja ver como un remedo ó semiplajio del *bo*, propuesto por Hubert Waelrant 93 años antes de su *Bocedisacio* que queda visto; y la *menos utilidad* se hace mas evidente, cuando reflexionamos que la proposicion de una nueva sílaba sin ninguna afinidad y destruccion de su etimolojia, es inventar novedades insignificantes y de ningun provecho, puesto que, para el solo, ejercicio del solfeo, es de poca importancia decir *ut*, *du*, *bo* ó *do*. El motivo fundamental que se ha dado en apoyo del *do* es, que el *ut* es una sílaba sorda y el *do* sonoro. Muy bien, y el que advirtió la irregularidad de aquella sílaba ¿no reparó la mezquindad y fealdad que suena con repeticion en el bisílabo *mi*, *si*? La afirmativa parece mas que probable, evidente. El que impugnó decididamente el heptacordo protestando no admitir mas que las cuatro sílabas *re*, *mi*, *fa*, *sol*, claro es que se prevenia para llenar el *déficit* de las restantes. Pero verificada la reforma únicamente sobre el *ut*, con desentendencia del *la* y *si*, hace pensar que el ilustre Florentino, secretario del Sacro Colegio y catedrático de elocuencia, quiso fundarse un eterno recuerdo, nombrando la primera nota de la escala con la misma sílaba, que tambien es la primera de su apelativo.¹

§ VII. Es verdad que la sílaba UT es molesta y forzada en su pronunciacion, por la anteposicion de la vocal á la consonante: dificultad que corrije la misma naturaleza, pues repitiendo con lijereza esta sílaba con otra de la escala, como por ejemplo: *ut mi*, *ut mi*, *ut mi*, al final se dice: *du mi*, *du mi*, *du mi*. En cuyo caso, si es preciso modificar esta dificultad, ningun otro nombre es mas propio ni mas congruente á la conservacion de su etimologia que el DU; sílaba que, segun el testimonio de Mateo Coferati, fué

1 La palmaria inconsecuencia de Doni es un testimonio inconcuso del objeto de la mutacion de la sílaba UT en DO.

En la *Biog. Univ.* de M. Fétis (tom. III, pág. 325) é igualmente en la *Table Onomaſt.* de Dom. Jumilhac (pág. 333), habla el sábio Florentino de esta manera: *Nouvelle introduction de Musique, qui monstre la Reformation du Systéme on Eschele Musicale selon la méthode ancienne, el meilleure; la facilité d'apprendre toutes sortes de chants par le retranchement de deux syllabes UT et LA*, etc. Es decir: «Nueva introduccion de Música, que manifiesta la reforma del sistema ó escala musical, segun el método antiguo y mejor: la facilidad de aprender toda suerte de canto por la supresion de dos sílabas, UT y LA.» Agréguese á esto la depresion que hace del exacordo; y mas tarde haciéndose un satélite de Stiphelius, increpa ardorosamente al eptacordo, proponiéndose no doptar mas que las sílabas *re*, *mi*, *fa*, *sol*. ¿Dónde está la reforma ó sustitucion de *la* y *si*? Se evaporó el proyecto. De lo que parece deducirse:

1o Que la propuesta abolicion de las sílabas UT y LA, adoptando únicamente *re*, *mi*, *fa*, *sol*, como igualmente la depresion de los sistemas exacordal y eptacordal, que anuncia esplicitamente una reforma que solo hizo caer sobre la primera sílaba, revela el misterioso designio de su tendencia.

2o Que observando la facilidad que prestaban las dos sílabas de su nombre SO, -NI, para la variacion de la primera y última sílabas del eptacordo UT, SI, escuchó el LA y SI, porque incurriendo en un plajio sobre el eptacordo *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni*, de Waelrant, descubría, con degradacion de sus talentos, el proyecto que efectuó trasmutando únicamente el UT en DO, é imponiendo la perpetuidad de su recuerdo.

usada igualmente que el Do.¹ El solfeo, no siendo otra cosa que una preparacion al Canto, en nada influye ni perjudica la sílaba propuesta; y si la oscuridad del *ut* lo hace despreciable en el solfeo, sea por la vocal ó por la consonante, ó por las dos en su compuesto, con doble razon en el Canto seria de mas necesidad omitir (principalmente en el latin) toda palabra que incluyese esta sílaba. Pero si entre las cualidades que forman la buena escuela de un cantor, una es la de pronunciacion y mejor version en las vocales I é U, no queda otra razon para la conservacion y sostenimiento del Do, que ser una invencion propuesta por la imprevison y seguida por la moda.

§ VII. Viniendo al monosílabo Si, cuya invencion atribuyen unos á Anselme, otros á VandenPutte, y otros á LeMaire, dice Rousseau,² que mucho antes, segun el P. Merseno, conociéndose la necesidad de una séptima sílaba para evitar la irregularidad de las mutanzas, pronunciaban, unos *ci*, otros *di*, otros *mi*, otros *si*, y otros *za*. Empero, si como dice el mismo Rousseau, el verdadero inventor es, no el que propuso el nombre tal ó cual, sino el que dió á conocer la necesidad de adicionar una séptima sílaba para completar el heptacordo, Hubert Waelrant parece ser el héroe á quien se debe esta mejora, no solo con respecto a Si, mas tambien moralmente del Do; pues en combinacion de fechas, aparece el primero de estas indicaciones, en su septisílabo *Bo, Ce, Di, Ga, Lo, Ma, Ni*. (1547)

§ IX. Aparte de esto, el presbítero Gabriel Nivers puso el sello de sostenimiento y prevalescencia de tan útil reforma, con su obra: *La gamme dusi; nouvelle méthode pour apprendre à chanter sans muances*, que en palabras de Fetis: «El método de solfeo por mutanzas, aun estaba en boga hasta que Nivers hizo aparecer este libro, aunque muchos músicos hicieron esfuerzos para abolirlo, desde la segunda mitad del siglo xvi. El corto volúmen de la obra y la sencillez de su método, ofrecieron la mayor influencia en Francia sobre la reforma á este respecto.»³ Pero no omitamos el reparo que con superioridad á la invencion del Do se advierte en la del Si. Aquella ofrece una mejora aparente, ésta positiva; aquella destruyendo la etimolojia, ésta rectificando su objeto; á cuyo efecto el prudente inventor, siguiendo el sendero del mismo himno *Ut queant*

1 «Si des bene osservare, che i moderni in vece della sillaba UT usano queſ'altra DO, ó DU, e cosi comunemente si pratica.» COFERATI EN JUMILHAC, pág. 64, nota doble.

La tradicion de Coferati sobre la antigüedad ó igualdad de uso de las sílabas DU y DO (1640), ha sido un hallazgo altamente satisfactorio en mis investigaciones.

Ignorante de que el DU hubiese sido usado alguna vez, creí que su originalidad era sola en mis meditaciones, é inspirada por el deseo de suavizar la aspereza del UT, procurando al mismo tiempo la conservacion de su etimolojia. Esta idea ocurrida en 1818, (en cuya época el UT era la sílaba usada en nuestros solfeos,) la espuse con el título de *Cuadro sinóptico de la comun naturalidad de las escalas*, para direccion é inteligencia de mis mas adelantados discípulos; y en 1841 vieron este cuadro no pocas veces los que copiaron los primeros apuntes para la formulacion de esta obra. Esta idea, repito, de la adopcion de la sílaba DU, es la misma que al trascibir la precedente espocision de MM. Nisard y Le Clercq, inserta en el lugar citado, que por la demasiada pequenez de su tipo no habia observado hasta entónces; si bien podia atribuirme su invencion por ser propuesta sin ejemplo, y la obra del sábio benedictino (*La Science et la pratique* etc.) donde solamente se vé su indicacion, llegó á mis manos en 1849; y al verla anunciado por Coferati, es una coincidencia de que me hago honor.

2 *Dic.*, art. Si.

3 FETIS: *Biog. Univ. des Musc.*, tom. VII, pág. 53.

laxis, aprovechó la S del *Sancte Joannes*, que quedaba en vacío; y tomando la vocal del *mi*, que substituyó, compuso con sábio y laudable tino, el *si* tan provechoso al ejercicio del solfeo.

ARTICULO V.

DE LAS NOTAS MENSURADAS, ANTIGUAS Y MODERNAS, Y DE LAS DIVERSAS NOMENCLATURAS.

§ I. La descripción analítica del Cantofigurado, que muchos han equivocado con la Música propiamente dicha, es la historia de la notación mensurada ó figuras valorizadas, cuyo origen, número, valores y nombres, deben no desecharse en nuestras investigaciones.

§ II. En efecto, el mayor número de escritores que han tratado de las figuras valorizadas, les dan origen en Juan de Muris, doctor de la Sorbona y canónigo de la Iglesia de Paris,¹ existente en el siglo XIV: tradición que se falsifica con testimonios irrecusables. El P. Jumilhac, en *La Science et la Pratique du Plainchant*, parte 3^a, cap. IV, dice: «La invención de la variedad de figuras y de sus valores es generalmente atribuida á Juan de Muris, doctor de Paris, que vivió hácia el año 1330, segun se manifiesta por un manuscrito de su teoría de la Música, que existe en la Biblioteca de S. Víctor de Paris, y por lo que Gassendo ha escrito. No obstante, es mucho mas verosímil que él no ha sido el autor sino el colector y compilador.» Pero como esta tradición, por la palabra *verosímil*, incluye un sentido dudoso, que mas parece inferente que convincente, transcribiremos las palabras del mismo Muris, que invalida la supuesta atribución.

«En la Músicallana (dice) floreció el monje Guido, que inventó nuevas notas y figuras y el monocordo, y compuso muchos tonos. Pero de la Música mensurable muchos han escrito; entre los que es distinguido un Aristóteles,² nombrado así en el título de su libro, y Franco Teutónico.»³ Esta exposición de Muris, sin embargo que en ella manifiesta con la mayor ingenuidad no ser el inventor de la Música figurada, nos deja en la oscuridad de su origen, ciñéndose á decir que otros muchos han tratado esta materia, (*multi tractaverunt*.) En cuyo caso, dirigiendo nuestras investigaciones á las épocas anteriores al siglo XIV, hallamos que desde el siglo IV estaba en uso la Música figurada; pues, segun el P. San Agustín, en aquel tiempo los himnos y los salmos eran cantados segun la costumbre de los pueblos Orientales en Milan, é imitados por los

1 ROUSSEAU: Dic., art. *Note*, y JUMILHAC, part. 3, cap. IV.

2 Es altamente notable que M. Fetis, en su *Biographie Universelle des Musiciens*, no dé noticia ninguna de este Aristóteles, tan interesante por sus escritos relativos á la historia de la Música.

3 In Musica autem practica plana floruit Guido monachus qui novas advenit notas et figuras et monocordo et tonis multos scripsit. De mensurabili autem musica multi tractaverunt, inter quos florere videtur quidam qui Aristoteles in titulo libri sui nominatur et Franco Teutonicus.—JUMILHAC, part. 3, cap. IV, pág. 150, y FETIS, tom. VI, pág. 523.

demas pueblos;¹ y mas detalladamente el abate Juan Andrés se espresa en estos términos: «De la profana y jentílica Música de los Griegos pasaron á la Iglesia griega los modos de los cantos sagrados, que de la Griega ú Oriental, como dice S. Agustín, los introdujo S. Ambrosio en la suya de Milan, y despues en las otras Occidentales, que casi dos siglos despues reformó S. Gregorio el Canto, y desechado el suave y algo refinado que en muchas Iglesias se usaba, introdujo otro mas llano y sério, ó, por decirlo así, *mudó el Canto figurado en Canto-llano*, ó fuese el inventor de la nueva Música eclesiástica, ó solo, como algunos quieren, compilador de varios modos usados en varias Iglesias, mas conformes á su devoto espíritu.»²

§ III. Despues de estas narraciones conducentes á manifestarnos el origen primitivo del Canto figurado, nos resta examinar si con la reforma de San Gregorio quedó totalmente abolido en la Iglesia el uso de este canto.

§ IV. A este propósito, en el empeño de encaminar nuestras investigaciones sobre una materia no de las menos interesantes, cual es el nacimiento y progresos de la Música mensurada en los últimos siglos, dirigiéndonos como á una de las novísimas fuentes de la historia del arte, á la narracion del biógrafo de Bruselas en el *Resumé philosophique*, encontramos que, segun su espresion en la página CLXXIV, la cancion latina *Aurora cum primo mane*, del soldado Angelbert, en el siglo IX, (841), es *el mas antiguo monumento auténtico de la Música mensurada y de la poesía cantada*; y aseverando sus opiniones en la página CLXXVIII, dice:

1º «Que desde 850, y probablemente antes, existía una Música mensurada y ritmada en el uso del pueblo mundano, miéntras que el Canto de la Iglesia estaba desnudo de ritmo y de mensura.

2º «Que Guido de Arezzo no ha tratado ni de las proporciones de la mensura musical, ni del arte de encadenar las voces en la armonía de los sonidos simultáneos,» (que importa á decir *no conoció el Canto mensurado*.)

3º «Que Franco Teutónico (llamado de Colonia) es el mas antiguo autor que ha tratado estas cosas.»

§ V. Ahora, pues, para formar un juicio recto en esta materia, procederemos segun la sentencia del filósofo que dice: «Los escritores solo tienen derecho á nuestra creencia, cuando son: 1º verosímiles; 2º apoyados por otros testimonios sometidos igualmente á las leyes de la verosimilitud.»³ En consecuencia, siguiendo las formalidades judiciales de exámen y audiencia de testigos, oiremos los testimonios de los que mas minuciosa y escrupulosamente han tratado esta materia.

§ VI. El P. Jumilhac en la 3ª parte de *La Science et la Pratique, etc.*, donde trata *de la duracion y medida de los sonidos*, entre otras cosas que concierne á este

1 Junc hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium, nempe oris tædium contabesceret, institutum est; et ex illo in hodiernum retentum, multis jam ac pene omnibus gregibus tuis, et per coetera orbis imitantibus.—ANGUST. lib. 9, *Confession*, cap. VII.

2 JUAN ANDRÉS: *Origen de la Literatura*, tom. VII, cap. VIII, pág. 464.

3 VOLNEY: *Lecciones de Historia*, tom. I, seccion 3a, pág. 44.

objeto habla en los seis capítulos, en el IV, página 150, con mas particularidad dice: «Antes del siglo de Juan de Muris habia variedad no solamente en el tiempo y en la medida de los sonidos, sino tambien en los signos ó notas que designaban el valor; pero sea lo que sea de las notas de la Música, es constante que Guido Aretino conocia demasiado la teoría y la práctica del Canto, para omitir un punto tan importante á la métrica, que él sabia haber sido tan cuidadosamente cultivado por S. Ambrosio y S. Agustín. Por esto es que no solamente él hace mencion espresa de los cantos métricos, pero aun despues de haber tratado de las líneas, notas y claves con las que los intervalos deben ser designados, testifica que no ha tenido menos cuidado de distinguir en las figuras de sus notas sus tiempos y el tiempo de sus cadencias, como tambien de sus intervalos.» En consecuencia de esta narracion dice el abate D. Juan Andrés: «Despues de las novedades musicales atribuidas á Guido, la mas importante ha sido la de las notas ó de los caracteres de los tiempos que señalan cuanto deba detenerse la voz sobre cada sílaba.»¹ Pero, ¿á qué mendigar documentos declaratorios, cuando se presentan testimonios irrecusables en las mismas palabras del censurado y censurante? Véase la nota 2ª del capítulo II, parte 3ª de Jumilhac, donde se verá que Guido habla terminantemente del Canto métrico y sus maneras, y concluye remitiendo al curioso aficionado á la espresion reglamentaria de S. Ambrosio.² Y lo que es mas notable, el mismo Fetis cita, como una prueba de la antigüedad de la armonía, las canciones indíjenas de los campesinos Rusos,³ cuyo acompañamiento, «*sin ser sostenido (dice) por una armonía constante, las voces son acompañadas de tiempo en tiempo de un acorde perfecto, ejecutado ya por un instrumento, ó ya por otras voces..... Este género de acompañamiento, (prosigue) no es deducido de la Música moderna, es originario del pais, y todo conduce á creer que él existe allí desde la mas remota antigüedad.*» A mas de esto, demostrando en la página siguiente la existencia de la armonía en el siglo VII, transcribe la autoridad de S. Isidoro de Sevilla, que la define: *Modulacion de la voz y concordancia de muchos sonidos, reunidos convenientemente.*⁴ —Ahora bien: ¿la naturaleza, en cuyo seno es preexistente la armonía, negaria al Aretino la inspiracion que concedió á los rústicos campesinos? ¿La armonía conocida y practicada en el siglo VII, seria ignorada de Guido en el IX, época en que era mas progresiva, puesto que en el mismo siglo escribieron Franco Teutónico y Aristóteles, segun el doctor Muris, y con mas exactitud segun el descubrimiento de M. Bottée de Tulmon?⁵—Combinando, pues, esta serie de espresiones, se deducen las siguientes consecuencias:

1 JUAN ANDRES: *Origen, etc.*, tom. VII, cap. VIII, pág. 468.

2 *Metrice autem sunt et cantus: quia ita soepe canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamus; sicut fit cum ipsa metra canimus, etc., etc. Y mas adelante concluye: Qualia apud Ambrosium, si curiosus sis, invenire licebit. Véase ademas la nota 3a de la misma página.*

3 Resumé Philos. pág. CXXX.

4 Concordantia plurimorum sonorum et coaptatio.—ISID. Sententiæ de Musica. cap. VI.

5 Véase JUMILHAC, pág. 150.

1º Que la reforma gregoriana no hizo una total abolicion del Canto Ambrosiano, que se titula Métrico ó Figurado, pues permaneciendo indeleble segun el mismo Fetis,¹ en la Iglesia Milanense, parte integral de la Católica universal, es consecuente que conservándose en aquella, se conservó tambien en el seno de la Iglesia.

2º Que perseverando en el centro de la Iglesia dicho Canto, segun la institucion de S. Ambrosio, de este depósito lo tomaron los que han tratado de él, principalmente Aristóteles y Franco Teutónico.

3º Que siendo constante que el Aretino no solo conoció el Canto Métrico, como queda probado, sino que lo espuso prácticamente, segun lo testifica el himno *Ut queant laxis*, que estraído del Antifonario del mismo Guido, se registra en Jumilhac, parte V, cap. I, pág. 254, parece muy verosímil que si no hizo una espocision *del arte de encadenar las voces en la armonía de los sonidos simultáneos*, no fué por ignorancia, sino que dedicado esclusivamente á reglamentar los cantos litúrgicos, la espocision práctica de la armónica simultaneidad de voces en cantos que no podian ser otros que eclesiásticos, habria sido un ejemplo autorizador de tales injerencias, destructora de la circunspceta unisonancia de los modos salmódicos: innata propension de la ignorancia.

§ VII. Empero, clasificando las primitivas figuras mensuradas, de las que algunas se conservan en uso, nos demuestra el Dr. Muris cinco: *Máxima, Longa, Breve, Semibreve y Mínima*,² y prescindiendo de las anomalías que les era inherente, en fuerza de las diversas circunstancias del *modo, tiempo y prolacion*; como igualmente de las trasformaciones que en los colores de blancas, bicolores y negras eran variadas, ceñiremos nuestras observaciones sobre las figuras del actual uso, asunto esencial de nuestro objeto.

§ VIII. En la serie de nuestras figuras se advierten dos sistemas de nomenclaturas, que cada uno incluye una gran parte de irregularidad. El uno dice: *Breve, Semibreve, Mínima, Semínima, Corchea, Semi-corchea, Fusa, Semi-fusa, Garapatea*,³ y otro: *Cuadrada, Redonda, Blanca, Negra, Corchea, Doble-corchea, Triple-corchea, Cuadruple-corchea, Quintuple-corchea, Sestuple-corchea*. Observadas ambas nomenclaturas, desprendiéndose de aquellas afecciones que tan imperiosamente nos dominan, tales como la *nacionalidad* y la *costumbre*, se conocerán las anomalías que ellas encierran. ¿Por qué llamar *Breve* á la figura mas tardía? un mes comparado con un año es corto, pero con un día es muy largo. Entonces era adecuado á la *Cuadrada* el nombre de *Breve*, cuando la *Máxima* era superante en valor; mas hoy que es la mas lenta en nuestras figuras, se presenta á nuestra consideracion como el *Perico-lijero*, que lleva tal nombre siendo en su andar el mas calmoso de todos los cuadrúpedos. La misma anomalía se advierte en la *Mínima*; ella, ocupando el último y mas diminuto grado de valor en las cinco figuras de Muris, su título era regulado y congruente; pero entre las nuestras, que (escluyendo la *Cuadrada* por su poco ó ningun uso,) es la

1 *Biog. Univ. des Music.* tom. 1, pág. 61.

2 Véase *Cuadro Sinóptico de los tres sistemas de mayor antigüedad*.

3 Nombre dado á esta última figura por el abate Eximeno, cuya etimología se ignora: yo lo llamo *Mínima*, conforme á su carácter.

segunda en lentitud, nombrarla con el superlativo de disminucion, es una irregularidad que la razon y la tecnologia del arte proscriben. En la segunda nomenclatura se hacen igualmente notables las voces de *Doble-corchea*, *Triple-corchea*, etc. etc., que hacen concebir la idea de tener *doble ó triple* valor figuras cuya duracion es mas diminuta. ¿Es por el número de barras con que están indicadas? esto es significar un elemento, ó hacerlo mas recomendable por su aspecto material que por su desigño moral; y ¿qué nombre les daremos á las propiamente denominadas Doble-corchea, Triple-corchea, y Cuadruplecorchea?¹ Doble, en todo idioma, se entiende ser: *Lo que contiene dos veces el número, peso ó medida de una cosa de su misma especie.*² No se diga que á la validez de tan estravagantes denominaciones, basta la general adopcion; porque si no corresponden al desigño de su significado, siempre quedarán en la esfera de ridículas antifrasis que, como otras muchas, degradan la tecnologia musical: calamidad endémica de todos los métodos en todas las naciones.

§ IX. Pero si la reflexion, guiada de la sana razon, debe normar nuestras operaciones, ella dictamina que, á imitacion de la prudente abeja, que de las flores toma lo dulce y deja lo amargo, aprovechando de ambas nomenclaturas lo que está mas conforme *al desigño de su significado*, adoptemos inalterablemente los títulos de CUADRADA, REDONDA, BLANCA, NEGRA, CORCHEA, SEMI-CORCHEA, FUSA, SEMI-FUSA, MÍNIMA, SEMÍ-NIMA. (Véase la lám. *Caractéres figurados de las notas*, fig. 1, pág. 122.)

§ X. En alternativa de las figuras cantables están las incantables, de las que á una llamamos pausa y á otras aspiraciones; y omitiendo hacer reparo alguno, porque, á escepcion del sonido, son iguales en denominacion y valor concluiremos este artículo con el elemento que la pereza ó la ignorancia de los copistas, autorizada por la tolerancia de los preceptores, ha proscripido del rol de aquellos cuya conservacion se juzga indiferente, siendo de utilidad. Este es el *número-músico*, que si en la exacta concurrencia con el *aritmético* aseguraba la confianza del ejecutor para su fiel entrada, y en la discrepancia de cantidades prevenia la inoportunidad que le ofrecia la duda para no discordar en la combinacion; hoy, equivocada la cifra *numérica*, y sin la prueba de la *musical*, se aventura el de la obra, comprometiendo al mismo tiempo la capacidad del profesor.

1 Véase la lám. *Caractéres figurados de las Notas*, fig. 2, pág. 122.

2 *Diccionario Español.*

CAPITULO IV.

DE LOS ELEMENTOS METRICOS: TIEMPO, COMPAS, MOVIMIENTO Y RITMO.

P. ¿Qué se entiende por TIEMPO en idioma musical?

R. Esta palabra incluye dos sentidos de diversa inteligencia, UNIVERSAL Y PARTICULAR: Sentido *universal*, es aquel en que anunciando únicamente su influencia modificatriz en todas las relaciones de que es susceptible el sonido, no indica el carácter de las figuras que lo constituyen ni la medida de su accion; y en esta acepcion se dice ser: *La medida del sonido respecto á la duracion*.¹ Sentido *particular*, cuando determinando el carácter de las figuras constituyentes, designa á la vez la medida de su accion; y en esta acepcion se dice ser: *La clasificacion numérica de las figuras constitutivas, y designacion de la medida que llamamos COMPAS*.

P. ¿Cuántos son los Tiempos?

R. Los de actual uso son nueve: DIMENSIONAL. C^2 *mayor ó de capilla* C ,³ *dos-por-cuatro* $\frac{2}{4}$, *tres-por-cuatro* $\frac{3}{4}$, *seis-por-cuatro* $\frac{6}{4}$, *tres-por-ocho* $\frac{3}{8}$, *seis-por-ocho* $\frac{6}{8}$, *nueve-por-ocho* $\frac{9}{8}$, y *doce-por-ocho* $\frac{12}{8}$.

P. ¿En cuántas clases se dividen los Tiempos?

R. En tres: BINARIOS, TERNARIOS y CUATERNARIOS.

1 ROUSSEAU *Dic.*, art. Temps.

2 Éste es el nombre que racionalmente debe dársele á este Tiempo, por el que todos los demas son medidos. Hasta hoy lo llaman unos *compasillo*, que importa á decir *compasito*, y otros lo apellidan de *cuatro Tiempos*. El primer nombre estando en oposicion de su empleo, es una ridícula ironia; y el segundo confundiéndolo con el $\frac{12}{8}$ y con el unusitado $\frac{12}{16}$, no significa nada.

3 Se dió el nombre de *mayor* á este Tiempo, por el número de notas que él contenia. En un principio constaba de una *cuadrada*, ó dos *redondas*, ó cuatro *blancas*, etc: hoy está relegado esclusivamente á la Música de templo, pero dimidiado el número y valor de sus notas, por lo que muchos lo llaman *partido*.

P. ¿Cuáles son los *binarios*.

R. Los que constan de dos partes, como el *mayor* ó *de capilla*, *dos-por-cuatro*, *seis-por-cuatro* y *seis-por-ocho*.

P. ¿Cuáles son los *ternarios*?

R. Los que constan de tres partes, como el *tres-por-cuatro*, *tres-por-ocho* y *nueve-por-ocho*.

P. ¿Cuáles son los *cuaternarios*?

R. Los que constan de cuatro partes, como el *dimensional* y el *doceporocho*.

P. ¿Tienen los Tiempos algunas cualidades distintivas?

R. Sí: *perfeccion*, *imperfeccion*, *ambigüedad* y *simulacion*; y en esta inteligencia se dice: Tiempos *perfectos*, *imperfectos*, *ambigüos* y *simulados*.

P. ¿Cuáles son los *perfectos*?

R. Aquellos cuyas partes *mensurales*,¹ como tambien las *constitutivas*,² pueden dividirse ó parearse igualmente, como el *dimensional*, el *mayor* ó *de capilla* y el *dosporcuatro*.

P. ¿Cuáles son los *imperfectos*?

R. Aquellos que tanto las partes mensurales como las constitutivas no pueden dividirse ó parearse igualmente como el *tresporcuatro*, *tresporocho*, y *nueveporocho*.

P. ¿Cuáles son los *ambigüos*?

R. Aquellos cuyas partes *mensurables* son divisibles en igualdad, y las *constitutivas* indivisibles como el *seis-por-cuatro*, *seis-por-ocho* y *doce-por-ocho*.

P. ¿Cuáles son *simulados*?

R. Los que en la totalidad ó mayor parte del discurso tienen el RITMO extraño de su naturaleza. Por ejemplo: un *dos-por-cuatro* que en la total ó mayor parte del discurso se deja oír como un *seis-por-ocho*; un *tres-por-cuatro*, como un *nueve-por-ocho*; ó un *dimensional*, como un *doce-por-ocho*.

P. ¿Cuál es la inteligencia de los títulos de los Tiempos, cuando se dice por ejemplo: *tres-por-cuatro*, *seis-por-cuatro*, *seis-por-ocho*?

R. La indicacion numérica de las figuras constitutivas del Tiempo presente, clasificadas por las del *dimensional*.

P. Explícadlo con mas claridad.

R. Siendo todos los tiempos (á escepcion del *dimensional* y del *mayor* ó *de capilla*) representados por cifras numéricas, de las que, la superior es *indicativa* y la inferior

1 Las medidas sensibles y divisorias.

2 Las figuras cuyo número y valor constituyen la esencia del Tiempo.

remisiva, la sumaria combinacion de ambas cifras demuestra la intelijencia del significado. Por ejemplo: el *tres-por-cuatro* representado con las cifras 3 y 4, la primera designa el número de notas de que consta el Tiempo, sin anunciar el carácter ó grado de valor; y la segunda las clasifica comparativamente remitiéndose al *dimensional*. En cuyo caso diré: ¿qué clase de figuras son las que en número de *cuatro* componen el *dimensional*? y hallando que son las *negras*, entiendo que las dos cifras dicen: *3 negras aquí, por 4 en el dimensional*; mas como el Tiempo es ternario, entiendo tambien que cada negra es una parte. En el *seis-por-ocho*, designado con las cifras 6 y 8, calculando como antes y hallando ser *corcheas* las ocho de que consta el *dimensional*, diré: 6 corcheas en el presente Tiempo, por 8 en el *dimensional*; pero observando ser el Tiempo binario, conozco juntamente que tres corcheas componen cada parte del Tiempo, y de este modo vendré en conocimiento de los demas Tiempos.

P. ¿Qué entendemos por COMPAS?

R. El batimiento divisorio de las partes *mensurales* del tiempo, segun la prescripcion del MOVIMIENTO.

P. ¿Cuántas son las condiciones esenciales del Compas?

R. Tres: IGUALDAD, DISTINCION Y COMBINACION.

P. ¿Qué se entiende por *igualdad*?

R. La recíproca conformidad de medidas, que solo podrá alterarse por la variacion de movimiento ó por una accidental prescripcion de *retardar* ó *acelerar*.

P. ¿Qué se entiende por *distincion*?

R. La diferente posicion de la mano ó pié en los actos mensurales de los diversos jiros del compas, distinguiendo los de *marcacion* de los de *elevacion*, que llamamos al *dar* y al *alzar*.

P. ¿Qué se entiende por *combinacion*?

R. La concertada union de la Orquesta subordinada al batimiento del director.

P. ¿Cómo se bate ó se lleva el Compas?

R. En lo individual, es decir en los estudios ó entretenimientos particulares, se ejecuta del modo siguiente: Los *binarios*, la 1ª parte al *dar* y la 2ª al *alzar*. Los *ternarios*, cuyas partes se consideran una al *dar* y dos al *alzar*; la 1ª abajo, la 2ª elevando un poco la mano hácia la izquierda, y la 3ª arriba; de modo que la mano quede en actitud de descender para la continuacion. Los *cuaternarios*, cuyas partes se consideran dos al *dar* y dos al *alzar*; la 1ª abajo, la 2ª elevando la mano un poco á la derecha, la 3ª hácia la izquierda, y la 4ª arriba. Pero en lo *universal*, esto es, en la asamblea concertante, cada uno debe llevar su Compas silenciosamente, de modo que no se perciba otra marcacion que la normal del director; el que deberá ejecutar el Compas segun el carácter métrico de cada Tiempo.¹⁾

1 Véase la lám. *Caracteres figurados de las Notas*, fig. 4, 5 y 6, pág. 127.

P. ¿Tienen las partes del Compas alguna cualidad distintiva?

R. Respetto á lo material de la medida son en todo iguales; mas consideradas bajo su aspecto moral, son mas vigorosas unas que otras, y en este sentido se distinguen con los nombres de tiempos *fuertes* y tiempos *débiles*.

P. ¿Cuáles son las partes del Compas que se llaman *fuertes*, y cuáles *débiles*?

R. En los tiempos binarios, la 1ª es *fuerte* y la 2ª *débil*; en los ternarios, la 1ª y 3ª *fuertes*, la 2ª *débil*; en los cuaternarios, la 1ª y 3ª *fuertes*, la 2ª y 4ª *débiles*.¹

P. ¿Que se entiende por *Movimiento*?

R. Esta palabra incluye un doble significado: *Movimientoconmensural* y *Movimientoarmónico*.

P. ¿Qué se entiende por *Movimientoconmensural*?

R. El grado de lentitud ó celeridad que prescribe al Compas el carácter de la pieza que se ejecuta.

P. ¿Cuántos son les *Movimientosconmensurales*?

R. Nueve: cinco *absolutos* y cuatro *modificativos*.

P. ¿Cuáles son los *absolutos*?

R. LARGO, ADAJIO, ANDANTE, ALLEGRO, PRESTO.

P. ¿Cuáles son *modificativos*?

R. LARGHIETTO, ANDANTINO, ALLEGRETTO, PRETISSIMO.

P. ¿Qué es *Movimientoarmónico*?

R. La clasificacion de la marcha ó progresion de dos ó mas partes concertantes.

P. ¿En cuántas clases se divide el *Movimientoarmónico*?

R. En tres: *directo* ó *semejante*, *oblícuo* y *contrario*.

P. ¿Qué entendemos por *Movimiento directo* ó *semejante*?

R. El simultáneo ascenso ó descenso de dos ó mas partes (fig. 7).

1 Igualmente tambien se subdivide cada parte del Compas en dos mitades, que, como dice Rousseau (Dic., art. *Temps*) pueden llamarse *semi-tiempos*. De estas mitades, la 1ª es *fuerte* y la 2ª *débil*. Y aunque recorriendo la série de todos los tiempos, parecen esceptuadas de esta regla las partes de los tiempos *dobles*, *triples* y *cuádruples ternarios*, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ y $\frac{12}{8}$; pues componiéndose de figuras desiguales, como por ejemplo: las del $\frac{6}{4}$, que constando de una *blanca* y una *negra*, y las del $\frac{6}{8}$ de una *negra* y una *corchea* no pueden dividirse en igualdad; la figura mayor se tiene por tiempo fuerte, y la menor por débil. Esto supuesto, toda nota que comienza sobre un *tiempo débil* y acaba en un *tiempo fuerte*, es nota á *contratiempo*, porque está en oposicion de la regularidad del Compas.—Así mismo se observará en todos los diccionarios y en todos los métodos, que al tratar de los tiempos y de sus partes conmensurales, se dá este mismo al todo como á sus partes; y así se dice, tiempo de *dos por cuatro*, de *tres por cuatro*, etc., y refiriéndose á las partes de cada tiempo, se indican con las denominaciones de *tiempos fuertes* y *tiempos débiles*. ¿Quién no vé aquí una repugnante y confundente cacologia? ¿Es razonable designar las partes ó fragmentos de un cuerpo, con el mismo nombre que al conjunto?

CARACTERES FIGURADOS DE LAS NOTAS

Cuadrada. Redonda. Blanca. Negra. Corcheas. Semi-corcheas. Fusas. Semi - fusas. Mínimas. Semínimas.


fig.1. 


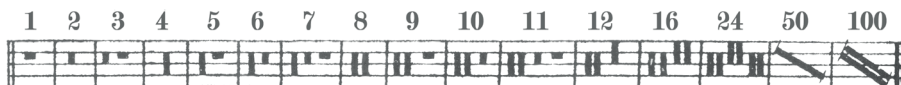

fig.2. 

fig.3. 

Indicacion mensual de los tiempos.

Binario.	Fernario.	Cuaternario.
2 *	3 *	4 *
(fig. 4.)	(fig. 5.)	(fig. 6.)
1 *	2 *	3 *
	1 *	1 * — * 2

(fig. 7.) Directo ó semejante. 

(fig. 8.) Oblicuo. 

(fig. 9.) Contrario - converjente. 

(fig. 10.) Contrario - diverjente. 

(*) Nota esclusiva de la Musica de Templo .

P. ¿Qué es Movimiento *oblícuo*?

R. El que ejecutado entre dos partes, de las que, quedando una estacionada, la otra jira en ascenso ó descenso (fig. 8).

P. ¿Qué es Movimiento *contrario*?

R. La marcha de dos partes en opuesta direccion, una en ascenso y otra en descenso, ó *viceversa*.¹ (figs. 9 y 10).

P. ¿Qué es el RITMO?

R. La naturaleza de las divisiones parciales del tiempo.

ARTICULO I.

DE LOS TIEMPOS EN GENERAL Y EN PARTICULAR.

§ I. El *tiempo* y el *compas*, cuyos objetos son tan diversos como sus denominaciones, son confundidos por los incipientes, tomando el uno por el otro. El *Tiempo determina* y clasifica las partes *constitutivas*, que no son otra cosa que el número y carácter de las notas de que él consta: el *compas ejecuta* la division de las partes *mesurales*, en conformidad del grado de lentitud ó celeridad prescrito por le movimiento. El *tiempo*, en la vasta y moral estension de su título, comprende la universalidad de medidas, que se considera como el alma vital de los sonidos, sin el cual éstos serian insignificantes: el *compas* es lo que para la nave el timon, para el caballo la brida, para el reloj la péndola. Mas siendo el tiempo difusivo, como efectivamente se difunde ramificándose en diversas clases, el exámen dilucidario de cada una y sus respectivos productos, tomándolo de la raiz deduciente de aquella impertinente cuanto inútil serie de tiempos, descenderemos á los que al presente son mas usados.

§ II. En la época en que las notas mensuradas dieron una nueva regeneracion á los sonidos, no se conocian mas que dos clases de medidas ó tiempos; una de tres partes que llamaron *perfecta*, y otra de dos que le dieron el nombre de *imperfecta*. Así mismo, á las signaturas puestas en la clave para determinar una ú otra medida, apellidaban TIEMPO, MODO ó PROLACION;² y estas signaturas fijaban el valor relativo de la *máxima*, la *longa* y la *semibreve*; pero respecto á la *breve*, el modo de dividirla era lo que con mas precision, llamaban *tiempo*; éste era *perfecto* ó *imperfecto*. Cuando el tiempo era perfecto, la breve ó cuadrada valia tres semibreves ó redondas, y se indicaba por un círculo atravesado perpendicularmente de una barra ó no, y algunas veces por la cifra compuesta $\frac{3}{4}$. Pero cuando el tiempo era imperfecto, la *breve* no valia mas que dos

1 El movimiento contrario se distingue en *diverjente* y *converjente*. Cuando la parte aguda desciende y la grave asciende, el movimiento es *contrario-converjente*; y cuando la parte aguda asciende y la grave desciende, es *contrario-diverjente*, como se vé en las figuras citadas.

2 Véase los párrafos IV y V del art. II, cap. VIII.

redondas, y se marcaba por un semicírculo ó **C**. Algunas veces tornaban la **C** al revés, y designaba una disminucion de mitad sobre el valor de cada nota; nosotros significamos la misma cosa con la cifra **C**. Algunos tambien han llamado *tiempomenor* esta medida, donde las notas no duran mas que la mitad de su valor ordinario, y *tiempomayor* la de **C**.

§ III. De estas fuentes tuvo origen esa multitud de tiempos, que equivocando las vias de *progresion* con las de *confusion*, parece haberse hecho un estudio particular de embrollar las medidas, para dificultar su lectura: máxime cuando se advierte, que algunos tiempos variando únicamente las cifras de sus títulos, dan el mismo resultado, como 5 y 3 son 8, 3 y 5 son 8. Hélos aquí:

BINARIOS.	TERNARIOS.	CUATERNARIOS.
2 2 2 2 2 4 4 4 4 6 6 6 6	3 3 3 3 3 9 9 9 9	12 12 12 12
1, 2, 4, 8, 16, 1, 2, 4, 8, 2, 4, 8, 16.	1, 2, 4, 8, 16. 2, 4, 8, 16.	2, 4, 8, 16.

§ IV. No obstante de esta estensa variedad de tiempo relegada ya su mayor parte al olvido, nos han quedado nueve, número todavía excesivo y cuya disminucion sería provechosa, si se considera que los objetos y empleos de algunos, pueden y aun están cumplidamente servidos por otros; pero que, estando en actual uso, no debe omitirse la esposicion particular de cada uno.

§ V. DIMENSIONAL **C**. El primero y mas perfecto de los *cuaternarios*, que considerado de otro modo es un *doblebinario*, y cuyas partes constitutivas cifradas en la redonda, símbolo de la unidad de duracion, hacen comparativamente el tipo normal de todos los demas tiempos. El *batimiento* divisorio de sus partes mensuradas en lo *individual* está espresado en el diálogo; pero en lo *universal*, es reservado al Maestro de Capilla ó al Director de Orquesta. Estos deberán ejecutarlo, marcando sensiblemente las dos primeras partes, para mayor seguridad de la recíproca igualdad de duracion. Mas en este caso parece prudente prevenir, que en los trozos cuyos movimientos son de considerable lentitud, tanto por el acompañamiento que en tales ocasiones es de un figural recargado, como principalmente por la mas exacta significacion de la modulacion, será de mas seguro efecto el batimiento dividiendo cada una de las cuatro partes en dos *semipartes*; marcando las mitades de las dos partes de abajo, la primera mitad mas sensible que la otra, y las de arriba insinuando en ademanes sus respectivas mitades: operacion que llamamos *batimiento en tiempos dobles*.

§ VI. A LA BREVE Ó DE CAPILLA **C**. *Binario primitivo*. Su batimiento es inalterable conforme á su clase, como queda indicado en el diálogo.

§ VII. DOS-POR-CUATRO $\frac{3}{4}$. *Binario simple*, susceptible de batirse á cuatro partes en los movimientos lentos; y este será el modo mas seguro á la consecucion del mejor efecto.

§ VIII. TRES-POR-CUATRO $\frac{3}{4}$. *Ternario simple*, cuyo batimiento es indicado en el diálogo, en conformidad de su clase; pero en los movimientos de estremada lentitud, se podrá dividir en *semipartes*, como el *dimensional*; y éstos son los dos únicos tiempos susceptibles de esta division.

§ IX. SEIS-POR-CUATRO $\frac{6}{4}$. *Binario compuesto*, que por la confeccion de sus partes constitutivas, resulta ser un *dobleteinario*; su batimiento ordinario, conocida la clase de su pertenencia, su indicacion será una supérflua redundancia. Sin embargo, no desapercibamos el pernicioso efujio de lagunos maestros, de partir este tiempo en dos de en los movimientos lentos, cuando está recargado en su ejecucion; porque trastornado en *Allegro* un movimiento *Largo* ó *Andante*, se trastorna ó se destruye el *Ritmo*. Esta traza que se considera como un recurso paliativo, solo es tolerable en los precisos momentos de hacerles entender y descifrar á los incipientes ó de oscura inteligencia, las dificultades insuperables á su capacidad, pero nunca que llegue á hacerse una costumbre doctrinal y menos manifestar tan absurda rutina en los actos de exhibicion, donde á mas de contrariar la moralidad del tiempo, será degradante al preceptor y á los alumnos (véase *seis-por-ocho*.)

§ X. TRES-POR-OCHO $\frac{3}{8}$. *Ternario menor*, que dá origen y del cual se componen los tiempos siguientes. La confeccion de sus partes constitutivas con notas de inferior valor á los del $\frac{3}{4}$, indica que los movimientos deben llevarse *prudentemente* mas acelerados que en aquel. Por ejemplo, un *Andante* en $\frac{3}{4}$, en éste será pocos menos que un *Allegretto*.

§ XI. SEIS-POR-OCHO $\frac{6}{8}$. *Binario compuesto*, que por la combinacion de sus partes constitutivas es un *dobleteinario*. Este tiempo es una trasformacion del $\frac{6}{4}$, como el $\frac{3}{8}$ lo es del $\frac{3}{4}$, y *viceversa*, sin mas diferencia que la diversa graduacion de notas de unos y otros: del mismo modo que una rosa blanca es la trasformacion ó la misma cosa que una roja, sin mas distincion que la variedad de color. Mas, como este tiempo es generalmente mas usado que el $\frac{6}{4}$, de aquí es que han sido tambien mas las invenciones arbitrarias que se han hecho del batimiento divisorio de sus partes mensurales; concluyendo todos en hacer de él una entidad mas ó menos monstruosa. Unos, (esto es mas frecuente,) lo dividen en dos tiempos de $\frac{3}{8}$, como al en dos de $\frac{6}{4}$ (véase *seis-por-cuatro*); otros, bárbaramente marcan en la primera parte de la primera y última corchea, ó lo que es lo mismo, la negra y la corchea; y el *Método de Canto* de M. Maximino, llevando mas léjos la estravagancia, enseña que debe batirse á tres partes, ó como él dice, á tres tiempos.¹ Y siendo los movimientos lentos los que ocasionan estas arbitrariedades, á causa de las dificultades ocurrentes con detrimento de la uniformidad mensural, el medio mas seguro será marcar las tres corcheas de la primera parte (al menos en los dos primeros compases del discurso,) cuidando de que la primera corchea sea mas perceptible y las dos siguientes mas silenciosas, como el batimiento á *tiempos-dobles* en el *dimensional* (véase este tiempo).

1 Este error que se encuentra en el *Método de Canto* de este maestro, parece ser un yerro tipográfico, que por poner *dos* pusieron *tres*; pero ¿por qué no corregir un equívoco tan notable? esto es lo que no se puede perdonar á su autor.

§ XII. NUEVE-POR-OCHO $\frac{9}{8}$. *Ternario compuesto*, y por la coordinacion de sus partes constitutivas, *tripleternario*. Su batimiento ordinario es en conformidad de su clase; pero en los movimientos lentos, obsérvese precaucionalmente en la primera parte del tiempo la prevencion indicada en el tiempo anteior, y la segunda y tercera parte, insinuar en ademanes divisorios las tres corcheas que á cada parte corresponden.

§ XIII. DOCE-POR-OCHO $\frac{12}{8}$. *Cuaternario compuesto*, y por la confeccion de sus partes constitutivas, *cuadrupleternario*. Su batimiento ordinario se hace conforme á sus clase, y en los movimientos lentos, segun queda indicado en los dos tiempos precedentes.

ARTICULO II.

DEL COMPAS Y SU BATIMIENTO.

§ I. Después de la esposicion clasificada de los tiempos, donde igualmente está indicado el COMPAS en su parte giratoria, nos resta hacer con la concision posible el exámen analítico de otras particularidades que le son inherentes, y que se derivan de su misma definicion.

§ II. Compas, como queda indicado en el texto dialogístico, es: *El batimiento divisorio de las partes mensurales del tiempo, segun la prescripcion del movimiento*. Definicion que, en su primera parte, ofrece dos observaciones interesantes:

1º La direccion giratoria del batimiento en los tiempos *cuaternarios* y *ternarios*.

2º Cual sea la primera y principal parte del batimiento.

§ III. Cuanto á lo primero, es notable en nuestros antiguos músicos, la racional regularidad con que dirijian los jiros del compas. En los tiempos *cuaternarios*, entre los cuales tiene la primacia el *dimensional*, llevaban el segundo acto ó tiempo del compas hácia la derecha, siguiendo el órden comun y regular de nuestras operaciones doctrinales, y los *ternarios*, hácia la izquierda, denotando la inferioridad de su categoría. Pero los que tienen la variedad por carácter y la moda por sistema, quieren contra todo curso doctrinal que estas operaciones sean al revés. Leemos y escribimos á la derecha; los teclados de órganos y pianos jiran del mismo modo; y aun las llaves y cerrojos de las puertas tienen su curso apertorio á la derecha; y en la Música, ¿el tiempo, por el cual todos los demas son medidos y comparados, deberá hacerse su batimiento á paso de congrejo? Medítelo el lector.

§ IV. Respecto á lo segundo, se pregunta: ¿Cuál de los actos ó tiempos del batimiento es (moralmente hablando) el primero? ¿es el de sensible marcacion que llamamos *al dar*, ó el de elevacion que decimos *al alzar*? Veamos la resolucion de este dilema.

§ V. Los tiempos, cualesquiera que sea la clase á que pertenecen, constan de dos actos notables: uno de *elevacion* (arsis), otro de *marcacion* (thesis); el primero es

preparatorio, el segundo *ejecutivo*, semejante á la marcha, en la que no se dirá que el primer acto de un paso es el de marcacion sino el de elevacion. En este sentido ha sido entendido desde aquella época en que la Música siguiendo el sendero de la prosodia poética, se consideraban los movimientos de la voz bajo esta misma inteligencia, segun se espresa S. Isidoro de Sevilla: «*Arsis* es la elevacion de la voz, es decir, el principio; *thesis*, la terminacion, es decir, el fin;¹ y mas congruente á nuestro objeto, el P. Jumilhac: «Todas las medidas (dice) se baten con la *elevacion* y la *posicion* de la mano ó del dedo, de las que, la elevacion marca un tiempo, y la posicion otro igual»² Estas espresiones, segun se puede inferir por su antigüedad, quizá le inspiraron á M. de Momigny este mismo sistema de batimiento, y de donde entre otras razones con que increpa la siniestra inteligencia de nuestros cólegas á este respecto, dice: «Segun todo ellos (los músicos), la *marcacion* es el primer tiempo de la medida, y la *elevacion* el último; mas estas ideas son diametralmente opuestas á la verdad, y hacen que no puedan comprender lo que verdaderamente es la medida, ni por que se bate.»³

§ VI. Pero como este razonamiento lleva la apariencia de pertenecer únicamente á los tiempos binarios, es necesario advertir que siendo el acto de marcacion segun las antedichas razones, el último del batimiento (preciso isocronismo conducente á la uniformidad) es consiguiente, que el acto que segun el concepto comun y material es el primero considerado en el órden moral, en los tiempos *ternarios* y *cuaternarios*, es el segundo; y hé aquí un doble motivo de marcar tambien (aunque de un modo mas silencioso y poco menos sensible) el acto que por rutina comun se considera el segundo.

§ VII. De donde se concluye, tomando en consideracion las razones de ambos sistemas, y observando el batimiento como la espresion divisoria del compas, que él es inconcusamente deducido y guiado de tres principios: *intelectual*, *ocular* é *isócrono*.

INTELLECTUAL. El exacto conocimiento de las partes constitutivas del tiempo, dividiéndolas convenientemente.

OCULAR. El lineamiento virgular que atravesando el pentágono se presenta á la vista, indicando la division y complemento de las partes que componen el TODO de cada tiempo.

ISÓCRONO. La simultánea igualdad que tácitamente deben observar los miembros de la orquesta, subordinados al batimiento directorial.

1 *Arsis est vocis elevatio, id est initium: thesis, vocis positio, hoc est finis.*—ISIDOR: lib. 3, *Orig.* cap. XIX.

2 Part. 3, cap. III, *Des Mesures particulières de chaque espèce de Chant.*, pág. 144.

3 *Système de J. J. de Momigny*, pág. 475.

ARTICULO III.

DE LOS MOVIMIENTOS CONMENSURALES, SUS MODIFICACIONES Y ADICIONALES DE ESPRESION.

§ I. La general doctrina de los metodistas designa cinco clases de *Movimientos commensurales*, con los que, por un órden sucesivo, se indican los grados de duracion, desde la mayor lentitud hasta la mayor celeridad. Tales son: *Largo*, *Adajio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*. Mas, dejando á un lado la indeterminada duracion de cada uno de estos movimientos, sujetos al cálculo arbitrario de mas ó menos lentitud ó celeridad, y cuando mas prudente, á la marcada medida del Metrónomo, nos permitiremos hacer una lijera observacion de las irregularidades que en ellos, como en sus modificativos *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Prestissimo*, pasan inapercibidos.

§ II. Pero ante todo, es necesario prevenirnos, reflexionando que la diversidad de movimientos, no siendo otra cosa que una escala de los diferentes grados cronométricos, es consiguiente que cada movimiento debe significar un grado exclusivamente diverso de los demas. De los que se deduce que la significacion de un mismo grado con diversos títulos, á mas de ser una irregular superfluidad, oscurece la inteligencia, confundiendo los movimientos. En este supuesto, siendo el *Larghetto* un modificativo intermediario entre el LARGO y el ANDANTE, ¿cuál es el escalon que ocupa el ADAJIO? El no tiene modificativo, y no lo tiene porque no puede tenerlo el que realmente no es un movimiento, sino un adverbio designador del carácter triste ó doloroso de una pieza, que demanda á la vez la *lentitud*, lo mismo que el *Grave* y el *Cantabile*, sin embargo de no ser movimientos. En igual caso se encuentra el modificativo *Andantino*, que unos quieren hacerlo de mas lentitud, y otros de mas celeridad que el *Andante*; deduciéndose de la variedad de opiniones, la incertidumbre de su grado, y de aquí la inutilidad de su existencia. No obstante, los actuales compositores lo hacen aparecer haciéndolo un sinónimo de *Larghetto*, y aun de LARGO, si se atiende al mayor número de nuestras Operas. Por lo que, observando el asunto con separacion de la rutina comun, hallaremos que, justamente no hay mas que tres movimientos absolutos, que demuestran el *principio*, *medio* y *fin* de la regular graduacion de la lentitud y celeridad que en un sucesivo enlace con sus modificativos llevan por un órden de escala los naturales grados de duracion. Tales son: LARGO, *Larghetto*, ANDANTE, *Allegretto*, ALLEGRO; considerándose el *Presto* no de otro modo que como un esceso ó superlativo de *Allegro*, y el *Prestissimo*, una superflua denominacion de lo que jamás se verifica.

§ III. Cuanto á los *adicionales*, observamos que unos son de *suposicion*, esto es, que suponen cierta clase de movimiento, y otros son de *espresion*. Por ejemplo:

DE SUPOSICION.

Cantabile.....	supone.....	Lentitud.
Lamentabile.....	id.....	id.
Moderato.....	id.....	Allegro.
Ajitato.....	id.....	id.
Brillante.....	id.....	id.
Scherzando.....	id.....	id.
Con brio.....	id.....	id.
Soſtenuto.....	id.....	Soſtener el movimiento.
Tempo giuſto.....	id.....	Juſteza del movimienoto.
Assai.....	id.....	El superlativo de lentitud ó de lijereza.

DE ESPRESION.

Afectuoso.....	con.....	Dulzura.
Gracioso.....	id.....	Gracia.
ſpresivo.....	id.....	Eſpresion etc.

Baſte para inferir los ſignificados de otros muchos, para cuya eſpoſicion necesitaríamos un abreviado diccionario, que, aun no seria ſuficiente para las innovaciones de términos y ſignos arbitrarios con que la tecnologia musical es confundida y no ilustrada.

ARTICULO IV.

DEL RITMO Y SUS CUALIDADES INHERENTES.

§ I. Deſpues de tratado el tiempo en todas las direcciones en que él divide su accion, nos reſta la eſpoſicion de la centralidad de sus partes, ó mejor, de la parte vital y mas ſignificante de todo discurso musical, tal es el RITMO, al que aun la melodía eſtá subordinada. El tiempo designa el número de las partes mensurales, é igualmente la cantidad y carácter de las que lo conſtituyen; el *Ritmo* analiza la proporcion y correſpondencia de cada una con el todo, eſpresando el ſentimiento objetivo y proſódico del período ó períodos del discurso.

§ II. He dicho que eſpresa el ſentimiento objetivo y proſódico, y creo no equivocarme; pues ſi la *Prosodia* es la ordenada confeccion de los largos y breves de las palabras de un idioma, el *Ritmo* igualmente, es la ordenada mezcla de la lentitud ó celeridad de los ſonidos, cuya diſpoſicion hace la ſignificacion caracteríſtica del objeto propueſto. Es decir, una concomitancia de ſonidos, ordenados de manera que anuncien el carácter moral del discurso.

LIGADURAS.

fig. 1. *Conyuntiva.* *fig. 2., Espresiva.*

fig. 3. *Fenaroli Armónica.* *fig. 4. idem.*

PUNTILLOS DE AUMENTO.

fig. 5.

DE DIMINUACION.

fig. 6. *En movimientos lentos.* *En movimientos vivos.*

fig. 7. *DE DIVISION. (staccato)* *fig. 8. DE SUSPENSION. (*)*

fig. 9. *DE REPRESION o regresion.* *fig. 9. § idem. §*

(*) La signatura que se advierte en este ejemplo, indica que cuando sucede al *Calderon*, una pausa en la mitad ó última parte del tiempo, debe atenderse a la *voz* ó *instrumento* que en ese lugar deberá cantar.

§ III. Mas esta simétrica confeccion, á la que se dá el nombre de *Ritmo* y á la que en un sentido genérico define Rousseau: *la proporcion que tienen entre sí las partes de un mismo todo*,¹ y con referencia á nuestro objeto M. Geslin dice ser: *la naturaleza de las divisiones parciales del tiempo*,² Arístides Quintiliano, segun Rousseau,³ lo divide en tres especies. «El *Ritmo* de los cuerpos inmóviles, el cual resulta de la justa proporcion de sus partes, como en una estátua bien construida; el *Ritmo* del movimiento local, como en la danza la ordenada demarcacion de los pasos; y el *Ritmo* de los movimientos de la voz ó de la duracion relativa de los sonidos en una tal proporcion, que, sea que se toque siempre la misma cuerda, sea que se varien los sonidos del grave á lo agudo, resulte una sucesion de efectos agradables por la *duracion* y la *cantidad*.»

§ IV. Esto dice Quintiliano: pero á esta última especie de *Ritmo* relativa esclusivamente á la Música, constando de *duracion* y *cantidad*, creo deber agregarle otra cualidad no menos influente y necesaria, tal es la *intensidad*. Examinaremos lijeramente los efectos de estas tres cualidades rítmicas:

§ V. La *duracion* de los sonidos es igual ó variada; si lo primero, el *Ritmo* se hará monótono y solo dejará de ser fastidioso por la industriosa traza del compositor; mas si lo segundo, será mas gracioso y significativo. Así, pues, la duracion es la principal cualidad bajo la cual el *Ritmo* ha sido en todo tiempo entendido, y en cuyo sentido es definido por el P. Kircher;⁴ y el autor de las pláticas sobre la Música de los Griegos, dice: «En la poesía, es la duracion relativa de los instantes que se gastan en pronunciar las sílabas de un verso; en la Música, la duracion relativa de los sonidos que entran en la composicion de un Canto.»⁵

§ VI. La *cantidad* puede ser simple ó compuesta. En el primer caso, marca simplemente las partes del tiempo, (que importa á decir que el mismo tiempo es el *Ritmo*); y en el segundo, sin alterar el movimiento, espresa en los diversos grupos el carácter del sentimiento propuesto, semejante al tambor que con simples golpes anuncia únicamente marcar el paso de la marcha regular ó redoblada; y luego sin alterar el compas indica el *Ritmo* correspondiente á la clase de marcha propuesta. Por ejemplo: en el último Allegro del duo de *Armida*, de Rossini, se observa un trozo análogo á este propósito. En aquella parte cuyas palabras son: *Cara per te quest'anima*, se vé un *Ritmo* cuya simplicidad marca únicamente los actos del tiempo, y luego sigue una serie de grupos que indican la cantidad compuesta.

1 *Diçtio.*, art. *Rhythme*.

2 *Cours. d'Harm.*, table alphabétique.

3 *Diction.*, art. *Rhythme*.

4 Proinde rythmus late sumptus nihil aliud est, quam sonus quidam proportionatus ex tardis et velotioribus motibus. Strictius vero sumptus nihil aliud est, quam conformatio quædam, et veluti caracter qualitatis vocis, quo vox hoc, vel illo modo conformata rythmum perficit. KIRCHER: *Musurg.*, tom. II, lib. 8, part. 2, cap. III.

5 BARTHELEMY: *Viaje de Anacarsis*, tom. III, cap. XXVII, pág. 71.

§ VII. Mas la *intensidad*, cuya accion mas ó menos enérgica, se fraterniza con las anteriores, es el bello matiz que con su clarooscuro hermosea el colorido del *Ritmo*, dándole animacion y eficacia, y tanto mas agradable será una Música, cuando sus períodos consten de mejor *Ritmo*, y éste efectuará su objeto con mas perfeccion cuando con mejor arte se confeccionan las espresadas cualidades.

CAPITULO V.

DE LOS TRES SINONIMOS: LIGADURA, PUNTILLO¹ Y SINCOPIA.

P. ¿Qué entendemos por SINÓNIMOS en sentido musical?

R. La analógica relacion que se advierte entre la *Ligadura*, el *Puntillo de aumento* y la *Síncopa*, resolviéndose los dos últimos en la primera.

P. ¿Qué es LIGADURA?

R. Con este nombre se distinguen tres clases: *conyuntiva*, *espresiva* y *armónica*. La *Ligadura conyuntiva* á que aludimos en el presente caso, es la union que por un semicírculo se hace de dos notas de igual sonido, en cuya ejecucion se marca únicamente la primera, dilatando el sonido hasta completar el valor de la segunda. La *Ligadura espresiva* es, en el Canto, el tránsito de varias notas bajo una sola vocal, y en los instrumentos de cuerda, la ejecucion de varias notas bajo un solo golpe de arco, que se indica por una línea curva; é igualmente en los instrumentos de viento, la ejecucion de varias notas bajo un solo golpe de lengua. La *Ligadura armónica* es en la armonía la permanencia de una nota, que siendo comun entre la disonancia y la consonancia, hace la resolucion de ésta (véase lám. *Ligaduras*, figs. 1, 2 y 3, al frente de la pág. 130.)

P. Demostrados los caracteres musicales por puntos, ¿cuál es el tipo designativo del PUNTILLO?

R. La pequeñez con que se diferencia de los que forman las notas, conforme al diminutivo de su nombre.

P. ¿Cuántas clases de Puntillos conocemos?

R. Cinco: de *aumento* (verdadero sinónimo de *Ligadura*), de *diminucion*, de *division*, de *suspension*, y los de *represion*, que siempre obran pareados.

P. ¿Qué significa el Puntillo de *aumento*?

R. La emblemática representacion de una nota cuyo valor, no siendo propio sino relativo, es la mitad de la nota que le precede. En esta inteligencia, si acontece juntarse atrás de una blanca (por ejemplo) dos ó tres Puntillos, el segundo vale la mitad del primero, y el tercero la mitad del segundo (fig. 5).

P. ¿Qué significa el Puntillo de *diminucion*?

R. La emblemática representacion de una pausa, cuya forma virgular indica menoscabar la mayor parte de la nota.¹

P. ¿Qué significa el Puntillo de *division*?

R. La impulsión divisoria que moderadamente se hace de una ó muchas notas, cuyo efecto es un medio entre la ligadura y la diminucion (fig. 7).

P. ¿Qué significa el Puntillo de *suspension*?

R. La detencion que se hace de una ó mas partes del tiempo, prolongando discrecionalmente el valor de la nota sobre cuya cima se encuentra (fig. 8).

P. ¿Qué significan los Puntillos de *represion*?

R. La repetición de la parte ó período comprendido en los límites que ellos designan (fig. 9).

P. ¿Qué es SÍNCOPA?

R. Distinguiamos dos clases de Síncopas: *Melódica* y *Armónica*. La Síncopa Melódica, cuya ocurrencia es mas frecuente, consta de dos cualidades por la que se deja conocer; una es por su *forma visible*, y otra por su *efecto sensible*. Respecto á lo primero, es la colocación de una ó mas figuras mayores entre dos menores, y con relación á lo segundo, la prolongación de un sonido sobre el tiempo fuerte comenzando sobre el tiempo débil. Pero aunque esta definición es común á una y otra Síncopa, es decir, tanto á la Melódica como á la Armónica, es mas congruente á esta última. El tránsito de una disonancia efectuada y resuelta según las reglas de la modulación (lám, *Síncopa*, fig. 9).

P. ¿En cuántas clases se dividen las Síncopas *Melódicas*?

R. En ocho: *Mínima*, *Menor*, *Regular*, *Mayor*, *Máxima*, *Prolongada-regular*, *Prolongada-mayor* e *Irregular*.

P. Analizadme particularmente cada clase de *Síncopas*.

R. Suponiéndolas para su mejor inteligencia en el tiempo *dimensional*: la Síncopa MÍNIMA es la que, ocupando la cuarta parte del tiempo, consta de *una corchea entre dos semicorcheas*, (lám. *Síncopas*, fig. 1).

¹ No se entienda en este caso por pausa la material puntuación de una sola, sino el espacio de silencio proporcionado al movimiento, como se vé en el ejemplo primero de los Puntillos de diminucion (fig. 6).

MENOR:

La que ocupando la mitad del tiempo, consta de *una negra entre dos corcheas* (fig. 2).

REGULAR:

La que ocupando todo el tiempo, consta de *una blanca entre dos negras* (fig. 3).

MAYOR:

La que ocupando todo el tiempo, consta de *tres negras entre dos corcheas* (fig. 4).

MÁXIMA:

La que ocupando todo el tiempo, consta de *siete corcheas entre dos semicorcheas* (fig. 5).

PROLONGADA-REGULAR:

La que estendiéndose á dos tiempos, consta de *tres blancas entre dos negras* (fig. 6).

PROLONGADA-MAYOR:

La que estendiéndose á dos tiempos, consta de *siete negras entre dos corcheas* (fig. 7).

IRREGULAR:

La que acontece en el tiempo de $\frac{6}{8}$, constando de *tres negras* (fig. 8).

P. ¿De dónde procede la irregularidad de esta Síncopa?

R. De constar de tres figuras iguales.

ARTICULO I.

DE LAS DIVERSAS LIGADURAS.

§ I. Tratando Rousseau de las ligaduras (art. *Liaison*), se concreta á la esposición de dos únicas clases, la *armónica* y la *espresiva*, y califica de síncopa la *conyuntiva*, lo que es inexacto. Toda síncopa es ligadura, mas no toda ligadura es síncopa, como adelante se verá.

§ II. Respecto á la ligadura *espresiva* ó de *espresion*, su encadenamiento sea (por ejemplo) en corcheas ó semicorcheas, procede por lo comun en dos clases de séries: *multísona* ó *pareada*. En la série *multísona*, la version es uniformemente suave; mas en la *pareada*, en cuya junta la primera es la *ligante* y la segunda la *ligada*, la version ó ejecución que regularmente es en el orden de escala, como *du re, re mi, me fa*; ó *du si, si la, la sol*, el descuido ó mejor el poco gusto y monótonas maneras de las almas heladas de la mayoría de ejecutores, destruye el efecto agradable de la *espresion*, omitiendo hacer la *ligante* poco fuerte y la *ligada* piano y cortada, en los casos que la *espresion* lo demanda.

§ III. La ligadura *conyuntiva*, que une dos notas de igual sonido, enlazando dos partes de un tiempo, ó la final de uno con la primera de otro, no siempre son igual en valor; por lo comun son desemejantes. Mas esta desemejanza en que muchas veces acontece ser la *ligada* de un valor medio á la *ligante*, hace ver que esta union de dos notas, esta dilatacion de un sonido efectuada por la ligadura de dos notas de igual tonalidad y desigual valor, tiene mas perfecta identidad con el efecto de un *puntillo de aumento* que con una *síncopa*; y esta es la primera prueba de que toda *síncopa* es ligadura, pero no toda ligadura es *síncopa*. Se observa, empero, que con el mismo semicírculo designativo de esta ligadura, se espresa otra operacion muy diversa, que hasta hoy no se ha designado con un carácter propio é inequívoco, tal es el *portamento de voz*, siendo una verdad inconcusa, que indicar con una misma señal dos operaciones diversas, dejando en la oscuridad de la duda el objeto de su significado, es comprometer la ejecucion del cantor, que solo procederá por las fórmulas de su instinto ó de su tendencia. Por lo que parece mas racional indicar el *portamento* con una signatura exclusivamente propia, que salve al cantor de equívoco, denotándole decididamente el designio; tal es una línea trasversal, desde la nota *incipiente* hasta la *concluyente*.

§ IV. La ligadura *armónica*, cuya definicion hemos dicho ser: *la permanencia de una nota que siendo comun entre la disonancia y la consonancia, hace la resolucion de ésta*; por una doble razon pudieramos llamarla *modulante*, puesto que ella es mas que una necesidad, un precepto, tanto para la sucesion de los acordes á la quinta ó la tercera en ascenso ó descenso, como para conducir la armonía de un tono á otro, con mas amenidad en sus diversos senderos; operacion que técnicamente llamamos modular.¹

ARTICULO II.

DE LOS DIVERSOS PUNTILLOS.

§ I. La Música antigua tenia, segun la tradicion comun, seis clases de puntillos: de *perfeccion*, de *imperfeccion*, de *aumentacion*, de *division*, de *traslacion* y de *alteracion*. Este cúmulo de puntillos, cuyo exámen omitimos por inconducente á nuestro objeto, era de penosa dificultad en su inteligencia y de confusa combinacion en su lectura; de manera que, en sus diversas y oscuras significaciones, parecia mas una embrolla que una regla. Mas, la Música moderna cuenta el menor número de los cinco indicados, que analizaremos brevemente.

§ II. El puntillo de *aumento* hemos dicho ser *la emblemática representacion de una nota*, porque él importa por la nota de valor medio á la que le precede; es decir, por la siguiente en el órden de sucesion. Así es que, atrás de una redonda vale una *blanca*,

1 Véase lám. *Ligaduras*, fig. 3, frente á la pág. 130.

atrás de una blanca una *negra*, atrás de una negra una *corchea*, etc.; lo que manifiesta un verdadero sinónimo de ligadura. Deduciéndose de esta regla, que en la concurrencia de dos ó tres puntillos, el segundo vale la mitad del primero, y el tercero la mitad del segundo.

§ III. El puntillo de *diminucion*, que como queda espresado, es la *emblemática representacion de una pausa*, y cuya forma sobre la cabeza de la nota es virgular, menoscaba en los movimientos vivos la mitad del valor de una nota (negra ó corchea), y en los movimientos lentos tres cuartas partes, ejemplo comparativo solo para la inteligencia de su efecto; pues siendo tan diversos los grados de movimiento y de valor de las notas, la diminucion es relativamente proporcionada.

§ IV. El puntillo de *division*, que ocupa el mismo lugar que el precedente es el que separando las notas con un impulso moderado, su ejecucion es un medio entre la *ligadura* y la *diminucion*. Pero es de notar que este puntillo, tanto por las diversas denominaciones como por la ambigüedad de signaturas con que en veces se vé indicado, igualmente que el anterior, es fácil de confundirse con aquel, equivocando su designio, si una práctica bien normada no distingue el objeto de cada uno, entendiendo no lo que se significa sino lo que se quiere significar. A éste se le nombra en italiano *spiccato* ó *staccato*, en francés *piqué* y mas comunmente *détaché*, y en español *picado*; y todos estos nombres no significan otra cosa que, «desligar las notas con mas ó menos enerjía, segun las indicaciones y circunstancias ocurrentes.»

§ V. El puntillo de *suspension*, figurando el centro de un semicírculo, se denota bajo diferentes denominaciones: *punto de reposo*, porque en él se hace la terminacion de una frase que reposa con mas ó menos perfeccion; *punto de órgano*, porque la prolongacion del sonido ó valor de las notas se asemeja en cierto modo al de este instrumento; *corona*, porque colocado sobre la cima ó cabeza de la nota, parece coronarla; *cadencia*, nombre impropio, cuyo significado es muy diverso, pero que por el *semireposo* que se hace sobre una frase ó período cadencial, concediéndole ó prescribiéndole al ejecutor algunas notas de fantasía, se ha llamado así; y últimamente, *calderon*, título tan anómalo como el precedente, que parece deducirse del signo numérico que denota el millar. Aquí tenemos, pues, seis denominaciones de este elemento, entre los que sin duda alguna es mas congruente el de *suspension*, refiriéndose al punto, y con relacion al todo, *suspensorio*; puesto que él denota *la detencion ó suspension de una ó mas partes del tiempo, prolongando discrecionalmente el valor de la nota ó pausa, sobre cuya cima se encuentra.*

§ VI. Los puntillos de *repression* (que pudiera llamárseles tambien de *regresion*, puesto que ellos indican la vuelta ó regresion de lo circunscrito en sus límites), son colocados abrazando la tercera línea, al costado ó costados de dos barras que atraviesan perpendicularmente el pentágrama; pero es preciso observar que su significacion es segun el costado que ocupan en dichas barras. Cuando los puntillos ocupan el costado izquierdo, designan la repeticion de lo precedente, y si el derecho, la represa de lo siguiente. Mas, si en una pieza de volumen sobrevienen dos, tres ó cuatro signaturas de éstas, los puntillos del lado derecho se les distingue con el nombre de *preventivos*,

SÍNCOPAS.

Espresas y analizadas.

fig. 1. *Mínimas.*

fig. 2. *Menores.*

fig. 3. *Regulares.*

fig. 4. *Mayores.*

fig. 5. *Máximas..*

fig. 6. *Prolongada - regular.*

fig. 6. *Prolongada - regular.*

fig. 7. *Prolongada - mayor.*

fig. 8. *Irregular.*

Fenaroli.

Armónica.

fig. 9.

porque previenen la atención hacia los de la siguiente signatura que estarán al lado izquierdo, y éstos se dicen *represivos*, porque hacen la represa ó repetición de la parte circunscrita.¹

ARTICULO III.

DE LA SINCOPIA: SU ETIMOLOGIA Y EMPLEO.

§ I. Habiéndose hecho una especificación particular de la síncopa en las diversas faces que ella se presenta, no será consecuente omitir una sucinta reseña sobre su origen y empleo. Así, pues, respecto á lo primero, dice Rousseau (art. *Syncope*), ser derivada de dos palabras griegas, *syn*, con, y *copto*, yo corto, es decir, cortar ó disminuir. En este supuesto, dilatando nuestras observaciones sobre su origen etimológico y comparativo, hallamos que, con mejor fundamento, la síncopa musical tiene alguna analogía con la gramatical; por cuanto ésta suprimiendo una letra ó sílaba resuelve en menor un término mayor,² y aquella suprimiendo la concurrencia de dos figuras menores, las resuelve en una mayor. Pero si buscamos otra aproximación más conforme, en la *sinéresis* encontramos una semejanza más propia ó más exacta; pues si ésta es la contracción de dos sílabas formando una sola,³ igualmente nuestra síncopa hace la prolongación del sonido por la contracción de dos notas formando una sola. Tal es la demostración que palmariamente se vé en su análisis.⁴

§ II. Pasando á examinar el empleo de la síncopa en la MELODÍA y en la ARMONÍA, hallaremos, que, respecto á la melodía, su ingerencia en el mismo contratiempo de su efecto, presta una expresión graciosa al canto; mas la nota sincopada donde se halla la contracción de dos notas, enlazando bien sea la parte final de un tiempo con la primera de otro, ó dos partes de uno mismo, ó en fin, dos semipartes, ella sola incluye en sí misma la *arsis* y la *thesis*, la *aspiración* y la *espiración*, y en palabras más propias, un *antecedente* y un *consiguiente*.

§ III. Pero con relación á la *armonía* para la práctica de las consonancias, la primera parte de la síncopa hace la preparación, la disonancia es efectuada en la segunda; y en una sucesión de disonancias, la primera parte de la síncopa siguiente sirve al mismo tiempo á salvar la que precede á preparar la que sigue. Veamos ahora si toda ligadura es síncopa, ó si absolutamente hay entrambas una sinonimia que admite tomarse la una por la otra.

1 Véase lám. *Ligaduras*, fig. 9, frente á la pág. 124.

2 Syncope seu concisio est figura, qua littera, vel syllaba é medio dictionis abscinditur; ut compositus, pro compositus.—JUMILHAC: part. 6, cap. III, pág. 271.

3 Sinæresis seu contractio est figura qua duæ syllabæ contrabuntur in unam nullo sublato elemento, ut æri pro aeri.—*Ibid.*

4 Véase los análisis de las síncopas, lám. *Síncopas*, figs. 1 hasta 8.

§ IV. Llamamos ligadura (conyuntiva) la union de dos notas de *igual sonido* aunque no de *igual valor*, y síncopa, la contraccion de dos notas iguales en *sonido* y *valor* resolviéndose en una sola; en cuyo caso, no demandando la ligadura igualdad de valor sino solo de sonido, y en razon inversa la síncopa, la contraccion de dos notas ómnino iguales, es concluyente que toda síncopa es ligadura, mas no toda ligadura síncopa.

GRUPOS.

Naturales.

fig. 1.

Supernumerarios - regulares.

fig. 2.

Supernumerarios - anómalos.

fig. 3.

Concreciones.

fig. 4.

fig. 5. *p* *f.* *p*

ACENTUACIONES.

Apoyaturas.

fig. 6.

Mordentes.

fig. 7.

ACENTUACIONES .

GRUPELOS.

doble apoyatura. descend.^{tes} ascend.^{tes} descend.^{tes} ascend.^{tes}

fig. 1. fig. 2. fig. 3.



semi - trinos. de otro mundo. tr trino.

fig. 4. fig. 5.



tr trino. acciacatura. acordearpej

fig. 5. fig. 6.



portamentos.

fig. 7.



rulada.

fig. 8.



CAPITULO VI.

DE LOS DIFERENTES GRUPOS: NATURALES Y SUPERNUMERARIOS.

P. ¿Qué entendemos por GRUPO?

R. Una *figura colectiva* formada por el enlace de una ó mas barras en su parte inferior, y sus notas constantes de valor uniforme.

P. En esta inteligencia, ¿todo *grupo* es *figura colectiva*?

R. Sí, pero segun su modo de ser, pertenecerá á la clase en que se diferencie.

P. ¿En cuántas clases se dividen los *grupos*?

R. En dos: NATURALES y SUPERNUMERARIOS, que se subdividen en dos secciones: *supernumerarios-naturales* y *supernumerarios-anómalos*.

P. ¿Cuáles son los *grupos naturales*?

R. Los que en la confeccion de sus partes constan de número *par* y de valor uniforme (veáse lám. *Grupos*, fig. 1, frente á la pág. 141).

P. ¿Por qué se califican de naturales?

R. Porque formados en el orden natural de las notas en la pareada sucesion de sus figuras, no constan de número *impar*. Así, un grupo natural puede ser de 2, 4 ú 8 notas, pero no de 5, 7 ó 10.

P. ¿Cuáles son los *grupos supernumerarios*?

R. Los que en la confeccion de sus partes, constan de número *impar*, aunque de valor uniforme (fig. 2).

P. ¿Por qué se califican de *supernumerarios*?

R. Porque la triple confeccion de sus partes, no obstante la uniformidad de valores,

excede en número á los *grupos naturales*.

P. ¿Cuáles son los *supernumerarios-regulares*?

R. Los que por constar de número determinado en el esceso de sus partes, no alteran la combinacion del tiempo: tales son los *Tresillos* y *Seisillos*.

P. ¿Qué entendemos por *tresillo*?

R. Un grupo de tres notas de igual valor, enlazado por una ó mas barras en la parte inferior, y marcado precaucionalmente en la superior con la cifra 3 (fig. 2).

P. ¿Qué entendemos por *seisillo*?

R. Un grupo de seis notas de igual valor, enlazado por una ó mas barras en la parte inferior, y marcado precaucionalmente en la superior con la cifra 6 (fig. 2, compas 2°).

P. ¿Por qué se califican de *regulares*?

R. Porque á mas de no alterar la combinacion del tiempo la regularidad de sus partes, ellos componen la estructura física de los tiempos ternarios y sus derivados.

P. ¿En qué grado de valor mensural son comparativamente reputados estos grupos?

R. En el de su *par* semejante; es decir, el *tresillo* de corcheas ocupa el mismo grupo ó medida de tiempo que dos corcheas; y el *seisillo*, que por lo comun es de semicorcheas y que no es otra cosa que el *duplo del tresillo*, él importa en el grado de valor mensural por cuatro semi-corcheas.

P. ¿Cuáles son los *supernumerarios-anómalos*?

R. Los que por no constar de número determinado en el esceso de sus partes, alteran la combinacion del tiempo; tales son las subversiones de 5 semicorcheas, 9 ú 11 fucas, 17 ó 19 semifucas en una sola parte del tiempo (fig. 3).

P. ¿Por qué se califican de *anómalos*?

R. Porque no pudiendo deducirse del arbitrario número de sus partes la confeccion de ningun tiempo, solo se consideran, unas veces como licencia de brillantez, y otras como notas cadenciales de fantasía.

ARTICULO UNICO.

DE LA DIFERENCIA ENTRE CONCRECIONES Y GRUPOS, Y DEL CONTRASTE DEL TRESILLO CON SU PAR SEMEJANTE.

§ I. Si en el orden gerárquico de nuestras notas encontramos una pareada progresion, en la que conteniendo cada una el duplo de su siguiente, incluye al mismo tiempo colectivamente el valor de las restantes, se advierte tambien que de esta primitiva concatenacion, el arte, amplificando el sendero de sus progresos, ha deducido una

segunda gerarquía, cuyo orden de triplicidad, siguiendo á Rousseau, «las medidas, los tiempos ó las alicuotas de los tiempos, se dividen en partes iguales;»¹ ó con mas claridad, los tiempos, sus partes ó las alicuotas de sus partes, todo está basado en el orden de igualdad ternaria. Pero, omitiendo la esposición analítica de los tiempos ternarios y sus compuestos, consignada ya en el cap. IV y su primer artículo, pasaremos á calificar cierto género de enlaces, que diferidos en el precedente diálogo, pudiera considerárseles incluso en el número de los *grupos*, confundiéndolos con los que propiamente llevan este nombre.

§ II. Sabido que la Música en la vasta estension de su lenguaje, procede bajo las diversas formas de notas sueltas y notas enlazadas, cuya uniformidad ya *pareada* ó ya *impar* damos el nombre de *grupos*, se hace notable otra combinacion, cuya desigualdad de notas diversiformes, como una corchea con una semicorchea mediando un puntillo, una corchea con dos semicorcheas ó *viceversa*, y otras juntas heterógeneas, daremos el nombre de *Concreciones*: nombre que á objetos semejantes dá nuestro Diccionario Español enseñándonos que *Concrecion* es: «Un agregado de muchas cosas particulares que se juntan formando una masa.»² Acaso se objetará, que siendo genérica esta definicion, comprende generalmente toda clase de *grupos*. Muy bien; pero no olvidemos que el adjetivo *particular*, entre otras acepciones, tiene las de *escepcional*, *caprichoso*, *estravagante*;³ cualidades de que careciendo los ya expresados por su uniforme confeccion, le son inherentes á este género de enlaces, por la mezcla de su compuesto (fig. 4).

§ III. Referente al *Tresillo*, seria una culpa diferir en este lugar la antítesis musical que se deja sentir, principalmente en piezas de pianoforte, como variaciones, divertimientos y demas, contraponiendo el *tresillo* á su *par*; es decir, un tresillo de corcheas á la mano derecha con dos corcheas á la izquierda. Este contraste, que en tránsitos cortos es gracioso y poco difícil de ejecutarse, en períodos largos, menos que el arte la perspicacia de un oido puramente musical, ayudado de un asídulo y dilatado estudio, puede únicamente sobreponerse á esta inconexa trabazon, que atendida la expresion de su verdadero efecto, en la alternativa de la nota mediante el tresillo con la segunda del *par*, es la indicacion de una *semisíncopa*. Todos los modelos que como reglas de ejecucion se diseñan en los métodos, son falibles é inexactos, porque, ya sea que se haga prevalecer al tresillo consultando su igualdad, ó ya á su *par*, (al bajo) con igual marcha; de todos modos en manos del imperito, no siente el oido otra cosa, que el paso de un monópodo que no puede reglar la uniformidad de su andar. Hé aquí el motivo de desear que los compositores economizasen estos contrastes en largos períodos, reservándolos á completar una série de estudios, necesaria á la formacion de un perfecto artista.

1 *Dict.* art. *Triple*.

2 DOMINGUEZ: *Diccionario Español*.

3 *Ibid.*

CAPITULO VII.

DE LOS DIFERENTES ACENTOS MUSICALES.

P. ¿Qué entendemos por ACENTOS MUSICALES?

R. El conjunto de elementos exornativos que modifican la melodía, cuya série se fracciona en tres secciones: 1ª NOTADOS, 2ª ABREVIADOS, 3ª ESPRESOS.

P. ¿Cuáles son los *notados*?

R. Los que se representan por notas aunque diminutas. Tales son: *apoyatura*, *mordente*, *grupeto*, *trino*, *semi-trino*, *rulada*, *acciacatura* y *portamento*.

P. ¿Qué es *apoyatura*?

R. Una nota diminuta, que demanda mayor impulso en la ejecucion, que la principal á cuyo costado anterior se coloca.

P. ¿Qué valor tiene la *apoyatura*?

R. El que ella representa; cuyo grado lo toma de la nota principal, en proporcion de la inferioridad que manifiesta. Por ejemplo: si delante de una blanca hay una *apoyatura* que figura una negra, toma ese grado de la blanca; y es claro que cediendo ésta la mitad de su valor, se hace igual con la *apoyatura*; mas si ésta representa una corchea, toma la cuarta parte (lám. *Grupos*, fig. 6).

P. ¿La *apoyatura* es ó hace parte del tiempo?

R. Ella entra en parte sin ser parte. Es decir, que no pudiendo ser parte constitutiva del tiempo, porque su valor representativo es puramente participativo, ó mejor, cedido de la nota principal, su concomitancia es solamente adicional y transitoria.

P. ¿En cuántas formas se manifiesta la *apoyatura*?

R. Si se considera la palabra *apoyatura* como derivada de su verdadera etimologia, es decir, del verbo APOYAR, (*sostener*, *afirmar*, etc.) no hay duda que por su efecto, el

nombre es exclusivo de su simple representacion; pero si se toma por la exigüidad de su aspecto, puede darse por estension el mismo nombre á todas las formas diminutas: *mordentes, grupetos, etc.*

P. ¿Qué es *mordente*?

R. Un *grupeto* cuya cifrada signatura designa la trasformacion de una nota en cuatro correspondientes á su capacidad (fig. 7).

P. ¿Qué es *grupeto*?

R. El diminuto de *grupo*, que le es semejante en su forma y derivados, con diferencia, que el uno es compuesto de notas principales y el otro de diminutas; pues si (genéricamente hablando) damos el nombre de *grupo* á una *figura colectiva* formada por el enlace de dos, tres ó mas barras, el *grupeto* igualmente, es una *figura colectiva* formada por el enlace de dos ó tres barras. Pero tambien necesaria y convencionalmente clasificamos con diferentes nombres sus diversos enlaces, segun el propósito de su designio.

P. ¿Qué se entiende por *trasformacion de una nota, en cuatro correspondientes á su capacidad*?

R. Que si el *mordente* está sobre una negra, ésta se disuelve en cuatro semi-corcheas, que son las correspondientes á la capacidad de la negra; y si sobre una corchea, ésta se disuelve en cuatro fusas; pero en uno y en otro caso, la trasformacion ó disolucion de una nota en cuatro, se ejecuta tomando un grado superior á la nota principal, segun la progresion de la escala. Por ejemplo: si la nota es SOL, el mordente será *la sol fa# sol*, advirtiendo, que la 3ª del mordente que es (como se vé) sublocal á la principal, siempre debe ser de un semitono.

P. ¿Sobre una nota únicamente puede ser colocado el *mordente*?

R. Nó: él puede hallarse en cuatro diversas posiciones; *antes de la nota, sobre ella, entre ella, entre dos, y sobre un puntillo de aumento* que medie entre dos notas. Si está antes de la nota, nunca será en cifrada signatura sino en espreso, que importa á estar sobre ella, y el *grupeto* será de tres; si sobre la nota, ya está espresada su ejecucion; si entre dos notas, en este caso se tañe primero la nota dándole la mitad de su valor, y de la otra mitad se hace la correspondiente trasformacion; y si sobre el puntillo mediante, éste se divide del mismo modo.

P. ¿Qué es *trino*?

R. Un movimiento oscilatorio y alternativo, entre la nota que se indica y su contigua superior (fig. 5).

P. ¿Qué es *semitrino*?

R. Un corto remedio del *trino*, que se ejecuta sobre una nota sujeta á tiempo (fig. 4).

P. ¿Qué es *rulada*?

R. Es respecto al canto, el pasaje de muchas notas sobre un sola vocal: *a* ó *e* (fig. 8).

P. ¿Qué es *acciacatura*?

R. La injerencia de una nota exótica de un acorde perfecto, como si en el acorde de DO (mayor ó menor) se injiriese un SI, ó en el de SOL un FA# (fig. 6).

P. ¿Qué es *portamento*?

R. El tránsito que hace la voz en un intervalo disyunto, pasando rápida y dulcemente por todos los sonidos intermedios *sin marcarlos*, desde la nota incipiente hasta la concluyente. Pero distinguiendo, si la ejecucion es procediendo del grave al agudo, se pasa del dulce al fuerte con un golpe de garganta suave y ligado; y si del agudo al grave, se pasa del fuerte al dulce con una graciosa actividad (fig. 7).

P. ¿Cuáles son los acentos *abreviados*?

R. Los que se representan por abreviaturas. Tales son:

P. P. P.....	<i>pianissimo</i>	Lo mas débil posible.
P. P.....	<i>piu piano</i>	Débilmente.
P.....	<i>piano</i>	Con dulzura.
M. P.....	<i>mezzo-piano</i>	Con moderacion.
M. F.....	<i>mezzo-forte</i>	Medio fuerte.
F.....	<i>forte</i>	Fuerte.
F. F.....	<i>fortissimo</i>	Muy fuerte.
F. F. F.....	<i>forte-fortissimo</i> ...	Lo mas fuerte posible.

P. ¿Cuáles son los acentos *espresos*?

R. Los que se denotan espresamente con palabras. Tales son:

Rinf.....	ó rízf.....	<i>rinforzando</i>	Reforzando.	} fig. 5
Cres.....	ó cresc.....	<i>crescendo</i>	Creciendo.	
Descrescen	ó decresc.....	<i>decrescendo</i>	Descreciendo.	
Dimin.....	ó dim.....	<i>diminuendo</i>	Disminuyendo	
Moren.....	ó mor.....	<i>morendo</i>	Muriendo.	
Rallent.....	ó rall.....	<i>rallentando</i>	Retardando.	
A piacc.....	ó á pia.....	<i>a piacere</i>	A placer.	
Ad libit.....	ó ad lib.....	<i>ad libitum</i>	A voluntad.	
Acceler.....	ó accel.....	<i>accelerando</i>	Con celeridad.	
Scherz.....	ó sche.....	<i>scherzando</i>	Con alegría. Jocosamente.	
Sforzan.....	ó sfor.....	<i>sforzando</i>	Con esfuerzo.	
Vibrat.....	ó vibr.....	<i>vibrato</i>	Vibrando.	
Legat.....	ó lega.....	<i>legato</i>	Ligando.	
Staccat.....	ó stac.....	<i>staccato</i>	Desligando mas ó menos fuerte.	

Estos son los principales, á escepcion de otros cuyos significados es fácil inferir, y otros que arbitrariamente se notan haciéndose su inteligencia misteriosa.

ARTICULO I.

DEL ACENTO: SU ETIMOLOGIA E IMPORTANCIA RESPECTO A LAS LENGUAS
COMO A LA MUSICA.

§ I. Al tratar del acento con el posible laconismo, pero sin omitir lo conveniente á manifestar la necesidad, ó mejor, la indispensable obligacion tanto del cantor como del instrumentista, de observar con el mayor escrúpulo las indicaciones que á su ejecucion se prescriben, sin lo cual la Música quedando en un estado de vaguedad, si no anula oscurece su efecto. A este propósito, no parecerá supérflua la indagacion del origen etimológico de la palabra *acento*; en cuya diligencia hallamos, que entre otros escritores, el autor de las *Lecciones de Ortologia y Prosodia*¹ nos enseña, que, «ella viene de *accentum*, supino del verbo *accinere*, el cual trae su origen de *canere*, como si dijésemos, *para cantar ó para el canto*.» Agreguemos á esta esposicion la de Rousseau, que acercándose mas á nuestro objeto (art. *Accent*.) dice: «Segun la acepcion mas general, se llama así toda modificacion de la voz parlante, en la *duracion* ó en el tono de las sílabas y de las palabras por las que el discurso es compuesto; lo que demuestra una relacion muy exacta entre los dos usos de los *acentos*, y las dos partes de la melodía, á saber, el *ritmo* y la *entonacion*.»

§ II. Ahora bien, omitamos en este lugar las diversas aluciones de esta palabra, tales como acento *lógico*, acento *oratorio* ó *patético*, etc., y trascribiendo á M. Suard,² hagamos una lijera reseña de los efectos del acento en las lenguas, principalmente de la antigüedad.

«Los Hebreos miraban los *acentos* como una cosa tan importante, que algunos Rabinos han pretendido que el mismo Dios le habia comunicado á Moisés en el monte Sinai, la manera de notar los *acentos*; y casi parece indudable que en la lectura pública de los libros sagrados, la variedad armoniosa de *acentos* expresados con precision por voces justas y sonoras, no produzcan una verdadera especie de canto. El hebreo, pronunciado aun al presente en las sinagogas con la énfasis y gravedad conducente á las ceremonias religiosas, parece tener una prosodia muy marcada y muy musical, que hace concebir lo que debia ser la lengua griega pronunciada con los tiempos regulares y las entonaciones fijas, ligadas á su prosodia y á sus acentos.

«Entre los Griegos el acento no tenia ninguna relacion con la duracion de las sílabas: él designaba esclusivamente la entonacion de la sílaba al grave ó al agudo. Tenian tres acentos: el *agudo*, que hacia elevar la voz sobre la sílaba afectada; el *grave*, que hacia descender la voz; y el *circunflejo*, que exigia la elevacion y el descenso de la voz alternativamente sobre la misma sílaba.

1 Prebendado SICILIA. tom. I, pág. 21.

2 *Encyc.*, tom. I, *Observations sur l'art. Accent.*, pág 7.

«Los Romanos, que modelaron la prosodia de su lengua y las formas de su versificación sobre la lengua griega, imitaron los acentos y ciñeron á la palabra la misma significacion. Pero estos acentos que parecian mantener el mismo principio de la formacion de las lenguas, y que formaban uno de los caractéres naturales del idioma griego, se alteraron pasando á otro idioma. Adoptándolo los Romanos, no pudieron igualarlos á la dulzura y á la melodía de la pronunciacion griega. Quintiliano se lamenta, que los acentos de los Romanos tenian una cierta aspereza y un defecto de variedad, que los hacia mucho menos agradable que los de los Griegos.»

§ III. Tal es, empero, el carácter de la cadencia y sonoridad que el acento gramatical, ó mejor, la prosodia comunica á los idiomas, y tal la belleza y significancia que dan al canto los acentos musicales; segundo testimonio del vínculo con que la naturaleza parece haber unido la Música á la palabra. Pues si por acento prosódico se entienden, siguiendo á M. D'Olivet¹, *las inflecciones que se hacen de la voz levantándola y bajándola de unas en otras sílabas, ó sobre una misma sílaba*, por acento musical igualmente entendemos *la sensible impresion de incremento ó decremento, ligar ó desligar, que afecta ó modifica á una nota, á una frase ó á una cadencia*. Y ¿quién negará que constando la Música de periodos, frases, proposiciones, cadencias, ritmos, versos y discursos, es un idioma que hablando misteriosamente al alma, al espíritu y al corazon, conmueve nuestra sensibilidad?

§ IV. Pero esta cualidad, el acento que hace á la melodía mas significativa, que impresiona mas vivamente el objeto de su tendencia, y que en fin dá á la Música una segunda vitalidad, es la que (sensible es decirlo) debiendo ocupar el mas prolijo estudio y la mas exacta observacion de un gran número de nuestros cólegas, es la que considerándola como una incidencia fútil é insustancial, al mismo tiempo que burlan la intencion del compositor, ellos se colocan muy dignamente en el lugar de aquellos á quienes dice Iriarte:

¡Oh tú, cualquiera cuyo torpe oído
Entre dos voces distinguir no sepa
Lo que un espacio mínimo discrepa
Goza, goza el placer de otro sentido,
La Música no pide tu dictámen;
Pues solo ha reservado
Su afinacion al exquisito exámen
Del mortal felizmente organizado,
Que aunque el tono por *comas* se divida.
Sus partes sienta, y sus distancias mida.²

§ V. Por estremo contrario, otros son manos corruptoras, y retratando sus maneras, de tal modo bordan cuanto se les presenta, que á no tener conocimiento anticipado, no se puede conocer lo que cantan ó lo que tocan. Se dice que el ejecutor está autorizado para exornar su parte: abuso pernicioso cuya licenciosidad al mismo tiempo que

1 SICILIA: *Lecciones element. etc.*, tom. IV, pág. 146.

2 *Poema*, canto 1, pág. 10.

corrompe el sendero del arte é invierte la mente del compositor, enjendra tambien en el músico una costumbre que lo hace odioso, no solo á los oidos de los inteligentes, sino tambien á la parte que por particular instinto es concedora del verdadero mérito, que calificará de embrolla su viciosa espresion. Mas, de tales infracciones no carecen de culpa los compositores que, abandonando á la arbitrariedad de los ejecutores las exornaciones convenientes, esponen á desmejorar y aun á ridiculizar sus mas delicados pensamientos. Es verdad que no es dudoso encontrar cantores é instrumentistas capaces de agregar acentuaciones prudentemente oportunas; ¿pero es tan fácil este hallazgo? La naturaleza es económica en talentos notables, mientras que muy pródiga en vulgaridades. En consecuencia, el pródigo compositor, por honor, por el mejor resultado de sus pensamientos, debe puntualizar con precision las acentuaciones necesarias, y el cantor (suponiéndolo de buena escuela) espresar con exactitud y exclusion de toda injerencia ó adición, las mismas acentuaciones que su parte le preceptua.

ARTICULO II.

ESPECIFICACION PARTICULAR DE LAS ACENTUACIONES.

§ I. A la jenérica espresion del acento, su etimología y la igualdad de su designio *prosódico* y *musical*, debe seguir la especificacion particular de cada uno de los elementos que llevan este nombre, cuya accidental cooperacion, unida á la esencial constitucion de una nota, de una frase ó de un período, hace mas espresiva la melodía. Comenzaremos por la que con preferencia efectua la acentuacion.

§ II. APOYATURA. Sin embargo que á todas las notas diminutas se les dá por su tamaño generalmente el nombre de *apoyatura*, se entiende con propiedad únicamente la simple; la doble es ya un *grupeto* que será mas provechoso escusarla y espresar el significado en notas de valor.

M. CastilBraze (art. *Appoggiature*) dice, que la apoyatura vale *ordinariamente* la mitad de la nota que le sigue; lo que importa á decir que en otros casos vale mas ó menos. No adoptaremos doctrina tan dudosa del valor absoluto de la apoyatura: ella vale decididamente lo que representa, por lo que es de suplicar á los compositores las figuren con el mismo carácter de valor que estimen conveniente. Pero aparte del valor y tonalidad conveniente, siendo la apoyatura la acentuacion ó adorno de la nota, no debe mentarse, sino valorizarla bajo el nombre de la nota; tratamiento que igualmente debe observarse con el *mordente* y *grupetto*.

§ III. MORDENTE. Figura-colectiva, que de otro modo llaman los Italianos *circolo-mezzo* (medio-círculo), nombre que le viene por el órden que guardan las cuatro notas que lo componen. El *circolo-mezzo*, como igualmente el *mordente*, pueden ser ascendente ó descendente: ascendente, cuando las notas dicen, *du si du re*, y

descendente cuando, *du re du si*. La diferencia entre uno y otro es, que el *mordente* ordinariamente es cifrado con la signatura ∞ que se fija sobre la cabeza de la nota, y el *circolo-mezzo* siempre en notas.

§ IV. GRUPETTO. Figuracolectiva, en cierto modo sinónimo de *mordente* y *circolo-mezzo*; su tratamiento es igual á la *apoyatura*.

§ V. TRINO. El trino, como igualmente el paso de la voz de pecho á la de cabeza (llamada vulgarmente *falsete*), son dos operaciones de difícil ejecucion. Todas las reglas prescritas al efecto de ambos, son de ningun valor si la naturaleza no favorece al cantor con un privilegio particular.

El *trino*, que no es otra cosa que un batimiento entre dos notas vecinas, y cuya signatura es de dos letras, *tr*, no debe ser de una velocidad confusa, ni de lentitud calmosa; en el primer caso es un embrollo, y en el segundo queda sin efecto.

Se le ha llamado impropriamente *cadencia*, porque las mas veces concluyen las cadencias con un trino sobre la nota superior á la concluyente.

§ VI. SEMITRINO. Trino pasajero que se hace sobre una nota lijera, como negra ó corchea, sin preparacion, y por consiguiente jamas es cadencial. Se indica con una signatura poco semejante á la union de dos zetas ladeadas NN, que los franceses llaman *zigzag*.

§ VII. RULADA. Entre la *rulada* y la serie que llamamos *notas de fantasia*, no hay mas diferencia, que la *rulada* es sujeta á tiempo, y las notas de fantasia son arbitrarias. Ambas cosas demandan las mismas cualidades de brillantez en la ajilidad y claridad de ejecucion, distinguiendo al mismo tiempo los grados de *ascenso* y *descenso*, aumentando gradualmente la fuerza en lo primero y disminuyéndola en lo segundo con discrecion.

§ VIII. ACCIACATURA. Sobre la clasificacion de esta exornacion se advierten diversas opiniones. Segun unos, la *acciacatura* consiste en herir ó tañer rápidamente de una manera sucesiva todas las notas de un acorde, para darles mayor resonancia; ésta se indica escribiendo en notas diminutas y en su orden sucesivo todas las notas del acorde, y en seguida el acorde mismo, ó haciendo preceder al acorde por una línea perpendicular culebreada. Segun otros, ella consiste en injerir en el acorde una nota que no le pertenece, y ésta se indica con una línea transversal que atraviesa el acorde por el mismo lugar donde debe ser injerida la nota extranjera. Pero á nuestro juicio, esta última es la verdadera *acciacatura*, pues la otra si bien se vé, no es otra cosa que un acorde violentamente arpejiado, y en aseveracion de nuestra opinion, espondremos la doctrina irrecusable de Vincenzo Manfredini, consonante con MM. Festori y Marpour ¹.

«Las acciacaturas (dice Manfredini) son ciertos intervalos que en el acompañamiento se injieren á los acordes, para sacar una armonía mas brillante. Estos intervalos son el acorde consonante, la segunda aumentada, la cuarta mayor ó la séptima mayor. En el acorde disonante, es tambien la misma segunda ó la misma cuarta; en el de sexta menor

1 *Encyc.*, tom. I, pág. 13.

es la quinta; en el de sexta mayor la quinta aumentada, etc.» Pero en esta exornacion, perteneciente y practicable únicamente sobre el órgano ó piano, es necesario observar que la nota accidental injerida, debe abandonarse prontamente como estraña del acorde, para hacer prevalecer la nota esencial.

§ IX. PORTAMENTO. Esta exornacion tan propia del canto como de los instrumentos de arco, y del trombon entre los de viento, la han distinguido los escritores en dos maneras: Primera, cuando se ligan muchos sonidos de igual valor que proceden por grados conyunto ó disyuntos; este modo de *portar-la-voz*, no siendo otra cosa que la ejecucion de una ligadura hecha con mas suavidad, sin que la garganta haga movimientos muy marcados, no le corresponde dignamente el título de *portamento*; no es mas que una ligadura. Segunda, cuando entre dos sonidos que forman un intervalo mas ó menos grande, y que procede por todos los grados intermedios indefinidamente sin fijarse en ninguno, éste es el verdadero *portamento* (lám. *Acentuaciones*, frente la pág. 142).

§ X. Pero no olvidemos que tanto el *portamento*, como el *trino* y las *notas-de-fantasía*, deben economizarse mucho, usándolas con oportunidad. La prodigacion de estas acentuaciones, á la vez de desfigurar la composicion, fastidia al auditorio con la afectacion de tan monótonas manías; refluyendo todo en degradacion del mismo ejecutor, que manifiesta con los extremos de importunas bordaduras, su lastimosa ignorancia y despreciable presuncion.

CAPITULO VIII.

DE LOS ANFIBOLOS LLAMADOS ACCIDENTES, Y DE LOS TERMINOS O TONOS QUE CON ELLOS SE FORMAN.

P. ¿Cuáles son los elementos denominados ANFÍBOLOS?

R. Los *Bemoles*, *Diesis* y *Becua*dos, llamados impropriamente *accidentes*.

P. Por qué se titulan *Anfíbolos*?

R. Porque obran en diversos y contrarios propósitos, siendo unas veces *accidentales* y otras *esenciales*.

P. ¿Cuándo son *accidentales*?

R. Cuando se encuentran dentro del discurso, alterando una nota en ascenso ó descenso, un semitono mas de su naturaleza.

P. ¿Y cuándo son *esenciales*?

R. Cuando colocados en la armadura de la clave, designan el *término* ó *tono* que con ellos se forma.

P. ¿Cuál es el objeto designativo del *bemol*?

R. Alterar la naturaleza de la nota ante la cual se pone, haciéndola bajar medio tono.

P. ¿Cuál es el objeto designativo del *diesis*?

R. Alterar la naturaleza de la nota ante la cual se pone, haciéndola subir medio tono.

P. ¿Cuál es el objeto designativo del *becaudo*?

R. Reponer á su naturaleza ó *posicion primitiva*, una nota alterada por un *bemol* ó *diesis*.

P. ¿Cuántos son los Anfíbolos en general?

R. Respecto á los bemoles ó diesis, 24: 12 en cada clase, cuya intelijencia es la siguiente:

Considerados los bemoles y diesis en la capacidad de su influencia sobre las siete notas de la escala diatónica, ellos imperan en los diferentes grados de *simples* y de *dobles*, y aun de *triples*, si convenimos con M. de Momigny¹. Pero (prescindiendo de esto último), en el primer grado, esto es de *simples*, se divide la accion de los *bemoles* y *diesis* en *accidentales* y *esenciales*; y en uno y otro caso el número de ambos es igual al de las notas objeto de su influencia. Mas, en el grado de *dobles*, no se encuentran sino cinco de cada clase, en razon de que en el círculo de nuestra práctica, las notas MI y SI no son susceptibles de *dobles-diesis*, como tampoco FA y DU (ó DO) de *dobles-bemoles*. Y con respecto á los *becuadros*, cuya tendencia es destruir la anteposicion de los *bemoles* y los *diesis*, no pueden ser mas de siete en el grado de *simples* de éstos; mas en el grado de *dobles* se cuentan hasta diez, cinco en los *bemoles* y cinco en los *diesis*. Así, pues, agregando á los 12 *bemoles* y 12 *diesis*, 17 *becuadros*, dirémos que los *anfíbolos* en lo general de sus operaciones son 41.

P. ¿Puede un *bemol* destruir la influencia de un *diesi*, ó viceversa?

R. No siendo valorizadas las alteraciones de los *diesis* y *bemoles* mas del grado de un *semitono* en ascenso y descenso, y distando entre éstos el intervalo de un tono, es consiguiente la imposibilidad de invalidarse recíprocamente, sin causar una confusa irregularidad; y por supuesto se necesita de otro elemento, que alcanzando la distancia de un solo semitono, haga la reposicion de la nota á su *posicion primitiva*, éste es el *becuadro*. Por cuya razon se hace notable que en los tonos de *bemoles* se deja sentir el *becuadro* como un *diesi*, y en los tonos de *diesis* como un *bemol*.

P. ¿Puede un solo *becuadro* destruir juntamente las anteposiciones de los *dobles* y *simples diesis* ó *bemoles*?

R. Nó, porque valiendo el *becuadro* (como igualmente el *bemol* y el *diesi*) por un semitono, no alcanza á invalidar el intervalo de un tono que hace la *doble alteracion* de aquellos; y de aquí es que, para anular el efecto del *doble-diesi* ó *doble-bemol*, se pone al lado anterior de la nota el *becuadro* y el *bemol* ó *diesi*, significando que *se anula el doble quedando el simple*.

P. ¿En qué orden se suceden los *diesis*?

R. En el de quintas ascendentes. A saber: FA, DU, SOL, RE, LA, MI, SI.

P. ¿En qué orden se suceden los *bemoles*?

R. En el de cuartas ascendentes. A saber: SI, MI, LA, RE, SOL, DU, FA.

P. ¿Qué parte ó qué nota es el *bemol* de la escala que con él se forma?

R. La cuarta, y el *diesi* la séptima.

P. ¿Cuál es el objeto del *doble-bemol* ó *doble-diesi*?

R. La duplicacion de un *semitono* en descenso ó ascenso sobre la nota antes

1 Encyc., tom. II, art. *Tm* (*Théorie de J. J. de Momigny*), págs. 527 y 528.

bemolizada ó diesada en la armadura de la clave.

P. ¿Cuál es la inteligencia de la palabra TONO?

R. Entre los varios significados que comprende esta palabra, se incluyen principalmente dos de diversa y necesaria distincion. Tales son: *tono-intervalo* y *tono-armónico*.

P. ¿Qué se entiende por *tono-intervalo*?

R. La distancia entre dos notas contiguas, esceptuando la de 3^a á 4^a y de 7^a á 8^a. Por ejemplo: de MI á FA y de SI á DU.

P. ¿Qué se entiende por *tono-armónico*?

R. Una cadencial proposicion iniciada por su fundamental y resuelta por sus consonantes.

P. ¿En cuántas clases se distinguen los *tonos-armónicos*?

R. En dos: *mayores* y *menores*; pero á la naturaleza de ser *mayores* ó *menores*, puede seguirse la posibilidad de tener otras circunstancias que llamaremos *cualidades accesorias*. Tales son las de ser á la vez *fundamentales* ó *transitorios*, *relativos* ó *correlativos*, *simulados* ó *transformados*.

P. ¿Cuáles son los tonos *mayores*?

R. Aquellos cuya 3^a consta de dos tonos ^{tono} ^{tono} intervalos, como Du, Re, Mi, y cuya 6^a consta de cuatro tonos y un semitono, como Du, Re, Mi, Fa, Sol, La.

P. ¿Cuáles son los tonos *menores*?

R. Los connaturales de los *mayores*, cuya 3^a consta de un tono y medio, como La, Si, Du, y su 6^a de tres tonos y dos semitonos, como La, Si, Du, Re, Mi, Fa.

P. ¿Cuáles son los tonos *relativos*?

R. Aquellos cuyos acordes inherentes á la progresion de su escala, alternan en idéntica relacion con el tono fundamental; tales son los de la 5^a y de la 4^a.

P. ¿Cuáles son los tonos *correlativos*?

R. Los *menores* y *connaturales* de los *relativos*.

P. ¿Cuáles son los tonos *fundamentales*?

R. Los que haciendo la iniciativa de una proposicion, prevalecen sobre los tonos transitorios hasta su terminacion ó cambio de diferente asunto.

P. ¿Cuáles son los tonos *transitorios*?

R. Los que á efecto de las diversas transiciones de la modulacion alternan con el tono fundamental.

P. ¿Cuáles son los tonos *simulados*?

R. Los que en la série del discurso son en realidad diversos de lo que aparentan en la armadura de la clave. Por ejemplo: en la clave está indicado con los dos bemoles respectivos el tono de Si \flat mayor; pero en la série se observa continuado el tercer bemol (el de *la*), que anuncia ser, no el tono de Si \flat , sino el de Mi \flat mayor.

P. ¿Cuáles son los tonos *transformados*?

R. Los que bajo su misma forma narrativa, pueden con diversa progresion transformarse en diferente tono. Por ejemplo: el tono de Si mayor (5 diesis) con las mismas notas que hacen su forma narrativa, puede transformarse en Du \flat mayor y leerse como tal, á escepcion de los accidentales que sobrevengan.

P. ¿En qué orden se suceden los tonos mayores derivados de los bemoles?

R. En el mismo orden que los bemoles elementos de su formacion. Es decir, por cuartas ascendentes ¹, del modo siguiente:

TONOS MAYORES DE BEMOLES.

DU.....	SI	mi	la	re	sol	du	fa
FA.....	MI	la	re	sol	du	fa	sib
SI \flat	LA	re	sol	du	fa	sib	mib
MI \flat	RE	sol	du	fa	sib	mib	lab
LA \flat	SOL	du	fa	sib	mib	lab	reb
RE \flat	DU	fa	sib	mib	lab	reb	solb
SOL \flat	FA	sib	mib	lab	reb	solb	dub
DU \flat	SIB	mib	lab	reb	solb	dub	fab

P. ¿En qué orden se suceden los tonos mayores derivados de los diesis?

¹ El mayor número de metodistas designan la sucesion de bemoles por cuartas ascendentes ó quintas descendentes, y la de diesis por quintas ascendentes ó cuartas descendentes; pero, advertido por la esperiencia, que la ambigüedad equivocando al principiante lo confunde, he indicado la sucesion de ambos elementos por el orden ascendente; los bemoles por cuartas y los diesis por quintas.

Entre tanto, esta fórmula de cuartas y quintas, en la que están basadas las series de bemoles y diesis, es tambien el fundamento de los grandes sistemas de Música de los Griegos, Ejipticos y Chinos, segun la demostracion de M. el abate Roussier en una *Progresion triple á doce términos*, indicada anteriormente por M. Rameau y trascrita por M. el abate Feytou, págs. 704 y 716 en su erudito art. *Greccs*. Pero, si bien el abate Roussier sistema su progresion por quintas descendentes, de donde hace derivar la serie de bemoles, Rameau, en razon inversa por quintas ascendentes, deduce la de diesis, en el orden siguiente:

Roussier.....	si	mi	la	re	sol	ut	fa	sib	mib	lab	reb	solb
Rameau.....	ut	sol	re	la	mi	si	fa \sharp	ut \sharp	sol \sharp	re \sharp	la \sharp	mi \sharp
Progresion triple.....	1,	3,	9,	27,	81,	243,	727,	2187,	6561,	19613,	59049,	171147.

Prescindiendo en este lugar de cuanto con respecto al orijen de esta progresion espone M. Fetis en el tom. VII de su *Biogr. des Musiciens*, art. ROUSSIER, se hace notable el cúmulo de injurias que en palabras de los adversarios de este abate transcribe en el citado artículo; antigua y temible tendencia de los contemporáneos y de los que, fanáticos por la doctrina de su educacion, que creyéndose oscurecidos unos y corregidos otros, por el que dió un paso adelante ó hizo un acuerdo sobre sus teorías ó sus costumbres, conspíran á

R. En el mismo que los diesis elementos de su formacion. Es decir, por quintas ascendentes, del modo siguiente:

TONOS MAYORES DE DIESIS.

DU.....	FA	du	sol	re	la	mi	si
SOL.....	DU	sol	re	la	mi	si	fa#
RE.....	SOL	re	la	mi	si	fa#	du#
LA.....	RE	la	mi	si	fa#	du#	sol#
MI.....	LA	mi	si	fa#	du#	sol#	re#
SI.....	MI	si	fa#	du#	sol#	re#	la#
FA#.....	SI	fa#	du#	sol#	re#	la#	mi#
DU#.....	FA#	du#	sol#	re#	la#	mi#	si#

P. ¿Cómo se deriva el tono menor del mayor?

R. Como un efecto de su causa. Siendo el tono menor connatural del mayor (como el mayor lo es del menor), cuya connaturalidad se advierte tanto en la igualdad de su formacion como en la serie de su escala, él manifiesta la inferioridad de su categoria, deduciendo su cuerda tónica una tercera sublocal de la fundamental del mayor. Es decir, un semitono y un tono.

P. ¿Qué entendemos por *igualdad de formacion*?

R. La indicacion de una de las *prevenciones iniciales*, con las que igualmente están caracterizados el mayor y el menor.

P. ¿Cuáles y cuántas son las *prevenciones iniciales*?

R. Cuatro: CLAVE, TONO, TIEMPO y MOVIMIENTO; y constando el tono mayor como el menor de igual clase y número de anfibolos, ó de ninguno, ésta es la principal cualidad que los connaturaliza.

P. ¿Cómo conoceremos ó distinguiremos á *libro-abierto* el tono menor?

R. Desþues de atender á su formacion primaria, y prescindiendo del final que suele variar ¹, se observará la alteracion ascendente que deberá tener la quinta del mayor, en cuyo caso el tono es menor.

P. ¿Cuál es la colocacion ó empleo de *dobles-diesis* y *dobles-bemoles*?

destruir lo mas útil y fundado que nuevamente aparece. ¿Cuál es el escritor didáctico ó histórico cuyas obras estén libres de equívocos y aun de errores de inteligencia ó circunstancias imprevistas? Ninguno es un evanjelista. El mismo Fetis, apreciablesimo y prominente en todas sus facas, y á quien se le debe un homenaje de eterna gratitud, ¿no está tachado de los mismos defectos, segun el autor de la *Table Onomastique de la science et la pratique*, de Jumilhac, pág. 334? Recorramos la Historia y hallaremos que desde Terpandro hasta el último de nuestros próceres, no se ha librado uno solo de los ataques de la rivalidad; hasta que el tiempo, juez inexorable, corriendo el velo al desengaño, coloca en el ángulo de la verdad, la piedra desechada por la procacidad y las preocupaciones.

1 No se entiende por final solamente la conclusion de una pieza, sino tambien la mutacion explícita que se haga de un tono. Es decir, el final intermedio de un trozo, con proposicion de otro.

R. Estos no tienen lugar entre las *prevenciones iniciales*, pero sí en la *série*, en las notas que primitivamente han sido modificadas por los simples diesis y simples bemoles, según queda explicado.

ARTICULO I.

DE LA ETIMOLOGIA, NUMERO Y EFECTO DE LOS ANFIBOLOS.

§ I. La impropiedad de titular accidentes á los *bemoles*, *diesis* y *becuadros*, es una de las muchas anomalías que se advierten en la pobre nomenclatura musical. Accidental es lo que no es esencial; y esencial lo relativo á la esencia, y más congruente á nuestro objeto, lo que constituye el ser y naturaleza de la cosa. En ambos casos se hallan estos elementos; pues si bien son accidentales, porque sin ellos no podría formarse la escala cromática, y menos las transitorias modulaciones que vitalmente amenizan toda composición musical, son también esenciales, porque constituyen el ser y naturaleza de las escalas de los 28 tonos, que de bemoles y diesis se componen. De lo que se sigue, que por la misma ambigüedad inherente á su naturaleza, demandan un título copulativo de sus dos cualidades objetivas; título que, técnica y naturalmente no puede ser otro que el de *Anfibolos*. Veamos el origen particular de cada uno.

§ II. La cuerda *Trite-Synnemenon*, 2ª del tetracordo llamado de conjunción del sistema griego, y que en el sistema de Guido ocupaba los lugares que abajo veremos, es el origen deduccional de nuestras notas bemolizadas; pero el nombre basado en la letra B, á la que dándole dos formas diferentes con agregación de diversos adjetivos, hizo la etimología de dos inconexos elementos. Así que, la *b* redonda adjetivada del *bisílabo mole*, que significa *suave*, *blando*, *muelle*, es el compuesto de la palabra B-mol ó Bemol; y la *h* cuadrada cuyo significado es *duro*, áspero, *desapacible*, unida al adjetivo *cuadro* (nombre deducido de su misma figura), originó el de *h* cuadro, que modificando, pronunciamos B-cuadro ó Be-cuadro. Mas estos nombres derivados de una misma letra, significando los diversos sonidos que, bajo una misma nota se encuentran en el sistema del Aretino, es otro testimonio del pródigo talento de este monje. La cuerda *Trite-Synnemenon*, que á la vez se encontraba ser 4ª del tercer exacordo, y 3ª del cuarto, y que, si en el primer caso, es decir, de 4ª del tercer exacordo (propiedad de Bemol), debía dar un sonido blando, en el segundo, como 3ª del cuarto (propiedad de Becuadro), debía dar un sonido duro; y siendo una misma la nota, para subvenir á estas dos necesidades, denominó al sonido blando *fa*, y al duro *mi*: de donde resultó llamarse esta nota Bfami ó Befah mi.

§ III. Respecto al Diesis, éste se deriva del tetracordo cromático². Pero deberá notarse, que entre los Griegos habían tres clases de Diesis:

1 Véase § IX del art. II, cap. III.

2 Véase § X del art. II, cap. III, *Género Cromático*.

1º El Diesi *Enarmónico-menor* ó simple Diesi, que, segun la tradicion de Rousseau ¹, se figura con una aspa ó cruz de San Andrés X, y que, segun la práctica seguida por los Aristojénicos, elevaba la nota un cuarto de tono (dos comas).

2º El Diesi *Cromático*, doble Diesi ó Diesi ordinario, señalado con una doble aspa ✘, que en nuestra práctica seguida desde la antigüedad, eleva la nota un semitono (cuatro comas).

3º El Diesi *Enarmónico-mayor* ó triple Diesi, marcado con una triple aspa ✘✘, que, segun los Aristojénos, elevaba la nota cerca de tres cuartos de tono. Prescindamos de este último que no tiene lugar en nuestro sistema, y pasemos á los dobles de ámbas especies.

§ IV. Sabido el grado de influencia de los doblesbemoles y doblesdiesis sobre las notas antes bemolizadas ó diesadas en las prevenciones iniciales, nos resta hacer estas obervaciones:

1ª La disparidad de número entre los simples y dobles de ámbas clases; pues siendo siete los simples, parece que en consecuencia debian ser igualmente siete los dobles; objecion que queda resuelta reflexionando: 1º Que respecto á los dobles ocurrentes en la série, no pueden pasar de cinco, porque el mismo número de 14 tonos mayores, producidos por los siete bemoles y siete diesis, hace necesaria la concurrencia de solo cinco, por la razon ya espuesta en el diálogo. 2º Que con relacion á la armadura de la clave, son absolutamente inútiles y aun perjudiciales; pues de su admision, resultaria la terjiversacion de tonos que, atentamente observados, no serian otra cosa que trasformaciones de los principales. Hé aquí la prueba suponiendo siete dobles de una y otra clase, los tonos que producirian, y sus respectivas trasformaciones.

EN DOBLES-DIESIS.

Diesis	Fa,##	Du,##	Sol,##	Re,##	La,##	Mi,##	Si.
Tonos	Sol,#	Re,#	La,#	Mi,#	Si,#	Fa,##	Du,##
Trasformaciones.....	La,b	Mi,b	Si,b	Fa,	Du,	Sol,	Re.

EN DOBLES-BEMOLES.

Bemoles.....	Si,bb	Mi,bb	La,bb	Re,bb	Sol,bb	Du,bb	Fa.bb
Tonos	Fa,b	Si,bb	Mi,bb	La,bb	Re,bb	Sol,bb	Du.bb
Trasformaciones.....	Mi,	La,	Re,	Sol,	Du,	Fa,	Si.b

2ª Que siendo el doble-bemol indicado con el duplo del simple bb, designando su doble objeto, parece muy natural que, consecuentemente el doble-diesi fuese igualmente indicado con el duplo del simple ##, designando tambien su doble objeto; pero la razon es contrariada en esta parte, como en otras muchas que hemos observado y observaremos adelante. La indicacion del doble-diesi con una aspa, contrariando su significado, es una notoria irregularidad; puesto que, la aspa ó cruz de San Andrés significa la demostracion de dos comas ó un cuarto de tono; en cuyo caso, entre los

1 *Diã.*, art. *Diese*.

estremos de figurarlo con un aspa ó con dos diesis, la mejor signatura será (como algunos la usan), la del mismo diesi puntuado en sus cuatro ángulos ✱, simbolizando con mas propiedad su doble tendencia y las ocho comas de que él consta.

3ª Que (con separacion de los dobles), la influencia dominante de un bemol ó diesi, que se circunscribe al término virgular de un solo compas, dilata *escepcionalmente* su accion, cuando la primera nota del compas siguiente está ligada con la última del antecedente que le es semejante, y se halla bemolizada ó diesada; en cuyo caso le corresponde tácitamente á la segunda la misma alteracion; pues de lo contrario, no habria verdadera ligadura.

§ V. Con relacion al becuadro, éste, igualmente que el bemol y el diesi, efectúa como accidental y como esencial. Porque ó la tonalidad superveniente después de la fundamental es *implícita* ó *explícita*¹: si lo primero, en este caso el becuadro es accidental; y si lo segundo, él es esencial. Se observará, empero, que el becuadro jamás es primitivamente esencial, porque él sobreviene únicamente en las notas antes bemolizadas ó diesadas; así es que sus efectos nunca son primitivos, siempre sí secundarios.

ARTICULO II.

DE LOS MODOS: SUS VARIOS SIGNIFICADOS Y ESTRAVAGANTES ATRIBUCIONES.

§ I. Si entre los Griegos la palabra MODO, cuyas diversas acepciones y contradictorias cualidades inherentes al objeto de su aplicacion, confundian la intelijencia, entre nosotros la palabra TONO, coincidiendo en casi igual número de significados, no carece de irregularidad en la principal en la principal de sus acepciones, como luego se verá. A cuyo efecto, para demostrar con mas claridad la exacta analogía de los *modos* del antiguo sistema con nuestros *tonos*, transcribiremos la narracion de Rousseau, uniforme con la del abate Eximeno, testimonios de irrecusable autoridad.

§ II. «Estando reducida la Música antigua, dice Rousseau,² á los estrechos límites del tetracordo, del pentacordo, del exacordo, del eptacordo y de la octava, no se adoptó primeramente mas que tres *modos* fundamentales que distaban un tono el uno del otro. En el punto mas grave era colocado el *Dório*, en el medio el *Fríjio*, y en la parte aguda el *Lídio*. Dividiéndose cada uno de estos tonos en dos intervalos, se dió lugar á otros dos *modos*: el *Jónio* y el *Lídio*. Pero amplificado el sistema hácia los extremos de agudo y grave, los músicos establecieron de una y otra parte nuevos *modos*, deduciendo sus

1 Por tonalidad *implícita* se entiende la que sobreviniendo á la propuesta en la armadura de la clave, tiene los bemoles ó diesis solamente en las notas necesarias á designar el tono; y *explícita*, la que formando una nueva proposicion como la primaria invalida (por ejemplo), con becuadros los bemoles ó diesis antepuestos.

2 *Diçt.*, art. *Mode*.

denominaciones de los cinco primeros y agregando la preposicion *HYPER*, *sobre*, para los de la parte superior, y la preposicion *HYPO*, *bajo*, para los de la inferior. De esta manera, seguian en ascenso al MODO *lídio*, el hyper-dório, el hyper-jónio, el hyper-fríjio, el hyper-eólio y el hyper-lídio; y después del MODO *dório*, venian en descenso el hypo-lídio, el hypo-eólio, el hypo-fríjio, el hypo-jónio y el hypo-dório.» Hélos aquí.

MODOS GRAVES.

1. LA, Hypo-dório.
Comun-lócricio.
2. SI,^b Hypo-jónio.
Hypo-jástio.
Hypo-fríjiograve.
3. SI, Hypo-fríjio.
4. DU, Hypo-eólio.
Hypo-lídiograve.
5. DU,[#] Hypo-lídio.

MODOS MEDIOS.

6. RE, Dório.
Hypo-mixo-lídio.
7. MI,^b Jónio.
Jástio.
Fríjio-grave.
8. MI, Fríjio.
9. FA. Eólio.
Lídio-grave.
10. FA,[#] Lídio.

MODOS AGUDOS.

11. SOL. Hyper-dório.
Mixo-lídio.
12. LA,^b Hyper-jónio.
Hyper-jástio.
Mixo-lídio-agudo.
13. LA, Hyper-fríjio.
Hyper-mixo-lídio.
14. SI,^b Hyper-eólio.
15. SI, Hyper-lídio.

§ III. Por esta demostracion se vé que se dá el nombre jenérico *modo*, distinguiendo particularmente con los nombres de las provincias, *Dória*, *Fríjia*, *Lidia*, *etc.*, á las

mismas cuerdas que en nuestro sistema son los puntos de partida de las escalas, cuyos acordes fundamentales llamamos *Tonos*, y que distinguiéndolos en particular con los nombres de las mismas cuerdas, Du, Re, Mi, etc., los clasificamos en diversas categorías de mayores y menores. Pero estas clasificaciones que, en nuestro sistema forman el carácter de tonalidad de todo trozo de música, no se encuentran en la tecnología musical de los Griegos; y si bien los *modos* separadamente considerados, debieron ser ya mayores ó ya menores, al verlos caracterizados con títulos provinciales, y al examinar si en el detalle de los mismos *modos*, se vislumbraba razon alguna, que anunciase decidida y exclusivamente el estilo ó tendencia particular de cada uno, para poder injerir (aunque por incierta huella), la clase de su pertenencia, quedamos en una angustiosa perplejidad, notando con admiracion, las variadas cuanto inconexas cualidades que á cada uno se le atribuyen. Porque ¿cómo combinar lo melancólico con lo belicoso, lo lascivo con lo religioso, lo fúnebre con lo alegre, lo suave con lo severo, y lo vário con lo sublime? En verdad, estas cualidades tan incoherentes entre sí, se hacen mas sorprendentes cuando comparamos las diferentes narraciones de diversos escritores, como se notarán las del abate Eximeno ¹ y el Benedictino Jumilhac, ² que á continuacion se esponen:

MODO DÓRIO.

EXIMENO.—Estable, severo, púdico, majestuoso, vehemente y belicoso.

JUMILHAC.—Propio á inspirar la nobleza, la grandeza, y á manifestar una alegría modesta y grave, y á conducir á la piedad y á la virtud.

MODO FRÍJIO.

EXIMENO.—Agradable, alegre, inconstante, iracundo, lascivo, furioso, vehemente, religioso y guerrero.

JUMILHAC.—Severo y propio á escitar el corazon á las acciones jenerosas y difíciles.

MODO LÍDIO.

EXIMENO.—Melancólico, fúnebre y horrible.

JUMILHAC.—Semejante á una trompeta, no que incita al combate, sinó que canta la victoria; de manera que él es un conjunto de alegría.

MODO EÓLIO.

EXIMENO.—Tranquilo, pausado, sombrío, alegre, suave y severo.

JUMILJAC.—Pulido y arreglado, encamina á la clemencia y á la benignidad, á la

1 Oríjen de la Música, tom. III, pág. 81.

2 La Science et la pratique, etc., part. 4ª, pág. 226.

devocion y al amor divino, y á dar valor para sobreponerse á las dificultades y á sufrir las miserias de la vida presente.

MODO JÓNIO.

EXIMENO.—Varío, alegre, lascivo, sublime y apto para la danza.

JUMILHAC.—Alegre, agradable y ferviente, y conduce á la esperanza.

§ IV. Tal es el sumario de nociones que respecto á los *modos* y con referencia á los Griegos puede hacerse; cuyos nombres se derivaron de los cantos ó estilos particulares de los pueblos, como la série de anómalas cualidades de la clase de emociones que efectuaban, segun las simpatias ó tendencias características de los que la detallaron. Pero en la edad media, nuestros antiguos músicos llamaban tambien *modos*, por relacion á la medida ó á los tiempos, ciertas maneras de fijar el valor relativo á todas las notas por una signatura general. El *modo* era poco mas ó menos entonces lo que hoy la medida, y se indicaba tambien después de la clave por círculos ó semicírculos puntuados ó no puntuados, seguidos de las cifras 2 ó 3, diferentemente combinadas, á lo cual se agregaban en seguida líneas perpendiculares diferentes en número y tamaño, segun el modo; y de este antiguo uso se conservan en nuestra práctica las signaturas **C** y **Ⓒ**.

§ V. en este sentido habia dos clases de *modos*: el mayor que se referia á la nota máxima, y el menor á la longa. El uno y el otro se dividia en perfecto é imperfecto.

El *modo* mayor perfecto se indicaba con tres líneas ó barras que llenaban cada una tres espacios del pentágrama, y otras tres que no ocupaban mas que dos; bajo este *modo* la máxima valia tres longas.

El *modo* mayor imperfecto era marcado por dos líneas que cada una atravesaba tres, y otras dos que no atravesaban mas que dos; y entonces la máxima no valia mas que dos longas.

El *modo* menor perfecto era marcado por una sola línea que atravesaba tres espacios; y la longa valia tres breves.

El *modo* menor imperfecto era marcado por una línea, que no atravesaba mas que dos espacios; en cuyo caso la longa no valia mas que dos breves.

El abate Brossard, segun Rousseau, ha mezclado mal á propósito los círculos y semicírculos con las figuras de los *modos*. Estas signaturas reunidas, no tenian jamás lugar en los *modos* simples, pero sí únicamente cuando las medidas eran dobles ó conjuntas.¹

1 M. Héctor Berlioz en su *Grand Traité d'Instrumentation*, cap. II, pág. 33, ha clasificado tambien nuestros tonos; pero no atribuyéndoles inconexas y contradictorias cualidades, como se notan en los modos, sino las que (á escepcion de lo relativo al violin en su timbre y capacidad), derivándose de un principio desconocido, hacen á los diversos grados de la escala mas ó menos sonoros ó sombríos, alegres ó

Todo esta está fuera de uso de mucho tiempo atras; pero si alguno de nuestros contemporáneos pretende descifrar la Música antigua, es necesario indispensablemente hacer un prolijo estudio de estas signaturas, en las que los mas sábios maestros se ven frecuentemente embarazados.

ARTICULO III.

DIVERSAS ACEPCIONES DE LA PALABRA TONO, Y SU MAS PROPIA DENOMINACION.

§ I. Modo, Tono y Término son tres nombres que, sucediéndose gradualmente, han concurrido á significar un mismo objeto. Modo, entre los Griegos, designaba cuanto á este respecto hemos demostrado en páginas anteriores; y como la reforma Gregoriana (basada en las rutinas orientales), no fué otra cosa que la variacion ó supresion de los usos Ambrosianos, cambiándose únicamente la forma, era indiferente en los cantos litúrgicos las denominaciones de *Modos salmódicos*, ó *Tonos salmódicos* y en particular, 1.^{er} *tono Dório*: 2.^o *tono Hypo-dório*: 3.^o *tono Fríjio*, etc. Esta práctica, conservada por Guido (siglo XI) y usada por Muris (siglo XIV) ha quedado indeleble en los cantos eclesiásticos, omitiendo únicamente los adjetivos *Dório*, *Fríjio*, etc.; y así se dice, 1.^{er} *Tono*, 2.^o *Tono*, 3.^o *Tono*.

§ II. Pero siendo estos cantos (no obstante el gradual progreso), la raiz normal de la nomenclatura musical, se anexaban á las escalas los mismos nombres de los cantos salmódicos, respecto al acompañamiento del órgano, como se vé entre otros autores, en el Prebendado Romero, *Arte de cantollano y Organo*, del modo siguiente:

Du	ó	DoMayor,	5 ^o tono.
RE		Mayor,	5 ^o tono punto alto.
Mi ^b		Mayor,	6 ^o tono punto bajo.
Mi		Mayor,	6 ^o tono medio punto bajo.
FA		Mayor,	6 ^o tono.
SOL		Mayor,	8 ^o tono.
LA ^b		Mayor,	8 ^o tono medio punto alto.
LA		Mayor,	8 ^o tono punto alto.
Si ^b		Mayor,	5 ^o tono punto bajo.
RE		Menor,	1. ^{er} tono.
Mi		Menor,	3 ^o tono.
SOL		Menor,	2 ^o tono.

tristes, magestuosos ó brillantes, cuyo conjunto de efectos y propiedades es uno de los ignorados misterios de la Música.

LA Menor, 7º tono. ¹

§ III. Sin embargo de estas anexiones de la tonalidad ó grados de las escalas musicales al canto-llano, en el tratamiento ó denominacion particular de cada escala, no se decia como decimos hoy: *Tono* de Do mayor, *tono* de La menor, *tono* de Re mayor, sinó, *término* de Csolfaut 3ª mayor, *término* de Alamire 3ª menor, *término* de Delasolre 3ª mayor. ² Y prescindiendo de las enfáticas palabras, *C-solfaut*, *A-lamire*, *D-lasolre*, el título *término* tiene mas adecuacion y propiedad á significar definitiva y exclusivamente el objeto determinado, que el de *tono*, cuya indeterminada ambigüedad, confundiendo los objetos, dificulta la intelijencia. Mas, para no dejar dudosa la propiedad del nombre, que inconcusamente le pertenece á un *acorde*, *escala* ó *período*, adoptando como un precepto sin exámen nuestra indicacion, hagamos una lijera observacion sobre la etimología de ámbas denominaciones, TONO y TÉRMINO; puesto que, la persuacion es la conviccion, y la conviccion la aceptacion de la verdad.

§ IV. *Tono*, en su jenuina acepcion, y como en todo tiempo exclusivamente se ha entendido, es: *El espacio diatónico que media entre dos notas contiguas*, es decir: *Un intérvalo de nueve comas*. ³ Las demas acepciones, como *tono* por el grado de elevacion de las voces ó instrumentos, en que se dice que el tono de la voz tal ó del instrumento cual es alto ó bajo; *tono*, por el instrumento de fierro á manera de horquilla para arreglar los pianosforte, ó la flautilla para regularizar el temple de la orquesta; *tono*, en fin, por la fundamental de un acorde ó escala: todas estas acepciones son secundariamente de congruencia únicamente acomodatícia. De lo que se deduce, que la injerencia y pretendida propiedad de estas denominaciones, descansa no en la razon, sinó en la porfiada repeticion con que se hace valer. Veamos el otro.

§ V. *Término*, lógicamente hablando, es *aquel en que se resuelve una proposicion, como en su sujeto y atributo*: ⁴ analogia, indicacion exacta de la combinacion armónica llamada *tono*. Todo acorde perfecto, todo tema, todo período ó discurso musical, es una *proposicion* constante de *sujeto y atributo*: el sujeto es, por ejemplo, *G* ó *Sol*, el atributo ó predicado es *Mayor* ó *Menor*, cuyo carácter de mayoria ó minoria se resuelve por sus consonantes.

§ VI. Hé aquí el principio de donde racionalmente parece haber tomado oríjen la aplicacion de *término*, ⁵ aunque con tanta impropiedad llamamos *tono*, cuya denominacion, menos que un nombre propio, es un seudónimo, y al que yo, conviniendo con el uso y comun intelijencia, doy el título de *tono-armónico*, verificándose en él lo que por tales

1 Con separacion de la injerencia de los tonos musicales á los del cantollano, se advierte en este lugar el equívoco de darle á *La menor*, la anexion de 7º tono, siéndole propio el 4º; por lo que se notará no hallarse éste en esta nomenclatura.

2 Véase SOLER: *Llave de la Modulacion*, lib. 1º, cap. X, y sus 28 tablas.

3 Fit tonus inter omnes voces præter MI et FA.—SOLER: *Llave de la Modulacion*, cap. IV, pág. 15.

4 Terminus est, id in quod resolvitur propositio ut prædicatum, et id de quo predicatur.—*Aristóteles in Roselli SUMMA PHILOSOPHICÆ*, tom. I, inšt., log., cap. 1.

5 No únicamente entre los músicos era usual *término* por *tono*. Todos los diccionarios españoles traen el mismo significado; prueba inconcusa de su antigüedad y generalidad.

irregularidades, como en otros lugares hemos visto y en adelante veremos, lamenta Rousseau, diciendo: «A medida que la Música se perfecciona, va perdiendo los títulos pomposos por los que los antiguos pensaron glorificarla.»¹

ARTICULO IV.

DE LA CLASIFICACION DE LOS TONOS ARMONICOS RESPECTO DE SU MANERA DE SER.

§ I. Cuando se trata de clasificar el *tono-armónico*, en distinción del *tono-intervalo*, se le divide en categorías de mayor y menor, omitiendo aquellas eventualidades ocurrentes en un período de consideracion, que por intercalarse sucediendo á la proposicion primaria, denominamos *cualidades accesorias*; las que sin separarnos de la causa moral que constituye la mayoría ó minoría, dilucidaremos brevemente.

§ II. MAYOR. No es la causa constitutiva del *Modo mayor*, la convencional generalidad que así lo clasifica; es la mano del Ser Supremo, que indeleblemente lo ha decretado en el libro máximo de la naturaleza. Esta manifiesta en la resonancia del cuerpo sonoro, un sonido generador con sus armónicas ó alícuotas, comprendidas en las distancias $\text{du}_1, \text{sol}_{12}, \text{mi}_{17}$ que reducidas á menores términos, son Du, Mi, Sol, constituyentes de la tonalidad, de donde se origina nuestra escala diatónica. De este inalterable principio, ha derivado el arte, el conocimiento del *Modo mayor*, estableciendo sus medidas en dos intervalos de nueve comas cada uno, por ejemplo: Du, Re, Mi. Pero no omitamos en este lugar la reflexion que naturalmente escitan los sustantivos TONO y MODO, que si mirados por su faz superficial los encontramos sinónimos, observados en su genuina inteligencia, hallaremos ser dos cosas diversas. *Tono*, entendido ó deducido de la nota que llamamos *tónica*, es el punto de partida fundamental de una escala, ó el sonido *generador* con sus armónicas, origen de la tonalidad; y *Modo* es las diversas circunstancias que determinan la existencia y el estado de un ser. Y con relacion á nuestro caso, es *el carácter que de mayor ó menor dan las cuerdas modales á una escala*. Esto supuesto, el *Modo mayor* constituido en los términos expresados, no está exceptuado de ser á la vez *fundamental, transitorio, relativo, simulado ó transformado*, segun la posicion local en que esté colocado.

§ III. MENOR. El *Modo menor*, originado secundariamente de la misma naturaleza, y deducido de la concatenada progresion de la escala diatónica, nos ofrece dos motivos de observacion:

1° La categoría titular de su clase.

2° La progresiva formacion de su escala.

Respecto al título de menor (cladificado así por las medidas de sus cuerdas modales,

1 *Dict.*, art. ŒUVRE.

principalmente por la tercera), se le adiciona el sobrenombre de *Relativo del mayor*: lo es indudablemente. Pero ante todo es preciso entender, que en la dependencia de las escalas que componen los tonos mayores, hay tres órdenes de relaciones: PRÓXIMA, MEDIANA y REMOTA.

Relacion *próxima*, la que de tal manera está vinculada la dependencia de un consiguiente á su antecedente por la identidad de oríjen, que solo se diferencian en las cualidades que constituyen al uno superior, al otro inferior; uno antecedente, otro consiguiente, siendo ámbos connaturales como padre é hijo. Tal es la íntima dependencia del menor respecto al mayor.

Relacion *mediana*, la que en el orden de procedencia, ocupa un grado secundario en la dependencia de su oríjen. Tal es la de los acordes de *quinta* y *cuarta*, verdaderos relativos de la tónica ó fundamental, cuyos *menores* llamamos *correlativos*.

Relacion *remota*, últimamente, la lejana conexión que tienen unos objetos con otros. Tal es la que tienen los tonos estralimitados en una escala, que solo mediante las leyes de la modulación, pueden fraternizarse y deducirse de cada uno de los doce grados en que se subdivide cada escala.

El tono menor se halla en el primer caso, y demandando un sobrenombre mas espresivo de su inmediata conexión, le es mas propio el de *connatural*; deducido de la misma identidad de formación inicial, de que igualmente consta el mayor que el menor.

Pero con referencia á la progresiva formación de su escala, se advierten cuatro sistemas de notable variedad. Uno procediendo por los mismos grados de la escala mayor en ascenso y descenso, sin ninguna alteración; cuyos semitonos se encuentran en los grados de 2° á 3° y de 5° á 6° (V. lám. *Clasificación de la connaturalidad del tono menor y su nota sensible*, fig. 3, frente á esta pág.)

Otro, agregando un diesi á la 7ª en ascenso y descenso, constando la escala de tres tonos y tres semitonos, y una 2ª mayor (fig. 4).

Otro, agregando el mismo diesi á la 7ª en ascenso, y quitándolo en descenso, constando la escala de tres tonos y tres semitonos, y una 2ª mayor en ascenso, y cinco tonos y dos semitonos en descenso (fig. 5).

Otro, en fin, que alterando la 6ª y 7ª con diesis en ascenso, las convierte al natural en descenso, constando la escala de ámbos lados de cinco tonos y dos semitonos (fig. 6).

Muy bien: examinemos ahora ligeramente estas cuatro escalas, cuya indagación debe ser no solamente la perfección de su ciencia constitutiva, sino también la mayor propiedad y conformidad respecto á aquel sentido á cuyo agrado deben dirigirse todas las formas musicales y la Música misma.

La *primera* escala, caracterizada por sus cuerdas modales, y donde no se advierte alteración en su sétimo grado, por lo que carece de nota sensible, mirada superficialmente aparece como la mas perfecta, por cuanto siendo el menor connatural del mayor, su procedencia debe ser conforme á la igualdad que los hace connaturales,

constando de los mismos cinco tonos y dos semitonos que el mayor, aunque colocados éstos en diversas posiciones. Pero el oído, juez y regulador de todas las concordancias musicales, la desecha en su parte ascendente; pues si el efecto de su 6ª le dá el carácter de menor, la carencia de nota sensible distando un tono hácia su 8ª, le imprime un aspecto de irregularidad, que la hace totalmente inadmisibile. Sin embargo, no falta quien preceptúe deber esponerla en esta forma, no como uno de los diversos aspectos en que puede demostrarse esta escala, sino esclusiva y generalmente en toda escritura. ¹

1 Entre los teóricos que con mas calor han discutido la no esencialidad de la nota sensible en el tono menor, se distingue M. el abate Mainzer, en su *École chorale*, pág. 26 y siguientes. A este propósito, después de un largo raciocinio dirigido á persuadir que la nota sensible es accidental y no esencial en el tono menor, espone en apoyo de su aserto:

1º La opinion de algunos teóricos alemanes, que sientan la necesidad de fijar en la armadura de la clave, el diesi ó becuadro indicativo de la nota sensible, en caso de ser ésta esencial.

2º Trascibe como ejemplos de conviccion, algunos trozos de Andrés Gabrieli, de Marcelo y de Morales, y como autoridad mas respetable, de Palestrina, que, segun su espocion, excluye la nota sensible, y concluye diciendo en la pág. 30: «Respecto al carácter melódico de la escala menor, está probado que la existencia de la escala ha precedido á la de la armonía. La escala no debe, pues, ser formada segun la exigencia de algunas armonías particulares, sino que la armonía debe seguir las leyes de la escala. Es evidente (prosigue en líneas mas abajo), que las escalas (menores), con notas sensibles, léjos de agradar al oído, lo ofenden; al contrario, la carencia de nota sensible dá frecuentemente á la melodía algo de magestuosa y solemne.»

Reflexionemos ahora juiciosamente estas aserciones, y hallaremos que la omision de fijar en las prevenciones iniciales el becuadro ó diesi indicativos de la nota sensible, no dá por consecuencia la no esencialidad de ella; puesto que *de la complicacion de principios no puede deducirse ninguna regla exacta*. La demarcacion preventiva de éstos anfibolos, unidos á los que forman el carácter de la tonalidad, no seria mas que una preparacion importuna de la que se seguirian los escollos siguientes:

1º La confusion en muchos tonos de bemoles, encontrándose (como él mismo lo advierte), es una misma nota el bemol y el becuadro (véase lám. *Clasificacion de la connaturalidad del tono menor*, etc. pág. 158, fig. 1); y cuando necesitásemos la 7ª natural ó bemolada de la escala, seria preciso poner el bemol, saliendo ridículamente por diverso camino, al mismo punto de agregaciones accidentales. Igualmente en los tonos de diesis, el aumento de otro para la nota sensible, causando la misma ofuscacion al pronto conocimiento del tono, necesitaria tambien la insercion de un becuadro para la naturalidad de la 7ª en el discurso (fig. 2).

2º Que esa misma complicada anexion de bemoles en una parte y diesis en otra, léjos de convenir á la regularidad del arte, presentaria al tono menor con un carácter particular é independiente del mayor, interrumpiéndose de ese modo, esa relacion, que por ser tan inmediata, los constituye reciprocamente connaturales.

Esto supuesto, entrando á considerar los ejemplos propuestos por el abate Mainzer, como normales de tonalidad menor, es de notar que dos son vanos al objeto que él se propone; puesto que concluyendo con el final que llamamos de *cátedra*, que no es otra cosa que un tono menor, cuya cadencia final es con 3ª mayor, claro es que concluyendo los predichos ejemplos de ese modo, son mas que vanos, contradictorios.

Pero respecto á Palestrina, citado como autoridad decisiva, tengo el sentimiento de no conocer la totalidad de sus obras, sino únicamente el *Stabat Mater* y el motete *Fratres ego enim accipi á Domino*; y en ambas piezas, en sus diversos tránsitos menores de *Re* á *La*, no se advierte una sola cadencia sin nota sensible. Y no es solamente de 50 ó 60 años que se ha cambiado la naturaleza de la gama menor, como afirma M. Mainzer en su *École chorale*, escrita en 1838, y menos el frecuente empleo de la tercera mayor en el acorde de la dominante, descansa sobre una convencion arbitraria. Yo he observado con el mayor cuidado, en la obra *Principes d'accompagnement*, por MM. Choron y Fiocchi, lecciones de Durante, de Leo y de Sala, existentes, segun M. Fétis, (*Biogra. univ. des Music.*) el primero en 1693, el segundo en 1654, y el tercero en 1701; y en ninguna se encuentra una sola cadencia menor sin nota sensible, y por consiguiente, menos sin tercera mayor en el acorde de la dominante, siendo indudable que éstos maestros no han sido inventores de este uso, sino que él procede de muy atrás y probablemente desde la existencia de la armonía.

CALIFICACIÓN DE LA CONNATURALIDAD DEL TONO MENOR,
y su nota sensible.

	En Re Menor.	En Sol menor.	En Du menor.	En Fa menor.
fig. 1.				
	En La menor.	En Mi menor.	En Si menor.	En Fa# menor.
fig. 2.				

ESCALAS MENORES.

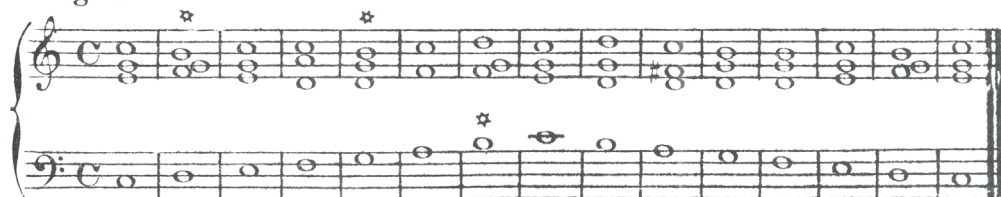
fig. 3. 

fig. 4. 

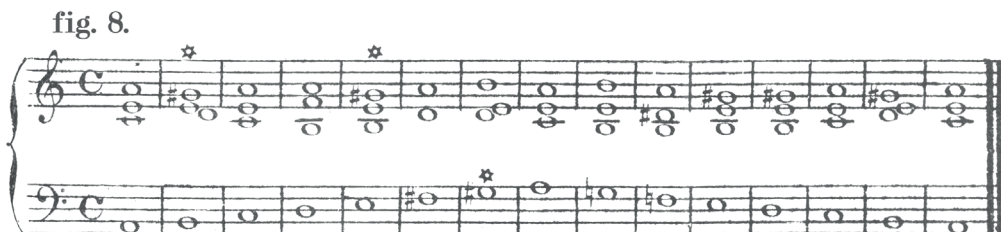
fig. 5. 

fig. 6. 

fig. 7. **ESCALA MAYOR.**



ESCALA MENOR Y CONNATURAL.

fig. 8. 

La *segunda*, segun la construcción que se le advierte, constando de tres tonos, tres semitonos y una 2ª mayor, incurre en dos irregularidades: una sus estravagantes medidas, y otra el tránsito de 6ª menor á 7ª mayor (tono y medio), con lo que apartándose en todas maneras de su naturaleza, es la mas anómala.

La *tercera*, incurriendo en la parte ascendente en la misma irregularidad que la precedente, es poco menos estravagante; pero á pesar de su tamaño defecto, se ve prescrita como la anterior, en los métodos de piano y aun de canto; y si bien se medita, respecto al piano, ellas formarán en los alumnos una idea imperfecta del tono menor, adquirida por estas escalas escepcionales, cuya escentricidad en el canto, solo será provechosa para ejercitar la dificultad del tránsito de 6ª menor á 7ª mayor.

La *cuarta*, en cuyo ascenso su segundo tetracordo parece anunciar un tono mayor, y cuyo descenso demuestra con toda perfeccion su carácter de menor, es la que el oído recibe con decidido agrado, no obstante la contrariedad que se advierte entre su ascenso y descenso.

A lo que se agrega, que á la nota sensible, y á la tercera mayor en el acorde de la dominante se relaciona *preventivamente* la sexta mayor en el acorde de la segunda; y con la exclusion de estas tres modificaciones, ¿cómo quedaria la escala menor? Fácilmente se deja entender. Oid las razones de M. Flocchi, en la precitada obra *Principes d'accompagnement*, pág. 6: «Es necesario atender que esta escala, la sexta mayor del tono en su ascenso, debe formar sexta mayor, y lo mismo la sétima; y en el descenso, sétima menor sobre la primera. Esta debe ejecutarse así, para evitar la segunda supérflua que se encuentra entre la sexta natural y la sétima diesada, lo que *desnaturalizaria la escala*». A continuacion, refiriéndose á la segunda del tono, dice: «Se puede dar, (mas propiamente deberia decir *se debe dar*), á la segunda del tono, la cuarta unida á la tercera menor y á la sexta mayor, toda vez que ella marche en escala, es decir, cuando el bajo camine por grados de la primera á la tercera ó de la tercera á la primera.»

Ahora bien: no olvidemos, empero, que la escala melódica del acompañamiento armónico no puede ni debe decidir ni normar el modo de ser del tono menor; la armonía es la rectificacion de la melodía y no ésta de aquella. Y si *la existencia de la escala ha precedido á la de la armonía*, es una verdad mas imperante, la preexistencia de la naturaleza á la escala; y cuando la naturaleza habla y la experiencia confirma, yo rechazo toda autoridad como equívoca ó caprichosa. La tendencia de nuestro oído á la nota sensible en el tono menor, no *descansa sobre la habitud de una nueva costumbre introducida por una convencion arbitraria*, como supone el abate Mainzer; pues si algunos compositores la han suprimido en cortos y extraordinarios períodos, tales operaciones, menos que ejemplos normales, han sido ensayos de escébricas y caprichosas ideas; y si se objeta que su exclusion es de uso primitivo, esa misma réplica será la prueba irrefragable de la constante ley de lentitud, establecida por el Ser Supremo en la invencion y progreso de toda ciencia y arte. El sistema astronómico relativo al movimiento jiratorio de la tierra al rededor del sol, manifiesto por Copérnico y seguido por Galileo, ¿se podrá decir que su antiguo desconocimiento era la verdadera rutina y la general admision de tan importante mejora *descansa sobre una convencion arbitraria*, y no sobre el sello de la verdad confirmada por la experiencia? Podremos decir otra tanto de la correccion hecha por Bartolomé Ramos al sistema musical de Pitágoras, seguido mas de 2,000 años, referente al defectuoso cálculo de las cuartas y quintas? Ultimamente, la adopcion del monosílabo *Si* adicionado á los exacordos de Guido, cuyo completo eptacordo perfecciona el paso franco á la octava destruyendo las mudanzas, ¿y se podrá decir sin rubor, que su universal aceptacion *descansa sobre la habitud de una nueva costumbre, introducida sobre una convencion arbitraria*? Refiriéndose á estravagancias semejantes, esclama el sábio abate Eximeno (tom. IV, *Duda*, parte 3, pág. 218): «¡Qué débil y miserable seria el entendimiento del hombre, si no hubiese hecho en otras ciencias mas progresos que los que ha hecho en tanto siglos sobre la Música!!!»

§ IV. RELATIVOS. El título de *relativo* ha sido aplicado en diversas épocas á diferentes grados de la escala. En el siglo XVII, el Presbítero Gabriel Nivers, en su *Méthode pour apprendre le chant d'Eglise*, distingue el tono *simple* del tono *relativo*, por estas palabras que nos trasmite M. Félix Clément ¹:

«El tono *relativo* no es otra cosa que la relacion, la comparacion ó una cierta distancia que hay de un tono á otro inmediato; de suerte que, no se necesita mas que un solo sonido para hacer un tono *simple* ²; pero es necesario dos tonos *simples* para hacer

La marcha progresiva de las ciencias, principalmente de la Música, y con mas especialidad en el asunto en cuestion, si bien ha procedido á paso paulatino, se ha hecho sensible dentro de la misma oscuridad de su retardacion la clamorosa voz de su reforma. No solo en las reiteradas indicaciones de observadores progresistas (véase el art. IV, del cap. III.), sino lo que es mas notable, en los cantos indíjenas que exhaustos de inspiraciones artísticas, son ejemplos que la naturaleza presenta, reclamando la nivelacion del arte al centro de su perfeccion.

A este respecto podremos citar sin temer la nota de exajerada parcialidad nacional, en confirmacion de la tendencia á la nota sensible en las producciones naturales, las de nuestros indíjenas; y mejor dicho, nuestros cantos naturales; cantos por los que la naturaleza parece manifestar que el Perú es llamado á ser la Italia de América, Porque ¿en qué reino, comarca ó tribu se encuentran canciones semejantes á nuestros Yaravíes (todos en tono menor) que solo por combinaciones sugeridas por el instinto, consten de una melodía tan afectuosa y bien ordenada que conmueva tan intensamente nuestra sensibilidad? Debe advertirse que desde el reinado de los Incas, se conservan incorruptibles en los pueblos del interior el idioma, los trajes femeniles, el licor (chicha de jora), los cantos, que si la nueva civilizacion ó el arte, ha podido hacer algunas modificaciones accidentales en las variadas imitaciones que innumerablemente se han multiplicado, la forma primitiva es indeleble. Tales son: *Yaraví, Cachua, Chimaicha, Gija, Caraparejo, Anti, Inca, Jaili, Colla*. Este último pertenecia en la antigüedad al Templo.

Los instrumentos que acompañaban primitivamente estos cantos, eran la flauta de caña y un tamboril tocado con una sola baqueta, cuya punta era cubierta con lana para que el golpe fuese suave. Pero en tiempos posteriores han agregado á la flauta, que dan el nombre de *quena*, el arpa, guitarra, violin y chirimia, con lo que armonizan estos cantos, de los que algunos son á la vez danzados.

Esto solamente con referencia á los pueblos del interior; pero respecto á la capital, el pueblo llano tiene su fórmula particular muy desemejante á aquellos, cuyo gracioso estilo se deja ver como remedo imperfecto y variado de las canciones andaluzas.

Epilogando, pues, todo lo espuesto, deduciremos como natural consecuencia:

1° Que todas las razones de aparente contrariedad que se encuentran en el tono menor, entre darle una progresion subordinada al tono mayor ó con nota sensible alterando al mismo tiempo el sexto grado, no fueron imprevisitas por nuestros antiguos próceres, á cuyo mejor efecto omitieron, para evitar confusiones, agregar la indicacion de la nota sensible en la armadura de la clave, reservando designar esa misma indicacion en los lugares ocurrentes del discurso.

2° Que del mismo modo que una nota desnuda de sus armónicas, es de dudosa é insignificante tonalidad, así mismo la escala melódica menor sin la clasificacion armónica, es irregular é insignificante de su esencia característica.

3° Que si la escala mayor armónica hace una demostracion significativa de su esencia característica, no es de otro modo que llevando en su curso progresivo la sucesion preventiva de la 7ª mayor, que se encuentra rolando, ya como 6ª mayor de la submediante, ya como 3ª mayor de la dominante, cuya alternativa sirve á la vez de preparacion al oído y á su categoria de nota sensible; y hé aquí que nivelada la escala menor á la mayor por esta rutina segun la clasificacion armónica manifiesta su verdadera connaturalidad, que conduce á declarar la esencialidad de la nota sensible en ámbas escalas. (Véase fig. 7 y 8 de la lám. *Clasificacion de la connaturalidad del tono menor y su nota sensible*, frente á la pág. 170.

1 *Méthode complète de plainchant*. cap. II, pág. 62.

2 Véase *Sonido INDIFERENTE*, cap. I, art. VIII.

un tono relativo ¹. Esto supuesto, se observará que de Ut á Re hay un tono relativo, lo mismo de RE á MI, de FA á SOL, de SOL á LA, y de LA á SI; pero de MI á FA, y de SI á UT, no hay mas que un semitono *relativo*, tanto subiendo como bajando.» De lo que se deduce, que Nivers da el nombre de *relativos* á lo que nosotros llamamos *tonos-intervalos* ². Mas tarde se ha dado el mismo nombre de relativos, que hasta ahora permanece, á los tonos menores respecto de los mayores; y yo llamo *relativos* de la tónica, los acordes de 5ª y 4ª, cuya inherencia perfecciona la escala alternando con el acorde fundamental.

Tenemos, pues, tres clases de *relativos*: los de Nivers, que llamaremos *relativos-tonales*; los que comunmente se les dá este nombre, que llamaremos *relativos-modales*; y los que yo adopto con tal título, que llamaremos *relativos-armónicos*. ¿A cuál de éstos tres se les debe dar con mas propiedad tal renombre? Decídalo el lector con prévia asesoría del arte.

§ V. CORRELATIVOS. Poco lugar queda á la meditacion, y menos á la duda, para deducir la consecuencia precisa, que si los acordes de 5ª y 4ª son relativos de su fundamental, los menores de éstos no pueden ser otra cosa, que *correlativos* de aquella. Es decir, tienen una relacion inmediata con aquellos acordes, y por consiguiente una dependencia, aunque subalterna, inherente de la escala.

§ VI. SIMULADOS. La *simulacion* de un tono, procediendo en la série en diversa progresion de la representacion figurada en la armadura de la clave, es un secreto del compositor, que prepara el campo para la subsecuente evolucion conveniente á su designio. Nadie puede poner preceptos al discurso. El arte norma el camino: el modo es eleccion del ingenio, cuya libertad es imprescriptible.

§ VII. TRASFORMADOS. En la caracterizacion de los tonos que generalmente hacen los metodistas, omiten la clasificacion de los que, sin alterar su posicion material, varian de aspecto moral, segun la progresion de diesis ó bemoles de su dependencia; semejantes al camaleon que varia de colores segun la inflexion de los rayos solares. Tales son los tonos que llamamos *trasformados*. Por ejemplo: el tono de D ó Re b mayor (5 bemoles), se transforma C, ó Du # mayor (7 diesis). El tono de G ó Sol b mayor (6 bemoles), se transforma en F ó Fa # mayor (6 diesis), ó viceversa; y asi otros varios.

§ VIII. FUNDAMENTALES. No solamente se denominan *fundamentales* los tonos fijados en la proposicion primaria, sino tambien se da este nombre á los que indicándose un nuevo período, se aumentan ó disminuyen por medio de becuadros, los diesis ó bemoles que formaron el tono primitivo.

§ IX. TRANSITORIOS. Con este nombre están clasificados los tonos que eventualmente sobrevienen al fundamental. Por rutina general, el cambio inmediato ó transicion subsecuente es á la 5ª, si el fundamental es mayor; mas si es menor, el tránsito es sobre el mayor. No existe, empero, una regla que preceptúe el curso de las transiciones, sino únicamente el modo de hacerlas; y de aquí es que se vé estraordinariamente transitar

1 Véase *Sonido BUENO*, *ibid.*

2 Véase cap. VIII, *de los Anfíbolos*, *etc.*

algunas modulaciones á tonos lejanos del primitivo; mania casi general de los nuevos compositores, con la que pretenden caracterizar su alta inteligencia.

§ X. El recitado ó recitativo (como lo nombran los franceses), en razon de ser una declamacion notada ó un discurso cuyas maneras aproximativas á la voz parlante, y por la alternativa de diferentes sentimientos y diversas imájenes, ya patéticas y ya enérgicas, que frecuentemente rolan en esta clase de declamacion, es el que puede licenciarse en el uso de variadas y estrañas transiciones. Á este propósito, el compositor, para abrirse campo franco en el concurso de sus inspiraciones, cualquiera que sea la especie de recitado que él se proponga ¹, no hace proposicion de tono determinado en la armadura de la clave, sino que fijándose en el tono de *C* ó *Du*, toma un punto de partida para jirar libremente, haciendo uso de las hermosas transiciones armónicas y de las mas sábias modulaciones. Las árias, rondos y demas aires no ofrecen mas que un sentimiento, una imájen, que limitándose á la unidad de expresión, no permite al compositor alejarse demasiado del tono principal; y si se propusiera modular por diversos tonos en tan estrecho círculo, no ofrecería mas que un hacinamiento de frases precipitadas é insignificantes, sin ligazon, gusto ni canto. Pero en el recitado, donde las expresiones, los sentimientos y las ideas varían á cada instante, se debe emplear modulaciones igualmente variadas, que puedan manifestar por su contexto, las sucesiones expresas de él, por el discurso recitante. Las inflexiones de la voz parlante no están limitadas á los intervalos musicales; éstas son infinitas y de imposible determinacion, y no pudiendo el músico fijarlas con la necesaria precision, para servir á la palabra, debe al menos imitarlas del modo mas posible, á fin de infundir en el espíritu del auditorio, la idea de los intervalos y de los acentos que le es negado expresar en notas.



1 El recitado se divide en dos especies; *libre* ó *simple*, y *obligado*.

Recitado simple, el que no es acompañado mas que por el bajo ó el piano, y algunas veces por uno y otro.

Recitado obligado, el que es acompañado por la orquesta y cuyos intervalos de reposo son lleno de pasajes sinfónicos. (Véase la nota 1, art, V del cap. I)

CAPITULO IX.

DE LOS INTERVALOS Y SUS CLASIFICACIONES.

P. ¿Qué entendemos por INTÉRVALO?

R. La distancia que existe entre un sonido y otro mas grave ó mas agudo, cuyo conjunto consta de términos y estension, y que tambien admite *transformacion*.

P. ¿Qué se entiende por términos en el *intervalo*?

R. Los dos puntos que limitan su medida.

P. ¿Y qué se entiende por estension?

R. El espacio que una de las dos notas tendrá que recorrer para llegar al unísono de la obra.

P. ¿Qué diferencia hay entre el *intervalo* y su estension?

R. Que el *intervalo* es indivisible y su estension divisible.

P. ¿Por qué es indivisible el *intervalo*?

R. Porque anulándose su existencia, se convertiría en otros tantos *intervalos* cuantas fuesen las fracciones de su division.

P. ¿En cuántas clases pueden dividirse los *intervalos*?

R. En cinco: 1° en *estension*, como un intervalo conyunto se diferencia de un disyunto; 2° en *resonancia*, como un intervalo consonante difiere de un disonante; 3° en *cantidad*, como un intervalo simple difiere de un compuesto; 4° en *magnitud*, como un intervalo conciso difiere de un doble; 5° en *género*, como los intervalos diatónicos, cromáticos y enarmónicos se diferencian entre sí.

P. ¿Cuántos son los *intervalos* comprendidos en la escala?

R. Tomando la tónica ó fundamental por punto de partida, de donde proceden

CLASIFICACION DE LOS INTERVALOS CONTENIDOS EN LA OCTAVA.

SEGUNDAS.

MÍNIMA. 1 coma.	MENOR. 1 semit.	NATURAL. 1 tono.	MAYOR. 1 tono y 1 semit.
--------------------	--------------------	---------------------	-----------------------------

TERCERAS.

MÍNIMA. 1 tono.	MENOR. 1 tono y 1 semit.	NATURAL. 2 tonos.	MAYOR. (*) 2 tonos y 1 semit.
--------------------	-----------------------------	----------------------	----------------------------------

CUARTAS.

MENOR. 2 tonos.	NATURAL. 2 tonos y 1 semit.	MAYOR. 3 tonos.
--------------------	--------------------------------	--------------------

QUINTAS.

MENOR. 3 tonos.	NATURAL. 3 tonos y 1 semit.	MAYOR. 4 tonos.
--------------------	--------------------------------	--------------------

SESTAS.

MÍNIMA. 3 tonos y 1 semit.	MENOR. 4 tonos.	NATURAL. 4 tonos y 1 semit.	MAYOR. 5 tonos.
-------------------------------	--------------------	--------------------------------	--------------------

SÉTIMAS.

MÍNIMA. 4 tonos y 1 semit.	MENOR. 4 tonos.	NATURAL. 5 tonos y 1 semit.	MAYOR. (a) 6 tonos.
-------------------------------	--------------------	--------------------------------	------------------------

OCTAVA.

5 tonos y 2 semitonos.

Observando este Cuadro con la debida atención, se notará:

1° Haber intervalos de inferior caracter constando de iguales medidas a los superiores, como la 2ª Mayor igual a la 3ª Menor; la 3ª Natural, igual a la 4ª Menor; la 3ª Mayor, con la 4ª Natural, etc; y otros ascendiendo como la 3ª Mayor escede en un semi-tono a la 4ª Menor; la 5ª Mayor sobre la 6ª Mínima, etc. Pero lo que debe advertirse con mas particularidad, es, no confundir la 2ª Mayor DU-RE # con la 3ª Menor DU-MI b, que aunque ambas constan de tres semi-tonos, no son compuestas de los mismos sonidos: la 3ª Menor es consonante, mientras que la 2ª Mayor es disonante.

2° Que la 7ª Mayor y la 4ª Menor no tienen aquí otro destino que completar el número de los intervalos; pero jamas se emplean en la armonia.

3° Que la 3ª FA-LA# (*) es la verdadera 3ª Mayor, (o aumentada como comunmente la llaman); la del primero al tercer grado, (DU-MI#) es ficticia. Esto no es otra cosa que la 4ª Natural; y no empleandose ne ninguna composicion musical, no es mas que un punto comparativo de este intervalo.

(a) Veanse en el Cap. IX, pag. 191 las medidas de los intervalos en semi-tonos.

todos los *intervalos*, diremos que los *diatónicos* llamados ESPECIES, son siete:

2^a ó submediante, *un tono*.

3^a ó mediate, *dos tonos*.

4^a ó subdominante, *dos tonos y un semitono*.

5^a ó dominante, *tres tonos y un semitono*.

6^a ó subsensible, *cuatro tonos y un semitono*.

7^a ó sensible, *cinco tonos y un semitono*.

8^a ó diapason, *cinco tonos y dos semitonos*.

P. ¿Qué es consonancia?

R. La agradable concurrencia de los sonidos desemejantes, ó un acorde compuesto de especies consonantes.

P. ¿Todos los *intervalos* ó concurrencia de las *especies* son consonantes?

R. Nó: ellos se distinguen en *consonantes* y *disonantes*.

P. ¿Qué es disonancia?

R. La desagradable concurrencia de dos sonidos, ó un acorde compuesto de especies disonantes.

P. ¿Cuáles son las consonantes?

R. La 3^a, 4^a, 5^a, 6^a y 8^a.

P. ¿Cuáles son las disonantes?

R. La 2^a y la 7^a.

P. ¿Cuál es la clasificación de las consonantes y sus diversas modificaciones?

R. Sin embargo de que, bajo el nombre de *intervalos* se comprenden tanto las *especies* consonantes como las disonantes, é igualmente las modificaciones de unas y otras, las consonantes se dividen en CARDINALES y MODALES.

P. ¿Cuáles son las consonantes *cardinales*?

R. La 8^a, la 5^a y la 4^a.

P. ¿Por qué se denominan *cardinales*?

R. Por su invariable estabilidad.

P. ¿Cuáles son las consonantes *modales*?

R. La 3^a y la 6^a.

P. ¿Por qué se titulan *modales*?

R. Por la prerogativa de constituir la *esencia modal* de la tonalidad.

P. ¿Cuántos son los grados modificativos de las *especies* que llamamos *intervalos*?

R. Cuatro, que se distinguen bajo las denominaciones de NATURALES, MAYORES, MENORES y MÍNIMOS. ¹

P. ¿Cuáles son los *intervalos naturales*?

R. Los que proceden de la natural formacion de la escala, que generalmente son llamados *mayores, justos ó perfectos*.

P. ¿Cuáles son los *intervalos mayores*?

R. Los que escedentes al grado de los naturales, son generalmente llamados *supérfluos ó aumentados*.

P. ¿Cuáles son los *intervalos menores*?

R. Los que deficientes al grado de los naturales, que en doctrina comun son llamados con este mismo nombre.

P. ¿Cuáles son los *intervalos mínimos*?

R. Los que deficientes al grado de los menores, son comunmente llamados *falsos ó diminutos*.

P. ¿Qué entendemos por *intervalo conyunto*?

1 A cada paso que damos en la tecnologia musical, encontramos una nueva irregularidad, á la que, no la naturaleza del arte, sino una escuela arbitraria parece haber sancionado su validez.

En la clasificacion de los intervalos respecto á sus medidas de *propiedad, inferioridad y superioridad*, se dieron á las *especies* los improprios nombres de *falsa, justa, perfecta y súperflua*, y mas tarde se sostituyen estas impropiedades con otras no menos absurdas, llamando *diminutas* á las deficientes en su naturaleza, y *aumentadas* á las escedentes, y aun el nombre de *mayor* á la tercera y sesta (en la série de intervalos); y no parece muy ajustado á buena lójica, si se mira con separacion de las afecciones de escuela, parcialidad ó nacionalismo, que tanto nos preocupan. Espondré el fundamento de mis razones.

Siendo nuestra escala diatónica la ordenada sucesion de siete notas, las que por su inalterada gradacion son todas inconcusamente *naturales, perfectas y justas*, es consecuente, que la estension ó grados mediante entre esas mismas notas, que no son otra cosa que los intervalos, sean igualmente *naturales, perfectos ó justos*, puesto que el efecto no puede ser de diferente condicion que su causa.

Fundado en este principio, entrando á clasificar los intervalos ó grados resultantes de las diversas modificaciones de las *especies*, yo llamaré *intervalos naturales*, los deducidos de la natural progresion de la escala; *menores*, los que propiamente llevan este nombre, es decir, los deficientes á los naturales; *mínimos*, los sublocales ó deficientes á los menores; y *mayores*, los escedentes á los naturales. Porque, ¿qué idea de propiedad envian á nuestra inteligencia los diferentes é inadecuados nombres de *cuarta natural* y *quintaperfecta*, á dos intervalos que igualmente son naturales y perfectos? ¿Qué título debidamente característico y conveniente, es el que se les atribuye de mayoría á las terceras y sextas, no siendo en la posesion que ocupan en la escala sino naturales, y que como intervalos tienen otros intervalos de grado superior, cuales son la 3^a y la 6^a que se dicen *aumentadas*, y yo llamo *mayores*, como escedentes á las natu-

rales? (*fa-la diesi, du-la diesi*). Resérvese el dictado de mayoría de estas especies á la tonalidad, es decir, á la variada série de los *tonosarmónicos*, (véase el precedente cap. VII, y el párrafo II, art. IV del mismo cap.) donde dictamina la razon, que en el parangon de dos entidades desiguales en tamaño ó estension, debe haber una mayoría relativa. Mas no así en los intervalos, en cuya série, á semejanza que entre dos vicios media una virtud, como entre la varicia y la prodigalidad media la libertad, así mismo, entre las terceras y las sextas *mayores y menores* median las naturales. (Véase TERCERAS y SESTAS, lám. *Clasificacion de los intervalos contenidos en la Oitava*, frente á la pág. 176.)

R. Aquel cuyos límites son inmediatos.

P. ¿Qué entendemos por *intervalo disyunto*?

R. Aquel cuyos límites son mas ó menos separados.

P. ¿Qué entendemos por *intervalo simple*?

R. El que no es compuesto de otros.

P. ¿Qué entendemos por *intervalo compuesto*?

R. El que se divide ó se compone de otros: como la 3ª se divide de dos tonos; la 5ª en dos terceras, una mayor y otra menor, etc.

P. ¿Qué entendemos por *intervalo conciso*?

R. El que no escede los límites de la octava.

P. ¿Qué entendemos por *intervalo doble*?

R. El que escede los límites de la octava, y es el duplo de su origen: como la novena es el duplo de la 2ª, la décima de la 3ª, la undécima de la 4ª, la duodécima de la 5ª, etc.

P. ¿Qué entendemos por *intervalo diatónico*?

R. El que procede por los grados naturales de la escala; y de aquí es que los semitonos de 3ª á 4ª y de 7ª á 8ª son diatónicos por pertenecer á la natural progresion de la escala.

P. ¿Qué entendemos por *intervalo cromático*?

R. El que en su total ó mayor parte procede por semitonos.

P. ¿Qué entendemos por *intervalo enarmónico*?

R. El paso de una nota diesada á otra bemolizada, sin que la entonacion cambie de una manera sensible, cuya diferencia es de *una coma*.

P. ¿Qué es semitono *menor*?

R. El que se halla entre dos notas de un mismo nombre, como de Sol á Sol diesi, cuya medida es de cuatro comas.

P. ¿Qué es un semitono *mayor*?

R. El que se halla entre dos notas de diverso nombre, como de Mi á Fa, ó de Sol á La bemol, cuya medida es de cinco comas.

P. ¿De cuántos semitonos se compone el *tono*?

R. De dos, uno menor y otro mayor, cuya medida es de nueve comas.

P. ¿Hacedme una esposición de todos los *intervalos* de la escala?

R. A partir de la fundamental, de donde todos los intervalos se derivan, éstos y sus medidas son el orden siguiente:

SEGUNDAS.

Mínima, una coma; *Menor*, 1 semitono; *Natural*, 2 semitonos; *Mayor*, 3 semitonos.

TERCERAS.

Mínima, 2 semitonos; *Menor*, 3 semitonos; *Natural*, 4 semitonos; *Mayor*, 5 semitonos.

CUARTAS.

Menor, 4 semitonos; *Natural*, 5 semitonos; *Mayor*, 6 semitonos.

QUINTAS.

Menor, 6 semitonos; *Natural*, 7 semitonos; *Mayor*, 8 semitonos.

SESTAS.

Mínima, 7 semitonos; *Menor*, 8 semitonos; *Natural*, 9 semitonos; *Mayor*, 10 semitonos.

SEPTIMAS.

Mínima, 9 semitonos; *Menor*, 10 semitonos; *Natural*, 11 semitonos; *Mayor*, 12 semitonos.

OCTAVA. 12 semitonos. ¹

ARTICULO I.

DE LAS DIVERSAS ACEPCIONES EN QUE, SEGUN SU OBJETO DESIGNATIVO,
DEBE ENTENDERSE UN SONIDO.

§ I. Los caracteres indicativos de los sonidos pueden considerarse bajo tres diversos aspectos:

1º Como simples puntos fijados en el pentágrama con precedencia de clave, pero que desprovistos de valor mensural, como se dejan ver en las demostraciones de las cuatro escalas menores, lám. *Clasificacion de los Intervalos contenidos en la octava* figs. 3, 4, 5 y 6: estos no son mas que meras *representaciones de los diversos grados del sonido*, que en todo tiempo se han distinguido con el nombre de SIGNOS. ²

¹ Véase lám. *Clasificacion de los intervalos contenidos en la Octava*, frente á la pág. 176, y lám. *Transformacion de los intervalos*, frente á la pág. 193.

² Un autre nom des memes sons ou voix, est celuy de notes, que sensiblement leur a esté approprié parce qu'anciennement on marquait les memes sons ou voix avec certains caracteres on figures, qui

2° Como puntos ya valorizados, en aptitud de formar ó formando melodías vocales ó instrumentales; en este caso con *carácter conyuntivos del sonido y del tiempo*, que propiamente llamamos NOTAS. ¹

3° Como elementos de armonía cuyo conjunto denominamos *generacion armónica*, y de cuya gradual combinacion resultan los intervalos y las diversas posiciones de los acordes; en este sentido toman el nombre de ESPECIES. ²

§ II. En este supuesto, siendo los siete sonidos de la escala las mismas *especies*, bajo cuya acepcion se representa la *generacion armónica*, denominando á la primera *generatriz*, las recíprocas distancias de una á otra es lo que llamamos *intervalo*. De manera que el intervalo (tomado por el tono), es compuesto de dos *especies*: la especie de un número de comas, y la coma de dos *schismas*. Del mismo modo que la libra es dividida ó compuesta de onzas, la onza de adarmes, y el adarme de granos.

§ III. Pasando, empero, á determinar con exactitud las mútuas relaciones de los sonidos, está probado que el intervalo de un tono que se considera en este caso como símbolo de la unidad, consta de *nueve comas*. Pero siendo el tono dividido en dos semitonos, ¿no parece regular que cada semitono debiera constar de *cuatro comas y un schisma*? En efecto, así los considera la *especulativa*, mientras que la *práctica* desecha esas medidas, conociendo el tono dividido en dos semitonos desiguales, uno *diatónico*

depuis ont été vulgairement appelleés notes; ce qui a donné occasion de se servir du nom de SIGNE pour exprimer la chose qu'il signifiait.—JUMILHAC: part. 2, cap. I, pág. 47.

1 Notula est figura quadrilatera soni numerati tempore mensurati, ut plurimum significativa.—JOANN. MURIS in *Jumilhac*, part. 3, cap. IV, pág. 148.

Poco influye en nuestro caso que la nota sea cuadrada, oblonga ó caudata; lo sustancial es que la nota es un *sonido valorizado*, como lo demuestran las palabras *soni numerati, tempore mensurati*.

2 Species in Musica, illam dicimus esse quæ á proportionem æquam generatur per comata.—SOLER: *Llave de la Modulacion*, cap. III, pág. 6.

La denominacion de ESPECIES á los grados de la escala, considerados como partes producentes de los intervalos, y éstos de los acordes, no ha sido un supérfluo é insignificante tecnicismo de nuestros antiguos próceres. Ellos quisieron significar con ese nombre el objeto moral y científico de los grados de la tonalidad; á distincion de los modernos didácticos, que con la sola espresion de SONIDO, pretenden demostrar los diversos empleos de este elemento, base primordial de la Música, que se hace entender bajo las diferentes acepciones indicadas.

Pudiera citarse en apoyo comprobante de esta indicacion, el testimonio de muchos sábios escritores que, bajo el título de *especie*, han significado el sonido con relacion á la armonía; entre los que solamente espøndremos el del sapientísimo Atanasio Kircher, que hablando con relacion á los modos y tonos armónicos, dice:

«Modi sunt harmoniæ genera, quæ ex 7 diapason *speciebus* pro varia quartæ aut quinte divisione et connexionem oriuntur, ad varios affectus motusque animi exprimendos conducencia.»—KIRCHER: lib.3, cap. XV, *Difinitio modi Musici*, pág. 151.

A ésta autoridad agregaremos la del no menos repetable Glarean, que al mismo objeto, se espresa en estos términos:

«Modi Musici nihil aliud sunt quam ipsius diapason consonantæ *species*, quæ et ipse ex variis diapente ac diatessaron *speciebus* conflantur, ut supra de intervallis diximus.»—GLAREAN *Dode cachordi de octo modis Musicis nostræ*, lib. 1, cap. XI, pág. 29.

Pero en la misma página, en líneas mas abajo, dice con mas claridad: «Omnes autem diapason *specie* consistunt, etc.»

y otro *cromático*: el primero constando de cinco comas que le damos el nombre de *mayor*, y el segundo constando de cuatro comas que llamamos *menor*. En cuyo caso, si la teoría musical, guiada por la economía del *temperamento*, gradúa los semitonos en las dimensiones de cinco y de cuatro comas, el oído por una propensión inata, hace la calificación de igualdad en la aparente versión de sus diversos grados. Por lo que Iriarte, hablando de la escala con referencia á los semitonos, dice:

Con estas siete voces primordiales
 La lengua de la Música se esplica,
 Bien como la Pintura solo aplica
 Siete fijos colores cardinales.
 Y si entre ellos se buscan medias tintas
 Para dar mas realce á los objetos,
 Tambien los cinco tonos que hay completos,
 En dos partes distintas,
 O semitonos, se hallan divididos,
 Que á la escala diatónica añadidos
 Otra escala cromática componen
 De intervalos que iguales *se suponen*:
 Y cuando aquella siete voces cuenta,
 Esta las suyas hasta doce aumenta. ¹

§ IV. Los antiguos, segun Rousseau, ² distinguen los intervalos de su Música en *simples* ó *incompuestos* que llamaban *diastemas*, y en *compuestos* que daban el nombre de *sistemas*; y con preferencia á nuestros intervalos, no seria inadecuado dar el nombre de *diastema* al semi-tono, considerándolo no compuesto de otros intervalos, y *sistema* al tono, como compuesto de dos semi-tonsos.

ARTICULO II.

DE LA CLASIFICACION DE LAS CONSONANTES.

§ I. Entre las cualidades en que mas se distinguen los intervalos, son las de *consonantes* y *disonantes*; pero entre las consonantes 3^a, 4^a, 5^a, 6^a y 8^a, se hace la distincion (segun doctrina comun), de *perfectas* ó *imperfectas*. Las perfectas son la 8^a y la 5^a, las imperfectas la 3^a y la 6^a, de cuyos roles es separada la 4^a. Examinemos estas cualidades y la propiedad ó impropiedad de las denominaciones con que se califican estos intervalos.

1 IRIARTE: Canto 1º, párrafo IV, pág. 9.

2 *Diá.*, art. *Intervalle*.

§ II. Atendiendo á las esenciales y normales consonantes, que observamos en el acorde perfecto *du-mi-sol*, como demostracion de la naturaleza en el cuerpo sonoro, y agregando otro *du* para complemento de la 8ª, hallamos una cuarta mediante entre el *sol* y el *du*, que como dice el abate Eximeno: «De las cuerdas que forman con el bajo la 5ª y la 8ª, resulta la 4ª *Sol Do*; luego la 4ª es parte de la armonía perfecta, y por tanto consonancia contra el error que la supone por su naturaleza disonante, sin reflexionar que si la 4ª fuese disonante, la 3ª, 5ª y 8ª no podrian hacer una impresion del todo agradable.» A esta objecion replican nuestros didácticos, que esa 4ª resultante entre la 5ª y la 8ª formando un acorde perfecto, es justamente consonante; mas no la que se halla respecto al bajo, cuyo efecto es *menos adaptable al oído*, comparado con la consonancia de la 5ª.

§ III. Pero prescindiendo por un momento de la 4ª, observamos gradualmente las consonancias, entre las que la primera y mas consonante es la 8ª, intervalo de intervalos, en cuyo centro se incluyen todos los demas; se le dá el título de *perfecta* por su invariabilidad en mayoría ó minoría del tono, y no poder ser alterada sin cesar de ser consonante.

§ IV. La 5ª, segunda consonancia é inmediata produccion en la resonancia del cuerpo sonoro, se le atribuye igualmente la cualidad de *perfecta* por las mismas razones que á la 8ª.

§ V. La 3ª, subsiguiente á la 5ª en el orden de las consonancias, es tratada con el apodo de *imperfecta*, por la variedad que incluye de mayoría y minoría con que caracteriza la tonalidad. La misma imputacion se le hace á la 6ª, por las mismas razones que á la 3ª, cuya trasformacion es recíproca.

Vistas estas clasificaciones, y entrando en el exámen comparativo de las razones fundamentales de este sistema, encontraremos que observados los intervalos de diverso modo, los efectos de sus variadas combinaciones rechazan las cualidades de la perfeccion de unso é imperfeccion de otros.

La *octava* y la *quinta* son consonancias perfectas, porque no pueden ser alteradas sin cesar de ser consonantes. Entre tanto ellas contienen cualidades opuestas á la perfeccion que se les atribuye.

§ VI. La *octava*, ¿cómo es consonancia perfecta, incluyendo una defectuosa ambigüedad, cual es la de ser y no ser consonante? Respecto á las partes, indudablemente es una consonancia, mas con relacion á la fundamental, no es otra cosa que una *equisonancia*, puesto que consonancia es la *agradable concurrencia de los sonidos desemejantes*; ¹ y siendo la octava una trasformacion de la fundamental, ó repeticion aguda del unísono, claro es que no hay desemejanza, y por consiguiente, no es consonancia perfecta. De lo que se concluye, que la octava, especie ambigua, es una

1 La consonance n'est autre chose qu'un accord de plusieurs voix dissemblables, ou bien un agréable mélange de son grave et de l'aigu qui touche doucement et uniformément l'oreille.—JUMILHAC: part. 2, chap. II, pág. 52.

Consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia.—BOETIUS: lib. I *de Mus.*, cap. III.

consonancia, pero no perfecta, por cuando el atributo de perfeccion es dado á lo que de todos modos es perfecto en su clase, y no incluye defecto alguno.

§ VII. La *quinta*, que como eco inmediato de la tónica resulta de un sonido generador, deja dos vacíos que hacen imperfecta su decantada perfeccion. 1º La indecision del MODO; su efecto en union de la tónica y la octava con exclusion de la tercera, anula la tonalidad, por la irresolucion de mayoría ó minoría. 2º La resistencia y desagrado del oido á una série de quintas, rechazada por la misma armonía. ¿Dónde está la perfeccion de esta consonancia?

§ VIII. Respecto á la *tercera*, que en consideracion á su alta importancia en la tonalidad se le ha dado el renombre de *Discretiva*,¹ dice CastilBlaze, copiando á Rousseau, (art. *Tierce*): «La última de las consonancias simples y directas en el orden de su generacion, y la primera de dos consonancias *imperfectas*;» y en líneas mas abajo prosigue: «Las terceras consonantes son *el alma de la armonía*, principalmente la tercera mayor, que es sonora y brillante.»

Muy bien: ¿y cómo combinar, cómo unir las contrariedades de ser *el alma de la armonía*, siendo á la vez *imperfecta*? ¿cómo es defectuoso lo que dá vitalidad y perfeccion? Ninguna cosa puede comunicar la cualidad de que carece, y ningun efecto es de diversa naturaleza que su causa; pues si las terceras consonantes son el alma de la armonía, y ellas le dan perfeccion y brillantez, determinando la tonalidad que sin ellas seria nula, es concluyente que las *terceras* entre las consonantes son las *perfectas*, y aun pudiera decirse perfectísimas.

Una série de *terceras* cuya concurrencia es tan agradable al sentido y, que por un mero instinto la combinan aun los mas incultos aldeanos, parece una preferente inspiracion de la naturaleza sobre la de *octavas*, y mas especialmente sobre la de *quintas*.

La consonancia es la prueba calificadora de la perfeccion de la consonante; y siendo las *terceras* mayores y menores mas adaptables y consonantes á nuestro oido, objeto exclusivo de la Música, es consecuente la perfeccion de éstas; miéntras que en sentido contrario, la concurrencia de dos *quintas* y aun de dos *octavas*, en tal grado son reprobadas por el arte, que en palabtas del sapientísimo Kircher: *El trasgresor de este precepto, si no es ignorante, al menos es temerario*.² Pasemos á la cuarta.

§ IX. Largas y acaloradas han sido las cuestiones en *pró* y *contra* de la cuarta, respecto á su consonancia ó disonancia. Rousseau habla con repeticion de la consonancia de la *cuarta*. En el art. *Consonance*, dice: «Las consonancias perfectas son la octava, la quinta y la cuarta, y las imperfectas son la tercera y la sexta;» y en el art. *Quarte*: «La cuarta es una consonancia perfecta.» Por aquí se vé que este filósofo seguia en esta parte la senda de los antiguos Griegos; éstos no conocian mas consonancias que la octava,

1 On la nomme médiane à raison de sa situation, qui fait le milieu des deux tierces qui composent la quinte de chaque modo; et *discretive*, parce qu'elle facilite la distinction ou le discernement des modes, et la réduction qu'il est besoin d'en faire, etc.—JUMILHAC:part. 4, cap. III, pág. 187.

2 Comunes leges sunt, duobus perfectis consonantiis immediate per saltum non continuandis, quæ quidem ita receptæ sunt apud omnes musicos, ut si quis hisce contraveniat, si non imperitus, saltem temerarios videri possit.—KIRCHER: lib. 7, cap. 701, pág. 621.

la quinta, la duodécima que es la octava de la quinta, la cuarta y la oncenava que es su réplica. Pero los nuevos reformadores, principalmente CastilBlaze, escritor de Música moderna, en el artículo de esta consonancia, dice: «La *cuarta* siendo una trasformacion de la *quinta*, debería ser considerada como consonancia; pero su efecto siendo menos agradable que el de la *quinta*, es mirada como disonancia respecto al bajo, y como consonancia entre las partes intermediarias y superiores.»—Aquí se hace de la *cuarta* un intervalo hermafrodita; de un lado es consonancia y de otro es disonancia, porque *su efecto es menos agradable que el de la quinta*. Empero, no olvidemos que hablando de las consonancias, este mismo escritor hace á la *cuarta* implícitamente consonancia perfecta, cuando espone que la *quinta* y la *octava* se llaman perfectas, porque *no pueden ser alteradas sin cesar de ser consonantes*. Preguntamos ahora, ¿la *cuarta* no está en este mismo caso? ¿puede ser alterada sin cesar de ser consonante? Ella puede aparecer como disonancia, cuando forme una retardacion de la *tercera* del acorde siguiente; de lo contrario, siempre es una consonancia, y debe ser considerada como tal después de la *quinta* en su uso armónico. Y ¿cuál de las consonantes no está espuesta á transformarse en disonancia y aparecer como tal, segun la combiancion armónica que con ella se haga?

§ X. Nuestros antiguos próceres (segun nos refieren los eruditos editores de la obra del P. Jumilhac,)¹ como el ilustre Zarlino, Francon de Colonia, Marchetto de Padua, Andres de Paep, Juan Alvarez, Trovo, Juan Couso, y el mismo Jumilhac,² han mirado la cuarta como consonancia. El tercero, llamaba este intervalo *consonancia divina*, porque segun él, la *cuarta* contenia el *sacro cuaternario* de los Pitagóricos;³ y sus partes respecto á la Música (decia), son lo que en otras cosas, los cuatro tiempos del año, las cuatro plagas del mundo, los cuatro elementos, los cuatro Evangelios, etc.

§ XI. Aun en el cálculo geométrico, en ese sistema que denomino yo *armónico-matemática*, es considerado este intervalo como consonancia. «La *cuarta*, dice el P. Tosca,⁴ es consonancia menos perfecta que la *quinta*;⁵ la razon es porque solo concurre

1 JUMILHAC: part. 2, cap. II, pág. 51, (note des éditeurs).

2 Les consonantes, celles qui étant jointes rendent un son composé et entremeslé, toutefois suave et agréable, ainsi qu'est celui de la *quinte*, ou bien celui de la *quarte*.—JUMILHAC: *ibid*.

3 Se ha dado el nombre de *Sacro Cuaternario* de Pitágoras, al significado que se comprende en los números 1, 2, 3, 4, que indican las proporciones relativas de la *octava*, de la *quinta* y de la *cuarta*. Estos números corresponden á las notas *du, du, sol, du*, y se encuentra en ellos (segun el sistema Armónicomatemática), de 1 á 2 la proporcion de la *octava*, de 2 á 3, la de la *quinta*, y de 3 á 4 la de la *cuarta*.

Mas, no solo este físico y armónico objeto quiso significar Pitágoras en los números 1, 2, 3, 4; él elevó su mente á tal altura, que no obstante ser pagano, parece iluminado por el espíritu de verdad, para alegorizar en el *Cuaternario* al Ser Supremo, bajo las divinas cualidades que caracterizan el misterio de la augusta, inefable y adorable Trinidad, *uno* en esencia y *trino* en personas, como se verá en la narracion que nos trasmite M. Saverien en su *Historia de los progresos del entendimiento humano, etc.*, pág. 3.

«El número cuatro, decia Pitágoras, es maravilloso. Él es santo por su naturaleza y constituye la esencia divina, significando su UNIDAD, su *Poder*, su *Bondad* y su *Sabiduría*: cuatro perfecciones que caracterizan al Ser Supremo.» ¡Admirable confesion en boca de un pagano!

4 *Compendio de Matemáticas*, tom. II, pág. 374.

5 Pero es perfecta.

la tercera vibracion de la cuerda grave con la cuarta vibracion de la cuerda aguda, y por consiguiente hay en ella cinco vibraciones desordenadas que hieren sin concurrir, que son dos de la cuerda grave y tres de la aguda, lo que la hace ya algo desapacible.»¹

§ XII. Sin embargo de todo lo espuesto, si esta es una cuestion puramente de sistema, el nuestro es por la afirmativa, atendiendo á las cuatro cualidades siguientes, que caracterizan la perfeccion de este intervalo.

1ª Que siendo la *cuarta* una trasformacion recíproca de la *quinta*, y ésta una consonancia perfecta, es un absurdo ridículo que su reverso no tenga esta misma cualidad. ¿Por qué rechaza el arte lo que la naturaleza aprueba y fraterniza?

2ª Que mirada la *octava* con separacion de la fundamental, ella viene á ser una quinta de la cuarta; ¿y será de inferior categoria el producente que el producido?

3ª Que teniendo la *cuarta* la misma invariabilidad que la *octava* y la *quinta* en toda tonalidad, ella es colocada por su misma naturaleza, en el mismo rol de aquellas, de *consonancia perfecta*; puesto que igualdad de cualidad demanda igualdad de categoría.

4ª Que atendiendo á las consonancias normales que de *tercera* y *quinta* nos ha consignado el Supremo Hacedor en la resonancia del cuerpo sonoro, cuyo acorde puede titularse el *primitivo*, el de *cuarta* y *sesta* armonizándose inmediata y exclusivamente con la tónica, es el *alternativo* y consecuente del fundamental.

§ XIII. Así, pues, establecer como un dogma musical la disonancia de la *cuarta*, fundándose en el débil principio de ser su efecto *menos agradable que el de la quinta*, es lo mismo que decir que todo lo que no toca superlativo de bondad, todo lo que no es óptimo en su línea, es malo; lo que es un supuesto falso. Una cosa que es buena en su clase, no es por supuesto igual á otra que es mejor; pero de aquí no se sigue que sea mala. Pero todas estas razones no bastarán pa persuadir la perfecta consonancia de la *cuarta*. El irreflexivo rutiner, amador de su acostumbrada doctrina, contestará del mismo modo que aquellas santas monjas, que habituadas á decir *Candeleta* por *Quamdilecta*, queriendo sacarlas de su error un piadoso comedido que las escuchaba, ellas llenas de enojo replicaban: *Nó, señor, Candeleta hemos dicho siempre, y Candeleta ha de ser.*

1 Pero es apacible, puesto que *algo* no supone completa negativa.

ARTICULO III.

RECTIFICACION DEL ANTERIOR ARTICULO Y CALIFICACION DE LAS
DISONANTES.

§ I. ¡Cuánta habrá sido la admiracion, cuánta la sorpresa del inteligente lector, cuando ha visto los párrafos VI y VII del precedente artículo, depresivos de la *octava* y de la *quinta* en la parte que mas afecta la distincion de sus roles! Habrá juzgado, no fuera de razon, que pretendiamos anular la superioridad de su distinguida gerarquía. Nó, nó: hemos querido, sí, demostrar por ese medio, que las cualidades de perfectas é imperfectas (dado que pueda llamárseles así), les son característicamente propias, mas por una razon *relativa* en comparacion de unas á otras, que *absoluta* ó inherente por su esencia. Está visto que las llamadas imperfectas, no les falta su manera de ser perfectas; y que las tituladas perfectas, no tienen igualdad en su modo de ser, puesto que la *quinta* es de superior categoría que la *cuarta*, y la *octava* mas preeminente que las dos; toda consonancia puede aparecer como disonancia, y recibirla el oido en ese grado, segun la nota que con ella haga parte de un acorde.—En este sentido, las depresiones que se observan en los lugares precitados del anterior artículo, no son otra cosa que la demostracion de los vacíos que en sus diversas combinaciones y diferentes efectos, presentan las consonancias llamadas *perfectas*; conduciéndonos por este camino, al esclusivo objeto de manifestar la mejor y mas significativa propiedad de los títulos de CARDINALES y MODALES, que las inadecuadas denominaciones de *perfectas* e *imperfectas* con que se les clasifica. Tales denominaciones avisan ser nacidas en los tiempos primitivos, en los que parece no haberse encontrado un comodin mas propio para caracterizar cuanto era susceptible de distincion: *tiempos*, *modos*, *acordes*, *consonancias* y *cadencias*; refrendándose el uso y costumbre con el sello paliativo del cálculo geométrico, que jamás hará en sus guarismos una demostracion exacta y positiva de las dimensiones de los intervalos, y menos de las consonancias á disonancias.¹ ¿Cómo es disonancia la *cuarta*, teniendo las mismas cualidades que la *quinta*, en la cual se trasforma y es tan inalterable como ésta y la *octava*? ¿Se quiere que sea disonancia? Pues bien, no se incurra en la contradiccion de decir que *el acorde de la cuarta es uno de los tres acordes perfectos que encierra la escala*. ¿Cómo, pues, es perfecta la combinacion, cómo bueno el compuesto, siendo su origen malo? La *cuarta* se armoniza con la *sesta* y la *octava*, con la misma perfeccion, la misma consonancia y agrado del oido, que la tónica con la *tercera* y *quinta*, y ésta con la *séptima* y *novena*, y sin embargo de esta igualdad se tiene por imperfecta y aun por disonancia.—La misma contradiccion se vé en la *tercera*, distinguida con el renombre de *Discretiva*, por su posicion y efectos; y siendo el *alma de la armonía*, segun la propia confesion de nuestros sábios didácticos, éstos mismos tienen la inconsecuencia de calificarla de consonancia *imperfecta*, no obstante el privilegio de decidir la tonalidad. Esto es juzgar la virtud por vicio, lo bueno por malo, y la perfeccion por imperfeccion. Pero esta lógica musical, á cuya teoría

1 Véase el art. VIII del cap. 1.

parece estaban reservadas las inconsecuencias é inexactitudes mas ofensivas á la razon humana, á la categoría de un arte que á la vez es una ciencia, y al progreso del siglo XIX, que jaqtamos ser de la mas esclarecida ilustracion.

§ II. Entre tanto, separándonos de este cúmulo de contradicciones, y juzgando cada consonancia en el rango que les es propio, convengamos en que tanto las *cardinales* como las *modales*, no obstante permanecer en lo comun á una de las dos gerarquías indicadas, se diferencian individualmente en la categoría en que la naturaleza las distingue y el arte las reconoce. Por ejemplo:

En las CARDINALES, la OCTAVA lleva la supremacia:

1º Porque ella es la *alpha* y la *omega*, el principio y el fin de toda melodía, y la primera de las consonancias.

2º Porque igualmente que las otras consonancias *cardinales*, sea duplicada, triplicada ó multiplicada, no produce sino consonancias.

3º Porque en ella están concentradas todos los intérvulos que comprende la escala, tanto los consonantes como los disonantes, los simples como los compuestos; semejante al número diez, que contiene todos los números de la Aritmética. De manera que, si mirada por su posicion y efecto material, es una *equisonancia* ó trasformacion de la tónica, observada bajo el aspecto de su esencia moral y característica, es no solamente el principio y el fin, sino tambien el medio; porque ella hace el perfecto enlace y union de los estremos. De lo que se deduce que, estando la *octava* en la cúspide de todas las consonancias, y por tanto la consonancia por exelencia, le es muy natural y propio el dictado de consonancia prominente.

§ III. La QUINTA *Du Sol*, que contiene en sí la armonía restante, y que si bien es la segunda consonancia después de la *octava*, es tambien la inmediata produccion en la resonancia del cuerpo sonoro, y cuya invariabilidad semejante á la *octava*, no puede alterarse sin cesar de ser consonante; la llamaremos la *preeminente*.

§ IV. La CUARTA, que en union consecutiva de la *quinta*, forman la *octava*
 $\overbrace{\quad\quad\quad}^{5^a} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{4^a}$
 (*Du...sol...du*) y separados se trasforman recíprocamente la *cuarta* en *quinta* y la *quinta* en *cuarta*, siendo ésta tan invariable en toda tonalidad como la *octava* y la *quinta*, y cuyo acorde lejos de discordar con la fundamental se armoniza agradablemente con ella, le es adecuado denominarla la *consiguiente*.

§ V. En las MODALES: la TERCERA, que por la escepcional prerogativa de declarar, y mejor de dirigir la tonalidad, que sin su cooperacion es insignificante
 $\overbrace{\quad\quad\quad}^{\text{mayor}} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\text{menor}}$
 (*Du...Mi...Sol*) (*du...mib...sol*), por lo que parece disputarles la distincion á las precedentes consonancias, agregándose á este privilegio la preferente aceptacion del oído á su pareada y ordenada concurrencia,¹ no es fuera de propósito sino muy

1 La série de terceras consecutivas, por el órden de escala. Es decir, que después de la tónica y tercera mayor, no siga la segunda con la cuarta mayor.

competente la denominacion de *directiva*.

§ VI. La SESTA, que consecuentemente sigue la senda de la tercera, refrendando y remarcando la tonalidad, que esta ha declarado: du...la...du, du...lab...du, siendo á su vez la trasformacion de dicha consonancia, no hay impropiedad en nombrarla *sucesiva*.

§ VII. Meditadas estas modificaciones con la imparcialidad que demanada un juicioso criterio, se conocerá la analogía que guardan los títulos con los objetos de su aplicacion, tanto en la division de sus jerarquías, como en el individual renombre ó particular categoría en que debe distinguirse cada consonancia, cuyas aplicaciones son mas adaptables que las de *perfectas é imperfectas*, que, á mas de estar en oposicion con sus efectos, dejan el vacío de no individualizar las prerrogativas que distinguidamente las hace apreciables en el grado de su influencia y circunstancias particulares.

Descendamos á las disonancias.

§ VIII. La disonancia generalmente entendida, es *un intervalo que causa al oido una sensacion mas ó menos desagradable*. No obstante, las disonancias no escluyen absolutamente las sensaciones agradables; ellas no pueden ejecutarse sin ser preparadas y salvadas por las consonancias, pues que la disonancia no es otra cosa que *la retradacion de la consonancia*.

§ IX. Las disonancias no estando en regularidad de la armonía, el arte las ha inventado para embellecer la composicion. Su encadenamiento, dispuesto segun las reglas de la modulacion, hace desaparecer la fastidiosa monotonía que resultaria de la continuidad de acordes consonantes.—¿Cuáles son los intervalos disonantes? A esta clase pertenecen todos los que no son consonantes. Es decir, todo intervalo que por exceso ó defecto sea alterado en su medida armónica y natural de *tercera, quinta y octava*. Pues si las siete consonantes en todo rigor son: *octava, quinta, cuarta, tercera y sexta*, una y otra mayor y menor, las disonancias son: *segunda, séptima, quinta menor* (llamada diminuta), y *tritono*. La *cuarta* en veces aparece como disonante, pero el defecto no viene de ella, sino del choque ó retardacion con la *tercera* del acorde siguiente, ó de otro acorde en el que naturalmente ella no hace parte.

§ X. La disonancia, pues, consta de tres acualidades: *preparacion, persecusion y resolucion*. Algunas disonancias escluyen la primera cualidad; pero respecto á la tercera, es decir, á la resolucion, toda disonancia debe resolverse en descenso, á escepcion de la nota sensible, cuya atraccion hácia la *octava*, por una ley general de la tonalidad, absorbe la sensacion de la disonancia.

CAPITULO X.

DE LAS TRASFORMACIONES DE LOS INTERVALOS.

P. ¿Qué entendemos por *trasformacion* en los intervalos?

R. El cambio ó mutacion en los sonidos que componen los intervalos en los acordes y en las partes que componen la armonía.

P. ¿Cómo se ejecuta la *trasformacion* del intervalo?

R. Por la mutacion del sonido fundamental á su octava, quedando el otro en su mismo grado, de lo que resulta otro intervalo análogo al primero. Por ejemplo: los sonidos *du mi*, que forman una 3ª, la mutacion del DU á su 8ª quedando el MI inva-

riable, hace la trasformacion de la 3ª en 6ª $\overbrace{du \dots mi \dots du}^{3^a \quad 6^a}$: procedimiento por el cual se obran las demas trasformaciones.

P. ¿Cuántas clases de *trasformaciones* tienen los intervalos?

R. Tres: *diatónicas*, *cromáticas* y *enarmónicas*.

P. ¿Cuáles son las *trasformaciones diatónicas*?

R. Las que proceden por los grados naturales de la escala.

P. ¿Cuáles son las *trasformaciones cromáticas*?

R. Las que compuestas de las diversas modificaciones de los intervalos diatónicos, forman otros intervalos, constando de *diesis* ó *bemoles*.

P. ¿Cuáles son las *trasformaciones enarmónicas*?

R. Las que se hallan entre dos notas, que siendo de diverso aspecto, tienen igual sonido, como entre DU diesi y RE bemol, ó entre RE diesi y MI bemol.

P. Hacedme un análisis de las *transformaciones* de los intervalos en sus diversas modificaciones.

R. En el orden diatónico, tomando por base y punto de partida la fundamental, se transforma:¹

La 2ª en 7ª	La 5ª en 4ª
La 3ª en 6ª	La 6ª en 3ª
La 4ª en 5ª	La 7ª en 2ª ¹

De donde se deriva el orden de intervalos *cormáticos* y *enarmónicos*, que no es otra cosa que diversas modificaciones del *diatónico*, del modo siguiente:

*En la série de SEGUNDAS.*²

La 2ª mínima se transforma.....en 7ª mayor.
 La 2ª menor.....en 7ª natural.
 La 2ª natural.....en 7ª menor.
 La 2ª mayor.....en 7ª mínima.

En la série de TERCERAS.

La 3ª mínima se transforma.....en 6ª mayor.
 La 3ª menor.....en 6ª natural.
 La 3ª natural.....en 6ª menor.
 La 3ª mayor.....en 6ª mínima.

En la série de CUARTAS.

La 4ª menor se transforma.....en 5ª mayor.
 La 4ª natural.....en 5ª natural.
 La 4ª mayor.....en 5ª menor.

En la série de QUINTAS.

La 5ª menor se transforma.....en 4ª mayor.
 La 5ª natural.....en 4ª natural.
 La 5ª mayor.....en 4ª menor.

En la série de SESTAS.

La 6ª mínima se transforma..... en 3ª mayor.
 La 6ª menor.....en 3ª natural.
 La 6ª natural.....en 3ª menor.

1 Véase la lám. *Transformacion de los Intervalos*, frente a la pág. 193.

2 Entiéndanse los intervalos con las denominaciones que hemos propuesto.

La 6ª mayor.....en 3ª mínima.

En la série de SÉPTIMAS.

La 7ª mínima se transforma.....en 2ª mayor.

La 7ª menor.....en 2ª natural.

La 7ª natural.....en 2ª menor.

La 7ª mayor.....en 2ª mínima.¹

ARTICULO UNICO.

OBSERVACIONES SOBRE LOS INTERVALOS Y SUS DIVERSAS FACES.

§ I. Después de todo lo espuesto con relacion á los intervalos en sus definiciones, sus medidas, sus clasificaciones, sus denominaciones particulares, y en fin sus trasformaciones, nos resta hacer algunas observaciones conducentes al exámen y conocimiento de los diversos aspectos que en ellos se advierten.

1º Un intervalo es directo ó transformado.

2º Es simple ó compuesto.

3º ¿Cuáles son los verdaderos grados en los intervalos?

Examinemos estas proposiciones.

§ II. *Intervalo directo.* Se entiende por intervalo directo, el que hace parte armónica sobre el sonido fundamental que lo produce. En esta intelijencia (suponiendo la escala en mayor), la quinta, la tercera natural, la octava y sus réplicas son rigurosamente los solos intervalos directos; pero por estension se les dá tambien el nombre de intervalos directos á todos los otros, tanto consonantes como disonantes, que forma cada parte con el sonido fundamental práctico que está ó debe estar bajo de ella. Así es que la 3ª menor es un intervalo *directo* sobre un acorde en 3ª menor, y lo mismo la 7ª ó la 6ª mayor (llamada aumentada) sobre los acordes que llevan su nombre.

§ III. *Intervalo transformado.* Un intervalo se dice *transformado* (por oposicion á *directo*) cuando se invierte ó se cambia la posicion de los sonidos que componen su formacion fundamental. Por ejemplo: *du mi sol*, es directo; *mi sol du* transformado.

§ IV. *Intervalo simple.* Generalmente se le dá el nombre de *simple* á un intervalo que no escede los límites de la octava, y al que pasa de esa medida se le llama *compuesto*. Pero observadas estas denominaciones en su verdadero significado, hallaremos que no tienen una adecuacion natural respecto al objeto de su aplicacion.—*Intervalo simple*, justa y propiamente designado, es el que no se compone de otros intervalos. Los antiguos daban el nombre de *diastema* al intervalo *simple*, por oposicion al *compuesto*,

1 Véase la lám. *Trasformacion de los Intervalos*, frente á la pág. 193.

TRASFORMACION DE LOS INTERVALOS.

Las **SEGUNDAS**
se transforman
en
SETIMAS.

2.^a MÍNIMA. 2.^a MENOR. 2.^a NATURAL. 2.^a MAYOR.

7.^a MAYOR. 7.^a NATURAL. 7.^a MENOR. 7.^a MÍNIMA.

:Enarmónico:

Las **TERCERAS**
se transforman
en
SESTAS.

3.^a MÍNIMA. 3.^a MENOR. 3.^a NATURAL. 3.^a MAYOR.

6.^a MAYOR. 6.^a NATURAL. 6.^a MENOR. 6.^a MAYOR.

Las **CUARTAS**
se transforman
en
QUINTAS.

4.^a MENOR. 4.^a NATURAL. 4.^a MAYOR.

5.^a MAYOR. 5.^a NATURAL. 5.^a NATURAL.

Las **QUINTAS**
se transforman
en
CUARTAS.

5.^a MENOR. 5.^a NATURAL. 5.^a MAYOR.

4.^a MAYOR. 4.^a NATURAL. 4.^a MENOR.

Las **SESTAS**
se transforman
en
TERCERAS.

6.^a MÍNIMA. 6.^a MENOR. 6.^a NATURAL. 6.^a MAYOR.

3.^a MAYOR. 3.^a NATURAL. 3.^a MENOR. 3.^a MÍNIMA.

Las **SÉTIMAS**
se transforman
en
SEGUNDAS.

7.^a MÍNIMA. 7.^a MENOR. 7.^a NATURAL. 7.^a MAYOR.

2.^a MAYOR. 2.^a NATURAL. 2.^a MENOR. 2.^a MÍNIMA.

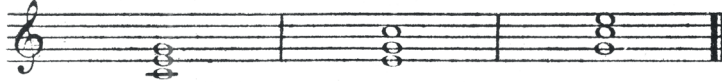
OBSERVACION

Siendo la 2.^a Mínima, y su transformación la 7.^a Mayor, intervalos exclusivamente Enarmónicos, ó mejor inarmónicos, estos son los intervalos inconsusamente superfluos. Los esponemos en este Cuadro, para indicar su representacion, demostrar su medida y completar el numero de los intervalos.

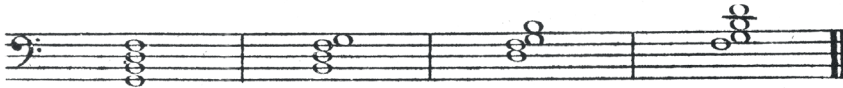
CUADRO DEMOSTRATIVO

de todos los acordes contenidos en la Armonía.

(a) Fenaroli.

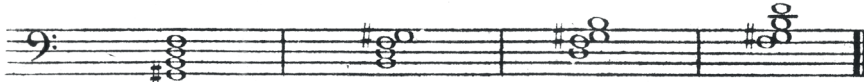


Acorde fundamental consonante compuesto de 3 ^a . mayor y 5 ^a .	Primer derivado compuesto de 3 ^a . y 6 ^a .	Segundo derivado compuesto de 4 ^a . y 6 ^a . mayor.
--	--	--



Acorde fundamental desonante compuesto de 3 ^a . mayor 5 ^a . y 7 ^a . menor.	Primer derivado de 3 ^a . menor, 5 ^a . falsa y 6 ^a . menor.	Segundo derivado de 3 ^a . menor 4 ^a . y 6 ^a . mayor.	Tercer derivado de 2 ^a . 4 ^a . y 6 ^a . mayores.
---	---	---	--

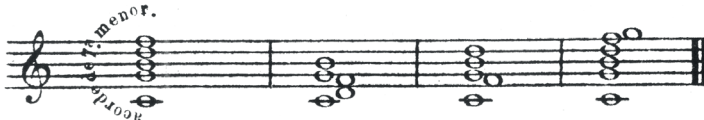
Si en el mismo acorde de 7^a. menor se altera la nota fundamental por un diesis, entonces el acorde será de 7^a. disminuida, y la nota al grave toma el nombre de Sensible.



Acorde disonante compuesto de 3 ^a . menor 5 ^a . falsa y 7 ^a . disminuida.	Primer derivado de 3 ^a . menor, 5 ^a . falsa y 6 ^a . mayor.	Segundo derivado de 3 ^a . menor, 4 ^a . y 6 ^a . mayor.	Tercer derivado de 2 ^a . supérflua, 4 ^a . y 6 ^a . mayores.
--	---	--	---

Si el acorde entero de 7^a. menor se prolonga sobre la Primera del tono, este acorde de llama comunmente 7^a. supérflua (al que yo daría mejor el nombre de 7^a. sobre la Tónica)

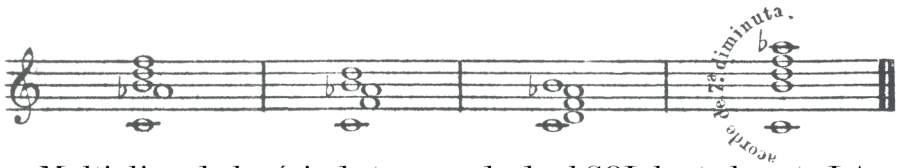
TRASFORMACIONES SOBRE LA TÓNICA.



Si el acorde de 7^a. supérflua sobre la tónica se acompaña con la 6^a. menor, entonces el dicho acorde debe considerarse como una trasformacion de el de 7^a. disminuida.

(a) Siendo esta série de acordes una trascripción de los espuestos por el Maestro Fenaroli, he creído no deber alterar los nombres que él dá a los intervalos; pero que deberan traducirse por los nombres indicados en el Cap. IX pag. 186 - 189.

TRASFORMACIONES DE LA 7ª. DISMINUIDA.



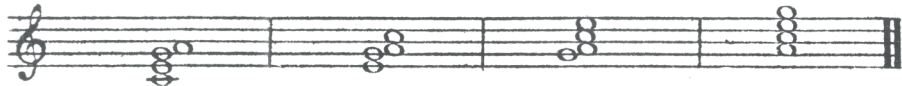
Multiplicando la série de terceras desde el SOL hasta la nota LA, y su primiendo al bajo el sol, se tendrá un acorde de 7ª. sobre sétima, ó 7ª de la Sensible.



Acorde disonante de 7ª. sobre la 7ª. compuesta de 3ª. menor, 5ª. falsa y 7ª. menor.	Primer derivado de 3ª. menor, 5ª. y 6ª. mayor.	Segundo derivado de 3ª. 4ª. y 6ª. mayores.	Tercer derivado de 2ª. mayor, 4ª. y 6ª. menor.
---	--	--	--

Si la dicha 7ª. se altera por un bemol, se tendrá otro acorde de 7ª. dis -
minuida con sus trasformaciones.

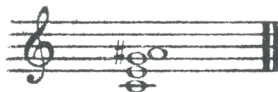
Si al acorde consonante de 1ª. 3ª. y 5ª. se le agrega la 6ª., vendrá á ser diso -
nante, y considerado como un derivado del acorde de 7ª. menor.



Acorde disonante de 3ª. mayor, 5ª. y 6ª. mayor.	Primer derivado de 3ª. menor, 4ª. y 6ª. menor.	Segundo derivado de 3ª. mayor, 4ª. y 6ª. mayor.	Tercer derivado de 3ª. menor 5ª. y 7ª. menor.
---	--	---	---

En efecto, la verdadera nota fundamental del acorde DU-MI-SOL-LA, es pre-
cisamente el LA y no el DU como es demostrado por el tercer derivado

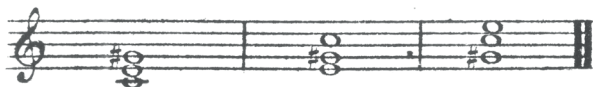
Si la 6ª. de este acorde se altera por un diesi, será supérflua.



Acorde disonante
de 6ª. supérflua, con 3ª.
mayor y 5ª.

Suprimiendo la nota grave de este acorde, se tendrá un acorde de 4ª mayor.

Si modulando por semitono, se altera con un diesi la 5ª. del acorde perfec-
to, está sera supérflua.



Acorde disonante compuesto de 3ª. mayor y 5ª. supérflua.	Primer derivado de 3ª. mayor y 6ª. menor.	Segundo derivado de 4ª. disminuida, y 6ª. menor.
--	---	--

que llamaban *sistema*; y en nuestra Música, el *simple* no es otro que el *semitono* mayor ó menor, pues que el tono ya es compuesto de dos semitonos, la 3ª de dos tonos, la 4ª de dos tonos y medios, etc. Yo llamo *conciso*, que es decir *sencillo*, *limitado*, *circunscrito* á los términos de la octava, al intervalo que la rutina llama *simple*; y doy el nombre de doble al que le llama *compuesto*, pues que este no se compone de otro intervalos, sino que es el mismo intervalo doblado ó triplicado. Y si llamamos compuesto al duplo ó triplo del mismo intervalo, ¿qué nombre damos al que inconcusamente es compuesto de otros diferentes intervalos?

§ V. *Intervalo compuesto*. Este es el que se divide ó se compone de dos intervalos diferentes, como la 8ª se divide ó se compone de la 5ª y de la 4ª: a 5ª de dos 3ªs, una mayor y otra menor, etc; y no debe entenderse por *intervalo compuesto*, el que (como queda dicho) no es sino el duplo ó réplica del mismo intervalo.

§ VI. ¿Cuáles son los verdaderos grados en los intervalos? ó en mejores palabras, ¿son los verdaderos intervalos los que llevan tales nombres?

Poca dificultad ofrece la solución de esta cuestión, si no se confunde el intervalo con la nota que lo designa.

Á propósito de esclarecer la materia, es necesario examinar el significado del sustantivo *intervalo*, y hallaremos que es *el espacio*, *distancia*, *intermedio de lugar ó tiempo*. De lo que se deduce, que *intervalo* y *espacio* son sinónimos que recíprocamente pueden definirse: otra cosa son los límites, lindes ó términos divisorios del espacio que llamamos *intervalo*. Por ejemplo, en una legua no constituye su medida ninguno de los términos que la demarcan, sino el espacio mediante entre éstos, y que habrá de reconocerse desde el uno al otro extremo. Igualmente en el intervalo *du* y *re*, son los límites ó términos de su medida; el intervalo es el espacio mediante entre esos límites: *du*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *du*, son los diversos y sucesivos grados de la escala: y así entre los grados distantes desde la fundamental, que es punto general de partida, á la 2ª hay un solo intervalo; á la 3ª, dos; á la 4ª, tres; á la 5ª, cuatro; y en fin á la 8ª, siete. ¿Por qué, pues, decimos (poniéndome en la escala de DU mayor) que RE es intervalo de 2ª, MI de 3ª, FA de 4ª? ¿Esto no equivale á decir, en RE hay dos intervalos, en MI tres, en FA cuatro?

He aquí una irremediable cuanto necesaria irregularidad. El intervalo, inconcusamente hablando, es donde y como lo hemos espuesto. De manera que sin incurrir en capciosidad, pudiera decirse que uno es el grado del intervalo y otro el de la nota. Pero como de aquí resultaría una monstruosa confusión, atendiendo á que acorde é intervalo son dos elementos tan estrechamente fraternizados por la igualdad local con que ambos se indican, que la idea del uno parece representar al mismo tiempo la del otro (dejando aparte que el primero contiene la coordinación de varios intervalos, y el segundo la extensión mas ó menos lata ó diminuta entre dos sonidos); ¿cómo designaríamos los acordes si no fuesen indicados en las mismas notas que forman los grados de la escala? Por esto es que por la mejor inteligencia, mayor claridad y mas acertado efecto, no es calculado ni conceptualizado el intervalo por el espacio, sino por el grado de la nota. Es decir, no por el grado de su esencia, sino por el que las imperiosas circunstancias le prescriben.

CAPITULO XI.

DE LA MELODIA Y LA ARMONIA¹

P. ¿Qué es Melodía?

R. La série de regulados y agradables sonidos, cuya modulacion es el discurso musical.

P. ¿Qué parte de la Música es la Melodía?

R. Es la parte *primariamente* esencial.

P. ¿Por qué se dice ser primariamente esencial?

R. Porque siendo una esclusiva inspiracion de la naturaleza, por lo que carece de preceptos en sus producciones, es preferente á la Armonía y Ritmo, que en union de ella, son las tres partes *esenciales* de la Música propiamente dicha.

P. ¿Cuál es la espresion demostrativa de la Melodía?

R. El canto.

P. ¿Qué entendemos por *canto*?

R. Una modificacion de la voz humana, por la cual se forman sonidos variados y apreciables, á cuya *artística* ejecucion sirve de preparacion el SOLFEO.

P. Qué se entiende por *solfeo*?

R. Solfeo ó solfear, es el ejercicio práctico de entonar las notas, con la justeza de sonido y aplicacion de los monosílabos relativos al sistema y tonalidad de cada escala, midiendo juntamente con exactitud el valor de cada nota, segun su carácter individual y en conformidad del tiempo y movimiento prefijados.

¹ Sin embargo que en el cap. I, se han dado las definiciones de la Melodía y de la Armonía, las repetimos en este lugar, para guardas el orden derivativo de la série.

P. ¿Por qué se dice debe entonar las notas con los monosílabos relativos al *sistema* y tonalidad de cada escala?

R. Porque aunque moralmente la tonalidad en todas las escalas es la misma, ó mejor, es *una sola*, sin mas distincion que las diversas y graduales posiciones de cada una, los sistemas de solfeo son opuestamente diferentes.

P. ¿Cuántos son los sistemas de solfeo?

R. Dos: uno que impropriamente lleva el título de NATURAL y otro que se dice de TRASPORCION, siendo inconcusamente *natural*.

P. ¿Qué es trasportar?

R. Transportar ó trasportacion es: la ejecucion de un trozo de Música en otro tono diverso del que está escrito, suponiendo mentalmente una clave distinta.

P. Cuántas clases de trasportacion tenemos?

R. Dos: la vocal, que dejamos definida, y la instrumental, que á mas del cambio de tono, tiene que suponer distinta clave.¹

P. ¿Qué se entiende en doctrina comun, por solfeo *natural*?

R. Cantar las notas en todas las escalas, con los mismos monosílabos y del mismo modo que en la tonalidad de *Du* mayor, y por consiguiente finjiendo los diésis y bemoles esenciales y accidentales.

P. ¿Cuál es el solfeo que se le llama de *transportacion*?

R. El de cantar diatónicamente todas las escalas, siguiendo el órden de la naturaleza, que nos demuestra que siendo la tonalidad UNA, uniformemente deben cantarse siguiendo la regla de decir *en todo mayor Du*, y *en todo menor La*. Así, la tónica ó fundamental de toda escala mayor es UT (du ó do), la 2ª Re, la 3ª Mi, la 4ª Fa, la 5ª Sol, la 6ª La, la 7ª Si.² Por cuya razon este sistema, hablando con propiedad, puede titularse el *diatónico universal*.

P. ¿Es de necesidad el solfeo para el aprendizaje de la Música?

R. El solfeo es el estudio primario que debe emprender todo el que quiera ingresar en el conocimiento de la Música; el que le dará la mejor y mas perfecta intelijencia, para descifrar con acierto, midiendo con exactitud los tiempos y los valores de las notas.

P. ¿Qué es ARMONÍA?

R. La simultánea concurrencia de diversas melodías, que á la vez manifiestan la UNIDAD y la VARIEDAD.

P. ¿Cómo se manifiesta la *unidad* y la *variedad*?

1 Véase lám. *Ejemplos Normales*, etc., frente á la pág. 210.

2 Véase el art. III, de este cap., y el *Cuadro Sinóptico*, págs. 204 y 212.

R. Por la diferencial y convencional union de sus partes concretadas, formando un todo armónico.

P. ¿Cuáles son las simbólicas representaciones de la armonía?

R. Los ACORDES.

P. ¿Qué es *acorde*?

R. La union simultánea de muchos sonidos, que forman un conjunto armónico.

P. ¿Cuántos son los acordes contenidos en la armonía?

R. El número de los acordes es excesivo, pero todos se reducen á tres: uno *natural* y dos *artificiales*. El natural, que se considera como orígen de todos, es el acorde perfecto de mayor, el que deducido de la resonancia del cuerpo sonoro, es una produccion inmediata de la naturaleza. Por ejemplo, (proponiendo para mayor claridad la tonalidad de Du mayor) el acorde natural, procediendo sobre su tónica, es compuesto de su 3ª, su 5ª, y si se quiere su 8ª, *du mi sol du*.

El segundo, aunque deducido del primero, es un efecto del arte; éste cambia su 3ª *en menor, la du mi la*.

El tercero es el acorde de *dominante*; éste es compuesto de la dominante, su 3ª, su 5ª, su 7ª, y si se quiere su 8ª, *sol si re fa sol*.

P. ¿Qué es TONALIDAD?

R. El conjunto de relaciones mútuas que existen entre las notas de una escala.

P. ¿Cuál es la definicion de la ESCALA?

R. La sucesion diatónica de las siete notas, UT (du ó do), RE, MI, FA, SOL, LA, SI, de la gama notada.

P. ¿Por qué se dá á este conjunto el nombre de *escala*?

R. Porque las notas suben ó bajan á manera de escalones en el pentágrama.

ARTICULO I.

DE LA MELODIA.

§ I. La Melodía, inspiracion del génio individual, del carácter nacional, y en mucha parte de los modelos que como ejemplos doctrinales fueron en el compositor las primeras percepciones del arte, forman un estilo particular que llamamos el *discurso musical*. En él cada parte tiene su melodía, su canto ó su discurso particular, que concurre segun sus medios al efecto del discurso principal, que se titula *superior*, ó la melodía por excelencia. La parte ó voz que ejecuta el canto mas conceptuoso, ó lo que

se llama el aire ó tema de un trozo ó un período, es la parte principal encargada de la ejecucion del discurso, al que se le dá especialmente el nombre de *melodía*.

§ II. Lo que constituye el discurso melódico en el canto principal, como en cada uno de sus acompañantes, es lo que establece el discurso propiamente dicho.

§ III. La primera cualidad que se exige en un discurso, es que todas las proposiciones de que se compone sean sensatas y consecuentes entre sí. Llamamos *sensatéz* en Música, lo que es *justo* y aprobado por el oído. Él es para los sonidos lo que la conciencia en la moral, el juicio en la dialéctica y la razon en la conducta de la vida.

§ IV. La armonía y el ritmo, valiéndome de las palabras de MM. Escudier¹, constituyen la parte científica del arte musical: la melodía es la parte animada, viviente y poética. La armonía y el ritmo han sido sometidos á reglas inmutables: la melodía no puede recibir preceptos mas que del génio y del gusto. Aquí el capricho, la fantasia, la espontaneidad de la inspiracion tocan un rol inmenso, y se descubre toda la orijinalidad del compositor.

§ V. La melodía es en la Música, lo que la expresión y el colorido son en la Pintura; ella la anima y la vivifica, la engalana y la embellece. Ella asegura su imperio sobre los sentidos y sobre la imaginacion, y comunica, en una palabra, á las producciones del arte la centella de la vida, la llama divina, el don de la inmortalidad, que le hacen atravesar las generaciones y los siglos, sin que pierda nada de su juventud, de su frescura y de su brillantez.

§ VI. Pero si la melodía es en la Música lo que *la expresión y el colorido son en la Pintura*, esta misma pariedad avisa la sencillez con que debe manifestarse.

La melodía, pues, puede indicarse y representarse por dos personajes: el *cantor* ó el instrumentista; puesto que, por canto no entendemos esclusivamente el que se ejecuta con la voz, sino tambien el de un instrumento que toma la palabra. Uno y otro son obligados á ceñirse estrictamente á las reglas del canto; entre las que, la primera y la que dará á ámbos la mejor reputacion, es la observacion de las tres posiciones, que alternativa é indudablemente transita toda especie de canto, principalmente el teatral. Tales son: SUAVIDAD, ENERGIA Y NEUTRALIDAD. Porque siendo la Música el idioma de los afectos, ella consta de tránsitos *suaves*, *enérgicos* y *neutrales*, que no son otra cosa que las cualidades, la demostracion de la verdadera expresión; ó con mas propiedad, la necesaria acentuacion musical, sin la que todo buen trozo de Música, principalmente el recitado, se hará insignificante. (Véase el art. I, del cap. VII).

1 *Dict. de Musique*, art. *Méodies*.

ARTICULO II.

DEL SOLFEO CONSIDERADO EN LOS DOS SISTEMAS USUALES.

§ I. El solfeo, que bien considerado, es la instrucción primaria, la piedra angular en el ingreso de la Música, es lo mas descuidado en los que profesionalmente se dedican á su conocimiento. El solfeo dirige y asegura la exacta medida del tiempo y gobierno del compas, como igualmente la perfecta valorizacion de las notas, principalmente de las pausas y aspiraciones, que sin el solfeo hay una propension á descuidarla, en todos los que aprenden la Música esclavizada á un instrumento. Pero si es tan necesario el solfeo para el aprendizaje en general, para los que se destinan al preferible ejercicio del canto, es de absoluta é imprescindible condicion, como dicen los latinos, *sine qua non*.

§ II. Hay, pues, dos sistemas de solfeo, uno que lo titulan natural siendo *antinatural*, y otro que lo llaman de trasportacion, que con propiedad es *diatónicouniversal*, porque es verdadero natural.

§ III. El primero es una adopcion de los músicos franceses, que con su carácter de innovaciones han generalizado este sistema, perjudicando notablemente el sendero profesional del canto. Pero si en algun caso puede empleársele con provecho, solamente será para la enseñanza de los que con abstraccion del canto se dedican desde un principio exclusivamente á un instrumento; y con mejor propósito, para la juventud de ámbos sexos, que por lujo, por educacion ó mera aficion, se dedican á cantar, con el esclusivo objeto de amenizar sus sociedades y diversiones privadas. En esta clase de enseñanza, no es necesaria la perfeccion de un artista, sino (si así me puedo explicar) una instrucción paliativa y una inteligencia hasta cierto grado suficiente.

§ IV. El segundo es el de primera institución, y en el que el memorable monje Aretino, inventor del sistema músico que hasta hoy seguimos con algunas modificaciones, demostró la equidad y probidad de su ingenio, distribuyendo los exacordos de su sistema en tres propiedades: *Natura, Bemol y Becuadro*; que no obstante sus diversas posiciones, guardaban igualmente una progresiva uniformidad diatónica¹. De lo que resultó, que en la general adopcion del Si, adicionaron este monosílabo á aquellos signos ó notas en que la agregacion parecia necesaria para completar el eptacordo, diciendo: Csolfaut, Dlasolre, Esilami, Fsifaut, Gsolreut, Alamire, Bsifami; y otros permanecieron usando estas denominaciones, pero omitiendo el monosílabo Si. Este orden subsistió no poco tiempo: en toda la Europa el Canto Gregoriano era el reinante y al que estaba circunscrita toda la Música; porque en testimonio del Abate D. Juan Andrés: «Cuando los Europeos no tenian otra idea de la Música que la de los Salmos y Antífonas, los Árabes escribian libros doctos de aquella ciencia, no solo tratándola

1 Véase el *Cuadro Sinóptico de los tres sistemas*, etc., SISTEMA DE GUIDO, págs. 98 y 105.

segun las leyes matemáticas sino tambien reduciéndola á las reglas del gusto musical, en el canto y en el sonido.»¹

§ V. Pero sea lo que fuere, lo que hay de observacion respecto á nuestro objeto, es la conservacion del *diatónicouniversal*, que los Españoles tuvieron el buen juicio de rectificar, manteniéndolo no solo en el canto Salmódico, sino tambien en la Música, llevándolo á mejor efecto. Ellos adoptaron este sistema de solfeo, considerando que siendo *siete* las notas de cada escala en el orden diatónico, *siete* los monosílabos ó voces con lo que se cantan éstas, *siete* lo diesis, *siete* los bemoles y *siete* las claves², con este recurso, es decir, con las siete claves, debe proporcionarse el cantor la mas fácil, segura y natural lectura, desechando el engorroso método que por antifrásis ó irónicamente lleva el nombre de natural.

§ VI. No se diga que las afecciones de parcialidad, costumbre ú otro motivo fútil han dominado mi ánimo para decidirme en la recomendacion y uso de este sistema. Nó, nó. Cuarenta años pasados desde los dieziocho de mi edad, enseñando la Música indiferentemente por ámbos sistemas, haciendo pruebas esperimentales, sobre cual de los dos caminos conduciria á mis alumnos con mejor suceso al punto deseado, vine á tocar en el convencimiento de la verdad, advirtiendo que los doctriados, bajo el sistema *diatónicouniversal*, descifrabán en mas corto tiempo, con mas afinacion y correccion de lectura. Y en fin, lo que puso el sello á mi desicion por este sistema, fué ver que varios niños de mi enseñanza, en ménos de dos años de lecciones y á los trece años de su edad, improvisaban misas y cantos que en proporcion de sus edades y tiempo de aprendizaje, eran de superior dificultad; miéntras que muchos que llevaban el renombre de cantores líricos, no podían, como suele decirse, dar golpe en bola.

§ VII. Aun en los instrumentos se ven pruebas del *diatónicouniversal*. Dos clarinetes, por ejemplo, uno en C y otro en B, el primero con dos bemoles en la clave suena en el tono de *Sib*, miéntras el segundo anuncia la misma tonalidad, sin necesidad de los bemoles ni del rejistro usual de dicho tono; de manera que lo que para aquel es el tono de *Sib*, para éste es de *Du*, y ámbos suenan en *Sib*. De otro modo: una orquesta suena

1 Orijen, progresos y estado actual, etc. tom. 2, cap. XI, pág. 51.

2 No solo en la Música se vé un cúmulo de aplicaciones significantes al número siete. M. Saverien en su *Historia de los progresos*, etc., pág. 4, refiere cuantas observaciones hicieron los discípulos de Pitágoras sobre este número:

«Exaltaron mucho, dice Saverien, los discípulos de Pitágoras la doctrina de los números de su maestro, y juntando las observaciones propias á las suyas, creyeron descubrir cosas muy prodijiosas. Observaron que el número siete tenia ciertas singularidades que debían hacerle recomendable. Dios, decían, crió el mundo en seis dias, y descansó en el séptimo; los dientes de los niños apuntan al cabo de siete meses, se renuevan á los siete años, se caen en los ocho septenarios; y los dos sexos no están aptos para la generacion hasta los catorce años.» Contribuyeron tambien (prosigue Saverien), al misterio los siete sábios de la Grecia, las siete maravillas del mundo, las siete solemnidades de los fuegos del circo y los siete planetas, los siete metales, los siete colores primitivos y los siete tonos de la Música. Finalmente, los médicos observaron que el hombre no crece mas de siete piés, que necesita siete meses para su formacion, que sus inclinaciones se mudan cada siete años; en una palabra, que el número siete espresa los dias críticos. Por estas razones llamaron los años septenarios *años climatéricos*, para que se les mirase con cuidado y atencion; y este género de supersticion por el número siete, se radicó tan profundamente, que se ha mantenido hasta nuestros dias.

en la tonalidad de Re mayor; pero la trompa con la *muda* ó tono de tal, está en la misma tonalidad, sin necesidad de otra inteligencia. Lo mismo sucede en los cantores, usando del sistema indicado, que considerando el tono presente como Ut ó Du mayor si el tono es mayor, ó como La menor si el tono es menor, y combinando la clave imaginaria que deben suponerse, cantarán al natural, prescindiendo de los anfibolos antepuestos, usando siempre la regla, de *todo mayor Du y todo menor La*, cuyas dos únicas tonalidades conoce la naturaleza.

En consecuencia, pasamos á analizar con el laconismo posible, el presente sistema en el artículo siguiente, cuya meditacion recomendamos al lector.

ARTICULO III.

ANALISIS DEL SISTEMA DIATONICO-UNIVERSAL.

§ I. Siendo el solfeo la base fundamental del canto, como las palabras lo son de un idioma, y el canto la primera é inequívoca expresión de la naturaleza, es incuestionable el deber seguir la senda que ella nos propone, para el mejor y mas fácil suceso de nuestras prácticas, como la experiencia generalmente lo manifiesta.

§ II. La naturaleza, en los diatónicos giros de sus diversas escalas, no conoce *Diésis ni Bemoles*: toda nota á su turno puede ser lo uno ó lo otro, ó natural. El arte ha inventado estos elementos como un recurso necesario:

1ª Para designar las diversas posiciones de la escala.

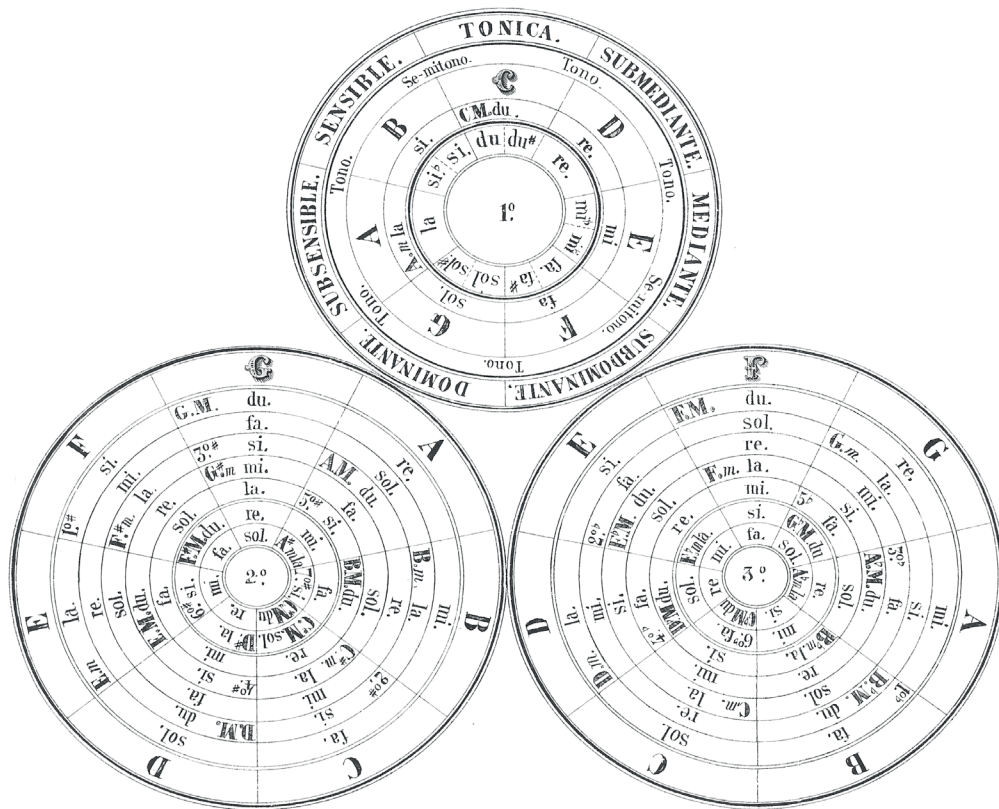
2ª Para amplificar la misma escala *Diatónica*, dividiéndola en doce semitonos, cuya serie denominaremos escala *Cromática*.

3ª Para que los instrumentos secuaces é imitadores de la voz humana, tengan un vehículo seguro para girar estensamente, siguiendo las indicaciones normales de la naturaleza, manifiestas por la misma voz humana. Teniendo presente que una cosa son los invariables grados del sonido simbolizados en las siete letras alfabéticas C, D, E, F, G, A, B, y otra son los nombres que convenientemente debe dárseles, segun la progresion diatónica de cada escala, pues constando cada una de cinco tonos y dos semitonos, y éstos situados de 3ª á 4ª y de 7ª á 8ª, es claro que la general igualdad de constitucion, demanda tambien general igualdad de denominacion. Así, pues, la tónica ó 1ª de toda escala es Du, la 2ª Re, la 3ª Mi, la 4ª Fa, la 5ª sol, la 6ª La, la 7ª Si. Deduciéndose de aquí, que las catorce escalas mayores, derivadas de los *siete diesis y siete bemoles*, no son otra cosa que las diversas posiciones de una, y la de C, que titulamos de Ut, Du ó Do mayor, no mas que el *punto de partida convencional*, que dá oríjen á su menor, como las otras mayores á sus respectivas menores.

§ III. Consecuente á estos principios, para patentizar inconcusamente la regulada concatenacion del sistema *diatónica-universal*, se presenta á la vista un CUADRO

Quadro Sinoptico

DE LA UNIVERSAL DIATÓNICA DE LAS ESCALAS.



Bajo. Baritono. Tenor. Alto. Soprano 2º Soprano 1º Instrumental.

du mi sol du. du mi sol du. du mi sol du. du mi sol du. du mi sol du. du mi sol du. du mi sol du.

SINÓPTICO constando de tres esferas, que incluyen todas las tonalidades, y las siete claves que en combinacion del tono ó término dado, puedan individual y oportunamente aplicarse y cuya esplicacion es la siguiente:

Espliation del CUADRO SINÓTICO. (Lámina del frente).

§ IV. Las esferas, como se vé, constan de círculos y líneas que atraviesan hasta el centro. Pero como de la série de líneas perpendiculares resulta igual número de ángulos, lo mismo que de los círculos lineares otros tantos espacios, en estos están situados circular y principalmente los *signos* que dominan en ángulos, comprendiendo todos los espacios, en los que por un orden sucesivo y regular, están colocados los *diesis* y *bemoles*, y las escalas que de éstos se deducen. Advirtiendo que la letra **M** dice *Mayor*, y la **m** *menor*.

§ V. La esfera 1^a contiene la escala normal que se dice *diatónica*, en cuyo mismo espacio está su menor y connatural, y en el inferior, la division de la misma escala en doce semitonos, cuya série forman la escala *cromática*. Así mismo en el espacio superior al que ocupan los SIGNOS, se vé la distancia y division de la escala en cinco tonos y dos semitonos; y en seguida en el primero la clasificacion de las especies consonantes y disonantes. De manera que, considerada moralmente esta escala con todas sus inherencias, ella es mas que el modelo, la trasformacion de todas las demas, y aquellas las diversas posiciones de ésta.

§ VI. La esfera 2^a comprende la sucesion de los siete *diesis* y las escalas que de ellos se deducen, para cuya intelijencia debe suponerse, que siendo la sucesion de los *diesis*, como igualmente sus tonos, por quintas ascendentes, tómesese la letra G por punto de partida, y en el espacio inferior se encuentra el tono, que llamamos de *Sol mayor*, primero de esta série, designado con la misma letra. Luego, jirando por el mismo espacio seis ángulos á la derecha, está su menor y connatural, y en el ángulo siguiente, que es la 7^a del mayor, se halla el *diesi* de que se componen ámbos tonos, es decir, el de *Sol mayor* y el de *Mi menor*.

§ VII. Entendido esto, para buscar el tono siguiente deducido del segundo *diesi*, contaré desde la misma G cinco ángulos á la derecha, parando en el 5^o que es de D, y descendiendo al espacio inferior (el 3^o), encontraré el tono titulado de *Re mayor*, indicado con la misma letra D, y luego contando desde allí seis ángulos, hallaré el *menor*, Si, y en el inmediato, el *Diesi*, que compone ámbos tonos.

§ VIII. Consecuentemente, para hallar el tono deducido del tercer *diesi*, contaré desde la misma D cinco ángulos á la derecha, cuyo 5^o departamento es de A, y descendiendo al espacio inferior (el 4^o), encontraré el tono que llamamos de *La mayor*, indicado con la misma letra A, desde donde seguiré del mismo modo que en la anterior, seis ángulos para hallar el menor *Fa#* y en el siguiente, el *diesi*, productor de ámbos tonos. Con cuyo orden de quintas de un tono á otro, se hallarán los siete tonos mayores con sus respectivos menores, deducidos de los siete *diesis*.

§ IX. La esfera 3^a incluye la sucesion de los siete *bemoles*, y las escalas que de ellas se

deducen, para cuya inteligencia debe suponerse que siendo la sucesión de los *bemoles* por cuartas ascendentes, se tomará la letra F, punto de partida, y en el espacio inferior se encuentra el tono denominado de *Fa mayor* primero de esta serie, designado con la misma letra. Luego, girando por el mismo espacio cuatro ángulos (en la 4ª del tono), se encuentra el *bemol* constituyente de este tono, como igualmente de su menor, que se halla en la 6ª.

§ X. Posteriormente, para el tono siguiente, compuesto del segundo *bemol*, contaré desde la misma letra F cuatro ángulos, parando en éste, que es el de B, y descendiendo al espacio inferior (el 3º), encontraré el tono que titulamos de *Sib mayor*, señalado con la misma B, cuatro ángulos mas adelante (la 4ª del tono), el *bemol* que compone este tono é igualmente su menor, que hallaré en la 6ª; y siguiendo este orden de cuartas de un tono á otro, encontraré los siete tonos mayores con sus respectivos menores y los *bemoles* que los constituyen.

§ XI. Pero como el objeto de este sistema, es no solo de conducir al cantor por una senda natural, libertádolo de la esclavitud de finjir los *diesis* y *bemoles*, con cuya embarazosa rutina, *tarde, mal ó nunca* se forman lectores prontos y exactos, sino que con mas provecho, buscando al mismo tiempo la identidad que precisamente debe tener el tono propuesto con alguna de las siete claves¹, se generalice á leerlas en cada una, desechando aquel sistema, que solo irónicamente puede titularse NATURAL. A este respecto, se esponen todas las claves por el orden sucesivo, desde la mas grave hasta la mas aguda.

§ XII. Por ejemplo, se me presenta un canto cuya clave fundamental es la de G ó *Sol*, pero que teniendo dos *diesis*, que indispensablemente deben estar en F y C, conozco al mismo tiempo que el tono es de D ó *Re mayor*; y como la regla general es *todo mayor Du y todo menor La*, observando que el *Re* de la clave de *Sol* es en la 4ª línea, y por la regla predicha debe en ese lugar tomar el *Du*, buscaré entre las claves cual es la que tiene el *Du* en dicha 4ª línea, y hallando ser la de tenor, me formaré la idea de estar cantando esta clave simplemente.

§ XIII. De otra manera: veo un canto en clave de tenor, con cinco *diesis* y conociendo que el tono es de B ó *Si mayor*, ejecutando las diligencias antedichas, hallaré que deberé cantar como la clave de G ó *Sol*.

§ XIV. En seguida, tomo otro canto en clave de soprano (de C ó *Do* en 1ª línea), con un *bemol* que estará en B, y conociendo que el tono es de F ó *Fa mayor*, usando de la predicha regla, cantaré como la clave de bajo (F ó *Fa* en 4ª línea); y hé aquí la manera mas provechosa, ó mejor, la regla mas segura para un cantor que aspire á la noble ambición de leer á *libro abierto*. Pero cuidando, en su ejecución, de la accidental incidencia de los *bemoles* y *diesis*, como de la neutral influencia de los *becuadros*; éstos, como ya lo hemos dicho, hacen oficios de *bemoles* en lugares ántes ocupados por los *diesis*, como tambien hacen veces de *diesis* en los lugares donde ántes han sido colocados los *bemoles*, restituyendo á unos y otros, ya sean accidentales ó característicos, á sus posiciones naturales.

1 Véase el Cuadro Sinóptico de la Universal Diatónica, frente á la pág. 208.

§ XV. Este método, que si bien su aprendizaje consta de mas ó ménos dificultad, segun el talento y meditacion del alumno, pero que la posesion de su intelijencia y el curso de su práctica presta al cantor dominio y confianza sobre la parte que se le encomienda, leyendo y aun improvisando con exactitud y afinacion, es el que los músicos franceses contrarían, equivocando la naturalidad *esencial* y *verdadera* con la *material* y *ficción*: á semejanza del avaro que llama economía la mezquindad.— Es verdad que tanto en lo eclesiástico como en lo político, en lo literario como en lo artístico, debemos á la Francia grandes é incomparables bienes, especialmente respecto á la Música; pero tambien es verdad que semejante al árbol de la ciencia del bien y del mal, de donde nace la triaca, tiene orijen el acónito. Por lo que podemos decir que la Francia, en lo que ha hecho bien, nadie lo hizo mejor; pero en lo que ha hecho mal, nadie lo hizo peor.

ARTICULO IV.

DE LA TRASPORTACION INSTRUMENTAL.

§ I. Entre las dificultades que pueden presentarse á un instrumentista, ninguna es superior á la trasportacion; máxime si lo escrito le demanda mayor cuidado por la estrañeza del tono, respecto á la posesion del instrumento. En la trasportacion vocal, que llamamos *diatónica universal*, se facilita la lectura con la suposicion de la clave imaginaria, que se combina con la tonalidad actual; en la trasportacion instrumental es superior la dificultad, por la doble atencion del tono y de la clave que debe adecuarse al mismo tono: allí se simplifica, aquí se dificulta.

§ II. La trasportacion instrumental, considerada en el objeto que la motiva, no es otra cosa que una *deferencia* al Canto; es decir, contemporizar, condescender la orquesta, acomodándose á la posible ejecucion del cantor ó cantores, que por el timbre de su voz ó estension de su escala, se hace necesaria otra tonalidad mas ó ménos superior ó inferior al tono prescrito. A este propósito, se dice como regla de ejecucion, *tocar un punto* (ó medio) mas alto ó mas bajo. La espresion de *punto*, para significar la altitud ó gravedad del tono, no deja de ser una irregularidad en un arte que á este respecto tiene palabras de propia significacion. Los grados de la escala no distinguiéndose por *puntos*, sino por *tonos* y *semitonos*; tal espresion es una exacta imitacion del *tiempo*, en que midiéndose la Música por los tonos eclesiásticos, no se decia por ejemplo, tono de Mib, sino *6º tono punto bajo, etc.*;¹ y de otro lado, es conducir al músico por una senda estrañada y confusa, separándolo del seguro vehículo que á tal operacion le previene el arte. Así es que, como la trasportacion en el efecto de su ejecucion, es la conversion ó mutacion del tono propuesto en otro de suposicion, el arte le proporciona dentro su misma esfera, no una regla vaga é incierta, como la de *punto arriba ó abajo*, sino un

1 Véase el art. III del cap. VIII.

recurso seguro é infalible, cual es el de las claves, cuya operacion es del modo siguiente:

§ III. Supóngase un trozo de Música en clave de *Sol*, tono de *Re mayor*, pero que por tal ó cual circunstancia es necesario bajar un tono, es decir, traspóner el tono de *Re* á *Ut mayor*. En este caso, para no sufrir una aberracion mental, debe observar el instrumentista el lugar donde está situado el *Re* de la clave de *Sol*, que es en la 4ª línea, y como tiene que formarse la idea absoluta de estar tocando en el tono *Ut mayor*, examina cual es la clave que tiene el *Ut* en la 4ª línea, y acordando ser la de Tenor, hace su composicion de lugar suponiéndose estar tocando en esta clave *natural*. (Véase la lám, *Ejemplos Normales*, etc., frente á la pág. 210.

§ IV. En razon inversa. Una pieza en tono de *Du mayor*¹, para traspónerla á *Re mayor*, se observará la clave que tiene el *Re* en tercer espacio, y siendo la de alto (*Du* en 3ª línea), se hará cuenta de estar tocando esta clave en el tono de *Re*.

§ V. Por el mismo camino se procederá para la trasportacion de un tono *menor*. Por ejemplo:

Se presenta un trozo en *Du menor*, que se manda traspóner en *Re menor*, y como ese *Du* de la clave de *Sol*, que es en 3^{er} espacio, necesita convertirse en *Re*, se observará cual es la clave que tiene el *Re* en 3^{er} espacio, y siendo la de *Du en 3ª* línea, se formará la idea de tocar esta clave con su respectivo bemol en 2º espacio, que constituye el tono de *Re menor*, como connatural de *Fa mayor*.

§ VI. Basten los ejemplos espuestos, para todos los casos ocurrentes, tanto en la clave de *Sol*, como en la de *Fa* ó cualquiera otra, para los instrumentistas.

Una de las veces que con frecuencia visitaba á mi amigo D. Luis Lanfranco, observé con casualidad un pequeño fragmento del CUADRO SINÓPTICO que lleva su nombre; y admirando una ocurrencia tan feliz como provechosa, cuya orijinalidad no encontrada ni en Fétis, *Manuel des Compositeurs*, ni en Berlioz, *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration*, y ménos en ningun otro tratado ni método, me inspiró el deseo de darle publicidad, poniéndolo á la vista y provecho universal.

Por esto es que, apreciador de todo lo bueno, máxime de lo que se distingue en su clase, creí deber insertarlo en esta parte de la trasportacion instrumental, á cuyo efecto supliqué á mi amigo lo llevase á cabo, dándole la debida y completa estension, pues de otro modo, quedando inédito quedaria sumerjido en la oscuridad, sin ser útil á nadie, un pensamiento que facilita la combinacion instrumental con el tono de la pieza propuesta, y en el que veo verificada aquella sentencia del Evangelio: *Lo que ocultaste á los sábios, revelaste á los humildes*. (S. Mat., cap. XI, vers. 24).

1 Véase en la lám. *Ejemplos Normales*, etc., las figuras ó ejemplos que deben servir de norma en los casos ocurrentes de las diversas trasportaciones.

ARTICULO V. DE LA TONALIDAD.

§ I. Sin embargo de haber definido la TONALIDAD en el texto dialogístico, avanzamos algunas palabras esponiéndola con mas claridad, para su mejor intelijencia.

Siguiendo á MM. Escudier, la naturaleza produce sonidos en inmenso número por medios igualmente numerosos y con una variedad infinita de agudeza y gravedad, de intensidad, de timbre y de expresión.

§ II. Los sonidos producidos en la naturaleza no todos pueden pertenecer á la Música; los *sonidos musicales* deben ser esclusivamente apreciables al oído, conforme al gusto, á la razón, á la organizacion intelectual y artística del hombre.

§ III. Los sonidos musicales pueden ser combinados entre sí de muchas maneras. Los sistemas de Música que han reinado y que aun reinan en el mundo musical, el de los Griegos, el del Cantollano, el nuestro, son algunas de las combinaciones posibles: toda traza ó forma de combinar los sonidos y de formar un sistema de Música se llama una *tonalidad*.

§ IV. Combinando los sonidos musicales de una manera que le es propia, colocando unos al lado de otros de una manera particular, la *tonalidad moderna* cria naturalmente entre ellos ciertas relaciones mútuas que le pertenecen propiamente, que la caracterizan, que la distinguen de otras tonalidades, y que forman los elementos mas íntimamente constitutivos. Ella, es pues, *el conjunto de las relaciones que existen entre las notas de la escala¹ moderna*; porque la escala es la fórmula que representa y reasume una tonalidad.

ARTICULO VI. DE LA ARMONIA.

§ I. La *Armonía*, en su sentido mas general y mas estenso, es lo que hace que muchas cosas distintas, natural ó artificialmente reunidas, no forman mas que un solo y mismo TODO.

1 Si pretendiese esponer las direcciones ó mejor las afinidades melódicas y armónicas de la escala, en la vasta extensión que ella demanda, necesaria formular un Tratado de Armonía impropio de esta obra, cuyo único objeto (como se ha prevenido en el Prefacio), es el exámen disertatorio de los elementos que constituyen la parte artística de la Música. Pero siendo la escala el resumen fundamental de la tonalidad, y la ordenada regla de la sucesion de los sonidos, es consecuente no deber omitir la demostracion de las combinaciones armónicas, con las que, en los naturales grados de la escala, se relaciona cada sonido en tres diversas posiciones, tanto en el modo Mayor como en el Menor. (Véase la lám. *Cuadro Demostrativo de las tres Posiciones Armónicas*, etc.), frente á la pág. 216.

EJEMPLOS NORMALES

para la trasportacion instrumental, tanto de Violines, Flautas, etc. como de Bajos.

fig. 1.
Trasport. de RE, a DU.

fig. 2.
Trasport. de DU, a RE

fig. 3.
Trasport. de FA, a Mi?

Trasport. de MI? a FA.

Trasport. de LA, a SOL.

Trasport. de SOL, a LA.

He aquí la prueba irrefragable de la necesaria conservacion, conocimiento y uso de todas las Claves, que con referencia à la de UT, DU ó DO, dice M. Mainzer en su *Ecole Chorale* 5 10, pag. 8. deseando su abolicion. Para la ejecucion musical, ella desapareceria poco à poco enteramente. ¿ Con que regla, ó de que manera querrà este sabio Abate que se ejecute la trasportacion instrumental? ¿ será con la de punto arriba y punto abajo? Esto es reformar el arte sin el arte.

De infalible conduccion, para todos los instrumentos que no esten en el mismo tono de las piezas que se deben instrumentar; y saber con seguridad los tonos y accidentes que corresponden a cada instrumento, en correspondencia del tono prescrito en la armadura de la Clave.

En este cuadro se advierten 144 casillas, que indican con repeticion los 14. tonos mayores, que (a escepcion del natural) siete son marcados con Diesis, y siete con Bemoles.

Asi mismo se encuentra tambien varias veces tres casillas que a la vez indican el tono con #, y con b, tales son DO # ó RE b, FA # ó SOL b, SI b ó DO b.

Respecto a las notas conocidas con los nombres de RE #, MI #, SOL #, FA b, como estas, no figuran formando escalas o tonos con estos mismos titulos, por ejemplo, no como RE # sino como MI b, he creido omitir tales denominaciones en los tonos; y con referencia a los menores, cuya deducion de los mayores e stan sabida, me ha parecido mas conveniente, omitirlos para evitar la confusion.

El modo de hallar la combinacion de los tonos para el efecto indicado, es el siguiente.

Suponiendo instrumentada una pieza en LA b, y un instrumento necesario en la Orquesta está en RE b, la combinacion de este instrumento con el tono de

LINEA HORIZONTAL.

		A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	H.	I.	K.	L.	M.
		Do ♯.	Do ♯ ó Re ♭.	Re ♯.	Mi ♭.	Mi ♯.	Fa ♯.	Fa ♯ ó Sol ♭.	Sol ♯.	La ♭.	La ♯.	Si ♭.	Si ♯ ó Do ♭.
N.	Do ♯.	Nº 1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
	Do ♯ ó Re ♭.	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	20.	21.	22.	23.	24.
P.	Re ♯.	25.	26.	27.	28.	29.	30.	31.	32.	33.	34.	35.	36.
	Mi ♭.	37.	38.	39.	40.	41.	42.	43.	44.	45.	46.	47.	48.
R.	Mi ♯.	49.	50.	51.	52.	53.	54.	55.	56.	57.	58.	59.	60.
	Fa ♯.	61.	62.	63.	64.	65.	66.	67.	68.	69.	70.	71.	72.
T.	Fa ♯ ó Sol ♭.	73.	74.	75.	76.	77.	78.	79.	80.	81.	82.	83.	84.
	Sol ♯.	85.	86.	87.	88.	89.	90.	91.	92.	93.	94.	95.	96.
V.	La ♭.	97.	98.	99.	100.	101.	102.	103.	104.	105.	106.	107.	108.
	La ♯.	109.	110.	111.	112.	113.	114.	115.	116.	117.	118.	119.	120.
Y.	Si ♭.	121.	122.	123.	124.	125.	126.	127.	128.	129.	130.	131.	132.
	Si ♯ ó Do ♭.	133.	134.	135.	136.	137.	138.	139.	140.	141.	142.	143.	144.

la pieza, se hallará partiendo de la letra I, que se encuentra en la linea Directa, adonde está marcado el tono de LA b, que es el de la pieza y marchando de alli hacia bajo, y se partirá al mismo tiempo de la letra O, situada en la linea perpendicular, de donde girando directamente de las dos lineas hasta formar el angulo, se verá que las dos lineas se encuentran en la casilla 21, donde está marcado el tono de SOL. que corresponde a una pieza en LA b tocado con un instrumento de RE b.

De otro modo: Un instrumento de SI b. que debe arreglarse a una pieza en RE ♯. haciendo la misma operacion, se verá que las lineas, tanto la Directa como la Perpendicular, se cruzan en la casilla 123. que dá el tono MI ♯; y de este modo se obrará en casos análogos sin trepidar.

NOTA. Siendo las reglas prescritas en este Cuadro aplicables a generalidades; es decir no a una Llave particular, sino a cualquiera en general, no se fija especialmente ninguna; suponiendo unicamente los tonos por medio de los accidentes que los forman.

Luis LANFRANCO.

Lo que forma un todo único, de los innumerables todos de que se compone el Universo, es la *Armonía*.

§ II. Ella nace de la correspondencia natural de las partes y de su concurso general hácia un mismo objeto. Si tal conjunto de sonidos forma un acorde y tal conjunto de órganos un individuo, es porque sus partes son de tal manera coordinadas entre sí que en tal número que ellas sean reunidas, y cualquiera que sea su diversidad, no formen sin embargo, mas que un solo y mismo individuo ó una sola y misma cosa.

§ III. La Armonía, últimamente, es la parte científica de la Música, que con independencia de las Matemáticas, tiene por objeto la conveniente sucesion de los sonidos, estableciendo las leyes de sus consonancias, que como dice Rousseau, trascribiendo á d'Alambert: *Los géómetras han encontrado las leyes de las vibraciones, y los músicos las de los sonidos que de allí resultan*. Ella es á la vez un ciencia y un lenguaje. Como ciencia, forma un cuerpo de doctrina, un conjunto, un todo: la tonalidad es su principio único y generador. Como lenguaje, es variado, á fin de expresar los variados sentimientos del compositor, ya por las alternadas modificaciones que dá á los acordes, y ya por la mutacion y variedad de los tonos.

§ IV. Así, pues, la Armonía es á la vez la UNIDAD y la VARIEDAD: *unidad* por su esencia, y *variedad* por su forma.¹

ARTICULO VII.

DE LOS ACORDES.²

§ I. Los acordes, perfecta representacion de la Armonía, cuya clasificacion, desde Rameau hasta nuestros días, ha sido estremadamente variada, los diseñaremos en este lugar, segun las diversas cualidades y posiciones que constituyen sus diferentes denominaciones. En este concepto, un acorde puede ser:

1 Pero la unidad y la variedad no se significa en la union de dos sonidos sin dependencia, sin relacion de sonido fundamental. Estos, ordenados en una série de terceras, harán un enlace continuado de dos melodías, y colocados de otra manera, formarán una sucesion de intervalos; pero no podrá dárseles el anómalo título de *acordes de los sonidos*. Los acordes son simbólicas representaciones de la armonía, y ésta no puede existir sin la base de un sonido fundamental; por consiguiente, tampoco los acordes. Todo acorde consta de tres ó cuatro sonidos, y aun de cinco. De tres los perfectos y los consonantes; de cuatro ó cinco los disonantes. (Véase la lám. *Cuadro Demostrativo de todos los Acordes contenidos en la Armonía, etc.*), frente á la pág. 194.

2 Véase la lám. *Cuadro Demostrativo de todos los Acordes, etc.*, la lám. *Demostracion del Bajo Continuo, etc.*, y la lám. *Cuadro Demostrativo de las tres Posiciones Armónicas, etc.*, frente á las págs. 194 y 216.

Perfecto ó imperfecto:
 Fundamental ó derivado:
 Consonante ó disonante.

Observemos estas cualidades.

§ II. ACORDE PERFECTO. El título de perfeccion tan prodigado en nuestra nomenclatura, á todo lo que es susceptible de distincion, podemos decir que solamente es aplicable con propiedad á dos entidades: el acorde actual y á la cadencia de que mas abajo hablaremos. Pero, ¿ de qué principio le es deducido á este acorde el renombre de *perfecto*? no seria mas congruente el de *consonante*, puesto que él es compuesto de especies consonantes? Nó: porque confundiéndose con sus derivados, perderia la dignidad de su distincion. La naturaleza al demostrarnos la simbólica base de la armonía, nos la presenta en la resonancia del cuerpo sonoro, compuesta de tres sonidos diferentes: DU, MI, SOL, que forman entre sí el acorde mas agradable, que dimanado de la misma naturaleza, lleva *por escelencia* el título de PERFECTO. La escala, en la combinacion de sus grados, comprende seis acordes perfectos: tres mayores y tres menores.

Mayores.

DU, MI, SOL,Acorde perfecto mayor.
 FA, LA, DU,Acorde perfecto mayor.
 SOL, SI, RE,Acorde perfecto mayor.

Menores.

RE, FA, LA,Acorde perfecto menor.
 MI, SOL, SI,Acorde perfecto menor.
 LA, DU, MI,Acorde perfecto menor.

Tales son los acordes denominados perfectos, de cuyo rol se escluyen sus derivados ó trasformaciones, que solo son consonantes.

§ III. ACORDE IMPERFECTO. Se ha distinguido por oposicion al acorde perfecto, el que lleva ó continene una sexta ó una disonancia; y por oposicion á un acorde completo, el que no consta de todos los sonidos que le corresponden.

Esclareceremos estas proposiciones.

Cuando se dice que es imperfecto el acorde que en su confeccion trae *sesta*, no se entienda que es aquel que á su fundamental Du (por ejemplo), sigue su 3ª MI, y la 6ª LA, *du, mi la*; éste es un acorde consonante, primer derivado ó trasposicion del acorde perfecto Menor, LA, DU, MI. El imperfecto de que se trata, es el que sobre la 5ª SOL, sucede la 6ª LA: *du, mi, sol, la*. Así mismo el segundo acorde, cuya imperfeccion consiste en que no consta de todos los sonidos que le corresponden, es aquel que faltándole la 3ª por ejemplo, *du, sol, du*, quedando indecisa la tonalidad, incurre en la mayor y mas

notable imperfeccion.—Este es otro testimonio de la escelencia de la 3ª, á la que los modernos didácticos califican de imperfecta; siendo así que ella decide y perfecciona la tonalidad, que con su separacion es nula.

§ IV. ACORDE FUNDAMENTAL. Se dá este nombre al acorde cuyos sonidos están colocados en el orden mas simple, es decir, á la 3ª de otro mas grave. De aquí es que, siendo el adjetivo *fundamental*, estensivo á diversas inteliencias, y estando cada nota de la escala, sea *diesada*, *bemolizada* ó *natural*, en capacidad de fundamentar un acorde de cualquier categoría, se dice que sonido fundamental es el mas grave del acorde perfecto ó del acorde de 7ª, como tambien acorde fundamental es aquel del cual otros se derivan.

§ V. ACORDE DERIVADO. Este es el que se deriva de su fundamental, cuyos sonidos son dispuestos en un orden no muy directo. Empero, hay otro acorde que *aparenta* ser sinónimo de éste, pero que observada la colocacion de sus partes, es muy diferente. Este es el ACORDE DIRECTO, cuyo sonido fundamental está al grave y sus partes distribuidas, no segun el orden mas natural, sino segun el mas aproximado. Así, pues, el *acorde directo* no es *du, sol, mi, du*, sino *du, mi, sol, du*; es decir, no es la 8ª, 5ª y 3ª, sino la 3ª, 5ª y 8ª.

§ VI. ACORDE CONSONANTE. Se titula así, el que no se compone mas que de intervalos agradables, que se llaman *consonancias*, y que puede ejecutarse sin preparacion. Lo que nos ofrece esta reflexion. Todo acorde perfecto es á la vez *fundamental*, *directo* y *consonante*; pero el consonante no siempre es perfecto, fundamental ni directo, sino solamente *derivado*.

§ VII. ACORDE DISONANTE. Se llama acorde disonante, el que causa al oído una sensacion ménos satisfactoria que el acorde consonante, y es compuesto de *disonancias*. Á este lugar pertenece el ACORDE DE DOMINANTE, pues que el acorde perfecto (mayor ó menor), y sus derivados, son los solos acordes consonantes; los demas son todos disonantes.

En conclusion, el encadenamiento de los acordes, como igualmente sus modificaciones, cuya estensa dilucidacion, siendo mas propia de un Tratado de Armonía que correspondiente á nuestro objeto, recomendamos al lector, para su instruccion, á Fenaroli en su selecta obra *Partimenti*; á Choron, *Principes d'Accompagnement*; y en fin, á Fétis, *Tratado completo de la teoría y práctica de la Armonía*.



ARTICULO VIII.

DEL BAJO EN SUS DIVERSAS REPRESENTACIONES.

§ I. El bajo, cuya denominacion, si observada superficial y materialmente, es sinónimo de *grave* por oposicion á lo *agudo*, su propia y justa significacion es la misma cosa que *tónica*, *base* ó *fundamento* de la armonía. Pero que puede ser entendido y representarse en tres diversas formas: FUNDAMENTAL, CONTINUO y CANTANTE.

§ II. BAJO FUNDAMENTAL. Este título se dá al bajo que no es formado mas que de sonidos fundamentales de la armonía. Así, en cada acorde se hace entender el verdadero sonido fundamental, que es el mas grave cuando el acorde es dividido en terceras, como *du, mi, sol: fa, la, du: sol, si, re*.

§ III. BAJO CONTINUO. El bajo *continuo* es tambien llamado, no sin fundada razon, *bajo cifrado*. *Continuo*, porque permanece durante toda la pieza; y *cifrado*, porque sus notas están sobrecargadas de cifras numéricas, indicativas del acorde respectivo á la nota para el acompañamiento. Se atribuye su invencion al compositor italiano Luis Viadana, á principios del siglo XVII.

El estudio del *bajo cifrado*, conteniendo en sí el *encadenamiento* y *modificacion* de los acordes en sus estensas y variadas relaciones, como igualmente los secretos resortes de las *transiciones* de la MODULACION, él es la normada teórica de la armonía; que en palabras del maestro Albrechtsberger:¹

«El estudio del *bajo cifrado* es el primer grado del de la composicion.

«El *bajo cifrado*, que tambien se llama *bajo continuo* ó *bajo general*, toma estas diversas denominaciones de su forma ó de su uso. Se la llama *bajo cifrado*, porque sus notas son cargadas de cifras que indican los acordes que deben llevar. Se nombra *bajo continuo*, porque él reina en toda la estension del trozo, formándose á cada instante notas las mas graves de las partes efectivas, es decir, de las que no son pausas. Se le dá tambien el nombre de *bajo general*, porque él sirve de base á toda la composicion. En esta ocasion es necesario observar, que esta última denominacion es mas usada en Alemania que en todas las otras naciones musicales; pero como tiene tanta justeza y que dá una idea netas de las propiedades de esta clase de bajo, se puede admitirla sin inconveniente.

«El conocimiento del *bajo cifrado* descansa sobre el de la armonía. La armonía hace conocer los acordes y las leyes generales de su sucesion; el *bajo cifrado* las de su empleo ó de su eleccion, segun las circunstancias.»

Esta narracion, con la que Albrechtsberger ha hecho la iniciativa de su apreciable obra, hace entender lo interesante que es al conocimiento y aprendizaje de la armonía, ó en mejores palabras á la formacion de un perfecto músico, el estudio del *bajo cifrado*,

1 Méthode élémentaire d'Harmonie et de Composition, pág. 1.

CUADRO DEMOSTRATIVO

de las tres Posiciones armónicas, que según las circunstancias ocurren acompañan al bajo continuo en la progresión de la Escala-

3.^a Posicion. MODO MAYOR.

2.^a Posicion.

1.^a Posicion.

Escala.

3.^a Posicion. MODO MENOR.

2.^a Posicion.

1.^a Posicion.

Escala.

DEMOSTRACION

del Bajo Continuo, y del Fundamental, en los dos modos.

(I) Fenaroli.

MAYOR.

The score for Fenaroli's Major mode consists of three staves. The top staff, labeled 'Acordes', shows a sequence of chords in treble clef with figured bass notation below them: 8 5 3, 6 4 3, 6 5 8, 5 3, 4 8 6, 3 6, 3 6 6, 8 5 3, 8 5 3, 6 3, 3 6 4, 3 8 5, 4 2 8, 6 5 8, 6 4 3, 8 5 3. The middle staff, 'Bajo Continuo', shows a single line of bass clef with notes and a '(b)' marking. The bottom staff, 'Bajo Fundamental', shows a single line of bass clef with notes and a '(a)' marking. A double bar line is present between the 7th and 8th measures.

En esta primera escala, la cuerda fundamental de la Quinta ascendente del tono es el DO, ^(a) base del acorde perfecto, compuesto de 1^a 3^a y 5^a, que en la trasformacion de las partes hácia al agudo, se cambia en 4^a y 6^a sobre la cuerda SOL^(b) del bajo continuo. Este principio ha hecho nacer la cuestion de saber, si la Quinta ascende del tono debe acompañarse con 3^a y 5^a, ó con 4^a y 6^a lo que aun no está autenticamente decidido.

MENOR.

The score for Fenaroli's Minor mode consists of three staves. The top staff, labeled 'Acordes', shows a sequence of chords in treble clef with figured bass notation below them: 5 3 8, 4 5 6, 5 8 6, 5 3, 8 6 4, 6 3, 6 3 3, 5 3 8, 5 3 8, 6 3, 6 3, 8 5 3, 2 6 4, 5 8 6, 4 5 6, 5 3 8. The middle staff, 'B. Continuo', shows a single line of bass clef with notes and a '(b)' marking. The bottom staff, 'B. Fundamental', shows a single line of bass clef with notes and a '(a)' marking. A double bar line is present between the 7th and 8th measures.

En esta segunda escala, la cuerda fundamental de la sesta descendente del tono es el RE, puesto que, el acorde FA^(b) LA, RE es un derivado del acorde perfecto menor RE, FA, LA. Si el RE^(a) grave se altera por un diesi, entonces su tercera menor se trasformará en disminuida, y la armonia será compuesta de RE # FA^b LA. En este caso trasformando la armonia en FA^b LA, RE #, el intervalo de 3^a disminuida RE # FA, será intervalo de 6^a superflua FA^b RE #. De aqui se deduce, que la 6^a superflua no es mas que una trasformación de la cuarta cuerda fundamental del tono, alterada por un diesi.

(I) Las signaturas virgulares con las que la comun doctrina designa los intervalos de 3^{as*} y 4^{as*} superfluas o diminutas, (como generalmente las llaman), e igualmente las cruces para indicar las 4^{as} mayores, no dejan de ser irregularidades innecesarias, que sirven mas para confundir que para aclarar, teniendo dentro el mismo arte los naturales recursos de bemoles y becuadros. Se dirá que todo signo es convencional: mui bien; pero toda convencionalidad no debe ser arbitraria ni caprichosa sino racional y regularizada. Auxiliemos el arte con el arte.

con cuyo objeto, deseando M. Imbimbo persuadir y convencer de la necesidad de este estudio, concluye su discurso con estas palabras: «Nosotros creemos poder decir sin ser sospechosos de prevencion, que esta escuela ha sido la de Scarlatti, de Hasse, de Leo, Porpora, Princed, Venosa, Sala, Pergolosi, Jommeli, Piccini, Sacchini, Perez, Abos, Fenaroli, Guglielmi, Faeta, Paisiello, Bianchi, Zingarelli, Cimarosa, etc.»¹

§ IV. BAJO CANTANTE. No solamente se dá este nombre á la voz que entre tres ó cuatro voces que forman un coro, lleva la parte mas grave, sino tambien en el rol de las maneras en que puede representarse el *bajo continuo*, se denomina *cantante*, cuando tomando la palabra en la orquesta, hace un canto sério; en cuyo caso, otro instrumento sostiene el bajo que hace fundamento el acorde ó armonía del período.



1 IMBIMBO en Fenaroli: *Discours Préliminaire*, pág. 8.

CAPITULO XII.

DEL CONTRAPUNTO, CANON Y FUGA.

P. ¿Qué es CONTRAPUNTO?

R. el arte de componer segun las reglas que al efecto se prescriben.

P. ¿Tiene el contrapunto algunas modificaciones en la forma de su empleo?

R. El contrapunto comprende muchas variadas formas,¹ cuyas denominaciones, deducidas de la distribución y coordinación de sus partes, se pueden resolver en tres: *simple*, *doble* y *florido*.

P. ¿Qué es contrapunto *simple*?

R. El que constando sus voces ó partes de igual valor y colocadas unas contra otras, no es susceptible de inversion.

P. ¿Qué es contrapunto *doble*?

R. El que es susceptible de inversion, es decir, cuando la parte superior se hace fundamental, y viceversa.

P. ¿Qué es contrapunto *florido*?

R. Se dá el nombre de contrapunto *florido* ó *ingenioso*, al que sobre un canto dado, se hallan melodías compuestas de diversos valores.

P. ¿Qué es CÁNON?

R. Una especie de fuga que se llama *perpétua*, porque las partes partiendo la una después de la otra, repiten sin cesar el mismo canto.

P. ¿En cuántas faces puede presentarse un cánon?

1 Véase el art. I de este capítulo.

R. Un cánon puede presentarse bajo varios aspectos,¹ de los que en este lugar designaremos los mas notables: *abierto*, *enigmático* y *cerrado*.

P.  Qu e es cánon *abierto*?

R. Aquel en que está hecha la resolución y tiene escritas todas sus partes.

P.  Qu e es cánon *enigmático*?

R. Aquel en que solo se conoce la melodía, sin indicar en que lugar deben verificarse las entradas de las diferentes voces.

P.  En qué consiste el *enigma*?

R. En descubrir el lugar donde deben hacerse las entradas, y el modo de verificarlas.

P.  Qu e es cánon *cerrado*?

R. El enigmático cuya resolución no se encuentra y que solo tiene escrita la melodía.

P.  Qu e es FUGA?

R. Un trozo de música basado sobre una frase dada, que sirve de motivo ó tema, y que pasa alternativamente por todas las partes, siguiendo las reglas de una imitación periódica.

P.  Cu al es el objeto esencial de la *fuga*?

R. Enseñar por medio de imitaciones de diversos géneros artísticamente combinados,   deducir una composición toda entera de una sola idea principal, y reglamentar al mismo tiempo por esta forma la *unidad* y la *variedad*.

ARTICULO I.

ANALISIS DEL CONTRAPUNTO EN SUS DIVERSOS GRADOS DE FORMACION.

  I. La palabra *contrapunto*, deducida de que antiguamente las notas eran escritas de simples puntos, que designaban diversas partes   cantos colocados uno sobre otro   uno contra otro, hoy se entiende como sinónimo de *composición*. Puede darse una composición que conste de una sola parte; pero á esta no se le d a el nombre de *contrapunto*; éste se clasifica en la armonía.

  II. El objeto   resultado del *contrapunto*, es enseñar á dar á cada una de las partes y al conjunto de la composición, las formas y los términos mas convenientes. De lo que se deja entender que el *contrapunto* es absolutamente con relación á la Música, lo que para la Pintura el dibujo, tomado en el sentido mas estenso: esta comparación es de singular exactitud.

1 Véase el art. II de este capítulo.

§ III. Semejante al dibujo, el *contrapunto* tiene muchos grados, y cada grado tiene muchas maneras de formacion. Para dar á conocer perfectamente estas diferencias, es de precisa necesidad entrar en algunos detalles sobre la marcha concerniente á su estudio.

§ IV. Se toma desde luego un sujeto,¹ que por su mucha simplicidad no es formado mas que de notas iguales y todas puestas en armonía, es decir, de redondas en tiempo de *capilla*. El sujeto puede ser colocado al bajo ó á una parte superior, y el primer grado de la ciencia del compositor, es determinar los sonidos que deben servir á formar las otras partes: esto es lo que se llama la armonía de la pieza.

Hecha esta primera operacion, se trat de repartir el acompañamiento entre las otras partes: aquí es donde comienza, hablando con propiedad, el estudio del *contrapunto*.

§ V. El primer grado se llama *contrapunto simple*. Este enseña á evitar lo que puede disgustar al oído, y á conocer las disposiciones que le son mas agradables. Primeramente se forma á dos partes, y se elije en la armonía las notas mas adecuadas para formar el *contrapunto* por la parte superior ó por la inferior. Esta es la primera especie de *contrapunto simple*; él se forma de notas contra notas.

La segunda especie de *contrapunto simple*, enseña el empleo de notas de pasaje, de medio compás, es decir, de dos tiempos, suponiendo (por ejemplo) que el compás sea el de C, denominado dimensional.

La tercera especie emplea notas de pasaje de un cuarto de compás, por ejemplo, una negra.

La cuarta regla enseña el empleo de disonancias.

La quinta, en fin, llamada *contrapunto florido*, se forma de todas las precedentes. Este contrapunto es lleno de un gran número de ornatos ejecutados por la parte que hace el *contrapunto florido*; las otras hacen un contrapunto de nota contra nota. El *contrapunto florido* demanda tanta pureza como elegancia en el estilo: el estudio y la comparacion de los buenos modelos, puede únicamente hacer adquirir estas cualidades, independientes de los preceptos de la escuela.

§ VI. El segundo grado incluye los contrapuntos condicionales, es decir, los que por medio de la observacion de ciertas condiciones, son susceptibles de inversiones y trasposiciones de las partes; se les llama contrapuntos *dobles*, *triples*, *cuádruples*, segun el número de las partes traspuestas ó que se pueden trasponer.

§ VII. En el tercer grado se aprende á formar del sujeto principal, diversas reducciones, y á oponer á los productos de los contrapuntos susceptibles de inversion y á encadenar todas las partes, de manera que pueda formarse piezas regulares que se llaman *fugadas*.

§ VIII. En el cuarto y último grado, un género de imitacion mas restringido y mas continuado, enseña á formar *cánones*.

¹ Se llama sujeto la proposicion ó tema de una fuga, de unas variaciones ó de cualquier pieza que así sea encabezada.

Tales son los diversos grados del contrapunto, al que se puede dar el título de *Música escolástica*.

ARTICULO II.

ANALISIS DEL CANON EN SUS DIVERSAS FORMAS.

§ I. El Cónon, en cuya formacion una ó mas partes sirven de norma deduciente á otras, segun los preceptos de una ley dada, se presenta bajo muchos aspectos: para conocerlos en su totalidad es necesario atender.

§ II. PRIMERO. *Por el número de las partes*; el cónon puede ser á una, dos, tres, cuatro ó mas.

§ III. SEGUNDO. *Por el número de las soluciones*; hay cánones que no admiten mas que una solucion, y otros que admiten mas. Un cónon que consta de muchas soluciones, como aquel cuyas partes son excesivas, este se llama polimorfo, es decir, *multiforme*.

§ IV. TERCERO. *Por el número de voces principales*; un cónon de una sola voz principal, se llama cónon simple, y el de muchas voces principales, cónon doble, triple, etc., segun el número de las voces.

§ V. CUARTO. *Por los intervalos en los que se hace la represa*; hay cánones al unísono, á la segunda superior ó inferior, de la misma manera á la tercera, á la cuarta, á la quinta, á la sexta.

§ VI. QUINTO. *Por la duracion de la imitacion*; todo cónon se compone de manera, ó que la voz siguiente repite enteramente el canto de la primera, y que mientras que una de las partes acaba, la otra puede volver á comenzar el mismo canto; ó no componiéndose de esta manera, la voz siguiente no repitiendo el canto de la primera mas que hasta cierta distancia marcada, y finalizando allí la pieza. Un cónon de la primera especie se nombra *cónon perpétuo* ú *obligado*; el segundo, *cónon libre*. Cuando el cónon perpétuo es compuesto de tal suerte que á cada represa cambie de tono, y por consiguiente necesita girar en los doce modos, se llama *cónon circular*.

§ VII. SESTO. *Por la figura de las notas*; cuando la imitacion de las partes se hace por aumento ó disminucion, resulta ser un cónon por aumento ó disminucion, y el aumento ó disminucion puede ser doble, triple ó de mas.

§ VIII. SÉPTIMO. *Por el movimiento*; hay cánones por el movimiento contrario, por movimiento retrógrado, y por movimiento retrógrado y contrario.

§ IX. OCTAVO. *Por la cualidad de las partes*; se hacen cánones sobre un trozo de cantollano y de otra especie, con partes accesorias á la tercera, ó con una parte que sirve de acompañamiento.

§ X. NONO. *Por los tiempos de la medida*; (es decir por la parte del compás), se hacen cánones á contratiempo, en la clase de los que se pueden tambien colocar por los de imitacion interrumpida.

§ XI. DÉCIMO. *Por la manera de escribir el cánon*; se escribe de dos maneras: 1º no se pone por escrito mas que la voz principal del cánon, para obligar á adivinar las otras al lector, lo que se llama *cánon firme*; 2º unidas todas las voces á la voz principal, poniéndolas en division, se llama *cánon abierto*. El cánon firme tiene una inscripcion indicativa de la manera que debe cantarse; cuando carece de esta inscripcion ó que no es tan clara, se denomina *cánon enigmático*.

ARTICULO III.

ANALISIS DE LA FUGA Y SUS DIFERENCIAS.

§ I. La fuga, considerada en la esencia de su formacion, es una pieza de Música ordenada segun la imitacion canónica ó un cánon periódicamente interrumpido de regulados episodios. La idea principal se llama el *sujeto de la fuga*; las otras, deducidas y subordinadas á la primera, se les dá el nombre de *contra-sujeto*; y se denominan respuestas las diversas imitaciones de los *sujetos* y *contra-sujetos*.

Por aquí se concibe haber muchas especies de fugas. La primera consideracion nos hace distinguir cuatro especies de fugas:

- La fuga del tono.
- La fuga real.
- La fuga regular modulada.
- Y la fuga de imitacion.

§ II. La *fuga del tono* ó *tonal*, es aquella en la que el sujeto modula de la tónica á la dominante; la respuesta debe modular de la dominante á la tónica.

§ III. La *fuga real*, es aquella en la cual la respuesta se hace á la quinta superior, nota por nota, intervalo por intervalo en los tiempos de la medida, y en la que el sujeto empieza y acaba por la misma nota.

§ IV. La *fuga regular modulada*, es fundada sobre la tonalidad moderna; tales son casi todas las fugas de Jomelli, de Cherubini, de Handel, de Bach.

§ V. En fin, la *fuga de imitacion*, en la que la respuesta imita al sujeto á un intervalo cualquiera. Todas las otras especies, tales como la fuga *mixta*, la *irregular*, la *cerrada*, etc., se relacionan á estas cuatro especies.

§ VI. Para formar una fuga de las que se quiera, es necesario considerar cinco cosas:

1º El *sujeto* ó *tema*.

2º La *respuesta*; esta es la represa del sujeto por la parte siguiente.

3º El *contrasujeto*, en el cual se acompaña la primera parte.

4º La *modulacion*, es el orden en que el sujeto y su respuesta obran alternativamente en las diferentes partes.

5º El *contrapunto*, en el que se llena el espacio de una á otra modulacion.

Hé aquí las cinco cualidades características de una fuga, las que observadas rigurosamente, siguiendo las reglas establecidas por cada una de ellas, harán la fuga regular; pero que descuidadas en alguna parte, la fuga será irregular.

§ VII. La fuga regular es *obligada* ó *libre*.

Una fuga se llama *regular* ú *obligada*, cuando en toda ella no se trata sino del sujeto, no separándolo mas que para volverle á tomar en mejor manera, en parte ó en todo; y no admitiendo ninguna armonía que no le sea derivada, ya por aumento ó por disminucion, ya por oposicion de tiempo ó de movimiento.

§ VIII. La fuga es *irregular* ó *libre*, cuando no se trata únicamente del sujeto, y que se le separa de tiempo en tiempo, para pasar á otra idea que, aunque no sea deducida del sujeto, debe no obstante tener perfecta relacion con él.

§ IX. La fuga no tiene mas que un solo sujeto ó tiene muchos; una fuga que no tiene mas que un solo sujeto, es llamada simplemente *fuga*; y la que tiene mas se llama fuga á dos, tres ó cuatro sujetos. Á cuatro partes, la fuga no tiene sin embargo mas que tres sujetos; para que tenga cuatro es necesario que la fuga sea á ocho partes.

§ X. El canto por el que comienza la fuga á *dos sujetos*, el primero es siempre nombrado simplemente el *sujeto*, y todos los otros que le siguen son otros tantos *contra-sujetos* ó *contratonos*.

§ XI. Si es necesario, después de las primeras entradas ó modulaciones ordinarias de la fuga, fijadas sobre el número de las partes, que el sujeto y su respuesta se aproximen para producir la diversidad, la fuga á muchos sujetos demanda que los diferentes sujetos de que ella es compuesta, se presenten sucesivamente mediando la inversion ó trasposición de las partes, tanto en bajo como en alto, ó en las partes intermediarias. Una y otra cosa exigen un conocimiento del doble contrapunto, por cuyo medio se aprende á trasponer los sujetos.

§ XII. Respecto de las diferentes especies de imitaciones, se pueden colocar las de fuga bajo tres clases, de las que, la primera contiene las imitaciones al unísono, á la segunda, á la tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava. La mas usada y al mismo tiempo la mas perfecta de las imitaciones, es sin duda la que se ejecuta sobre la quinta, que por trasposición puede ser una cuarta, porque ella hace entender las principales cuerdas del tono, es decir, las octavas de la tónica y de la dominante. Por lo relativo á las imitaciones sobre la segunda, tercera, sexta y séptima, no se empelan sino en el curso de la precedente, para aproximar los sujetos.

§ XIII. La segunda especie contiene las imitaciones por movimiento semejante, contrario, retrógrado y retrógrado por movimiento contrario: estos dos últimos no se emplean mas que en el curso de las dos primeras.

§ XIV. La tercera contiene las imitaciones por aumento y por disminucion: estas no tienen lugar sino en medio de una fuga ordinaria.

§ XV. Los antiguos usaban el término de *fuga compuesta ó recta*, cuando las notas del sujeto marchaban por grados *conyuntos*; de *fuga incompuesta*, cuando jiraban por grados *disyuntos*; de *fuga auténtica*, cuando iban en ascenso hasta la cuarta del tono de *fuga plagal* cuando iban en descenso hasta la cuarta. Los modernos han conservado particularmente las dos últimas denominaciones.

§ XVI. Sin embargo, en conclusion de estos análisis, agregaremos que todo lo espuesto en el presente artículo, como igualmente en los dos anteriores, pueden considerarse únicamente como teorías preventivas, cuya adquisicion de conocimientos especulativos se hará vano, infructosa y nula, si no se acompaña el estudio práctico observativo sobre las obras de los grandes maestros, por ejemplo, de Mozart, Jomelli, Cherubini, Handel, Bac, Albrechtsberger, etc.

CAPITULO XIII.

DE LA MODULACION, LAS CADENCIAS, PERIODOS Y FRASES.

P. ¿Qué es MODULACION?

R. El arte de conducir la armonía y el canto sucesivamente en muchos modos, con agrado del oído y correccion de reglas.

P. ¿Qué es *modular*?

R. Recorrer sucesivamente las cuerdas de uno ó mas tonos, melódica ó armónicamente.

P. ¿Cuántas maneras hay de modular?

R. Dos: la que se circunscribe al tono establecido, y la que pasa sucesivamente de unos á otros tonos.

P. ¿Qué se entiende por modular sin salir del tono establecido?

R. Recorrer todos los tonos de la escala propuesta, con un tema ó canto agradable, repitiendo con frecuencia y sin demasiada uniformidad de las tres frases ó tonalidades principales, la *dominante*, la *tónica* y la *subdominante*.

P. ¿Qué se entiende por modular en tonos diferentes?

R. Conducir la melodía y la armonía de un tono á otro, por medio de los *anfíbolos*, es decir, por el recurso de los diesis y bemoles.

P. ¿Pueden existir dos modulaciones á la vez?

R. Nó: porque la unidad de tono ó de modulacion es lo primero que debe conservarse cuidadosamente.

P. ¿Cuáles son las modulaciones de mas uso en un tono mayor?

R. Las mas frecuentes son ordenadas en la forma siguiente: la primera modulacion

CUADRO DESIGNATIVO.

de las Cadencias mas usadas en los dos Modos.

MAYOR Y MENOR.

<p>fig. 1.</p> <p style="text-align: center;">En MAYOR. En MENOR.</p> <p>Simple.</p>	<p>fig. 2.</p> <p style="text-align: center;">En MAYOR. En MENOR.</p> <p>Comp.^{ta}</p>
---	--

<p>fig. 3.</p> <p>Perfecta.</p>	<p>fig. 4.</p> <p>Imper.^{ta}</p>
---------------------------------	---

<p>fig. 5.</p> <p>Doble.</p>	<p>fig. 6.</p> <p>Evitaga.</p> <p style="text-align: center;">Cromá - tica.</p>
------------------------------	---

<p>fig. 7.</p> <p>Rota.</p>	<p>fig. 8.</p> <p style="text-align: center;">Choron.</p> <p>Plagal.</p>
-----------------------------	--

se hace sobre la dominante modo mayor; en seguida se modula en el modo menor connatural del tono principal; se pasa á la mediante modo menor ó la submediante, igualmente modo menor, se á la subdominante modo mayor; se vuelve á la dominante, de donde se pasa últimamente al tono primitivo, en que concluye.

P. ¿Cuáles son las modulaciones mas usadas en un tono menor?

R. Las modulaciones mas acostumbradas en un tono menor, son en la forma siguiente: la primera modulacion conduce al modo mayor connatural ó á la dominante modo menor, volviéndose un momento al tono principal, para encaminarse en seguida á la subdominante, después á la sexta; se vuelve otra vez al connatural mayor, de donde se procede finalmente al tono primitivo.

P. ¿Esta marcha es de precisa é invariable rutina en toda modulacion?

R. Nó: estas son demostraciones únicamente del sendero regularmente acostumbrado, pero no una norma de rigurosa observacion. ¿Quién puede poner límites ni preceptos á la invercion mas ó ménos gustosa ó sorprendente, de un talento dotado por la naturaleza?

P. ¿Qué distincion hay entre la *modulacion* y la *transicion*?

R. La transicion es, como se deja entender por la misma palabra, el acto de variar, de pasar de un tono á otro; la modulacion es la amenizada progresion del discurso: y en palabras mas concisas, la transicion es *momentánea*, la modulacion *subsiste*.

P. ¿Qué es CADENCIA?

R. La terminacion de una frase musical sobre un descanso momentáneo ó terminante.

P. ¿En cuántas clases se diferencian las cadencias?

R. En muchas, de las que las mas notables son las siguientes: SIMPLE, COMPUESTA, PERFECTA, IMPERFECTA, DOBLE, ESCUSADA, ROTA Y PLAGAL.

P. ¿Cuál es la cadencia *simple*?

R. La cadencia simple ó *semicadencia*, es aquella en la que se le dá al bajo las consonancias *simples*, que demandan la 1ª y la 5ª del tono; es decir, tercera y quinta á la 1ª, tercera y quinta á la 5ª, finalizando en la *tónica*. (Véase la lám. *Cuadro Designativo de las Cadencias mas usadas en los dos Modos, mayor y menor*, fig. 1ª, al frente de la página 204.)

P. ¿Cuál es la cadencia *compuesta*?

R. La que con dos acordes, el primero disonante de 4ª y 5ª, y el segundo consonante de 3ª y 5ª, que se ejecutan sobre la *dominante*, descendiendo después sobre la *tónica* (fig. 2ª).

P. ¿Cuál es la cadencia *perfecta*?

R. La que de la *tónica* pasa á la *cuarta* del tono, y de ésta á la *dominante*, volviendo sobre la *tónica* con los acordes ordinarios (fig. 3ª).

P. ¿Cuál es la cadencia *imperfecta*?

R. La que de la *sesta* del tono con el acorde de 3ª menor y 6ª mayor descansa sobre la quinta con acorde perfecto (fig. 4ª).

P. ¿Cuál es la cadencia *doble*?

R. La que hace una série de cuatro acordes sobre la *dominante*; el primero de 3ª y 5ª, el segundo de 4ª y 6ª, el tercero de 4ª y 5ª, y el último de 3ª y 5ª (fig. 5ª).

P. ¿Cuál es la cadencia *escusada*?

R. La que consiste en hacer descender el bajo por grado desde la *dominante* hasta la *tercera* del tono, con los acordes ordinarios (fig. 6ª).

P. ¿Cuál es la cadencia *rota*?

R. La cadencia *rota*, que tambien se llama *suspensa*, es aquella por la cual la *quinta* del tono, en lugar de volver á la primera, sube á la *sesta* del tono, con acorde de 3ª y 5ª (fig. 7ª).

P. ¿Cuál es la cadencia *plagal*?

R. Aquella donde el bajo va de la primera á la cuarta y de allí á la *tónica*: esta es mas usada en estilo de iglesia (fig. 8ª).

P. ¿Qué entendémos por PERÍODO?

R. Un conjunto compuesto de muchos miembros ó frases cadenciadas, cuya reunion forma una parte completa.

P. ¿Qué entendemos por FRASE?

R. El fragmento de un período, que forma sin interrupcion un sentido mas ó ménos acabado y que se termina sobre un descanso, por una pausa ó cadencia mas ó ménos perfecta.

P. ¿En cuántas maneras se distinguen las frases?

R. En dos, MELÓDICAS y ARMÓNICAS.

P. ¿Cuáles son las frases *melódicas*?

R. Las que están constituidas en el canto, es decir, por una série de sonidos dispuestos de tal suerte, que ya sea con relacion al tono ó al movimiento, formen un todo bien ligado, el cual pasa á resolverse á una cuerda esencial del tono que domina.

P. ¿Cuáles son las frases *armónicas*?

R. Las que están constituidas en una série regular de acordes ligados entre sí, que se resuelven sobre una cadencia, siendo mas ó menos perfecto el descanso ó la pausa, segun esté mas ó ménos terminado el sentido.

ARTICULO I.

DE LA MODULACION Y SUS TRANSICIONES.

§ I. Llamamos Modulacion, el cambio ó mutacion de un tono á otro, ó mejor, de una á otra tonalidad, considerando las notas de la escala actual como pertenecientes á la del tono donde se quiere pasar, y dándole los acordes convenientes, segun los preceptos al efecto establecidos.¹

§ II. Se distinguen dos suerte de modulaciones, *ordinarias* y *estraordinarias*. Las modulaciones ordinarias quedan indicadas en el precedente diálogo, y las estraordinarias, que se confeccionan y se manifiestan en proporcion de la capacidad, estilo y voluntad del compositor, las distinguiremos con el P. Soler, en modulaciones LENTAS y modulaciones AGITADAS. La modulacion lenta, dice: *Es la que pasando por varios tonos, viene al tono que se desea*²; y la agitada: *La que con toda presteza pasa de un tono remoto al propio*.³ Respecto á la modulacion lenta, agrega Soler, que es la reina de las modulaciones, por cuanto pasando por diversos tonos, será mas plausible al oído por la variedad de tonos que incluye; pero á juzgar por sus efectos, parece ser lo contrario. La modulacion lenta, no obstante su amenidad en el sendero mas ó ménos estenso y exornado de variadas formas, es de rutina comun, careciendo de novedad; miéntras que la modulacion agitada, en su efecto estraordinario y soprendente, con el que haciendo un engaño gracioso, pasa con celeridad y bien regladas maneras al tono inesperado, es á nuestro juicio la reina de las modulaciones: entre tanto, debe cuidarse de economizar su repeticion, porque la frecuencia de uso, haciéndola perder su efecto de sorpresa, caerá en la indiferencia de uso, haciéndola perder su efecto de sorpresa, caerá en la indiferencia, que no es otra cosa que el desprecio.

§ III. Considerada, empero, la modulacion en la vasta estension de sus giros y en la cooperativa union de sus resortes, incluyendo en sí misma cuanto encierra la esencialidad del arte, en las persuasivas gracias de la melodía, las fecundas trazas de la armonía, é igualmente los simétricos lineamientos del ritmo, ella es por escelencia la *Retórica Musical*. Pues si retórica, segun la definicion de Aristóteles, es: *El arte de inventar todo lo que es persuasivo en el discurso*⁴, la modulacion, revestida de los atavios que le son inherentes en los variados inventos de diversas tonalidades, conmueve é

1 Véanse como modelos de modulacion, entre otros documentos principalmente, á P. J. Trike, *L'art de Moduler*, cuyas doce tablas son bastante instructivas; á A. E. Choron. *Prncipes d'Accompagnement*, cap. 4, pág. 51 y siguientes; y al P. Fr. Antonio soler, *Llave de Modulacion*.

2 *Modulatio gravis, est illa, qua, per varios modos, modum trahit volentis.*—SOLER, *Llave de la Modulacion*, pág. 118.

3 *Modulatio agitata est illa quæ, de remoto loco brevissimè ad proprium pervenit.*—SOLER: *Llave, etc.*, pág. 80.

4 JOHN QUINCY ADAMS: *Curso de Lecturas sobre Retórica y Oratoria*, lecturas 1a, pág. 18.

inclina nuestra sensibilidad, excitando aquel efecto, que el sabio compositor por este medio se propone significar.

§ IV. Aparte de esto, para mas espléndidos efectos, tiene la modulacion una parte que quizá es la principal, ó en la que se incluye y resuelve la ciencia de modular: tal es la TRANSICION. Cuando se trata de clasificar la modulacion, se la distingue en dos maneras: una se dice ser, *la que se hace dentro el mismo tono*; y otra, *la que pasa alternativamente por otros tonos*. La primera ofrece poca admiracion, y no consta mas que de la invencion ó narracion melódica del compositor; mas, la segunda es la que califica el génio mas ó ménos elevado y dotado por la naturaleza, en la manera de prevenir y disponer el paso de una á otra modulacion. Y ¿cuál es este paso, y cuál el resorte de efectuarlo, sino lo que llamamos *transicion*? En confirmacion, me refiero á todos los que tratando de la modulacion y de las reglas necesarias al efecto, no presentan ni esponen otras que las concernientes á las diferentes maneras de *transitar*¹. De aquí es que el sapientísimo Kircher, pesando en la balanza de su alta capacidad, la importancia que presta á una composicion la bien ordenada modulacion, principalmente en el juego de sus variadas transiciones, después de compararla con los resortes de la lójica, dice que: «Así como en la Filosofía no puede darse un sólido raciocinio sin la artificiosa disposición de los silojismos, en la Música ninguna cosa merece preferencia sin la ingeniosa ordenacion de los tonos²», es decir, la série de alternativos y concatenados tonos. De lo que se deduce, que si la modulacion circunscrita al estrecho círculo del tono propuesto, puede espresarse con alguna belleza, la que á efecto de artísticas y elegantes transiciones pasa alternativamente (ó sea con sorpresa) por otros tonos, ésta es la modulacion esplendente y de preferente adopcion.

ARTICULO II.

ACEPCIONES Y EFECTOS DE LA CADENCIA.

§ I. Cadencia, período y frase, en su aspecto superficial, aparentan tener cierta semejanza, que los hace aparecer como una verdader sinonimia; pues si observamos la Música en si círculo clausular, hallaremos que toda es cadencias períodos y frases, y que por términos de estension muchas veces es tomado cada uno recíprocamente por los otros, si bien son cosas muy diversas.

§ II. Una cadencia lleva el precedente de un período ó de una frase, y éstos dos se resuelven por una cadencia; aunque no todas las cadencias hacen la conclusion de un período ó el final de una frase.³

1 Véase los autores citados á la vuelta en la nota 1ª, *Frike, Choron y Soler*.

2 Sicut enim nullus in Philosophia sólidos discursus duci potest, sine variá syllogismorum artificiosa disposición, ita et in Música, nihil dignum præstes, sine artificiosa modorum disposición.— KIRCHER: lib. 3, cap. XV, pág. 151.

3 Véase la lám. *Cuadro Designativo de las Cadencias*, etc., figs. 6, 7 y 8.

§ III. La palabra *cadencia*, á mas de las genuinas significaciones que quedan indicadas en el anterior diálogo, y demostradas (véase la lám. *Cuadro Designativo de las Cadencias, etc.*, frente á la pág. 204), con ella se ha designado lo que justamente no puede significar, y así se ha entendido cadencia por *trino*, cadencia por *calderon*, que tambien se ha llamado *corona ó punto de órgano*; y aun á la série de notas que en algunos casos se les permite ó se permiten licenciosamente los cantores é instrumentistas, se les ha dado el nombre de cadencia: testimonio entre los muchos que manifiestan la pobreza de la nomenclatura musical.

§ IV. La cadencia es en la Música una cualidad que la hace buena y agradable, tanto á los que la ejecutan como á los que la escuchan; á unos y á otros les hace sentir los efectos de la medida, que atienden y entienden como por instinto. Así que, la cadencia ó cualidad esencial, es un requisito necesario no solo en la Música, sino tambien en la oratoria, en la poesía, en la danza, y en todo lo que demanda una atencion y un efecto de métrica expresión.

ARTICULO III.

EL PERIODO Y LA FRASE.

§ I. Entre las fracciones secundarias que componen el todo del discurso musical, hay dos entidades que dividen y subdividen la série narrativa, remarcando de una mas insinuante sus efectos. Tales son: el *período* y la *frase*; el uno divide, la otra subdivide.

§ II. Respecto á lo primero, es decir, al período, que como queda espuesto, es *un conjunto compuesto de muchos miembros ó frases cadenciadas*; suponiendo que las dos partes de que consta una pieza, por ejemplo, una sinfonía, overtura ó cavatina, no son de igual tamaño ó determinado número de compases, los períodos tampoco tienen prescripcion alguna que limiten su medida; éstos serán mas ó menos estensos ó diminutos, segun el pensamiento del compositor y la clase de pieza lo demande, comprendiendo cada período la série de frases de que es compuesto.

§ III. Las frases, partes componentes del período y subdivisoras del discurso, clasificadas en melodías y armonías, se distinguen particularmente en *regulares é irregulares ó viciosas*. Las frases regulares son las que constan de medidas pareadas como de ocho, diez ó doce compases; las irregulares ó viciosas, son compuestas de medidas ímpares, como de nueve, once ó trece compases.

APÉNDICE.



Después de concluir este tratado en Febrero de 1861, al mes siguiente llegó á mis manos con casualidad, la apreciable obra de M. Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'Harmonie*, que, segun la fecha de su publicacion (1858), parece ser la última de sus laboriosas y recomendables obras; y advirtiendo en su contenido esplicaciones que por relacionarse con varios lugares de las esposiciones que dejo consignadas en este tratado, me permito hacer las observaciones siguientes:

En la pág. 6, esponiendo el *Cuadro de los intervalos naturales en los modos mayor y menor*, § 19, dice: «Agrégase á los nombres de los intervalos alterados los adjetivos *disminuido ó aumentado*, segun que la alteracion del intervalo sea de contraccion ó dilatacion.» Pero estas mismas denominaciones de disminuido y aumentado, que en este lugar hacen cuerpo de doctrina como regla tecnológica, se ven proscritas en el cap. IV, del 2º libro, pág. 40, *de las trasformaciones de los intervalos del acorde de séptima, etc.*, donde demostrando el *acorde de quinta menor y sexta, (si, re, fa, sol,)* dice: «Los antiguos armonistas franceses daba á este acorde el nombre de *quinta falsa*: Catel y su escuela le llaman *acorde de quinta disminuida*. Estas designaciones son imperfectas, porque nada hay de *falso ni disminuido* en las armonías conforme á la constitucion de una tonalidad única y racional.» Ciertamente, si en las armonías de una tonalidad no hay nada de *disminuido*, tampoco hay nada de *aumentado*; puesto que tan imperfecta es una cosa por defecto como por exceso, en número, peso ó medida de su esencia constitutiva, así una libra es tan imperfecta cuando le falta una onza, como cuando le sobra. Pero si tales denominaciones son (como es inconcuso), defectuosas, ¿por qué el sábio bibliográfico no ha propuesto otras, que con mas propiedad espresen lo escedente ó deficiente del objeto, del mismo modo que las clasificaciones que se le advierten,

de *consonancias-apelativas*, *disonancias-tonales*, *disonancias-atractivas-variables*, *orden-transitónico*, *orden-pluritónico*, *orden-omnitónico*.*

Pág. 7, demostrando el cuadro de los intervalos alterados, al llegar á la s+septima, dice en una nota: «La séptima aumentada no figura en este cuadro, porque esta alteracion confundiéndose con la octava, no tiene uso en razon de que su resolucion se haria sobre este último intervalo.» Es decir, que no puede haber séptima aumentada, porque el aumento es la misma octava. Muy bien: esa misma raon es la que se opone á que pueda haber tercera aumentada del primero al tercer grado, do, mi, diesi; porque si el aumento de la séptima es la octava, el de la tercera es la cuarta: no hay, pues, en realidad tal intervalo en el tercer grado. La verdadera, la única tercera aumentada (ya que así se le denomina en el rol de la irregularidad de esos nombres), es del cuarto al sexto grado, fa, la, diesi; porque constando esta tercera de dos tonos y un semitono, en ningun otro lugar de la escala se puede dar con exactitud una tercera tal, que conste libremente de iguales medidas.

Pág. 8, § 24, hablando con relacion á la cuarta justa, dice ser una consonancia, pero no perfecta; tampoco imperfecta de la especie de las terceras y las sextas, porque es invariable en lod dos modos: es pues, (dice) una *consonancia mista*. ¿Cuál es la misión que incluye la cuarta? Esto parece favorecer la opinion de los que dicen que la cuarta del primero al cuarto grado, *do, fa*, es disonante, y la del quinto á la octava, *sol, do*, es consonante; y mas conduce á esta inferencia, ver que en la página siguiente, en la tabla de los intervalos consonantes, llegan á la cuarta, espone la del quinto grado á la octava, titulándola *cuarta justa*; siendo mas natural haber puesto la del primero al cuarto grado, puesto que esta es anterior á la otra. Entre tanto, quedamos en la duda de no saber si la misión es de *consonancia* y *disonancia*, ó de ser á la vez *consonancia perfecta* é *imperfecta*.

Pág. 23, lib. II de los acordes, § 71, dice: «Toda armonía compuesta de mas de dos sonidos, toma el nombre de *acorde*.» ¡Sensible es ver contradicciones en tan distinguida capacidad! Cuando en este lugar clasifica los acordes en el verdadero carácter de que justamente se componen, en su *Manual des Compositeurs, Directeurs de Musique, etc.*, se le vpe en todo en el primer capítulo, titular de *acordes de dos sonidos* á los que en realidad no son mas que intervalos, unos consonantes y otros disonantes. ¿Qué significa, pues, esta inconsecuencia? ¿Por qué equivocar el acorde con el intervalo? ¿Puede haber acorde de ménos de tres sonidos, ó lo que es lo mismo, de ménos de dos intervalos? El acorde consta de intervalos, pero el intervalo no es acorde.

No se diga que estas observaciones son sarcásticos reparos ú hostiles objeciones; protesto con la mayor sinceridad, puesta la mano al pecho, que respeto su ciencia y admiro su erudicion; pero á decir verdad, sensible es no ver en este ilustre preceptor, definiciones lógicas de cada elemento, y esplicaciones luminosas de cada proposicion; pues que, la perspicuidad es la primera y superior cualidad en toda doctrina. Esta consideracion parece haber sido inseparable en los antiguos preceptores, por cuya razon formulaban sus métodos en preguntas y respuestas, y en estas las demostraciones

* Véase el cap. IX y la lám. 1ª de nuestro Tratado.

verbales y satisfactorias de la esencia, objeto ó cualidad de la cosa.

En efecto, cuando recorremos la série de obras literarias con las que, mas que cualquier otro escritor, ha iluminado M. Fetis el arte en nuestro siglo, y con particularidad el *Résumé philosophique* que sirve de preliminar á la *Biographie Univ. des Musiciens*, donde hace admirar su profunda erudicion, es incomprendible que en su sistema doctrinal haya sido tan poco escrupuloso de espresarse con la claridad que debiera, cada objeto, cada elemento, tanto del tecnicismo que reprueba y no sustituye, como de los que propone y no esclarece. ¿Qué entendemos por *consonancias apelativas*, *disonancias atractivas variables*? ¿Por qué se les dá esos nombres? Se dirá que el inteligente lo entenderá. Bien, ¿y cuál es el beneficio, cuál es el provecho que resulta de hacer una lujosa ostentacion de ciencia, escribiendo para los doctos, dejando en dudosas oscuridades á los ignorantes?

Aparte de esto, si observamos detenidamente esa dilatada série de Biografias espuesta en ocho volúmenes, es sensible ver figurar en ella, artistas que no juzgándolos desmerecidos de su insercion, se hace notable la posposicion ó exclusion de otros mas dignos de perpetuar su memoria, como un homenaje de gratitud á las provechosas tareas que nos han legado, con las que, á la vez de enriquecer el arte, han ilustrado nuestros conocimientos. Por ejemplo: entre los españoles (cuyas noticias nos son mas inmediatas), ¿porqué no se ven en ese célebre catálogo, los nombres de los Presbíteros Arquimbau, Pons, Arezo y otros? ¿Se dirá que sus obras han quedado inéditas? Pues bien, ¿por qué se ha omitido ó desechado al Monje del Escorial Fray Antonio Soler, cuyo tratado *Llave de la Modulacion*, en sus bien confeccionados cuadros nos merece un singular aprecio? ¿Por qué al Prevendado D. Gerónimo Romero, *Arte de Cantollano y Organo*, cuyos solfeos son incomparablemente superiores, en su fondo artístico, á muchos de los que hoy nos presentan?

En vista de esto, no es e estrañar que el sábio biógrafo no hubiese dilatado sus diligentes investigaciones hácia la América, donde en tres centurias de civilizacion, no ha podido faltar siquiera uno que pudiese ocupar al menos el último lugar en la estensa série; pues, segun aquel antiguo proverbio, *hermosura y discrecion se encuentra en toda nacion*. Y concretándome á nuestro Perú, yo he conocido y tratado con intermediacion al maestro D. Toribio del Campo, compositor, literato erúdito y hábil constructor de órganos; al Presbítero D. Melchor Tapia, compositor y organista de nuestra Iglesia Metropolitana de Lima; á mi coetáneo D. José María Filomeno; á Fray Cipriano Aguilar, compositor y maestro de capilla del convento principal de Agustinos; y mas notablemente al Arequipeño D. Pedro Jimenez Abril (conocido vulgarmente por Pedro Tirado), que aparte de sus misas y otras provechosas piezas, se hizo admirar por sus sinfonías y dos conciertos de violin.

Empero, volviendo á la meritísima obra de M. Fetis, á que aludimos, en ella se advierte lastimosamente una mal entendida aspiracion de gloria, en la insercion de su difusa y apologética biografia, igualmente que en la de su esposa, siendo lo mas admirable, confesar él mismo la ridiculeza de tales inserciones; lo que á no juzgarlo como una defectuosa mancha en tan apreciable obra, al menos es una demostracion

de la debilidad humana. MAS si atendemos á las numerosas tareas en las que parece haber empleado toda su vida en favor de semejantes, él demanda con mucha justicia no solamente nuestra eterna gratitud, sino tambien una afectuosa disculpa, *en esta parte*, recordando que, *aliquando dormitat Homerus*.



INDICE DE LOS CAPÍTULOS.

BIOGRAFIA DE D. JOSÉ BERNARDO ALZEDO.....	III
REPRESENTACION DEL AUTOR Y RESOLUCIONES GUBERNATIVAS.....	XI
PERFACIO	XV
CAPITULO I.— <i>De la Música y sus partes componentes</i>	27
ARTÍCULO I.—Origen, antigüedad y dedicacion de esta ciencia.....	29
ARTÍCULO II.—Definicion genérica.....	34
ARTÍCULO III.—Partes divisorias y fraccionarias.....	35
ARTÍCULO IV.—Diversas acepciones de la palabra Música, que se resuelven en diversos estilos.....	38
ARTÍCULO V.—Música de teatro.....	41
ARTÍCULO VI.—Música marcial.....	43
ARTÍCULO VII.—Música sagrada.....	47
ARTÍCULO VIII.—Del sonido considerado en diversas relaciones.....	55
CAPITULO II.— <i>Del Pentágrama y de las Claves</i>	64
ARTÍCULO I.—Diversos sistemas de puntuacion y lineacion, y esposición del Pentágrama.....	65
ARTÍCULO II.—Las Claves y sus destinos.....	69
CAPITULO III.— <i>De la Nota y sus partes componentes: el Signo y la Figura</i>	75
ARTÍCULO I.—Análisis de la Nota y su definicion.....	77
ARTÍCULO II.—Sistema griego: origen de nuestras Notas.....	78
ARTÍCULO III.—Sistema de Guido.....	98
ARTÍCULO IV.—De los Signos y sus diversos sistemas de notacion.....	109
ARTÍCULO V.—De las Notas mensuradas antiguas y modernas, y de las diversas nomenclaturas.....	114

CAPITULO IV.— <i>De los elementos métricos: Tiempo, Compas, Movimiento y Ritmo</i>	119
ARTÍCULO I.—De los Tiempos en general y en particular.....	124
ARTÍCULO II.—Del Compas y su batimiento.....	127
ARTÍCULO III.—De los Movimientos conmensurales, sus modificativos y adicionales de expresión.....	129
ARTÍCULO IV.—Del ritmo y sus cualidades inherentes.....	130
CAPITULO V.— <i>De los tres sinónimos: Ligadura, Puntillo y Síncopa</i>	135
ARTÍCULO I.—De las diversas Ligaduras.....	136
ARTÍCULO II.—De los diversos Puntillos.....	137
ARTÍCULO III.—De la Síncopa: su etimología y empleo.....	140
CAPITULO VI.— <i>De los diferentes Grupos: naturales y supernumerarios</i>	144
ARTÍCULO UNICO.—De la diferencia entre Concreciones y Grupos, y del contraste del Tresillo con su par semejante.....	145
CAPITULO VII.— <i>De los diferentes Acentos musicales</i>	147
ARTÍCULO I.—Del Acento: su etimología é importancia respecto á las lenguas como á la Música.....	150
ARTÍCULO II.—Especificación particular de las acentuaciones.....	152
CAPITULO VIII.— <i>De los Anfíbolos llamados Accidentes, y de los términos ó tonos que con ellos se forman</i>	155
ARTÍCULO I.—De la etimología, número y efecto de los Anfíbolos.....	160
ARTÍCULO II.—De los Modos: sus varios significados y extravagantes atribuciones.....	162
ARTÍCULO III.—Diversas acepciones de la palabra Tono, y su mas propia denominacion.....	166
ARTÍCULO IV.—De la clasificación de los Tonos armónicos respecto de su manera de ser.....	168
CAPITULO IX.— <i>De los Intervalos y sus clasificaciones</i>	176
ARTÍCULO I.—De las diversas acepciones en que, segun su objeto designativo, debe entenderse un sonido.....	181
ARTÍCULO II.—De la clasificación de las consonantes.....	183
ARTÍCULO III.—Rectificación del anterior artículo y calificación de las Disonantes.....	188

CAPITULO X.— <i>De las trasformaciones de los Intérvalos</i>	191
ARTÍCULO UNICO.—Observaciones sobre los Intérvalos y sus diversas fases.....	193
CAPITULO XI.— <i>De la Melodía y la Armonía</i>	198
ARTÍCULO I.—De la Melodía.....	200
ARTÍCULO II.—Del Solfeo considerado en los dos sistemas usuales.....	202
ARTÍCULO III.—Análisis del sistema Diatónico Universal.....	204
ARTÍCULO IV.—De la Transportacion instrumental.....	208
ARTÍCULO V.—De la Tonalidad.....	210
ARTÍCULO VI.—De la Armonía.....	210
ARTÍCULO VII.—De los Acordes.....	213
ARTÍCULO VIII.—Del Bajo en sus diversas representaciones.....	216
CAPITULO XII.— <i>Del Contrapunto, Cánon y Fuga</i>	220
ARTÍCULO I.—Análisis del Contrapunto en sus diversos grados de formacion.....	221
ARTÍCULO II.—Análisis del Cánon en sus diversas formas.....	223
ARTÍCULO III.—Análisis de la Fuga y sus diferencias.....	224
CAPITULO XIII.— <i>De la Modulacion, las Cadencias, Períodos y Frases</i>	227
ARTÍCULO I.—De la Modulacion y sus transiciones.....	231
ARTÍCULO II.—Acepcciones y efectos de la Cadencia.....	232
ARTÍCULO III.—El Período y la Frase.....	233
APÉNDICE.....	235

ÍNDICE DE LAS LÁMINAS.

Lámina 1ª.....	70
Notas de la antigua Música griega: género Diatónico, modo Lídio.....	79
Diagrama general del sistema de los Griegos, para el género Diatónico.....	86
Cuadro sinóptico de los tres sistemas de mayor antigüedad, y de las diversas series de notaciones que se relacionan con el sistema moderno.....	108
Caractéres figurados de las Notas.....	123
Ligaduras.....	131
Síncopas: espresas y analizadas.....	139
Grupos.—Acentuaciones.....	142
Acentuaciones (continuacion).—Grupetos.....	143
Calificacion de la connaturalidad del Tono menor, y su nota sensible.....	171
Clasificacion de los Intérvalos contenidos en la Octava.....	177
Trasformacion de los Intérvalos.....	194
Cuadro demostrativo de todos los Acordes contenidos en la Armonía.— Trasformaciones sobre la Tónica.—Trasformaciones de la 7ª disminuida.....	195
Cuadro sinóptico de la universal Diatónica de las Escalas.....	205
Ejemplos normales para la trasportacion instrumental, tanto de violines, flautas, etc., como de bajos.....	211
Cuadro sinóptico.....	212
Cuadro demostrativo de las tres posiciones armónicas que, segun las circunstancias ocurrentes, acompañan al bajo continuo en la progresion de la Escala.....	217
Demostracion de bajo continuo y del fundamental en los dos modos: mayor y menor.....	218
Cuadro designativo de las Cadencias mas usadas en los dos modos: mayor y menor.....	228

FÉ DE ERRATAS.

PÁGINAS	LÍNEAS	DICE	LÉASE
VI	11	su ojo mostró	su enojo mostró
XII	2	del precio que se merezca	del aprecio que se merezca
28	nota ⁽²⁾ 3	y por contarse	y por cantarse
31	6	cuando bajó la figura	cuando bajo la figura
34	§II 4	de sonido	del sonido
46	10	contra el que ha clamado	contra lo que ha declamado
51	nota ⁽³⁾ 1	Ab Eccesiis	Ab Ecclesiis
55	21	Armónico-matemático	Armónico-matemática
56	nota ⁽¹⁾	Fosca	Tosta
89	nota 1	Kio..... Fa	Kio..... La
99	nota 3	él compedia 22 cuerdas	él componia 22 cuerdas
109	22	omiten otras distinciones	omiten estas distinciones
121	nota	pág. 127	pág. 123
145	18	cuatra semi-corcheas	cuatro semi-corcheas
145	21	9 ú 11 fucas	9 ú 11 fusas
148	36	un corto remedio	un corto remedo
160	24	el decuadro	el becuadro
169	34	de su ciencia	de su esencia
180	7	de dos tonos	en dos tonos
184	35	concurrancia de los sonidos	concurrancia de dos sonidos
197	20	reconocerse	recorrerse
207	nota	pág. 208	pág. 205
209	9	pág. 210	pág. 211
231	nota 1	P. J. Trike	P. J. Frike

EPÍLOGO: UNA HISTÓRICA DEUDA CUMPLIDA

Recordar a José Bernardo Alzedo no solo es honrar la memoria del compositor que nos donó para siempre las sagradas notas de nuestro Himno Nacional, sino, además, realizar una orgullosa semblanza de su vida -que fue ejemplo de hombría de bien- y de su obra, la cual incluye piezas de gran nivel artístico.

Con solo 18 años sorprendió componiendo su primera “Misa en Re mayor”, a esta siguieron su “Miserere”, la “Pasión para el Domingo de Ramos” y las Misas solemnes en Re mayor, Mi bemol y Fa mayor, siendo prolífico también en obras marciales como marchas y oberturas.

Es importante recordar, también, que es de nosotros deuda para con el Maestro Alzedo, al igual que con otros tantos compositores nacionales, la publicación total de sus partituras, patrimonio que las futuras generaciones de músicos deberán incluir en sus estudios e interpretaciones.

Los conceptos académicos de Alzedo son altamente interesantes. La docencia fue definitivamente el lado fuerte de su personalidad. El Maestro siempre consideró la música como la principal disciplina entre las artes, sin la cual ninguna de las restantes podría realizarse, pero además consideró a esta una ciencia (no podría estar yo más de acuerdo) pues si bien la interpretación tiene mucho que ver con el lado subjetivo y espiritual del individuo, su ejecución tiene que ser impartida con el mayor de los respetos y exactitud teórica.

Los reclamos de Alzedo concernientes a que Lima merecía tener un conservatorio comienzan en 1855. Se preguntaba el maestro cómo era posible que el Perú (“...*joya la más preciosa de su brillante corona...*”) no hubiera sido dotado de una academia de música durante la dominación española, comentando, finalmente, cómo en Santiago de Chile sí fue instituido un conservatorio en el año 1852.

El maestro Alzedo, en 1855, presentó ante el Congreso de la República el primer proyecto de Conservatorio Nacional para el Perú. Por razones varias este proyecto, así como los posteriores intentos de fundar la primera institución educativa oficial para la formación de músicos, no se concretaron hasta 1908, año en que el Presidente José Pardo aprueba los mecanismos y el presupuesto para la puesta en marcha de una academia pública gratuita destinada a la enseñanza de la música. Esta empezó a funcionar en 1909 siendo su primer Director el maestro Federico Gerdes.

Han pasado muchos años, a través de los cuales el Conservatorio ha formado en sus aulas a grandes músicos de altísimo nivel y talla internacional, sin embargo, no hemos logrado instalar en la idiosincrasia de la sociedad peruana, que la música es una profesión, con exigencias de disciplina tan grandes como la tiene cualquier otra.

En 1966, siendo ya el Conservatorio una escuela de nivel y tradición, se le otorga autonomía académica y financiera. Esto ante los ojos de cualquier observador sería una clara denominación de la institución como universidad. Sin embargo, solo fue el comienzo de una batalla que duró 50 años, por la dignidad de la música, de la institución y de sus alumnos. En el año 2008 se dio la aprobación de la Ley 29292 que reconoce los estudios superiores realizados en el Conservatorio Nacional de Música como equivalentes a los que se realizan en las universidades, teniendo así la prerrogativa de autorizar el otorgamiento del grado académico de Bachiller y el título profesional de Licenciado.

Éste fue un gran paso en pos del sueño de ver a nuestro Conservatorio ser finalmente denominado como universidad. Sin embargo, no fue hasta mediados de 2016 que las autoridades del Conservatorio me hicieron recordar este viejo anhelo de todos los artistas del Perú, el cual, como músico, me comprometí a apoyar hasta su completa realización. Casi un año después, el 23 de junio de 2017 se publicó en el Diario Oficial El Peruano la Ley 30597 que denomina Universidad Nacional de Música al Conservatorio Nacional de Música.

No fue fácil lograr esta Ley. Es trágico, pero todavía en 2018 el Estado no apuesta por la educación artística y musical en el Perú. Más de un siglo después de la creación del Conservatorio Nacional de Música, éste no cuenta con un local propio y construido especialmente para la enseñanza y aprendizaje de la música. Nos falta mucho camino por andar, pero lo haremos juntos y con la música como bandera.

La obra que hoy nos ocupa “Filosofía Elemental de la Música, ó sea, la exágesis de la doctrina conducente a su mejor inteligencia” es uno de los pilares en los que se apoya la enseñanza musical en el país. No solo por la corrección de sus conceptos, sino también por la poética peruanidad de su autor, el maestro José Bernardo Alzedo, enorme músico peruano, hombre cultísimo y autor de la canción nacional. Somos libres, seámoslo siempre, libres para hacer música, libres para elegir, libres para opinar, seamos libres y dignos, pues solo así podremos vivir en un país civilizado y democrático que sabe atesorar y respetar a sus músicos y artistas.

Aquí les dejo la lograda victoria de la Ley 30597 para que ustedes, jóvenes músicos del Perú, la hagan florecer en el fértil campo de la autonomía universitaria, pues solo así nadie tendrá la posibilidad de menospreciar el arte y subestimar nuestra profesión.

Francesco Petrozzi

Tenor

Congresista de la República

Profesor honorario de la Universidad Nacional de Música

ANEXOS

PROYECTO DE CONSERVATORIO POR ALCEDO

Copia del expediente perdido sobre el Conservatorio de Música, propuesto por Dn. José Bernardo Alcedo

Su apoderado Don Diego Cárdenas Palmer.

Copia del expediente estraído o traspapelado relativo al Proyecto de erección de un conservatorio de música, que el año de 1855 tuvo el honor de remitir al Supremo Gobierno; el que queriendo oír el dictamen del Sor Director Graí, de Estudios lo remitió a su exámen.

PROYECTO

La erección y progreso de los Colejios de Música llamados Conservatorios; ha sido desde la mas remota antigüedad, el objeto de la decidida protección de las naciones civilizadas; y dejando a parte la distinción con que era mirada la Música en la Grecia cuna de las ciencias, donde el que se mostraba ignorante de ella, pasaba por hombre grosero sin instrucción ni doctrina; y donde Temístocles sin embargo de sus gloriosas victorias, fué despreciado por ignorarla, llegando a un grado tal la precisión de los conocimientos líricos, que Sócrates a la edad de sesenta años emprendió su aprendizaje y Platón instituyó leyes particulares para la enseñanza de la juventud. —I en nuestro siglo la culta Europa, principalmente en Italia, Francia y Alemania, se ha hecho una precisa parte de la jeneral educación.—A este ejemplo y convecidos de los bienes que reporta a una Nación la erección de un establecimiento tal, los Gobiernos de los Estados Sud-Americanos, no descuidan en la erección de Conservatorios, proporcionandoles a la vez los elementos necesarios a su formación y progresión moral.—El de Santiago de Chile en el corto tiempo de su creación manifiesta sus frutos provechosamente, empleándose en los coros del Melodrama, los alumnos de ambos sexos costeados por la empresa e igualmente los instrumentistas.

No es de este lugar hacer una especificación minuciosa de todo lo concerniente a un Conservatorio, pero si de esponer los principales útiles que demanda su instalación.

1º—Un local central y capáz, atendiendo a que en tiempo no distante de su formación, se exhibirán Conciertos que estimulen a los alumnos a la continuación de su empeñoso estudio; como también a la juventud de ambos sexos, inspirandoles la resolución de dedicarse a un arte que, en unos hará exornación de su educación y en otros la mejoración de sus costumbres.

2º—La elección de un Director que reuna capacidad, esperiencia y patriotismo, que con entusiasmo y providad pueda llevar a cabo tamaño proyecto.

3º—La elección de profesores de las diversas clases por ejemplo de canto de piano, violín etc. que serán convocados a una oposición por un edicto publicado por el periodico Oficial, con el plazo de un trimestre para que puedan concurrir de los lugares mas lejanos del Estado.—En cuyo certamen, entrando al mismo tiempo los estranjeros, en igualdad de aptitudes se les dará la preferencia a los Nacionales.—Estos optarán el honorario según la categoria del instrumento o clase de su profesión.—Pero el Director, que debe suponerse sea un músico de cathedra, tanto en teoría como en composición podrá llevar las clases de teoría y armonía en los primeros tiempos.

Para calcular (aunque superficialmente) los bienes resultantes de este Seminario-musical, basta considerar las diversas y provechosas ramificaciones de su objeto:

1º—Subvenir a una necesidad que la nación en jeneral padece, y cuyo reparo, se hace imprescindible atendiendo a que las muchas ciudades cuya grande populosaidad aumentandose cada dia, hacen sentir lastimosamente, la exigencia de una regularizada Orquesta de que carecen; tanto para el decoroso servicio del Santuario, como para el lucimiento del Teatro; y aun de Maestro hábiles, para la mas decente organización y dirección de las bandas Militares y enseñanza domestica.

2º—Favorecer aquella indicación con que la naturaleza rectora de los destinos manifiesta inequívocamente, que el Perú mejor que cualquiera otra Sección Americana, es llamado a hacer la Italia del Continente de Colón; y proteger aquella clase de la sociedad capaz de emplearse profesionalmente en esta arte.—Tales son: los espositos de ambos sexos preferentemente: los hijos e hijas de militares pobres, y demas juventud que careciendo de una propiedad raiz para subsistir, puedan formarse perfectos artistas, tanto cantores, como instrumentistas.

3º—Libertar la Nación del tributo, o mejor, de las tacitas servidumbre que indispensablemente se fija hacia la Europa, con la necesaria admisión y empleo de artistas extranjeros, que desnudos de aquel estímulo que inspira mejor fé y acdua dedicación de nuestros conatos cual es el *amor patrio* el ejercicio de su profesión no pasa de paliativo y superficial, siendo el mayor y único de sus intereses, formarse una fortuna para regresar a su patria natal.

Atendida, pues, la necesidad apremiante, y conveniencia positiva de esta provechosa Institución, ella será una exornación monumental del Perú, que trasmitiendo gloriosamente a las futuras edades el nombre de su creador, le rendirán el bien merecido homenaje de gratitud, por tan veneficiente institución. Nota.—Lo espuesto fue remitido primeramente, y observado por el Sor Director jeneral de Estudios, decretó se devolviese al interesado para que diese el plan de estudios y el Reglamento: vuelto a Chile, espuse y remití lo que sigue: Vistas las observaciones hechas por el Sor Director jeneral de Estudios, en que desea informarse del plan de estudios musicales, método y condiciones de la enseñanza, presupuestos de gastos y demas promenores relativos a la creación del Conservatorio; no se hablará en este lugar del método doctrinal conducente al aprendizaje de cada instrumento, canto, o solfeo; sino del orden distributivo de las tareas reglamentarias del establecimiento. A este propósito, conviniendo en la justa demanda de S. S. y presindiendo de incidentes fortuitos que al traves de la distancia se ocasionasen, y que a la inmediatez podía prevenirse su necesidad: marchando por vias jenerales capaces de realizarse, se hace la esposición siguiente:

1º—El Conservatorio Musical deberá constar de un Director, un sub-director, Profesores, en proporción de las diversas clases, y a mas un inspector que deberá ser uno de los profesores, un sirviente y un portero.

2º—Los estudios de este establecimiento son estensivos a todos los ramos de q' consta la ciencia de los sonidos, divididos en diversas clases.—Tales son: teorica, solfeo, canto piano, violín y viola, violoncelo, contrabajo, Flauta, Obue, Clarinete, Corneta, Pistones, Trompa, Trombón, Fagot, Clarin, Organo y Armonia que comprende la composición, canto llano y declamación.—Pero siendo la Teoría la base fundamental de la musica, de la que depende el mejor conocimiento de sus elementos, preparando el sendero de una practica correcta se adoptara invariablemente como un sistema nacional la que con dedicación a la juventud peruana ha elavorado el esponente cuya apología no me es permitida.

3º—Consultando la economia en la parte posible y que facilite la planteación del mayor número de clases, se solicitarán profesores que puedan llevar dos diferentes clases que se fraternicen, y cuyo ejercicio sea análogo.—Por ejemplo el Violín con la Viola, el clarinete con la flauta, la trompa con el clarín etc.

4º—Habrá un Consejo-academico compuesto de los profesores y presidido por el Director del establecimiento, cuyas resoluciones se pondrán en conocimiento del Sor. Director jeneral.—Este tendrá por objeto, reunirse cada dos meses para tratar las mejoras del Establecimiento, discutiendo la adopción de nuevos y mas provechosos métodos para la admisión de alumnos adultos o separación de alguno: determinar los exámenes particulares y otras cosas semejantes.

5º—Puede instituirse (si se juzga conveniente) para atraerse las consideraciones y simpatias universales titulos dependientes del Conservatorio según usanza de la culta Europa.—A los profesores de notoria capacidad avecindados o transeuntes; y a los Dillectantes (aficionados) sean cantores o instrumentarios Miembros del Conservatorio.—Mas a los que impulsados por un espíritu de filantropía y patriotismo protegiesen al establecimiento, ya sea con alguna pensión mensual o eventual o do-

nando alguna cosa de importancia serán titulados Benefactores del Conservatorio.—El Título será gravado en un diploma impreso y firmado por el Director jeneral de Estudios a ruego del Director del Conservatorio.—A unos y otros se les convidará para todos los actos públicos del Establecimiento.

REGLAMENTO

TITULO I.

De los alumnos.

Art.—1º—Todos los alumnos serán esternos; y no se admitirá a ninguno que no sepa leer y escribir.

Art.—2º—Serán admitidos desde la edad de ocho años hasta las de quince: a excepción de los que trayendo alguna inteligencia quieran perfeccionar sus conocimientos; pero bajo las condiciones prescritas en el art. 4º.

Art.—3º—Ninguno pasará a aprender instrumento alguno sin saber perfectamente la teoría en jeneral y el solfeo; aquella es el luminar de los prectos y reglas especulativas, y este la norma mensural de los grados del sonido y sus diversos valores.

Art.—4º—Todo el que ingresase de 8 a 15 años, será obligado a existir en el establecimiento 8 años; y si de mayor edad seis; de cuyo tiempo, los dos últimos años servirá de preceptor a la sección o secciones que le ordenare el Director, ninguno podrá aprender dos instrumentos a un tiempo.

Art.—5º—Se hará una prolija observación de la capacidad y tendencias morales de cada alumno; y si en un bimestre no se advierte adelanto por ineptitud o falta de afición será despedido, mas si se le advierte inmoralidad, una vez amonestado no se enmienda será despedido.

Art.—6º—Estando en aptitud de desempeño, podrán salir a funciones públicas cuyo estipendio será dividido en dos partes, de la que una será para el Conservatorio y otra para el alumno.

Art.—7º—Todos rendirán anualmente un examen público de sus progresos y otros privados en los tiempos que designa este Reglamento.

TITULO II.

De los empleados.

Art.—8º—El Director será nombrado por el Supremo Gobierno: el Sub-Director que deberá ser uno de los profesores será nombrado por el Sor Director jeneral a propuesta del Director del Conservatorio.

Art.—9º—Los profesores serán nombrados según el resultado de una previa oposición si al presente lo permitieren las circunstancias, mas en las vacantes sucesivas el certamen será una condición *sino qua non*;

Art.—10º—El Inspector, sirviente y portero serán nombrados por el Director a propuesta del Sub-Director.

TITULO III.

Del Director.

Art.—11º—Sus atribuciones, son:

1ra.—Presidir los actos del establecimiento, según lo prescribe este Reglamento.

2da.—Velar sobre el desempeño de las obligaciones del Sub-Director, profesores, e inspector, sirviente y portero.

3ra.—Llevar cuatro libros: en el primero se apuntaran los nombres y edad de los alumnos, día de su ingreso, lugar de su nacimiento, nombre de sus padres o apoderados, clase que entra a cursar; en el segundo el ingreso nombre y clase de cada profesor, y las faltas de asistencia, con los descuentos que al fin del mes debe hacerseles conforme al Art. 14; en el 3º los gastos, ingresos y ahorros que se hicieren en el establecimiento; en el 4º los decretos del gobierno o director jeneral de estudios; y las que el espidiese a esta autoridad.

4ta.—Dar certificados de exámenes a los alumnos que lo pidan copiando, integramente las partidas en el libro respectivo.—Estos certificados deberán estenderse a continuación de una solicitud que escrita y firmada de su mano Presentará el alumno.

5ta.—Visitar cada semana las salas y demas departamentos de la casa.

6a.—Llevar un inventario prolijo de todos los instrumentos métodos y de mas

útiles del establecimiento: anotando separadamente la parte del que comprendieren los objetos que estuviesen particularmente a cargo de algun otro profesor.

7a.—Pasar revista cada trimestre de los objetos encargados a cada profesor para hacer efectiva la responsabilidad de estos y anotar en el inventario que llevará los objetos desmejorados quebrados o destruidos por el uso.—Esta anotación será firmada por el Director y por el profesor a cuyo cargo estuvieren los objetos a que se refiera.

8a.—Formar mensualmente el presupuesto y recibir el sueldo de todos los empleados y repartirlo dejando cada uno su firma de recibo al margen de la misma lista.

9a.—Señalar el turno de los exámenes privados y designar el día de los públicos que deberán hacerse al fin de cada año.

TITULO IV. *Del Sub-Director.*

Art.—12º—Sus obligaciones son:

1ra.—Inspeccionar en jeneral la asistencia de los profesores anotando sus faltas para notificarlo al Director.

2da.—Velar sobre el estudio y comportación de los alumnos cuidando que vengán aseados en su persona y vestuario.

3ra.—Será de su obligación encargarse de la custodia y conservación de los instrumentos y métodos de estudio y demas piezas de Música de la propiedad del establecimiento que existan en la biblioteca y almacén a cuyo efecto llevará un inventario circunstanciado de lo que está a su cargo, dando cuenta al Director de lo que se deteriorase por el uso, o se destruyen por mal trato de alguno.

4a.—Vistar diariamente las salas y demas oficinas de la casa, para reconvenir por sus faltas a los encargados de su aseo y orden.

TITULO V. *Del Inspector.*

Art.—13º—Sus obligaciones son:

1ra.—Velar en la conservación aseo y orden de los instrumentos, métodos y útiles que estuvieren fuera del almacén en actual servicio; para cuyo efecto llevará un inventario de los instrumentos con el nombre del alumno a que pertenece, e igualmente el método del instrumento o música que se la haya [confiado?] para su estudio.

2da.—Cuidar del aseo de las salas y de todo el establecimiento; a cuyo efecto celará las obligaciones del portero y del sirviente según el art. 18.

3a.—Indagar de los profesores las faltas de los alumnos para notificarlas al Director según el parte de aquellos.

TITULO VI. *De los Profesores.*

Art.—14º—Sus obligaciones son:

1ra.—Dar tres lecciones en cada semana a la clase de su pertenencia: lo que se efectuará con el mayor cuidado, principalmente con los pasantes que harán sus veces según el art. 15.

2da.—Hará guardar la mayor circunspección en la sala y observará ántes de la lección el instrumento y cuaderno o método de estudio del alumno noticiando sus defectos al Inspector.

3a.—En el caso de enfermedad mandará el respectivo aviso al Director; pero si esta durase mas de una semana pondrá un suplente a satisfacción del Director.

4a.—El que faltase sin previa licencia a la clase del día de turno se le descontará la parte correspondiente al número de lecciones que debe dar al mes.

5a.—A mas de las lecciones prescritas en este Reglamento tendran obligación de asistir gratuitamente a los exámenes y demas funciones públicas o privadas del Conservatorio, desempeñando la parte que debidamente le corresponda.

TITULO VII. *De las clases.*

Art. 15.—Llegando las clases a un grado notable de adelantamiento se dividirá cada una en tres secciones: *iniciandos, progresistas y pasantes.*—Estos últimos re-

visaran los estudios y harán esplicaciones a los progresistas y estos a los iniciados.
Art.—16º—No siendo esto posible en los primeros tiempos de la enseñanza, se observará cuidadosamente los que se distinguen por su mayor prespicacia sobreponiéndose a los demas; y a estos se les obligará a ejercitar a los de inferior comprensión; lo que equivale a un órden de enseñanza mútua, cuyos resultados son felices.
Art.—17º—Todas las clases asistirán a sus estudios a la hora que oportunamente se indicará; como tambien la hora de la lección.

TITULO VIII.

Del Portero.

Art.—18º—Se elejirá para este empleo, un hombre cuya honradez sea informada y abonada por persona de respetabilidad.

Art.—19º—Recibirá la llave del Conservatorio de mano del Director a la hora que se designe, entregandosela, a su debido tiempo, y será indispensable no se mueva de su puesto en todos los actos que haya alguna ocupación.

Art.—20º—Su primera diligencia será asear lo perteneciente a la portería; y una vez entrados los alumnos, no consentirá salir ninguno hasta que se concluya el acto de ocupación o que teniendo el respectivo permiso, le de el aviso otro que no sea el interesado.

Todos los artículos contenidos en esta oposición son susceptibles de adición o supresión.

Observaciones al Proyecto.

Se advertirá una notable diferencia entre el anterior proyecto y el presente.—En aquel contando con la riqueza del país, la natural propensión que se observa a la Música, y los muchos lugares que por su populosidad y civilización debe auxiliarseles con este elemento se propone un Establecimiento donde los principales alumnos son internos, mantenidos en todo por el Erario Nacional cuyos progresos son mas rápidos, y cuya moralidad mas segura.—En este, atendiendo a su mas facil planteación por los menos costos que demanda, se propone que los alumnos sean todos esternos. Advertiendo 1º que en uno y otro sistema, el número de alumnos debe ser determinado: ya porque creciendo infinito; esto es, a un nº excesivo, se necesitaría para ciertas clases dos o mas profesores; y ya porque el exceso de lecciones reclamaría tambien un sueldo exorbitante a un solo profesor para algunas clases.—2º—Que igualmente en ambos sistemas el costo de instrumentos y de profesores será el mismo.—3º. Que en este sistema de solamente esternos tropezamos en la triste dificultad de emplear los espósitos de ámbos sexos, objeto principal de este benéfico Establecimiento; en cuyo caso, buscando un término medio creo deber elejirse, que, o que se establezca el Conservatorio en la misma casa de espósitos, permitiéndolo la capacidad del local, o si en un lugar separado y propio, se admitan únicamente de internos a los espósitos en corto número; y los demas esternos.

Por ejemplo: si el total de alumnos en todas las clases es de cuarenta, doce o diez y seis seran los espósitos; esto a mi juicio, sería lo mejor.—Y, ojalá se pudiese dictar una ley, para que las Municipalidades de las Capitales de provincia, subviniessen anualmente con una moderada cantidad, en cambio de remitir al Conservatorio un corto y proporcionado número de jóvenes, esto sería ventajoso para las provincias y glorioso para la Nación.

Tambien se notará que en todos estos estatutos (que sea el que fuere el adoptado de los dos sistemas, seran los mismos con mas o menos adiciones o supresiones) no se habla nada resolutivamente de las horas y tiempo determinado para el estudio de los alumnos y asistencia de los profesores a sus respectivas lecciones, nada de delitos y penas en las incursiones leves, graves o gravísimas de los alumnos, y otras minusiosidades necesarias; pero con relación a la asistencia de los profesores creo deber reservar la clausula de esta obligación, hasta resolver con ellos mismos por medio de una junta, las horas que tengan menos oposición con las funciones de Iglesia y sus lecciones particulares, y sobre los alumnos observan las diversas circunstancias que ofrezcan las actuales costumbres del país. Pasemos a los mas importante.

Despues de todo lo espuesto, parece de igual sino de mas interes lo concerniente a gastos.—Entre estos dejando aparte el menaje de un Establecimiento tal; constante de atriles, pelchas, asientos, etc., el elemento mas necesario: tal es el instrumental, anexando sus respectivos métodos.—A este proposito espondremos la lista de los que un Conservatorio en razón de su título debe tener y cuyo costo

no se podrá valuar atendiendo a que el precio de plaza en cada país es diverso en conformidad del costo de fábrica, derechos de importación, las mas o menos carestias del lugar y otras circunstancias.—Los instrumentos mas precisos son:

Pianos para estudiar cuatro; y uno de concierto	5.
Violines un número para estudiar y otros de reserva	12.
Violas	4.
Violoncelos	4.
Contrabajos	4.
Clarinetes 4 de Si b, 2 de Dó y 2 de La	8.
Flautas y Flautines	4.
Trompas	4.
Trombones, alto, tenor y bajo	3.
Corneta pistón	2.
Obues	4.
Fagotes	4.
Corno Ingles	2.
Armonium	1.
Guitarra Española	2.

Los instrumentos principales y sus métodos según noticias, los hay en Lima: donde de pronto se podrán comprar algunos, en proporción de la necesidad que ofrezca el número de actuales alumnos, para emprender su aprendizaje; pero para los casos de exhibiciones públicas como Conciertos y Exámenes y para reservarlas en el almacén del Conservatorio lo mejor y mas económico será hacer un encargo a Paris bajo ciertas condiciones, ya por conducto de algun comerciante, o por nuestro representante en Francia.

Respecto a los honorarios de los profesores, es otra cosa que no se podrá reglamentar por ahora indeleblemente; en esto concurren circunstancias que solo permiten tratar el asunto de un modo aproximativo a escepción del director cuyo *minimum* será de ciento cincuenta pesos mensuales (1800 anuales) tanto por la primacia de su empleo, sobre el que descansa la confianza de la Suprema Autoridad en la dirección y responsabilidad de todo el Establecimiento, como por que, el llevará imprescindiblemente las clases de Teórica, Armonía y Composición (esta es la clase científica).—En los demas empleos graduando la categoría de la clase o clases que lleva el profesor y el quilate de sus conocimientos profesionales, las dotaciones disminuirán por un órden de escala siendo el *máximum* de 80 a 100 pesos; y el *minimum* de cincuenta. Es cuanto puede obrarse a la distancia, en que faltando el actual conocimiento del lugar, y de circunstancias análogas solo pueden resolverse en el caso y con presencia de los elementos. Pero los ilústres talentos, acendrado patriotismo y calificada experiencia del Sor Director jeneral de Estudios disculpará lo defectuoso de la esposición y falta de claridad en la narración de.—José Bernardo Alzedo.

INFORME DE LA COMISION DE INSTRUCCION Y BENEFICENCIA DEL SENADO.

Señor.

La Comisión de Instrucción y Beneficencia, ha examinado el espediente remitido por el Ejecutivo, sobre el establecimiento de un Conservatorio de Música en esta Capital y opina por que se admita y se dote una clase de declamación como intimamente ligada y unida a la Música.—Es una necesidad jeneralmente sentida la de tener entre nosotros escuelas de esta naturaleza y que con pocas excepciones poseen los países civilizados. Sensible es que tan bello pensamiento no se hubiese llevado a cabo algunos años ha, pues a la fecha contaríamos con artistas sobrehientes.

El Congreso esta ahora en el caso de aprovechar la ocasión que se le presenta de ensayar, aunque sea en pequeño una nueva enseñanza que abrirá una carrera y dará ocupación a muchos de nuestros compatriotas.

Para recomendar a la sabiduria y patriotismo de las cámaras, el proyecto objeto de este dictamen, la Comisión se permite copiar las palabras que el Sor. Ferreyros, Director de Instrucción Pública dice sobre este particular.

“El proyecto de un conservatorio de Música para esta capital, presentado por el profesor peruano Don José Bernardo Alzedo, residente en Chile, encierra el pensamiento de una institución útil y honrosa para el Perú, que con las mas felices

disposiciones en sus habitantes, carece de música y de músicos propios y tiene que mendigar uno y otro de países extranjeros".

Por estas razones la Comisión presenta la siguiente resolución:

1º—Se autoriza al Ejecutivo para que acepte las propuestas y el proyecto que Don José Bernardo Alzedo le ha presentado para el establecimiento de un conservatorio de música en esta capital, dotando además en el mismo conservatorio de música, una clase de declamación.

2º—El Ejecutivo procederá por medio del Ajente público peruano en Chile, a contratar a dicho profesor asignándole por sueldo los \$ 1.800 que indica la dirección de estudios y se le pagarán desde que llegue a esta Capital.

3º—Se autoriza igualmente al Ejecutivo para que invierta en el referido establecimiento hasta la suma de 6000 \$ anuales que serán considerados en el presupuesto jeneral; y se le recomienda para el servicio y dirección de una clase de música al distinguido artista Don Carlos Eklund.

Sala de Comisión en Lima, a 7 de diciembre de 1858.—(Fdo.)—Bartolomé Herrera.—Manuel Morote.—Francisco Garmendia.—Pedro José Saavedra.—Eugenio C. Sosa.

Ala Honorable Comisión del Ramo.

El que suscribe eminentemente Americano nunca ha podido ver con indiferencia el *monopolio extranjero* en su patria el Perú; y por esto tiene el honor de manifestar a la muy honorable Comisión del Ramo que en esta Capital hay veinte y cinco europeos, profesores que enseñan el piano y canto y las bandas militares en estos terminos:

Quince de estos, enseñan el piano por una onza al mes, y el canto y piano por veinte cinco pesos mensuales. Cada uno gana mensualmente quinientos pesos mensuales.—Hay seis extranjeros de este ramo que ganan al mes cuatrocientos pesos.

Los tres directores de las ocho bandas militares, se les paga a cincuenta pesos por banda.

El Director del Teatro gana cada mes cien pesos fuera de dos beneficios al año que le dejan mil seiscientos pesos.

La suma de la ganancia al año de estos veinte y cinco europeos es de veinte cinco mil ochocientos pesos (\$ 25.800 s).

Las compañías Líricas Italianas que han representado en este Teatro compuestas de doce personas en las pocas funciones que han dado al año, les ha producido la suma anual de ciento ochenta y ocho mil pesos (188000 \$).

Confío en la alta penetración de la Honorable Comisión para que dictamine en favor del Conservatorio de Música que es un verdadero bien en favor de la Nación; y con el mayor respeto me suscribo por uno de sus servidores.—Lima, diciembre 12 de 1862.—(Fdo.)—Diego Cárdenas Palmer|

Exmo Sor.

Diego Cárdenas Palmer, como apoderado de Don José Bernardo Alzedo, a nombre de éste me presento ante V E con el debido respeto y digo:—Que en los Estados Sud-americanos el Perú es el que recompensa con grandes sueldos a la Directores de las Bandas de música de su Ejército y por desgracia la experiencia ha manifestado que en lugar de estar adelantados estas Bandas retroceden.

Este mal proviene de no haber habido un Director General e Inspector de Bandas, Peruano, de conocimiento en el arte y con *amor patrio*, para examinar a los Directores y dirigir a los alumnos músicos; componer tocatas del género militar, y que mantengan un archivo musical para proveer a las Bandas que se hallan en los Departamentos, con esto se vería el Ejército libre del tributo o servidumbre del explotadores extranjeros.

El que reúne todas las enunciadas cualidades es mi representado Alzedo y para no dejar duda, haré a V.E. una lijera reseña de este.

En 1821 compuso la música y la poesía del Himno *Somos Libres*, para el gran día de la Jura de la Independencia; por esto el General San Martín lo hizo Teniente de Ejército por lo que hizo varias campañas y asistió a la Batalla de Moquegua, en el Batallón Nº 4 de Chile.—El año 24 se vió obligado a marchar a Chile en su Batallón y ese Gobierno penetró su gran capacidad y lo hizo Director General de las Bandas de Música y Maestro de Capilla de la Capital; y cuando se estableció el Conservatorio de Música lo hizo su Director, a compuesto 500 grandes piezas de música sagrada y Militar, y 100 de estas no se han oído por que las tiene reservadas para el Ejército de su Patria.—En catorce años de trabajo a compuesto

una obra elemental científica de música, la que se ha sobrepuesto sobre todas las Europeas y la cual consta de 700 páginas: la ha dedicado a su amada patria el Perú, y espera que el Supremo Gobierno la haga imprimir en Europa.—Por último con la mira de hacer un gran bien a su patria escribió un proyecto sobre un Conservatorio de Música para que se estableciese en esta Capital, que tanta falta le hace; el mismo que presentó al Congreso, y el Senado de la última Legislatura, lo ha aprobado, ordenando que Alzedo sea el Director de dicho establecimiento con dos mil pesos (2000 \$) de renta al año.—Lo adjunto para que V.E. vea que las grandes capacidades del Perú están ocultas y que a V.E. le está dado el descubrirlas.—Como V.E. está desidido a recompensar el mérito y el patriotismo, me cabe la honra de manifestarle las grandes cualidades y mérito del limeño Don José Bernardo Alzedo, para que V. E. lo nombre de Director e Inspector de las Bandas de Música del Ejército, haciéndolo venir de cuenta del Estado, de Santiago de Chile donde se halla de maestro de Capilla por lo expuesto. A V.E. pido y suplico se digne acceder a mi solicitud.—Lima, Octubre 19 de 1863.—Exmo Sor.—(Fdo).—Diego Cárdenas Palmer.

Lima, 21 de noviembre de 1863.

Habiéndose admitido en 31 del ppto, la renuncia que por segunda vez hicieron Don J. Carlos Ecklund y Don J. José Vargas de la Dirección de las Bandas de Música del Ejército, alegando que los setecientos veinte pesos de su respectiva dotación, y que está considerada para este objeto, en el proyecto del Presupuesto de Guerra, no era proporcionada a sus trabajos enseñanza; y no debiendo permanecer aquellas sin un facultativo de acreditados conocimientos y practica en el arte, que las dirija y las haga progresar nómbrase al profesor Don José Bernardo Alzedo, Director de las Bandas de Música de los Cuerpos del Ejército, existentes en esta capital, con la dotación anual de mil doscientos pesos abonables en mesadas iguales por la Tesorería de este Departamento, aplicándose este gasto a la partida única votada para los de Guerra en la ley del Presupuesto:—Comuníquese y Archívese.—Rúbrica del Señor Presidente de la República.—(Fdo).—GUARDA.

Lima, 26 de julio de 1915.—Señor Presidente del Consejo de Ministros y Ministro de Estado en el Despacho de Guerra.—La Ley N° 1801, de 26 de febrero de 1913, dispone en su Artículo 3° que de los tres ejemplares Archivados en el Ministerio de Gobierno del Himno Nacional, se deposite uno en el Ministerio de Justicia, otro en la Biblioteca Nacional y el 3° en el Ministerio de Guerra y Marina.

En cumplimiento de ese precepto legal, me es honroso remitir al Despacho de Ud. un ejemplar en 12 páginas del enunciado Himno, instrumentado para bandas Militares, a fin de que se digne ordenar sea conservado en el Archivo de ese Ministerio.—Dios guarde a Ud.—(fdo).—Victor R. Benavides.

Un sello de la Dirección de Guerra del Ministerio de Guerra y Marina.—Lima, 3 de agosto de 1915.—Acússese recibo y fecha.—A R C H I V E S E.—El Director de Guerra.—(Fdo).—SALMON.

Es copia fiel del original, cuya redacción y ortografía se han respetado.

El Amanuense del 3er. Negociado.
Noriega...

Vº Bº
El Jefe del 3er. Negociado
Yábar... (98)

(98) V. el Cap. II, José Bernardo Alcedo, págs. 50-51.

NORMAS LEGALES

El Peruano / Domingo 25 de junio de 2017

CONGRESO DE LA REPUBLICA**LEY N° 30597****LEY QUE DENOMINA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÚSICA AL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA, UNIVERSIDAD NACIONAL ALOMÍA ROBLES AL INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO DANIEL ALOMÍA ROBLES DE HUÁNUCO Y UNIVERSIDAD NACIONAL DIEGO QUISPE TITO A LA ESCUELA SUPERIOR AUTÓNOMA DE BELLAS ARTES DIEGO QUISPE TITO DEL CUSCO Y SOLAMENTE CUENTAN CON LAS CARRERAS PROFESIONALES Y ESPECIALIDADES QUE ACTUALMENTE OFERTAN****Artículo 1. Objeto de la Ley**

Denominase Universidad Nacional de Música al Conservatorio Nacional de Música, Universidad Nacional Daniel Alomía Robles al Instituto Superior de Música Público Daniel Alomía Robles de Huánuco y Universidad Nacional Diego Quispe Tito a la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito del Cusco, con arreglo a la Ley 30220, Ley Universitaria, y solamente cuentan con las carreras profesionales y especialidades que actualmente ofertan.

Artículo 2. Adecuación

Las instituciones mencionadas en el artículo primero de la presente ley adecúan su estatuto y órganos de gobierno conforme a lo dispuesto en la Ley 30220, Ley Universitaria.

Artículo 3. Inscripción de grados y títulos

Las tres instituciones continúan confiriendo solamente el grado académico de bachiller y el título profesional de licenciado y posgrado de las carreras profesionales y especialidades que actualmente cuentan, los cuales serán inscritos en el Registro Nacional de Grados y Títulos de la Superintendencia Nacional de Educación Superior Universitaria (SUNEDU).

DISPOSICIÓN COMPLEMENTARIA FINAL**ÚNICA. Presupuesto**

Las instituciones materia de la presente ley continúan funcionando con el presupuesto que les asigna el Estado.

NORMAS LEGALES

Viernes 17 de junio de 2016 /  **El Peruano**

PODER LEGISLATIVO

CONGRESO DE LA REPUBLICA

LEY Nº 30463

EL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA

POR CUANTO:

EL CONGRESO DE LA REPÚBLICA;

Ha dado la Ley siguiente:

LEY QUE DECLARA DE INTERÉS NACIONAL Y NECESIDAD PÚBLICA LA CONSTRUCCIÓN DE LA SEDE DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA

Artículo único. Declaración de interés nacional y necesidad pública

Declárase de interés nacional y necesidad pública la construcción de la sede del Conservatorio Nacional de Música.

DISPOSICIÓN COMPLEMENTARIA FINAL

ÚNICA. Autoridad competente

El Ministerio de Educación, de conformidad con sus competencias y funciones, dispondrá las normas y acciones pertinentes para la aplicación de la presente Ley.



DICTAMEN RECAÍDO EN LOS PROYECTOS DE LEY 2449/2017-CR Y 2656/2017-CR, QUE PROPONEN ESTABLECER MEDIDAS PARA LA CORRECTA APLICACIÓN DE LA LEY 30597.

COMISIÓN DE EDUCACIÓN, JUVENTUD Y DEPORTE
Período anual de sesiones 2017-2018

DICTAMEN

Señor Presidente:

Ha ingresado para dictamen a la Comisión de Educación, Juventud y Deporte los proyectos de ley siguientes:

- ❖ **Proyecto de Ley N° 2449-2017-CR**, presentado por la Célula Parlamentaria Aprista, a iniciativa del congresista Javier Velásquez Quesquén, que propone establecer medidas para la correcta aplicación de la Ley 30597, con la finalidad de armonizar nuestro ordenamiento jurídico.
- ❖ **Proyecto de Ley 2656/2017-CR**, presentado por el Grupo Parlamentario Fuerza Popular, a iniciativa de la congresista Francisco Petrozzi Franco, que propone establecer la correcta denominación de las universidades comprendidas en la Ley 30597 y precisa la aplicación de la Tercera Disposición Complementaria Transitoria de la Ley 30220, Ley Universitaria, para los docentes de las universidades comprendidas en la Ley 30597.

Luego del análisis y debate correspondiente en su Vigésimo Cuarta Sesión Ordinaria, de la Comisión de Educación, Juventud y Deporte, celebrada el lunes 11 de junio de 2018, se acordó por **mayoría** aprobar el presente dictamen con los votos favorables de los señores congresistas titulares Paloma Noceda Chiang, Alberto Oliva Corrales, Gloria Montenegro Figueroa, Francisco Petrozzi Franco, Nelly Cuadros Candia, Vicente Zeballos Salinas, Gladys Andrade Salguero, Tamar Arimborgo Guerra y la abstención de los congresistas Edilberto Curro López y Edgar Américo Ochoa Pezo.

Dictamen recaído en los proyectos de Ley 2449/2017-CR y 2656/2017-CR, que proponen establecer medidas para la correcta aplicación de la Ley 30597.

III. MARCO NORMATIVO

- Constitución Política del Perú (Artículo 18).
- Ley 30220, Ley Universitaria.
- Ley 30597, Ley que denomina Universidad Nacional de Música al Conservatorio Nacional de Música, Universidad Nacional Daniel Alomía Robles al Instituto Superior de Música Público Daniel Alomía Robles de Huánuco y Universidad Nacional Diego Quispe Tito a la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito del Cusco y solamente cuentan con las carreras profesionales y especialidades que actualmente ofertan.
- Ley 30693, Ley del Presupuesto del Sector Público para el Año Fiscal 2018.

IV. ANÁLISIS DE LA PROPUESTA

a. Análisis técnico

Los proyectos de Ley 2449/2017-CR y 2656/2017-CR, materia del presente dictamen, proponen establecer medidas para la correcta aplicación de la Ley 30597 y precisa la aplicación de la Tercera Disposición Complementaria Transitoria de la Ley 30220, Ley Universitaria, para los docentes de las universidades comprendidas en la Ley 30597.

En ese sentido, las propuestas pretenden establecer un marco normativo que facilite el proceso de adecuación de las denominadas Universidades de la Ley 30597 a la Ley Universitaria, ello a través de tres acciones: 1) Otorgar la titularidad del pliego presupuestal y rectoría de la universidad a los Directores Generales de la Universidad Nacional de Música y Universidad Nacional Diego Quispe Tito, de manera provisional hasta la culminación del proceso de adecuación de las mismas a la Ley Universitaria, exceptuándose dichas universidades, por consecuencia, de los alcances del tercer y cuarto párrafo de la Septuagésima Tercera Disposición Complementaria de la Ley N° 30693; Ley de Presupuesto del Sector Público para el Año Fiscal 2018; 2) Encargar a la SUNEDU la elaboración de una guía de adecuación para la correcta aplicación de lo dispuesto en el artículo 2 de la Ley 30597 a favor de la Universidad Nacional de Música y Universidad Nacional Diego Quispe Tito; y 3) Aclarar que el plazo de cinco (5) años establecido en la Tercera Disposición Complementaria Transitoria de la Ley 30220, Ley Universitaria, debe ser contabilizado, para los docentes de las universidades comprendidas en la Ley 30597, a partir del día siguiente de la promulgación de ésta última.

Dictamen recaído en los proyectos de Ley 2449/2017-CR y 2656/2017-CR, que proponen establecer medidas para la correcta aplicación de la Ley 30597.

Respecto a las opiniones vertidas tanto por la SUNEDU como por el Consejo Nacional de Educación, en sus correspondientes informes, sobre la adecuación a la Ley Universitaria por parte de las denominadas universidades de la Ley 30597, es importante aclarar que éstas ya han pasado por un proceso de adecuación a la Ley Universitaria, exitosamente y de manera autónoma (sin la intervención de ninguna comisión organizadora o similar). La adecuación establecida en el artículo 2 de la Ley 30597 sería la segunda adecuación autónoma de las Universidades Públicas de Arte de la Ley 30597, habiendo sido la primera la llevada a cabo dentro del ámbito de la Ley Universitaria entonces vigente (Ley 23733) y de la Resolución N° 0599-2011-ANR, de fecha 03 de junio de 2011, que aprobó la Guía de Adecuación de Instituciones Educativas a la Ley Universitaria.

Es importante señalar que las Autoridades de dichas universidades están en la capacidad de lograr su adecuación a la actual Ley Universitaria con mayor legitimidad que cualquier funcionario designado por el sector educación, puesto que hablamos de autoridades electas dentro de un proceso eleccionario de modelo universitario, cuya reglamentación ha sido aprobada mediante Decreto Supremo del MINEDU, como en el caso del ex Conservatorio.

En ese sentido, habiendo precedentes administrativos de una autónoma y exitosa adecuación de las denominadas universidades de la Ley 30597, corresponde descartar la objeción de los mencionados entes del sector educación, más aún cuando se señala que es el MINEDU el encargado de elaborar los lineamientos de la adecuación, desconociendo así el precedente sentado por la Asamblea Nacional de Rectores, y confundiendo –además– lineamientos administrativos con políticas sectoriales.

Cabe señalar que no es materia de cuestionamiento el que la Ley de Presupuesto 2018 les haya dado a las denominadas universidades de la Ley 30597 la categoría de pliegos presupuestarios, sino más bien, el que se les haya impuesto indebidamente, una Comisión Organizadora (artículo 29 de la Ley Universitaria), figura jurídica de uso exclusivo para los casos de universidades públicas CREADAS POR LEY. En el Dictamen emitido por esta Comisión para el caso de la ahora Ley 30597, se consignó expresamente en su página 6 lo siguiente: *“ACLARACIÓN: Es importante precisar que la opinión del MEF está dada en el contexto de que se tratase de la creación de una nueva universidad, situación que no es tal...”*

Dictamen recaído en los proyectos de Ley 2449/2017-CR y 2656/2017-CR, que proponen establecer medidas para la correcta aplicación de la Ley 30597.

En consonancia con la aclaración citada y en estricto respeto a los precedentes y fuentes parlamentarias de derecho, corresponde descartar la imposición de comisiones organizadoras, como un mecanismo válido de adecuación a la Ley Universitaria, para el caso de las universidades por contar éstas, desde hace décadas, con Autoridades electas dentro de un proceso eleccionario de modelo universitario.

Como es evidente, no se trata de un caso de creación de nuevas universidades, lo cual además no era posible por estar vigente la moratoria que prohibía la creación de universidades hasta el 31 de diciembre de 2017 (Ley 29971).

Es claro que la indiferenciada imposición de una Comisión Organizadora contraviene el espíritu de la Ley 30597 y contraviene no solo lo establecido en la Ley Universitaria (cuyo artículo 29 establece claramente que las Comisiones Organizadoras se constituyen para las Universidades Públicas “creadas” por ley) sino también lo establecido en la Constitución Política del Perú (cuyo artículo 18 establece que la Universidad es la comunidad de profesores, alumnos y graduados en el ejercicio de sus autonomías normativa, de gobierno, académica, administrativa y económica), situación que amerita la aprobación de las presentes iniciativas legislativas a fin que se modifique el tercer y cuarto párrafo de la Septuagésima Tercera Disposición Complementaria de la Ley 30693, Ley de Presupuesto del Sector Público para el Año Fiscal 2018, y se otorgue a las denominadas universidades de la Ley 30597 los correspondientes mecanismos legislativos que coadyuven, en cada caso, a su pleno desarrollo dentro del Sistema Universitario Nacional.

Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de

INVERSIONES HAROLD ALVA EIRL.

Calle Buenaventura Aguirre 391, Barranco

Tiraje: 1000 ejemplares

Primera edición, noviembre 2018

LIMA - PERÚ



JOSÉ BERNARDO ALZEDO

Lima, 1788 – 1878

Compositor, músico mayor de banda y maestro de capilla. Aprendió el arte de la música con Pascual de Nieves y Cipriano Aguilar. Tiene obras de contexto religioso para diferentes conformaciones y canciones sociales popularizadas en el contexto patriótico de inicios de la vida republicana, entre estas, la marcha *Somos libres*, canción declarada “marcha nacional” y luego Himno Nacional del Perú. Como músico instructor y gran patriota fomentó decididamente la “creación de un conservatorio de música” y publicó *Filosofía elemental de la música*, como tratado pionero en América.

ISBN: 978-612-47906-0-7



“El fruto de mas de cuarenta años de esperiencia y continuas meditaciones, es la obra que ofrezco á la juventud americana, que dedicada profesionalmente á la ciencia de los sonidos, dirija su conato al perfecto conocimiento de sus elementos (...) no me ocupa la presuncion de que este Tratado sea lo mejor ó mas perfecto en su género; pero sí, no deja de lisonjearme, ser el primero que aparece en América, sobre la materia que él contiene; cuyo exclusivo objeto se encamina á plantear un sistema tecnológico-americano, concretado á la recta razon, y una teórica elemental nivelada á la naturaleza del arte! ofrenda que, como simbólico homenaje de fraternidad y filantropía, consagro á mis amados compatriotas; cuya honrífica aceptacion, demostrada por el provechoso uso que de él se haga, será la mas gloriosa y satisfactoria remuneracion, que recibirá en complemento de sus afectuosos deseos.”

JOSÉ BERNARDO ALZEDO
LIMA, 1868