

FILOSOFIA ELEMENTAL
DE
LA MÚSICA

Ó SEA

LA EXEGESIS

DE LAS DOCTRINAS CONDUCENTES A SU MEJOR INTELIGENCIA

POR

José Bernardo Alzedo

AUTOR DEL «HIMNO NACIONAL» DEL PERU, SU PATRIA NATAL;
MIEMBRO DE LA SOCIEDAD «FUNDADORES DE LA INDEPENDENCIA»; EX-MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE CHILE; PRESIDENTE VITALICIO HONORARIO DE LA «SOCIEDAD
FILARMÓNICA» DE LIMA; Y DIRECTOR GENERAL DE LAS BANDAS DE MUSICA DEL EJERCITO.



LIMA

IMPRESA LIBERAL, CALLE DE SAN MARCELO, Nº 55



D. JOSÉ BERNARDO ALZEDO.

La obra que hoy vé la luz pública, ha sido la produccion 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 lograrse 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 entónces 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 florecia una acreditada academia dirigida por Fray Cipriano Aguilar. No bastó

la solicitud maternal para asegurar los adelantos del hijo, y poco despues, 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.

Entónces era universal la reputacion 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 debia conquistarle mas tarde un nombre envidiable. Fué la primera diligencia del Padre Nieves tener una idéa de lo que ya sabia su nuevo alumno. Lo hizo solfear una leccion, y muy mal debió desempeñarse Bernardo, cuando excitó las risas de los demas alumnos.

Este incidente se convirtió en poderoso estímulo.

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

Desde ese dia, su asiduidad no tuvo límites. ¡Cuántas noches, miéntras sus compañeros dormian, él solo y olvidado, permanecia con el papel en la mano, á la débil luz de una bujía, descifrando y analizando la leccion que debia repetir al dia siguiente! Esta incesante y absoluta contraccion le valió mas de una séria reconvencion. El maestro temia, y no sin justicia, que aplicacion 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 podian ménos que ser coronados del mas brillante éxito.

Seis meses despues, cuando solo tenia once años, no habia trozo de música que no fuese interpretado por Bernardo. Fué nombrado pasante de la Academia, y para ser mas 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 habia 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 poseia, se dedicó al estudio de Haydn y de Mozart: oia con atencion las misas de éstos y otros maestros, y aún componia ya pequeños *motetes*.

A los diez y ocho años compuso su primera misa en *Re mayor*. Asombró á todos tan prematuro trabajo, siendo muchos los que no creian 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 despues 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 adopcion de su himno, *el premio del Gobierno y las gracias de sus concudadanos*. 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 fué estrenado la noche que se celebró 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 fué la primera que entonó nuestra Cancion Nacional.

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

CORO.

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

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

¡Somos libres! etc,

Con su influjo los pueblos despiertan
Y cual rayo, corrió la opinion,
Desde el istmo, á las tierras del fuego,
Desde el fuego á la helada region.
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.

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

¡Somos libres! etc.

Compatriotas, no mas verla esclava
Si humillada tres siglos gimió,
Para siempre jurémosla libre
Manteniendo su propio esplendor.
Nuestros brazos hasta hoy desarmados,
Esten siempre cebando el cañon,
Que algun dia las playas de Hesperia,
Sentirán de su estruendo el terror.

¡Somos libres! etc.

Estos versos son de D. Juan José Latorre Ugarte.

Las ideas liberales de Alzedo y el ardiente deseo que sentia de contribuir á la emancipacion 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 batallon N^o 4 de Chile, el 15 de Agosto de 1822. Esta determinacion la debió á la amistad de D. José Francisco Gana, entónces Mayor de ese cuerpo.

Con ese batallon marchó Alzedo á Chile, despues 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 U.S. que antecede, tiene el honor de informar « que, hallándose el batallon N^o 4 de Chile, cuyos jefes eran el Coronel D. José Santiago Sanchez « y el que informa, acuartelado en la ciudad de Lima, fué incorporado D. José B. Alzedo como « Músico Mayor, en clase de Sub-teniente 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 instruccion « sorprendente.

« De aquel campamento, salió el batallon, 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 satisfaccion de sus jefes.

« Habiendo regresado el batallon á Lima, despues 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 bata- « llon, mandado ya en esa época por el Comandante D. José F. Gana, la defensa de la fortaleza « del Sol. Allí se encontró tambien Alzedo, dando pruebas siempre de ser un oficial distinguido « y de honor.

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

¡Somos libres! etc.

En su cima los Andes sostengan
La bandera ó pendon 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 libre! etc.

« Aun no habían levantado del todo los españoles el sitio de la plaza del Callao, cuando el batallón N.º 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.º 4 llegó, por accidentes imprevistos, primero que todos los cuerpos que componían la expedición, al puerto de Quilca, en donde fué 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, resistir á la expresada fuerza. Felizmente, la victoria se declaró en favor de las armas de la Patria, y dió por resultado la toma de Arequipa.

« En esta campaña, como en todas las demas, se hizo acreedor Alzedo por su brillante comportamiento, al aprecio y distincion de todos sus compañeros de armas, que lo reconocian 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.º 4, que fué destinado á Cobija. Allí recibió órdenes de volver á Chile, y Alzedo vino entonces á nuestro país, en su clase de Músico Mayor, incorporado á la plana mayor, como Sub-teniente de ejército.

« Aquí obtuvo su licencia y separacion 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, Dominicos y Agustinos; en estos 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 fué 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 acojió 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 una pensión.

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 el 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 atencion merecen. En primer lugar, tenemos nuestra *Cancion Nacional*; despues, *La Chicha*, cancion 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 costó la vida; y la *Cancion* que por órden de San Martin, cantaban los 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 estos 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 correspondiente 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 como ciencia. — A esta clase, Señor, pertenece la obra que lleva el título de *Filosofia 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 filantropia, 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 esclusivamente 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 porcion 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 acompaño el presupuesto de la «Imprenta Liberal,» que dirige el señor T. M. Perez, con el que he convenido en todo lo expuesto sobre la impresion, 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 podría 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, examinaudo la obra que presenta D. José Bernardo Alzedo, exponga su dictámen, como lo pide el Inspector de Instruccion 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 elle me honro, de informar acerca del mérito y utilidad del Tratado de «*Filosofia Elemental de la Música*,» obra 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 deseudado, 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 trasformaciones, lo mismo que en la clasificacion de las especies consonantes y disonantes, se nota una exactitud matemática y una erudicion 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 «*Filosofía Elemental de la Música*» es el primero en su clase, el mas completo y el mas instructivo. Por este ligero bosquejo 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 esto 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 «*Filosofía 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 «*Filosofía 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 cuanto 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 cuanto 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, diluci-

dariamente especifiquen 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 oír 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 doctrinados, hube de formular un lacónico resúmen en preguntas y respuestas, de las materias mas ocurrentes y conforme al grado de sus adelantos é inteligencia, que visto por algunos de mis discípulos 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 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⁾

(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 máxime in civilibus quæstionibus 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 astrorum.—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.

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 mismos deseos como una grave tentacion, hube de diferirlos resistiéndome mas de veinte años á los estímulos que, periódicamente me incitaban á su verificacion. En cuyo término, acopiados los materiales que en la série de la obra se rejistran, y sobreponiéndose á mi encojimiento y timidéz, el deseo de cooperar con la exigüidad de mis pobres talentos á la ilustracion de los que, habitando el Continente Americano, somos una misma familia en diversos departamentos, me hice esta reflexion: «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 « corazon,) tan perfecto como debiera, al ménos, será un fundamento, un motivo sobre el que, otro talento superior y de mas estensos conocimientos, « pueda formular una obra mas completa.»

Desechando 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 esperiencia: que corriendo el velo á los secretos tesoros de la naturaleza, los patentiza, fecundiza y perfecciona. Así, por una hilacion 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 razon de *quididad*, 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, segun 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 esperiencia.*

Bajo este concepto, considerada la Música en su parte superficial y mate-

(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.

rial, constando de preceptos y reglas metódicas para la ejecucion 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 investigacion de los principios esenciales que la constituyen, hallaremos ser á la vez una ciencia: ⁽¹⁾ mas no como la supone y pretende la ilusion del mayor número de filósofos, principalmente M. Saverien y el P. Roselli. El primero hace á la Música enteramente dependiente de las Matemáticas, ⁽²⁾ 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.» ⁽³⁾ ¡Cuanto han debatido y aun ridiculizado estas opiniones M. d'Alembert y el Abate Eximeno! ⁽⁴⁾ 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 monumentos 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 intérvalos por el variable sonido de la voz, los filósofos antiguos y modernos han recurrido á los instrumentos estables para determinar por las vibraciones de las cuerdas, las duraciones, las diferencias, las relaciones de un sonido con otro, y las consonancias de su combinacion.» ⁽⁵⁾

Pero separándose de esta cuestion combatida ya por las pruebas, desechada por la razón sellada con la esperiencia y desengaño, y elevando mi

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

(2) Véase el párrafo IV. art. VIII. cap. 1.

(3) Una scientia esse sub altera dicitur, cum ejus principia demonstrantur in scientia superiore, sicut principia Medicinæ demonstrantur in Phisica, et principia Musicæ demonstrantur in Aritmética. *Et infra*. Músicus qui non est Aritmética peritus, debet credere Aritméticos affirmántibus, principia Musicæ esse demonstrata in Aritmética. Qui autem alteri credit, non habet scientiam, sed fidem. Músicus igitur ille non habet scientiam Musicæ. ROSSELLI: *Summa Philosophica*, tom. 1, quæst. 29, art. 5, pág. 575-577.

(4) Véase FENAROLI: *Discours préliminaires*, pág. 4; y EXIMENO, *Origen de la Música*, tom. 3, cap. 2, art. 7, pág. 56.

(5) FENAROLI: *Discours préliminaires*, pág. 5.

meditacion sobre el pasado, esto es, sobre el grado de dignidad y categoría que ocupaba la Música en las naciones antiguas, la veo con asombro, entre los Hebreos, divinizada; ⁽¹⁾ entre los Griegos, sistemada; ⁽²⁾ entre los Romanos, distinguida; ⁽³⁾ y últimamente, en tiempos posteriores, decorosamente protejida.

En el siglo XIII, segun el Abate Juan Andrés, refiriéndose al testimonio de Francisco Salinas, erijió el Rey Alfonso el Sabio una cátedra de Música, en Salamanca; ⁽⁴⁾ 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. ⁽⁵⁾ 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; ⁽⁶⁾ y á fines del mismo siglo, Luis Sforza, Duque de Milan, erijió una escuela de Música regentada por Franchino Gafurio. ⁽⁷⁾

⁽¹⁾ 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.

⁽²⁾ 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 brillantéz y perfeccion que en nuestros días ha alcanzado.

⁽³⁾ Aunque los antiguos Romanos debieron á los Griegos en gran parte 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, cuanto 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 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, segun 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, él se quedó solo cantando con la orquesta, con mucha serenidad.

⁽⁴⁾ Alphonsus Castellæ, rex hujus nominis dicimus, cognomento sapiens, non minus Musicæ disciplinam, quam cæterarum mathematicarum, in quibus ille máxime excelluit disci oportere. Quamobrem inter primas et antiquissimas, cathedram illius crexit.--JUAN ANDRÉS: *Orígen, etc.* tom. 7, cap. 8, pág. 473.

⁽⁵⁾ Ibid.

⁽⁶⁾ Ibid.

⁽⁷⁾ Ibid.

Poco mas tarde, en el siguiente siglo xvi, se siguieron las Academias iniciadas en la Italia, ⁽¹⁾ é imitadas en Alemania, Inglaterra y Francia, segun el rescripto de Luis XIV, concedido á Pedro Perrin, para establecer en 1669 su Academia; este privilegio fué despues revocado y trasferido á Juan Bautista Lully en 1672. Hé aquí lo contenido en la concesion á Perrin: ⁽²⁾

«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 gentiles-hombres de nacimiento, muy sabios y experimentados en el arte de la Música, que tratando allí de cantar, exhiben los mas bellos espectáculos y los mas agradables divertimientos, no solamente de Roma, Venecia y otras cortes de Italia, sí tambien de las ciudades y cortes de Alemania é

⁽¹⁾ Segun 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 despues á Verona.

«En 1565 otra Academia, bajo el nombre de *Gli incatenati*, fué 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. Hacia 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 *Académie 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: *orbem demulcet actu*. Esta parece no haber querido ser mas que la parodia de la primera.»

⁽²⁾ LOUIS, par la grâçe 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 les plus agréables divertissemens, non seulement des villes de Rome, Venise et autres cours d'Allemagne et d'Angleterre, où les dites Académies ont été pareillement 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 représentations en musique et en vers françois, pareils et semblables à celles d'Italie, etc.....—SUARD: *Encyclopédie méthodique*, tom. 1, pág. 4.

«Inglaterra, donde dichas Academias han sido igualmente establecidas á imitación 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, Pórpoca, 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. Despues de los Conservatorios de Nápoles siguieron los de Venecia, que eran esclusivamente consagrados á las mugeres, como los de Nápoles á los hombres. Se contaban cuatro: *L'Ospedale della Pieta*, el *Mendicanti*, el *Incurabili* y *L'Ospedaleto di San Giovanni*. Dos de estos Conservatorios cesaron en los últimos años de la república.

El Conservatorio de Paris fué 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.

En América, el año de 1852, fué instituido en Santiago de Chile el Conservatorio, por la Cofradía del Santo Sepulero, 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 despues, se formó una asociacion de señoras y caballeros aficionados, y con varios profesores que organizaron conciertos, cuyos productos se destinaron para los gastos de inauguracion, no habiendo hasta entónces recibido ni solicitado nada del Gobierno. ¡Laudable ejemplo de filantropía!

Al año siguiente, lo tomó el gobierno bajo su proteccion, y lo inauguró con gran solemnidad en el salon 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 demas secciones del continente.

¿Y el Perú con sus inmensas riquezas?.....aquí el patriotismo y filantropía exhalan un clamoroso suspiro.....*¡Pupilli facti sumus absque 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 sabida sentencia:

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

Ahora bien: entre esta profusion de lucidísimos establecimientos de Cátedras, Academias y Conservatorios erijidos en la Europa, ¿qué es lo que participó la siempre pospuesta y nunca protegida América, en la malhadada época de tres centurias de la dominacion española, principalmente el Perú; joya la mas preciosa de su brillante corona? En ese tiempo se fundó Universidades, se erijió 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 aficion y dedicacion, se compelia 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 agregándoles 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 ó ménos numerosas, de buena inteligencia y mejor ejecucion: 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 despues al aprendizaje de los instrumentos que los mismos alumnos elegian.

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 Gonzalez y marques de Montemira), que sosteniendo semanalmente Academias ó Conciertos en sus casas, juntaban profesores de canto y de instrumentos; con cuyos ejercicios, escitándose á la véz 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

orden, que absorviendo 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 ejercicio 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, inspiran á la autoridad ideas en contrario, esponiéndole sofisticamente 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 ma- « durez 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 menos 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

⁽¹⁾ FILANGIERI: tomo 10, conclusion de los *Comentarios de B. Constant*, página 191.

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 Musica 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 desistia 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 impropios y equívocos sinónimos, que oscurecen el sentido divisivo de cada

⁽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 *Académie 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, despues 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 estravagancias, 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

elemento; y últimamente, la probada exposicion de la verdadera y *universal diatónica* de las escalas en el orden de los solfeos, ⁽¹⁾ 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 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 Castil-Blaze, 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 espresion 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 trascribir los textos comprobantes y justificativos de mis conceptos, atendiendo:

1º Que la emision de una regla, sistema ó doctrina, es de 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 lo primero que aparece en América, sobre la materia que él con-

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.» *Espíritu de las Leyes*, tom. 3, cap. 13, pág. 262.

(1) Véase art. III, cap. XI.

tiene; 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 honorífica 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, pag. 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 comunicarlo que se sabe, propagar la ciencia, es sembrar el grano que sustentará á las naciones venideras.

LAMENNAIS: *Libro del Pueblo*, § XL., 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 imprescindiblemente componen el TODO MUSICAL, se advierten nueve, que se distinguen dividiéndose en cuatro clases: *constitutivas, exegéticas, fraccionarias y esenciales.*

P. ¿Cuáles son las partes *constitutivas*?

R. El SONIDO y el TIEMPO.

P. ¿Por qué se titulan partes *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 integralmente 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.

(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 tambien los sonidos que

P. ¿Qué entendemos por *tiempo*?

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 exposicion 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 canto *armónico*?

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

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.

⁽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 *Canto llano*; 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⁾ Es 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 órga-*

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 *propíamente dicha*.

P. ¿Qué es *melodía*?

R. La série de regulados y agradables sonidos, cuya modulación 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 descripción 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 é 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 me-

no, 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.

(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, § 1.

jor, 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 dedicacion: 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 dirijía el hombre sus melodías al Altísimo, sino tambien de mejor modo, cuando multiplicada 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 Canto ⁽⁵⁾ en alabanzas del Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob. Y en la *Ley Escrita*, Moisés, al entonar el cántico de accion de gracias despues de haber pasado el mar, dividido el pueblo en dos coros, él entonaba y dirijía el coro de hombres, y María, hermana de Aaron, el

J. J. Rousseau contradiciendo esta verdad manifiesta por la naturaleza y la experiencia, (*Dictionnaire Musical*, art. CHANT,) dice: « El Canto no parece natural al hombre. Aunque los salvages de la América cantan porque hablan, el verdadero salvage jamas canta. Los mudos no cantan; y no forman mas 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 mas allá de la especie humana, la hizo extensiva á todo ser que estuviere 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 imitacion ó enseñanza particular aprenden. Yo he oído á un loro cantar algunos versos de la letanía, y un trozo de la primera estrofa del *Steris solennis*; y con mas particularidad, á una urraca, un vals de dos partes, por oirlo tocar continuamente en un piano. Así, pues, por razon contraria, todo el que tiene imposibilidad de la palabra, la tiene tambien del Canto; y por esto es que los lactantes y los mudos siendo incapaces de hablar, lo son tambien de cantar.

La experiencia ha demostrado, que la suavidad ó aspereza de un canto indijena, está en correspondencia del idioma, y ambas consecuencias naturales y necesarias del clima. Pero si se hubiese de cuestionar la primicia de cada una de estas prerogativas, yo no sabria decidir á que parte deberia darse la palma. Las palabras, preciso resultado de la necesidad de comunicarse con sus semejantes, son puramente convencionales: las pronunciamos por imitacion y las entendemos par 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 nacion en particular, sino á toda la especie humana, es una inspiracion de la naturaleza, que quizá cuando aun no se habia 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.—*Psaln.* 145, ver. 6.

(2) Statuit ea in æternum, et in sæculum sæculi: præceptum posuit, et non præteribit.—*Psaln.* 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 cantantium cithara et organo.—*Genes.*, cap. 4, ver. 21.

(5) Tempore ergo Enos videntur cætus hominum instituti, et in Ecclesiam congregari cœpisse, 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 mujeres. ⁽¹⁾ David, al sacar el arca de casa de Obededon, para conducir-la 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 Mitolojía, ⁽⁵⁾ nos manifiesta la dedicacion que de la Música hicieron los paganos, en obsequio y culto de sus dioses.

El espositor de la Mitolojía 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 obtenida por este Dios so-

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

Hebraei stupentes quod prodigiosam, inspiratamque sine sanguine victoriam nacti essent, et videntes hostem deletum momento temporis, duos choros alterum virorum, alterum mulierum stauerunt in littore; cesineruntque hymnos gratulatorios, præcunte 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 iudicium Deo Jacob.—*Psal.* 80, ver 3, 4 y 5.

⁽⁵⁾ Mitolojía, sistema religioso de los antiguos Griegos, mezela 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, pag. 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 Musíc.*, 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 mismos nombres dice haberse servido San Ambrosio, euando 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 dudosa. mente á Sácadas ó á Clonas, y Ginguené en palabras de Plutarco, dice en la pag. 755 del art. arriba citado; «Clonas que existia 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 de una autoridad bastante respetable, el

bre 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 elogio en sus obras, que se han perdido; pero que existian 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, ⁽³⁾ elevadas al rango de diosas, en su principio, no fueron mas que unas cantoras y tocadoras, al servicio y culto del gran Baco ejipto. En fin, obsérvese la multitud de templos de que nos habla M. Barthelemy, ⁽⁴⁾ instituidos en honor de Apolo, y adornados con la mayor suntuosidad: no solo

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⁾ GINGUENÉ: *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, MNEMÉ 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 proporecion que el arte de los versos adelantó, fueron personificando los caracteres y los efectos. Creció el número de las *Musas*, y los nombres que entonces 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 alegría viva y sobre todo 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 semi-diosas, dice Pausanias, que instigadas por los consejos de Juno, desafiaron á las Musas á los combates de canto; y que habiéndolas vencido éstas, les arrancaron las plumas de oro de sus alas para adornar sus cabezas.—GINGUENÉ: *Encyclop.*, tom. 1, pag. 745.

⁽⁴⁾ BARTHÉLEMY: *Viaje de Anac.*, tom. 2, cap. 12.

en Delfos, sino tambien en Mileto, Jónia, Sida, Perga y Tesalónica. Los de Teséo, de Cástor y Polux, de la Onga de los Ejiptios ó Minerva de los Griegos, de Esculapio, y otros muchos dioses y semi-dioses, que en los siglos llamados heróicos eran venerados, y cuyo culto se transmitió con respeto desde los tiempos de inocencia. En estas épocas, todos los que habian inventado ó enseñado algun arte necesario para la vida, eran deificados despues de su muerte, ⁽¹⁾ y mirados como protectores de las artes que habian inventado; y la Música, considerada como el signo preparatorio de la adoracion, y la espression 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 creía 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, ⁽²⁾ 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 sucedía á su canto, y otras cantaba á la par de los instrumentos, que seguian los mismos acentos de su voz. Mas tarde, Sannion, de Atenas, ⁽³⁾ llevando estos efectos á mayor perfeccion, arregló los coros á la Tragedia. 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.

⁽¹⁾ Cuando los Griegos deificaban á alguno de sus héroes, recurrían ordinariamente á la *teogonia* ejiptea (*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

⁽²⁾ 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.

⁽³⁾ 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 testo dialojístico del presente capítulo. Observémosla.

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

Quando se dice, *ciencia de combinar y modificar los sonidos*, se advierte dos operaciones diversas: una es la *combinacion*, otra 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 una 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 agente 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

(1) *Diccionario Español.*

(2) *Idem.*

y aun formal de su maravillosa influencia. Sin duda M. De 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 Agustin, 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: 1.^o 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. 2.^o Que este Santo Doctor, con el telescópio 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*; (3) y 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, Algebra 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 MÚSICA. Analizemos estas partes ó cantos, examinando el objeto y tendencia particular de cada uno, segun la espresion testual de sus definiciones; prévia la interpretacion que en proporcion del progreso de aquellos tiempos, le dieron los antiguos escritores, y como debe entenderse al presente.

(1) La Musique est un langage harmonieux et universel, composé de sons, tous coordonnés dans leurs intervalles, dans leurs successions et leur ensemble.—DE MOMIGNY: *Encyc. méthod.*, 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.

Clasificando las partes de la Música, los espositores de los primeros siglos de nuestra era, y mas espresamente San Isidoro, Arzobispo de Sevilla, la diferencia en tres: «La *Armónica*, que distingue los sonidos agudos de los « graves; la *Rítmica*, que investiga la razon ó conveniencia que se encuentra « en la terminacion 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 Música-llana, al canto *Monódico*, es decir al canto-llano; ⁽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 combinacion 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 carecian de medida alterna, y menos rítmica, porque el ritmo era tomado en una acepcion 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 oposicion del multiforme y armónico, en que las partes cantan armónicamente, que se dice *Poliódico*,⁽⁴⁾ se define: *Una sistemada sucesion 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 definicion es: *Una sistemada sucesion de sonidos, que ESTANDO precedidos de tiempo, son desiguales en valor*; hace entender que

(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, v.g. heroicum, iambicum, etc., probabiliter 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 *Musica-plena*, quam Gregorianam vocant.—GLAREAN: lib. 1, *Dodecachordi*, cap. 1.

(3) Dans les anciens traités qui nous restent, l'harmonie 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 à la mesure.—ROUSSEAU: *Diction. de Mus.*, art. *Harmonie*.

(4) Ille monodicus dicitur, quod omnes idem canticum sub iisdem intervallis concinunt: 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) De los tres cantos que el santuario emplea,
El que se dice llano,
Coral ó Gregoriano,
Es por su magestad el mas 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.

teniendo al principio de su discurso la cifra indicativa del tiempo, sus figuras, (ó lláméseles notas), son de diferentes valores. Al contrario el *Monódico*, siendo sus caracteres de inalterable 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, Antífonas, Responsos, etc., por lo que tambien 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 simultánciad de sonidos coordinados segun las reglas de la armonía*, definicion que como las precedentes manifiesta la convencion y conformidad hácia el objeto jenerico, que es la regularizacion 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 mas simple, el de primera ordenacion, 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 indicacion 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 sucesion de alternados sonidos, éste, ordenando la concurrencia de simultáneas melodías, forma la concatenada serie de acordes, cuya bien reglada marcha llamamos *Modulacion*. 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 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 jenuina 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*, ⁽⁴⁾ 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 inheren-

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

De binario y ternario
A su compas apropia;
Asi tambien 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'Harmonie*, *table alphabétique*.

(3) Cuantas combinaciones
Cabén en la armonía y melodía,
Tantas el *Canto de Organo* permite.
Allí la sinfonia
Instrumental con la vocal compte;
Allí la sencillez del canto llano
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.

(4) 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.

tes, De Momigny lo ha titulado *el músico de los músicos*.⁽¹⁾ Así, pues, considerado el canto *Armónico* como una fracción de la totalidad en que la Música, por un orden sucesivo, clasifica su imperio, él es: *Una simultánea concurrencia de diversas melodías que á la vez manifiesta la UNIDAD y la VARIEDAD*; mas, observado como el simbólico resumen 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 ACEPTIONES 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 tan remarcable, en todos los jiros que demanda su inteligencia.

El estilo en todas las artes de ingénio, principalmente en la Oratoria, Música y Poesia, procede casi en infinito; diferenciándose, como dice Rousseau, segun los climas, el gusto de los pueblos, el genio de los autores, segun las materias, los lugares, los tiempos, los objetos, las espresiones, etc.⁽²⁾ Pero esta multitud de estilos se circunscriben á cuatro, que son inherentes á toda composicion: *Individual, Nacional, Moral y Contemporáneo*. Estilo individual, es *el modo que cada uno tiene de espresar 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

(1) 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.

(2) *Diction. de Mus.*, art. *Style*.

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 composicion, sea de la clase que fuere, incluye estos cuatro estilos: el *individual*, de su autor; el *nacional*, del pais 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 formacion. Pero sin dejar de pertenecer á uno de los tres grados, de *simple*, *medio* y *sublime*, en los que juzgamos del aprecio y distincion que merece toda composicion. ⁽¹⁾

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 dición, sino tambien se adquiere «aquel gusto exquisito y puro, que dirige y juzga las producciones del entendimiento.» ⁽²⁾ Del mismo modo en nuestro asunto, de ninguno el estilo indi-

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

Hay, pues, dos clases de espresiones, una de *composicion* y otra de *ejecucion*. Pero, como la naturaleza y los efectos de la espresion 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 relacion á la primera, ella consiste en que el compositor retrate fielmente cada pasion ó afecto particular, con la mas propia y significativa melodía, que en combinacion 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 composicion, y darle á cada pasaje, á cada transicion y á cada período, un gusto y un estilo tan exactamente conforme á la intencion del autor, que conserve y ponga en toda luz las bellezas de su obra. Pero preservándose no pasar de la enerjía á la exajeracion, por lo contrario de la frialdad, pues como dice M. Guinguené aludiendo á esta materia, pag. 530: «La espresion 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 exajeracion es un vicio que el gusto proscribete, que la sensibilidad « reprueba, y á la que una sana doctrina enseña precaver.» Ultimamente, es necesario convenir que la enerjía y la gracia de la espresion musical, es de una naturaleza muy delicada; para determinarla con palabras es una materia de gusto mas que de discusion. Esta 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 union del canto, de la armonía y de la espresion.

(2) BARTHÉLEMY: *Viaje de Anac.*, tom. 4, cap. 58.

vidual 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 distinga 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*. ⁽¹⁾ Este, 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.
Despues 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:
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

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 prodijios examina,
Proporciones recónditas calcula,
Sus móviles y causas especula,
Y, en fin, de ellas deduce
La teórica doctrina
Que despues á la práctica reduce.....
Quien goza este recreo, y de él se agrada,
Quien funda en él su estudio, es quien traslada
Al papel ó al armónico instrumento
De los afectos varios el acento,
Y habla á los corazones
El idioma jenial de las pasiones. ⁽²⁾

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 in-

⁽¹⁾ Is musicus est, cui adest facultas secundum speculationem rationemque propositam ac music e convenientem de modis ac ritibus, deque generibus cantinclarum ac de permixtionibus, ac de omnibus de quibus posterius explicandum est. ac de poetarum carminibus iudicandi. — BOETIUS: lib. I, cap. 34.

⁽²⁾ IRIARTE: *Poema*.

cremento sobre la de los sonidos, pudiera apellidarse, el *aureo-musical* por sus progresos. Jamás se contó un número tan abundante de distinguidos lumináres 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 primer lumínar. Mas si la aparición de tan selecta serie de dotados ingénios, hace la admiración 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 porción ilustrada, que autorizándose á fallar sobre los quilates de la música y maneras del compositor, haya sacrificado la razón al sentido, desechando la base que forma el tipo del verdadero y mas juicioso criterio. La exhibición de la Opera en italiano, entre pueblos que no profesan este idioma, es una anomalía que reprueba el juicio comun, que dictamina entre los séres 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 fraternización 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 narración 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 indicación del carácter moral de la historia*, sino una miscelánea, estracción anunciadora de los principales trozos de la obra; se advierte otra irregularidad no menos repugnante y contradictoria á la sana razón. El Recitado, cuyo efecto es un medio entre la locución y el canto, y cuya feliz invención amenizó el Melodrama, ⁽¹⁾ sacándolo del uso mesurado y

(1) El Abate Eximeno, en el *Orígen y reglas de la Música*, tom. 3, lib. 3, cap. 3, art. 5, atribuye la invención del Recitado á Santiago Peri, por los años de 1600; aunque M. Fétis ni remotamente dice cosa alguna relativa á esta atribución, 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 Música. Por el contrario, en el tom. 3, pag. 3, *Biograp. 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 mas alma y fuerza, etc.» No obstante, M. Guinguené, tom. 2, art. *Recitatif*, refiriéndose á Peri, se espresa en estos términos: «Después de la *Dafné*, dió á la *Eurídice*, que se representó en Florencia en 1600, en las fiestas del enlace de María de Mediceis 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 *igualó á 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 espresion 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 invención; sin embargo, la mayor parte de los escritores dan la iniciativa á Peri. Empero, ¿cuál es la causa generatriz de esa

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 esta 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.» ⁽¹⁾ 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 géne- « ro de trasporte que ocasiona el estrépito de la orquesta. Por la vista con el « porte de los personajes, con la magnificencia de las escenas, de la ilumina- « cion, 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 ha- « bitantes son otras tantas deidades. Hé aquí el fundamento del teatro mú- « sico, 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 Re- « citado, 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.» ⁽²⁾ Así, pues, será difícil resolver, si es

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 podérseles 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. Obsérvense en testimonio de mi opinion, las palabras de Rinuccini, preinsertas en la precedente esposicion de Guinguené: *este género de Música que iguala á 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 yámicos, 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 orques- « ta con sus transiciones y ritornelos; y de aquí tomó origen lo que impropriamente se llama Re- « citado *obligado*.»

(1) EXIMENO: *Oríjen de la Música*, tom. 3, lib. 3, cap. 3, art. 6.

(2) *Ibid.*, art. 5.

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 continua 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 energia 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 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 Pasos-dobles, y aun como Valses, trocando forzosamente 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 tambien á suavizar y morijerar sus costumbres.

§ III. Entre tanto ¿cuál es la razon por qué la Música en el rol de sus es-

tilos, particularmente en el militar, no obre en nuestros tiempos los maravillosos efectos que en los antiguos, que á pesar de la unísona concurrencia de testimonios, se resiste dudosa nuestra creencia? Terpandro apacigua con la melodía de su lira una sedicion entre los Lacedemonios; Solon, cantando una elegía de su composicion, escita el furor de sus compatriotas hasta verificar la toma de Salamina; Antijénide, con la lira, despierta la ira de Alejandro, y se la vuelve á calmar; ⁽¹⁾ 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 comento, 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 espresion que exclusivamente 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 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 distinguian con las denominaciones de Dorio, Jonio, Frijio, etc.; pero considerados aisladamente ó como deducciones de diversas escalas, no podian 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 sujere al compositor.» ⁽³⁾ Y aunque es verdad que unos tonos tienen mas analogía que otros, para *fundamentar* la espresion significativa de tal ó cual afecto, 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,

(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.

(3) EXIMENO: *Duda*, parte 1^ª, art. 5.

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 espresion varonil sostendrá el valor de nuestros guerreros.»⁽¹⁾ De donde infiero la consecuencia natural, que la Música en aquellos tiempos, estando sistemada bajo el estricto orden de los *Modos*, que espresaban con enérgica sencillez el carácter de cada pasion, servian 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 commover 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 trasmitian al corazon y *dirigian 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.⁽²⁾

2ª Entre los misteriosos 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*

(1) *Anacars.*, tom. 4, cap. 54.

(2) 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 significante de algun objeto moral, son constantemente signos simpáticos, que recordando la idea del afecto ó pasion á que se dirigen, la commueven 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 país de su pertenencia, commueve 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*.

vagas é inciertas. Aquella, penetrando mas allá del sentido, obra simpáticamente sobre el espíritu; ésta, circunscribiéndose entre el estrecho círculo del oído, 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 espresa 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 oído con una multitud de «sonidos amontonados rápidamente unos sobre otros? Yo he oído preguntar «á Platon, que qué significaba este estrépito, y miéntras 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 verdade- «ra belleza, y de presuntuoso, porque no deseaba mas que la vanagloria de ven- «cer 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 exteriores, 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 propósito, parecen otros tantos agentes de conjuracion, con que el arte revelándose contra la naturaleza, traiciona los designios de su moralidad. Deduciéndose de aquí esta indeterminada cuestion: 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 ejecucion y graciosas bordaduras, con que lisonjeando únicamente al sentido, despoja al espíritu de la parte que moralmente le pertenece. Dejo á los rectos-pensadores la resolucion de este problema. Entre tanto, paso al siguiente artículo, asunto mas interesante por su objeto.

(1) *Anacars.*, tom. 3, cap. 27.

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 *Lírico-sacra*.

CANTO ECLESIASTICO, definido en su propio carácter: *Es el constituido para sollemnizar las divinas alabanzas, segun 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 extensivo 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 seria necesario un volumen separado; pero sí de hacer las observaciones que demandan las inversiones que lastimosamente se advierten, teniendo por precisa consecuencia, la profanacion del culto en la corrupcion 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, ⁽²⁾ y considerando como una cosa la mas importante al culto exterior, ha tenido un cuidado particular 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 rutinerio, ó puramente empírico, sino con aquella instruccion que ordena el mismo Espíritu-Santo por boca del Salmista. ⁽³⁾ Por 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 preceptores idóneos para su enseñanza. Entre estos se distingue el Aquisgranense, celebrado en

(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 despues en las otras occidentales,» consonando con San Isidoro, que se expresa en estos términos:

«Antiphonas Greci primum composuerunt, duobus Choris alternatim concinentibus quasi duo «Seraphin. Apud Latinos autem primus idem beatissimus 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 eum et ipsius Domini, et Apostolorum habeamus documenta, et exempla, et precepta.—AUGUST: *Epist.* 119, cap. 18.

(3) Quoniam Rex omnis terræ Deus: psallite sapienter.—*Psal.* 46, ver. 8.

Aix-la-Chapelle, 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.»⁽¹⁾ Y el Tridentino, normando lo conveniente á la instruccion del Seminario Clerical, preceptúa como absolutamente necesario el *Canto Eclesiástico*,⁽²⁾ 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.⁽³⁾

§ 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 DISCANTE⁽⁴⁾ 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, habia llegado á tal exceso, que olvidando toda distincion, escedian los límites que habian sido prescriptos 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

(1) 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.

(2) Gramatices, cantus, computi ecclesiastici, aliarumque bonarum artium disciplinam discant, etc. — *Conc. Trid.*, ses. 23, cap. 18.

(3) Chorus est consensio 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. Féris añade en su diccionario (art. *Faux-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.

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

« infractores »⁽¹⁾ 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.⁽²⁾

§ 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 corresponde 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.⁽³⁾ A este están subordinados los SUCCENTORES ó cantores que llamamos *Sochantres*;⁽⁴⁾ como igualmente todos los individuos y elementos pertenecientes á la Capilla. Entre tanto, los sochantres, á cuyo cargo está la direccion práctica del canto, por *ignorancia* unos y por *tolerancia* otros, se hacen execrables ante Dios y los hombres, por todas las infracciones que se cometen. Respecto á la falta de instruccion 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 direccion de los cantos sagrados, la inequívoca voz de la conciencia les diria, 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;⁽⁵⁾

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 Salmódia 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 sabio de su siglo, dirige á los músicos sus contemporáneos, contra los *Discantes*.)

(1) GUINGUENÉ. — *Enc. mét.*, tom. 1, pag. 345.

(2) 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 mas á la Lira; pero no fué así. Las mismas palabras de la Bula data-da en 1322, desvanecen esta impostura:

«Entre tanto, no es nuestra intencion prohibir, que de tiempo en tiempo y sobre todo en las grandes fiestas, el uso sobre el canto eclesiástico en los oficios divinos 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).

(3) Ut Divina officia, Divinæ que laudes majori cultu, ordine, decentia, et uniformitate canerentur, fuerunt institutæ in Cathedralibus scholæ cantorum, et qui eis prærat, aliquando *Præcentor*, 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: Capiseol, quasi caput chori cantorum. — MURILLO: lib. 1, *De Officio Primicerii*.

(4) Cantoris duo genera dicuntur in arte Musica, sicut in ea 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.

(5) 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.

y el venerable Beda, celosísimo reprensor de tales cantores, lleva sus increpaciones hasta ponerlos fuera de la especie de los racionales; ⁽¹⁾ y el Tridentino, lleno de severidad, conmina terriblemente á los que con culpable omision obran cuanto concierne al servicio del Santuario. ⁽²⁾

§ V. Ciertamente, cuando dilatamos nuestras observaciones sobre las prácticas del catolicismo, es innegable que una de las mas reverentes y edificantes es la asamblea del Coro sacerdotal, que, formado en dos alas, parece representar el símbolo de la fraternizacion 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. ⁽³⁾ 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 glorificacion 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 union cantando como pausando.» ⁽⁴⁾

§ 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 podia darse á Dios una alabanza perfecta ni al Templo el respeto que le es debido, y menos á los fieles un elemento excitativo de devocion. A este objeto se dirigieron los conatos de los SS. PP. Ambrosio, Agustino, Isidoro, Benito Anglicano, y de su discípulo Beda, Ildefonso, Bernardo, Tomas de Aquino, y de otros muchos cuya enumeracion seria importuna. Porque si el canto decoroso y uniforme dá gloria á Dios, honor á la Iglesia y edificacion á los fieles, como lo experimentó el Padre S. Agustin 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, ⁽⁵⁾ el 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.*

(1) 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.*

(2) Maledictum in sacris litteris eum vocari, qui facit opus. Dei negligenter. — *Conc. Trident., ses. 22. Decret. de observandis, etc.*

(3) 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.*

(4) Psalmodium non multum profahamus, sed rotunde et viva voce cantemos, initium et finem versus simul incipientes, simulque dimittentes, et bonam in medio pausam teneantes. 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.*

(5) Quantum flevi in hymnis et canticis tuis, suavesonantis ecclesie tue vocibus commotus acriter, voces ille 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.

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 melodía le recuerda?; y lo que es mas notable, ¿quién al oír el *Sanctus* de la Misa en *Sí*? del maestro Mercadante, (donde copia *in totum et totaliter* el trozo *Fu 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 trasustanciación? Tales inserciones, iniciadas desde siglos muy anteriores, 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; ⁽¹⁾ y 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*. ⁽²⁾ Este precepto que circularmente comprende á todos los músicos, tanto compositores como ejecutores, se dirige mas estrictamente á los Maestros de 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, ⁽³⁾ que 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

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

(2) Ab Eccesiis vero musicas eas, ubi sive organo, siue cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saculares 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.*

(3) 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 cualquier otra especie mal sonantes*, se hagan en la Orquesta ó en algun otro instrumento.

« mismos pasos y las mismas delicadas y graciosas expresiones. » ⁽¹⁾ Ahora bien: ¿si el Padre Martini, músico profundo y de manifiesta erudición, fué capaz de equivocar el estilo *individual y contemporáneo*, con el *moral* que diversifica el carácter de cada clase de música, con cuánta mayor razón no los confundirá aquella escesiva porción, que exhausta de fundamento en su criterio, califica de *teatral* todo lo que no tiene un aspecto lúgubre ó insignificante? A ésta le diría 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, ⁽²⁾ hasta *Haydn*, ⁽³⁾ y 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 persecución 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 introducían, ⁽⁴⁾ y otras se hicieron un honor en no admitirlas; ⁽⁵⁾ pero sí de lamentar las persecuciones que por diversos caminos se hacen á este noble arte, para alejarle del Santuario. « La ORQUESTA es exótica en el Templo, (se repite porfiadamente); la Iglesia ha adoptado exclusivamente el ORGANO 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 acepción material y vulgar llamamos *Música*, desde los primeros crepúsculos de su nacimiento, fué formada con absoluta y exclusiva dedicación al Templo; ⁽⁶⁾ que en los tiempos de David y de Salomon, además de la Liturgia ordinaria, se cantaban Salmos *con orquestas mas estrepitosas que las que en el dia usamos en nuestros teatros*; ⁽⁷⁾ que los cantos sagrados eran ejecutados por los Levitas, y éstos mismos eran los tocadores de sus bélicos instrumentos; ⁽⁸⁾ y en fin, que la Orquesta, que se pretende no pertenecer al Tem-

(1) EXIMENO: *Oríjen, etc.*, tom. 4. (*Duda*), part. 13, art. 14.

(2) Siglo XVI.

(3) Siglo XVIII.

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

(5) Ecclesie que hæcenus musicam non receperunt, laudantur.—VAN-ESPEN: tom. I, pág. 435.

(6) Véase el art. I del presente capítulo, § II.

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

(8) Constituitque coram arca Domini de Levitis, qui ministrarent, et recordarentur operum jus, et glorificarent, atque laudarent Dominum Deum Israel. Asaph principem, et secundum ejus Zachariam: porro Jehiel, et Semiramoth, et Jehiel, et Mathathiam, et Eliab, et Banaiam, et Obededom: Jehiel super organa psalterii, et liras: Asaph autem ut cymbalis personarent.—*Paralipom*: lib. I, cap. 16, ver. 4 y 5.

plo, la vemos preceptuada por el Espíritu Santo en palabras de David, ⁽¹⁾ y reiteradas en Ezequías. ⁽²⁾ Y ¿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 su 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: ⁽³⁾ él 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, tiene la Orquesta un derecho preferente de existencia en el Templo, ⁽⁴⁾ como uno de los elementos mas convenientes al culto exterior. ¿Cuántas veces han concurrido al Templo, solo por entretenimiento, hombres obcecados en sus descaminos, y conmovidos por las meditaciones que les ha sujerido una melodía inspirante y devota, han vuelto sobre sus pasos enmendando sus costumbres? ⁽⁵⁾ Quizá alu-

(1) Sumite psalmum, et date tympanum; psalterium jucundum cum cithara. Buccinate in Neomenia tubâ, in insigni die solemnitatis vestre: QUIA PRECEPTUM in Israel est: ei iudicium Deo Jacobo. — *Psalms*. 80, ver. 3, 4 y 5.

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

(3) Manifesta sunt autem opera carnis; quæ sunt fornicatio, immunditia, impudicitia, idolorum servitus, veneficia, inimicitia, contentiones, emulationes, irrixæ, dissensiones, sectæ, invidiæ 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.

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

(5) 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 eum.*» 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

diendo extensivamente hasta este objeto, dice S. Isidoro: « Sin la cooperacion de la Música, ninguna doctrina puede ser perfecta; sin ella nada fructifica. »⁽¹⁾ Así, pues, haciendo un resúmen 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 Órgano,⁽²⁾ instrumento exclusivamente católico, cuya invencion dió hermosura y perfeccion á la Música sagrada, es adoptado por la Iglesia en *sustitucion* y no en *destitucion* 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.* »⁽³⁾

Doctor cuya festividad fué el motivo de su conversion y de quien se hizo hijo en el convento de nuestra Señora de Guia, recolecion 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).

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

(2) 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 el primer Órgano 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 Compiègne. En la antigüedad, la palabra *Órgano* 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 fellibus, sed etiam quicquid aptatur ad cantilenam et corporeum est.*» Esto avisa que la adopcion del Órgano 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 para las solemnidades del Templo tenia desde la mas remota antigüedad.

(3) *Cartas eruditas*, tom. 4, carta 1ª.

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*.⁽¹⁾ Aquí aparecen dos definiciones relativas al sonido físico-universal; y separando de aquella universalidad al que es el 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 ponzuela 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.⁽²⁾ Respecto á lo primero, observó que todo cuerpo 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 ajitacion. Por esta razon

(1) Sonus est objectum potentie auditivae. — SOLER: *Llave de la modulacion*, cap. 2, pág. 5.

(2) 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 instrumento 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 ponzuela en las partes que necesitaba para sus observaciones. Si estaba en dos partes iguales, de modo que los términos fuesen como 1 á 1, 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 vacío y el otro medio lleno, formaban la octava; la cuarta, llenando de agua una cuarta parte; y la quinta, poniendo una tercera.

se dice: *tanto es un sonido mas ó menos grave ó agudo cuanto 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 SETIMA 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.

El TRITONO, 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. ⁽³⁾

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

(2) *IBID*: pag. 373.

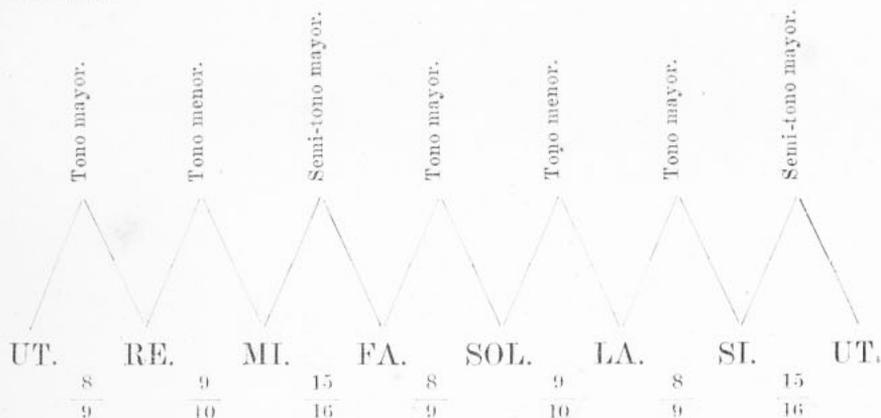
(3) Entre las diversas acepciones de la palabra TONO, dos son las principales y mas susceptibles de equivocarse en su significado: tono ARMÓNICO y tono INTERVALO. En la primera acepcion, es: *una cadencial proposicion iniciada por su fundamental y resuelta por sus consonantes*; y en la segunda, esto es, por intervalo, es: *La inmediata distancia de una voz á otra, exceptuando 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, mientras que el *oído* los conoce uniformes.

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

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

El SEMI-TONO 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 *semi-tono mayor* y *menor*; y hallándose que, aunque el tono mayor, como igualmente el menor, se componen de dos semi-tonos, 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 semi-tonos mayores, como se demuestra:



§ II. Entre tanto, desagradado el Oído 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 CÁLCULO, no solo en la clasificación de las consonancias, sino también 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

(1) Habiendo Pitágoras sometido la Música en las regiones del cálculo, fué mas feliz por la duración 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 Tetracordio 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 semi-tonos: 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 concocian por juez y dimensor de las reglas y proporciones

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 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 despues 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 natura-

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 Aristógeno hasta el II despues de J. C. (año 130, segun M. Saverien), en que Didimo y Tolomeo, 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 Florentines que tomaron el nombre de Vincencio Galilei, movieron contra Zarlino una lid ruidosa, acusándolo casi de sacrilego 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 posicion de Ramos, sobre la necesidad de suponer alteradas las quintas y las cuartas, como acaba 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.

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

« leza ha inspirado siempre á los hombres los elementos de la Música, y los filósofos han buscado despues la medida de los intérvalos, 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, despues 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. »⁽¹⁾ 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 oido, uniendo el sonido ó dándole mas actividad, así como se ayuda á la vista por medio de los vidrios que reunen 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 oido, se quedará en la esfera de un arte dependiente de las matemáticas. »⁽²⁾ Para contestar á estas palabras de Saverien, seria necesario que antes, él ó sus sectarios nos dijesen, 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 esperiencia: 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 formacion 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 construccion de órganos, ordenando las dimensiones de sus flautas, registros y demas artículos de su formacion; y en cuanto concierna á medidas físicas y exactas. Pero la Música, gran diccionario de los diversos afectos del corazon humano, y aun de todo animal viviente, clasifica, con independencia de las matemáticas, las medidas de sus intérvalos, distinguiéndolos en las clases de *consonantes* y *disonantes*, segun el agrado de aquel sentido á cuyo servicio son el objeto. Y así como en el órden 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 oido.

§ V. Sin embargo, no será justo hacer una total inhibicion de las observaciones geométricas sobre el conocimiento *commensural* del sonido armónico; porque, aunque la sabia naturaleza es la sola que ha enseñado á los hombres

(1) FENAROLI: *Basso numerato*, *Disc. prélim.*, pág. 4.

(2) SAVERIEN: *Historia de los progresos*, etc., pág. 367.

los elementos de la Música, reservando al oído el conocimiento decisivo de sus combinaciones, como á los demas 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 ningun idioma palabras tan justas que alcancen á espresar 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 esposición PALLATIVA de sus medidas, para demostrarlos en el modo posible. Por último, siendo la armonía la organizacion 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 algun modo aquellos grados del sonido, cuya pequeñez se hace resistente á la capacidad del oído, parece muy razonable, *entendi 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 estensiva 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 combinacion 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 escluidos de la serie armónica; y la Música ha reservado su adopcion á los que contenidos en la resonancia de un cuerpo sonoro, los considera como elementos fundamentales de su sistema.

§ VII. Con respecto á la estension gradual de los sonidos apreciables, M. el Abate Feitou, en su tabla de la *Generacion Armónica*, espone 60; órden inconvenible con nuestro sistema, como se nota por la misma tabla: ⁽¹⁾ mas, examinando la exactitud de la estencion de los sonidos, hallamos que siendo solamente 12 los que fundamentalmente se enumeran en la limitacion de la octava, su vasta reproduccion, siguiendo á M. Castel-Blaze, ⁽²⁾ se difunde en ocho octavas y media, que no son otra cosa que réplicas 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.* ⁽³⁾ 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;* ⁽⁴⁾ esto es, el que resulta de la union de dos ó mas consonancias.

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

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

(3) *Sonus inharmoniosus*, ab illo harmoniaque formari posset. — SOLER: *Manera de la Modulacion*, cap. II, pág. 5.

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

MALO: *El que por la inconexion y contrariedad de sus voces, desagradada al objeto*; ⁽¹⁾ es decir, el que por su extrema disonancia exaspera al oído.

§ VIII. Hé aquí el resúmen 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 físicos han encontrado en la coincidencia de algunas partes de la una con la otra. El primero fué Newton, el creador de la filosofía natural y uno de los hombres mas extraordinarios que el mundo ha producido. Este, despues de haber encontrado, segun M. Saverien, ⁽²⁾ 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 a...	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 adelantado 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:

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.

(1) *Illæ qui fastidiose ab objecto videtur propter contrarietatem consonantiarum.*—SOLER: *Ibid*

(2) *Historia, etc.*, pág. 261.

§ X. Dejemos á los filósofos la cuestion de cual de estos sistemas es mas perfecto, ó si, como dice 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 oído y de la vista, y otra sobre la Música y la Pintura, objetos de estos sentidos. Con relacion á los sentidos, la experiencia ha demostrado que el oído en cierto modo es mas delicado que la vista; ésta rara vez se cansa de mirar un mismo objeto, mientras aquel se fastidia de oír la monótona repeticion 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 incomprensible; la impresion se siente, la razon se ignora; y el filósofo mas observador de sus operaciones, solo alcanzará la admiracion de sus efectos; mas al examinar las causas, confundiéndonse en sus investigaciones, no hará mas que repetir con el poeta: ⁽¹⁾

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 convierte 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 experiencia 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.

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

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 PAUTA-MUSICAL.

P. ¿De qué se compone el Pentágrama?

R. De líneas y espacios 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 *inter-líneas*, 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 catoree: cuatro firmes y diez accidentales.

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

R. La CLAVE.

P. ¿Qué es Clave?

R. 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 de *Ut*, designa ser *ut* en el mismo lugar que ella está colo-

cada; y de este punto se deducen los siguientes de su escala: y la clave de *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; las 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⁾

§ II. Este orden fué constante, hasta que fastidiados los Latinos con tales caracteres, segun el mayor número de escritores, principalmente el P. Jumilhac, ⁽²⁾ los sustituyeron 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 sacula.

⁽¹⁾ ROUSSEAU: *Dict.*, art. *Notes*. (Véase la lám. al frente de la pág. 75, *Notas de la antigua Música Griega*.)

⁽²⁾ *La science et la pratique du Plain-Chant*, part II, cap. IX, pág. 94.

§ 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 Damasceno, en el siglo VIII, inventó dos con signos ó notas colocadas desde la parte inferior hasta la superior de dichas líneas. ⁽¹⁾ Esta invencion contradicha por M. Fetis, ⁽²⁾ parece ser la misma que dice el P. Kircher haber encontrado en la Abadía de Valle-Umbroso, con antigüedad de siglos precedentes al Aretino, igual número de rayas y la misma colocacion de puntos sin palabras. ⁽³⁾ 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 inter-líneas. Él fué quien estableció el « número de cuatro líneas, y colocó las notas sobre éstas y las inter-líneas.» ⁽⁴⁾ A esta consonancia de aseveraciones, pone el sello el autor de la *Biographie Universelle des Musiciens*, donde esponiendo la de este benemérito Aretino, lo despoja de las invenciones que *notablemente* se le atribuyen; y en lo respectivo á las líneas, principalmente á las de colores, dice: « podría demostrar « que con anterioridad á Guido, las líneas coloridas han sido atribuidas á la « notacion puramente sajona y lombarda.» ⁽⁵⁾ Pero es de observar, que en la demostracion práctica que él hace de estos dos sistemas, ⁽⁶⁾ 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, efectuarían mejor en nuestra conviccion. ⁽⁷⁾

§ V. Es verdad que segun las combinaciones históricas se falsifican algunas de las invenciones atribuidas al monje de 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 mane- « ras de cifrar los caracteres del sistema de los Griegos, que él pretende ser

(1) *Nouvelle Méthode de Plain-Chant*, pág. 26.

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

(3) Hæc dum tractarem Reverendissimus Abbas D. Didacus de Franchis mihi retulit in Monasterio Vallis-Umbrosæ 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. 2 y 3.)—KIRCHER: tom. I, lib. 5, cap. 2, pág. 215.

(4) *Nouvelle Méth. de Plain-Chant*, pág. 32.

(5) Tom. IV, pág. 458.

(6) Véase las planchas B y C puestas al fin del tomo I.

(7) No obstante lo espuesto, Félix Clement, en su *Méthode complète de Plain-Chant*, 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

« mas antiguos que el 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 Sal-
 « vador de Mesina, y los otros son citados por Vincencio Galilei. En su
 « sentir, para distinguir mejor las notas ó puntos que eran los signos de los
 « caractéres, 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 Vincencio Galilei no tie-
 « nen mas que 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 inter-líneas. El mismo Kircher hace tambien mencion de
 « algunos antiguos antifonarios manuscritos de Valle-Umbroso, 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 Valle-Umbroso, 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. Quanto 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 cu-
 « bierto de los insultos de los que, instigados de la envidia, procuran difamar
 « su nuevo método.» ⁽¹⁾ Mas adelante, agrega estas otras razones, que mejor
 puede llamárseles pruebas conviccionales: «Si en algunos de los mismos ma-
 « nuscritos 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 despues que se ha podido darles
 « claridad por medio de las letras del Aretino, á fin de sacarlas de la oscu-
 « ridad 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 Monas-
 « terio de Ripovilla, que es del año de 842.» ⁽²⁾

§ VI. Ahora bien: en medio de tan contrarias esposiciones, el juicio ra-

(1) *La science et la pratique du Plain-Chant*, part. 2, cap. 9, pág. 95.

(2) *Ibid.*, pág. 96.

cional 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 experimental, 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 respeto las palabras del filósofo que dice: «No merecen « menos nuestro reconocimiento los autores de los descubrimientos nuevos, ó « solamente renovados.» ⁽¹⁾ En fin, abreviando esta narracion, es incuestionable, segun la universal tradicion, que el héroe de Arezzo puso en uso estas formas de lineaciones:

1ª 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 inter-líneas. (Véase la Lám. 1ª, al frente de la pág. 68, fig. 3.)

2ª 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. 1ª, al frente de la pág. 68, fig. 4 y 5.)

3ª La pauta de cinco líneas que, por constar de ese número de rayas, se le dá el nombre de *Pentagrama*; ⁽²⁾ institucion que ha dado al sistema musical una senda de 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 *Pentagrama*, cuya adicion 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.)

(1) VOLNEY: *Lecciones de Historia*, sesion 4ª, pág. 88.

(2) Este nombre parece ser el mas propio que puede darse á este elemento, del mismo modo que se le llamaba *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 semi-tono 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?

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 del 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* *sol*, *C* *sol*, y *G* *sol*; que, puesto uno de éstos al principio de una de las 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 octo-líneal, cuyos destinos se limitaban á determinar los grados de su escala, sino que, estendiendo éstas sus designios mas allá de lo superficial y material, tienen tres objetos de imprescindible necesidad y conservacion:

1º Evitar la aglomeracion 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.

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 suposicion ideal de una clave que *mentalmente* se propone el ejecutor, para el regulado órden de la trasportacion; porque siendo las claves en igual número que los signos ó notas, puede hacerse otras tantas escalas tomando la deduccion en cualquiera línea ó espacio. ⁽²⁾

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

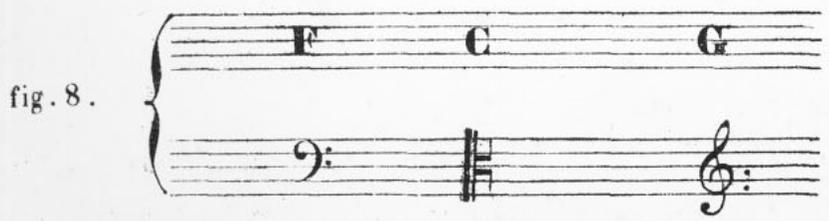
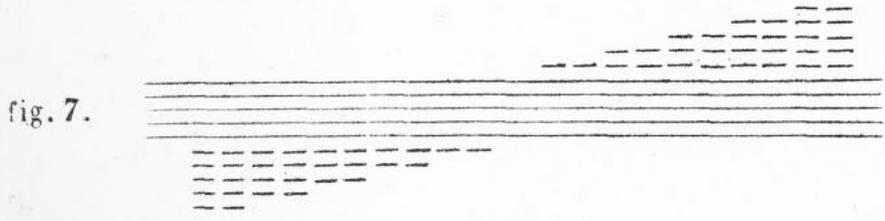
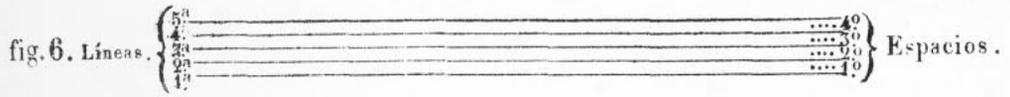
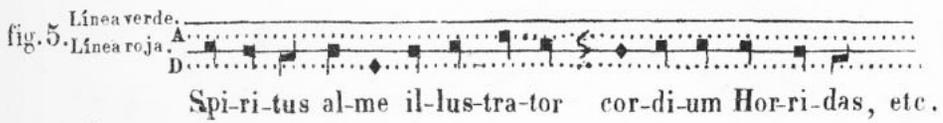
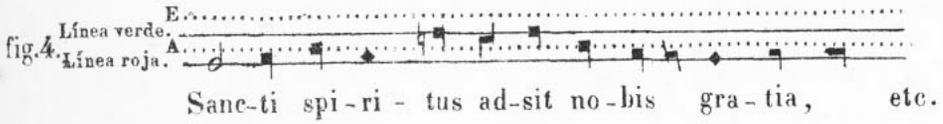
La clave de *Fa*, en 4ª línea, es la de mas gravedad, y está destinada para los BAJOS vocales é instrumentales.

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

⁽¹⁾ Véase M. MATHIEU: *Nouv. Méth. de Plain-Chant*, págs. 77 y 79; y Lám. 1ª, al frente de esta pág. fig. 8.

⁽²⁾ Véase el *Cuadro Sinóptico de la Universal Diatónica de las Escalas*.

⁽³⁾ Para evitar el sentido absurdo que puede resultar de la ambigüedad de la palabra *grado*.



La clave de *Ul*, en 4ª línea, escede en tres grados de altitud á la de *Ba- rítono*, y está destinada para los TENORES.

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

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

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, miéntras que una cuerda es claro que ocupa algun grado de sonido; y por consiguiente, dos ó tres cuerdas son dos ó tres grados.

(1) Tres son las voces que se comprenden bajo el nombre de *Sopranos*: la de *mujer de superior escala*, la de *triple*, 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 *Deuteronomio*, cap. 23, v. 1, declara esta terrible prohibición: *Non intrabūt eunuchus, attritis vel amputatis testiculis, et abscisso cervice 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, coleccionando 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. 1, 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 el mismo castrado, en la que no deja duda del tiempo en que sus parecidos comenzaron á ser empleados. Allí dice, que el P. Gerónimo de Perusa, presbítero de la Congregacion 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.

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 antes 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 deshonrosos á la razon y menos perniciosos á la especie humana.»

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. ⁽¹⁾

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 *Picolos 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, ⁽²⁾ fué el primero que hizo esta temeraria proposicion, abogando por la sola clave de *Ut*; y, segun Fetis, Salmon (Tomas), fué el iniciador de este sistema. ⁽³⁾ 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 dirijida á Diderot. ⁽⁴⁾ Pero Jacob, violinista de la Academia Real de Música, rectificando estos sistemas, llevó el suyo al excesivo grado de hacer solfear á sus discípulos sobre un Pentágrama *sin clave*; ⁽⁵⁾ 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. ⁽⁶⁾ No se escluye de este rol el memorable Gretry, *el Molière de la Música*, como le llama Weiss; ⁽⁷⁾ y en nuestros dias el caballero Moretti, en

«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 dirijiría al sexo, que no debería esperar á ver el defensor de una causa tal. Yo supliría 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 barbaerie, me limitaré á indicar los abusos que ella ha introducido en el Teatro Lírico.»

(1) Se observará que en las partituras de Operas y demas piezas de canto puestas al Piano, se prefiere la clave de *Sol* en la parte vocal, posponiendo la de *Ut*, en 1ª línea, propia del Soprano; esta es una licencia autorizada por la necesidad, para no darle al Cantor una tercera atencion, suponiendo que al mismo tiempo se acompañe.

(2) FRAMERY: *Enc. meth.*, tom. I, pag. 294.—CASTEL-BLAZE: *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, pag. 446.)

(3) FETIS: *Biog. Univ.*, tom. VIII, pag. 29.

(4) FRAMERY: pag. 294.—FETIS: tom. III, pag. 65.

(5) FETIS: *Biog.*, tom. V, pag. 239, y tom. VI, pag. 166.

(6) *Enc. Meth.*, tom. I, pag. 294.

(7) WEISS: *Dict. Biog.*, tom. III, pag. 93.

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*.⁽¹⁾ Por opuesto camino, Colet, en su *Panharmonie Musicale*, inventa una nueva clave de *Sol*, tan extravagante 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 unas 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 sábia.

§ V. Cuando se vé la serie de notables capacidades, que con espíritu de novedad ó de reformas capciosamente útiles y en realidad perjudiciales, han conspirado á destruir el elemento de prioridad en la ordenada concatenacion de nuestro 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 Canto-llano donde la clave de *Sol* es exótica, se ha pretendido sistemar su injerencia, trastornando inútilmente la genuina ordenacion de este canto.⁽²⁾ 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; adiccion provechosa, que escusa la escedencia en la puntuacion fuera de los límites de la Pauta por ambos extremos, y muchas veces necesitando la suplecion de líneas accidentales, que embarazan y confunden las palabras con las notas.

§ VII. Los metodistas españoles,⁽³⁾ que tuvieron el buen juicio de adoptar en el Canto-llano el *Pentagrama* ó pauta quinaria, conservando en el uso de las claves 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*, expresa con perfeccion la sílaba corta donde conviene. Por ejemplo, la palabra *Dó-mi-nus*, que consta de tres sílabas, la primera se significa con la *longa*, indicando la detencion que demanda, y la segunda con la semi-breve, denotando la velocidad de la sílaba, que pasa á descansar en la tercera, significada con la nota cuadrada. ¡Todo toca los extremos! 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.

(1) *La Música puesta al alcance de todos*, cap. III, pág. 13.

(2) MATHIEU: *Nouvelle méth. de Plain-Chant*.

(3) *Torres, Romero, Navas, Coll, Perez, Calderon, etc.*

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

1º Que siendo el arte una imitación 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 simplificación como las de progresión, deben ser *propuestas POR EL ARTE, discutidas POR LA RAZÓN, 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.» ⁽¹⁾

(1) 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 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?

R. Sí: ellos se indican y se nombran simplemente con las siete primeras letras del alfabeto, en el orden 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 ellos los Signos, les llamamos VOCES. Estas son: UT, ⁽²⁾ RE, MI, FA, SOL, LA, SI.

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

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

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

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, SEMI-CORCHEA, FUSA, SEMI-FUSA, MÍNIMA y SEMÍNIMA. ⁽¹⁾

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 NUMERO-MUSICO, 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 in-

⁽¹⁾ Véase el *Cuadro Sinóptico de los tres Sistemas*, y Lam. al frente de la pág. 82, *Caractéres figurados de las Notas*.

dependiente del propio, recibe la Figura segun el orden métrico de cada clase de Tiempo.

P. ¿Qué se entiende por *Número-Músico*?

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

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

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.

ANÁLISIS 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 representacion del Sonido el nombre del conjunto, es confundir la parte con el todo y lo individual con lo colectivo.

(1) Véase la Lam. al frente de la pág. 82. *Caractéres figurados de las Notas.*

§ III. Observadas estas tres denominaciones, *Nota*, *Signo* y *Figura*, bajo un sentido estensivo y común, 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 símbolo demostrativo?; 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 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 *color*; y debiendo darle una definicion que lógicamente espresase su esencia copulativa, diremos ser: *Un carácter conjuntivo 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

(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 dife- « rentes Notas: número prodijioso, que debia dar al estudio de la Música la mas grande difi- « cultad.» Pero M. Barthélemy, en su *Anacarsis*, 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 Duclou 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 asig- « nadas 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 su-

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.	Explicaciones.
LA.....	Proslambanomené.....	Z ≡	Zeta imperfecta, y <i>Fau</i> acostada.
SI.....	Hypaté hypaton.....	T Γ	<i>Gamma</i> al revés, y <i>Gamma</i> al derecho.
UT.....	Parhypaté hypaton.....	R L	<i>Beta</i> imperfecta, y <i>Gamma</i> vuelta abajo.
RE.....	Hypaton diátonos.....	Φ F	<i>Phi</i> , y <i>Diágamma</i> .
MI.....	Hypaté meson.....	C C	<i>Sigma</i> , y <i>Sigma</i> .
FA.....	Parhypaté meson.....	P Ϟ	<i>Rho</i> , y <i>Sigma</i> acostada.
SOL.....	Meson diátonos.....	M Π	<i>Ma</i> , y <i>Pi</i> prolongada.
LA.....	Mesé.....	I λ	<i>Iota</i> , y <i>Lambda</i> acostada.
SI $\frac{7}{2}$	Trité synnemenon.....	Θ V	<i>Theta</i> , y <i>Lambda</i> vuelta abajo.
SI $\frac{5}{2}$	Paramesé.....	Z ≡	Zeta, y <i>Pi</i> acostada.
× UT.....	Synnemenon diátonos ..	Γ N	<i>Gamma</i> , y <i>Nu</i> .
+ RE.....	Neté synnemenon.....	Ω Z	<i>Omega</i> vuelta abajo, y <i>Zeta</i> .
× UT.....	Trité diezeugmenon.....	E Ϟ	<i>Eta</i> , y <i>Pi</i> vuelta abajo y prolongada.
+ RE.....	Diezeugmenon diátonos	como la	<i>Neté synnemenon</i> , que es la misma cuerda.
MI.....	Neté Diezeugmenon.....	Φ Ϟ	<i>Phi</i> acostada, y <i>Eta</i> seguida y prolongada.
FA.....	Trité hyperbolon.....	Ϟ Α	<i>Upsilon</i> vlt. abaj., y <i>Alpha</i> trunc. á la derech.
SOL.....	Hyperbolon diátonos....	M Π	<i>Ma</i> , y <i>Pi</i> prolongada coronada de un acento.
LA.....	Neté hyperbolon.....	I λ	<i>Iota</i> , y <i>Lambda</i> acostada coronad. de acento.

Advertencia.

Aunque la cuerda *Diátonos* del Tetracordo *synnemenon* y la *Trité* del Tetracordo *diezeugmenon* tengan dos cuerdas diferentes, no son mas que la misma cuerda en dos cuerdas al unísono. Del mismo modo son las dos 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 vocal, aunque estén á la octava la una de la otra, segun se vé, aunque en la práctica haya otro modo de distinguir las.

serie de Sonidos, se le llamó SISTEMA; 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 sis-

«ponia 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 erecidísimo; pues nuestras llaves, sostenidos y bemoles, mudan el *valor* de una Nota puesta en una línea ó espacio.»

Bien: la opositiva nota de M. Barthélemy, sin embargo de relevarnos 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 PENTAGRAMA 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.

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 (o llámeseles Notas), en el órden diatónico son siete, escluyendo 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 *doble-sostenido* y un *doble-bemol*; 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 tendremos 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, semi-corchea, fusa, semi-fusa 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.»

tema 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 proposición primaria ha sido, no solamente la exposición disertatoria de los elementos musicales, sino también 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.»⁽¹⁾ El de los Griegos estaba comprendido bajo las dos acepciones; porque verdaderamente constaba de un método de cálculo para determinar las relaciones de los sonidos, como igualmente de un orden de Signos para espresarlos.

Si entrásemos en hacer la narración de las diversas tradiciones que se encuentran, sobre el principio y modo de progresar este sistema, sería necesario emprender la formación 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 comparación 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 conjuntos; segun otros, no eran diatónicos; pero las dos cuerdas extremas 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 diezeugmenon.

« Sol..... licaou meson.

« Fa..... parhyaté meson.

« Ut..... parhyaté hypaton.

« A esto llamó Boecio el TETRACORDO DE MERCURIO,⁽²⁾ aunque Diódoro⁽³⁾ previene que la lira de Mercurio no tenia mas que tres cuerdas. Este sistema no permaneció largo tiempo limitado á tan corto número de Sonidos:

(1) *Dicc.*, art. *Système*.

(2) Boecio padeció un grande equívoco titulado *Tetracordo* á un CUATRICORDO, fundándose probablemente, en que constando como consta un Tetracordo de cuatro cuerdas, podía titularse así el *Cuatri-cordo de Mercurio*; y por esta superficial razon, tambien podía darle el mismo nombre á un *Diatessaron*; pues éste, como igualmente el *Tetracordo* y el *Cuatri-cordo*, 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 *Diatessaron* en la estension de cuatro cuerdas, consta de dos tonos y un semi-tono, y *Cuatri-cordo* es el conjunto ó colocacion de cuatro cuerdas, puestas de tal ó cual modo sin precisa ordenacion de regla.

(3) 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 formación 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.

« *Corebo*, ⁽¹⁾ hijo de *Athis*, rey de Lidia, añadió una quinta cuerda; *Hyagnis*, ⁽²⁾ una seste; *Terpandro*, ⁽³⁾ una séptima, para igualar el número de los planetas; y en fin *Líchaon*, ⁽⁴⁾ de Samos, la octava.

« Esto dice Boecio; ⁽⁵⁾ pero Plinio ⁽⁶⁾ dice que Terpandro habiendo añadido tres cuerdas á las cuatro antiguas, fué el primero que tocó la cítara de siete cuerdas; que *Simónide* ⁽⁷⁾ añadió una octava, y *Timoteo* ⁽⁸⁾ una novena. Nicómaco, el Terasiano, ⁽⁹⁾ atribuye la octava cuerda á *Pitágoras*, ⁽¹⁰⁾ la novena á *Théofraste*, de Pieria; ⁽¹¹⁾ despues una décima á *Hystico*, de Colofon, ⁽¹²⁾ y una onцена á *Timoteo Mileto*, ⁽¹³⁾ Ferécrates, ⁽¹⁴⁾ en *Plutarco*, ⁽¹⁵⁾ hace progresar el sistema con mas rapidez; él dá doce cuerdas á la cítara de *Menáippides*, ⁽¹⁶⁾ y otro tanto á la de *Timoteo*. Y como Ferécrates 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 tenia á la vista. »

§ IV. M. el abate Feytou, en su art. *Grecs*, 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; que él la montó en siete cuerdas; que la dió á ORFEO, y 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 Ejipcios. 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 semi-tono y un tono. Apolo ⁽¹⁷⁾ la añadió la cuarta, Corebo la quinta, Hyagnis la sesta, y Terpandro la séptima. »

(1) Siglo XVI antes de Jesucristo.

(2) Siglo XVI antes de Jesucristo.

(3) Siglo VII antes de Jesucristo.

(4) Siglo VI antes de Jesucristo.

(5) Siglo VI despues de Jesucristo.

(6) Siglo I despues de Jesucristo.

(7) Siglo V antes de Jesucristo.

(8) Siglo IV antes de Jesucristo.

(9) Siglo IV antes de Jesucristo.

(10) Siglo VI antes de Jesucristo.

(11) Siglo V antes de Jesucristo.

(12) Siglo IV antes de Jesucristo.

(13) Siglo IV antes de Jesucristo.

(14) Siglo V antes de Jesucristo.

(15) Siglo I despues de Jesucristo.

(16) Siglo VI antes de Jesucristo.

(17) 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, personage de la Mitología, y primer representante en la historia de la Música griega, nos lo 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, vers. 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.

(18) Siglo XIV antes de Jesucristo.

(19) Apolo, personage de la Mitología, es representado en ella, como hijo de Júpiter y de Leto.

§ VI. Adicionemos á estas tradiciones las diversas atribuciones que se hacen de su invencion: unos á ANFION, ⁽¹⁾ otros 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. Feytaou, probablemente en el lugar citado, esponiendo que Boecio confundió 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 sesta 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, señalan 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 de *tetra*, que significa *cuatro*, denota un sistema de cuatro cuerdas, como en efecto, sus dos cuerdas extremas sonaban la cuarta. Estas cuerdas eran llamadas *estables*,

na, y se 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.

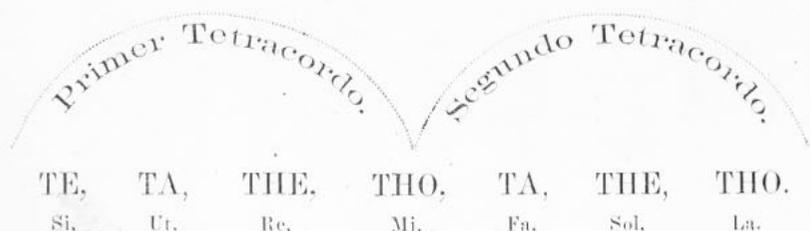
(2) Terpandro, existente en el siglo VII y nacido en Antisa, ciudad de la isla de Lesbos, segun Barthélemy, en el *Anacarsis*, tom. VII, tabla 6ª.

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 genio 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 *Eptacordio* ó lira de siete cuerdas, ofendida la austeridad espartana con tal innovacion, creyeron despreciadas sus costumbres con esta alteracion; por lo que los Efores 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 creíble que hubiese alegado en su disculpa, la necesidad de las siete cuerdas, (segun la razon de Boecio), para igualar el número de los planetas.

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 *semi-tono* y *dos tonos*: contando de la 1ª á la 2ª un semi-tono, 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 que constando su mayor parte de tonos, se le llamó Diatónico; nombre compuesto 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 **DIAGRAMA** ⁽¹⁾ 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, *MESON*, ó *medio*; al tercero, *DIEZEUGMENON*, ó *disjunto*; 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

(1) « *Diágrama*, 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 *diágrama* 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 oído*. La Música, independiente de las Matemáticas, no carece de caractéres propios á demostrar la estension de sus sonidos.

M. Castillon, en el mismo lugar, dice que algunos autores han entendido por *diágrama*, 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, *diágrama es la ordenada coleccion de los sonidos de un sistema, demostrados general ó 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.

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* \flat , con lo que resultó el Tetracordo *La*, *Si* \flat , *Ut*, *Re*, llamado *ΣΥΝΝΕΜΕΝΟΝ*, 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* \flat se derivan 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* \sharp , *La*; ó *Si*, *Ut*, *Ut* \sharp , *Mi*. Por manera que de la primera á la segunda habia un semi-tono mayor, de la segunda á la tercera un semi-tono menor, y de la tercera á la cuarta una tercera menor; y definiéndolo en pocas palabras, diremos: *Tetracordo Cromático era aquel que procedía por dos semi-tonos y una tercera menor*.

§ XI. El uso de este Tetracordo era unido al Diatónico, del cual tomaba su origen; é injeriendo una cuerda entre la segunda y la tercera del mismo Tetracordo Diatónico, por ejemplo, *Mi*, *Fa*, *Fa* \sharp , *Sol*, *La*, originaban otro Tetracordo mas agudo, *Fa* \sharp , *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: « Gé-
« nero de música que procede por muchos semi-tonos consecutivos. Esta pa-
« labra viene del griego, *chroma*, que significa *color*, sea porque los Griegos
« marcaban este género con caracteres rojos 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 gé-
« nero varia y hermosea al Diatónico por sus semi-tonos, que hacen el mismo
« efecto que la variedad de colores en la pintura.»

§ XII. Algunos filósofos, como Aristógeno, Erastóstenes, Dídimo 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 Epigono. 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 del género Cromático. ⁽¹⁾ Boecio, á mas de manifestar la

(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

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, despues de cortarle quatro cuerdas de su lira, manifiesta tambien los motivos de esta condena, estrañando las principales palabras del decreto; y Barthélemy, en el tomo IV, cap. 45, pág. 136 de su *Anacarsis*, refiere lo mismo que Boccio, 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 EN-HARMÓNICO ó ENARMÓNICO, cuyo nombre interpretaban *en-harmonía*.⁽¹⁾ Este procedia por cuartos de tono, ó lo que es lo mismo,

fué ilustre no solamente en la poesia lírica y diti-rámbica, sino tambien en el arte de tocar la lira. Añadió quatro 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 onceava. 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 Boccio 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 jurca-tad 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, sustituyendo 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 expedicion 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 no será una demacia su inclusion, máxime, cuando aquel de Boccio 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 que-bros é inflexiones, haciéndola perder de esta suerte la sencillez y gravedad que tenia. Habiendo ademas de esto, desparramado una perniciosa doctrina en los juegos de Ceres Eleusina, refiriendo indecorosamente el parto 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, escarmen-tados 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 corres-ponde.* »

(1) Este género, segun la tradicion de Rousseau y de otros escritores, era frecuentemente llamado *Armonía*, por Aristógeno y sus sectarios, y el mas dulce de los tres, como refiere Aristides 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 formación 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 semi-tono y el otro de una tercera mayor; y de estos dos intervalos repetidos resultaba por entonces todo el género *Enarmónico*. De: pues 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.

De esta esposicion 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 semi-tono y una tercera mayor,

por medios semi-tonos; lo que prueba la agudeza de los músicos Griegos, principalmente de los cantores. Los semi-tonos MI, FA, ó SI, UT, se dividían en partes iguales con una cuerda intermedia, que signaba con una aspa X, y se juntaba á estas dos cuerdas, el FA ó UT, y la cuarta del Tetracordio Diatónico, de donde dimanaba el Tetracordio MI, MI X, FA, LA, ó SI, SI X, UT, MI, 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 ejecución, 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 ENARMÓNICO. 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 esposicion dice así:

§ XIV. « Sin embargo, el mas antiguo sistema (completo) de Música conocida 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 ahora esta esposicion con la de Guin-

y cuyo uso permaneció algunos siglos; y el segundo, que regularizado su *Tetracordio* á imitacion de los otros en la estencion de cuatro cuerdas, procedía por dos cuartos de tono y una tercera mayor, siendo desechado poco tiempo despues 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 incomprensible. Asi que, cuando se oye á Plutarco, en Barthélemy, (*Viaje 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 debería considerarse fuera de la naturaleza*. Vacilando nuestra erencia, 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 despues de su formacion*. Y, ¿cuál es el medio, cuál la resolucion de dudas tan misteriosas? Merece 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 razon, siguiendo á Guinguené, en el lugar que cita la nota 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. »

guené, en que tratando del sistema músico de los Chinos, pág. 255, despues de su egregia narracion 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 el año de 1794, sacando consecuencias fundadas, pág. 362, dice:

« 1º 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.

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

« 3º 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.

« 4º 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 en la Grecia, habiendo meditado lo que habia observado, formó un sistema que se llamó *el Sistema de Pitágoras*. »

(1) Si los Griegos, por la ordenacion de su sistema musical que consideramos como raiz deuducional del nuestro, han merecido la comun celebridad, los Chinos, por la ereccion del suyo, cuya antigüedad, segun la tradicion eronológica, lleva la prioridad sobre todos los demas, son acreedores á nuestros mas gratos recuerdos.

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

La formacion del sistema en general, segun la sábia y minuciosa esposicion de M. Guinguené, era compuesto de doce semi-tonos, que le dieron el nombre de LU; pero estos semi-tonos 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 *Lu-yang*, ó número impar, comenzando por el mas grave, ó *Lu* fundamental, son:

Horng-tchoung.
Tay-tsou.
Kon-si.
Jovi-pin.
Y-tse.
Ou-y.

Los seis *In-Lu*, ó número par, son:

Ta-lu.
Kia-tchoung.
Tchoung-lu.
Lin-tchoung.
Nan-lu.
Yng-tchoung.

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

El sistema de los LU, permaneció así largo tiempo formado de doce semi-tonos iguales, y divididos solamente en *Lu* perfectos, *Yang*, y *Lu* imperfectos, *Yn*. Mas tarde los reunieron dos á dos,

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

1^a Que el sistema de Música de los Chinos, aunque no tan completo como el de 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 proporción que se iban alejando de su

es decir, un *Yu* con un *Yang*, y los dos sonidos juntos fueron llamados tonos. Despues de haberles combinado de esta manera para hacer un arreglo representante del orden armónico de los *Lu* formaron una escala de cinco tonos y dos semi-tonos. A los cinco tonos dieron los nombres de *Koung*, *Yang*, *Kio*, *Tché*, *Yu*; y á los dos semi-tonos de los que, el uno tenia por consiguiente al *Koung*, y el otro al *Tché*, llamaron *Pien-Koung* y *Pien-Tché*, con cuyo orden se formó la gama siguiente:

Kio.....	<i>Fa</i> .
Chang.....	<i>Sol</i> .
Koung.....	<i>Fa</i> .

Pien-Koung.....	<i>Mi</i> .
Yu.....	<i>Re</i> .
Tché.....	<i>Ut</i> .
Pien-tché.....	<i>Si</i> .
Kio.....	<i>La</i> .
Chang.....	<i>Sol</i> .
Koung.....	<i>Fa</i> .

Pien-Koung.....	<i>Mi</i> .
Yu.....	<i>Re</i> .
Tché.....	<i>Ut</i> .
Pien-tché.....	<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 semi-tono, 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 excelente *Memoria sobre la Música de los antiguos*. Tales son:

19 Que Pitágoras no fué el inventor del *sacro-cuaternario* 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 valer como una invencion propia, conjetura cuya confirmacion encontró M. Roussier en la *Memoria* del P. Amiot.

29 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 *prostantanómencos*, temiendo se confundiese con el sistema que Pitágoras les habia dado.

39 Que los cuatro sonidos *Pien-tché*, *Tché*, *Yu*, y *Pien-koung*, 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.

49 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.

raíz: 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 días.

²³ Que Pitágoras, habiendo hecho observaciones estudiosas de los sistemas Chino y Egipcio, al plantear el suyo en la Grecia, hizo una mezcla estrayendo

Con respecto á la antigüedad del sistema, segun M. Guinguené, (*Enc. Méth.*, pág. 261), la formación 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 vivía 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 *Houng-ty*, existente 2776 años antes de la Era Cristiana, segun M. Fétis, (*Dic. Biog., resum. phil.*, pág. LIII) ó 2698, segun M. Weis, (*Dic. Biog.*, tom. III, pág. 221) ó 2637, segun el P. Amiot, (*Enc. Méth.*, tom. I, pág. 265), cuya antigüedad precede sobradamente al siglo en que se hace vivir al inventor de la lira.

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

Antes que los Chinos hubiesen inventado el arte de emplear la seda en la fabricación de las telas, sabian hacerla servir á su Música, de donde sacaban los mas dulces y afectuosos sonidos. Desde el origen de la monarquía, discurrieron 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 crigen del *Kín* y del *Ché*, cuya invencion se le atribuye á *Fou-hí*, 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 país, 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 erigió ciudades extendiendo sus dominios y dando altura á la tierra.

El *Kín*, 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 *Kín* 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, representación ó símbolo.

El *Ché* es una especie de *Kín*, 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 *Kín*; ambos fueron producciones del inmortal *Fou-hí*, como igualmente el *Tchou*, el *Ou*, y el *Tchoung-tou*. 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*.

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

Como los Chinos no empleaban la Música mas que para rendir el justo y reverente homenaje al Chang-ty (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

de los dos, cuanto estaba al nivel de sus ideas, adoptando (segun parece) la mayor parte del de los Egipcios, por sus tendencias superficieras y agoreras.

§ XVI. Empero, cuando se ha tratado del origen deduccional de la Música de los Griegos, se ha suscitado una cuestion 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 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 conse-

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 veintidos 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 distribucion 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 *Hyen*.

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 *Tay-tsing*, la Música adoptada fué la que se nombró *Chao-yo*, 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 *Tay-tchang-sée*, 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 Triméjisto*, que por la dulzura de su canto acabó de civilizar la especie humana; que la Grecia ha tenido su Orfeo y su Anfon, 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 infernos; pero se ignoran los maravillosos efectos que se han obrado en la China por los *Lynq-lun*, los *Kovei*, y *Pín-mou-kiá*, no menos hábiles y tan poderosos como los Mercurios, los Orfeos y los Anfonos. 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. »

cuencia 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 transmitió 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 ministre la Historia Santa. Observémosla.

§ XVII. La primera indicacion que se advierte en la Biblia, es la de Jubal, sexto descendiente de Cain y padre de los que tañen Cítara y Organó; ⁽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 días; 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 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, despues 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

(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 cœnent ipsi Enos instituisse quasi præliudium, et initium vitæ religiosæ et monasticæ.—*Cornelius á Lapide*, in *Génesis*, 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: Henoeh edificó una ciudad, Jabel las cabañas, y Tubaleain las obras de martillo en cobre y fierro. (*Génesis*, cap. IV, vers. 17, 20, 21 y 22.) Pero Enos, hijo de Set, el padre de los justos y sustituyente 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 prosequerer te eum gaudio, et canticis, et tympanis, et citharis?—*Génesis*, cap. XXXI, vers. 27.

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 Judicial y la Ciencia de los Geroglíficos y cosas Místicas, por los mas distinguidos profesores, cual convenia al encargo de la princesa hija de Faraon, que lo adoptó por hijo suyo; y María, como igualmente el pueblo redimido, acabando de salir del país 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 debían 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 respectable 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 destruccion 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 se vé ni canto ni instrumentos; ⁽⁹⁾ aunque Erra interpreta, *venia alegre y saltando entre instrumentos músicos.* ⁽¹⁰⁾

§ XXII. El reinado de Saul, donde, á mas de trompetas y tambores, se advierten otros instrumentos, como salterio, flauta y cítara, ⁽¹¹⁾ parece ser el

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

(2) *Biblia del P. Scio*, tom. V, tab. *chronol.*, edad 43

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

(4) *Burcinat in Neomenia tubá, in insigni die solemnitatís vestrae: Quia praecceptum in Israel est: et judicium Deo Jacob.*—*Psalm.* 80, vers. 4 et 5.

(5) *Et clanges buccina mense septimo, decimá die mensis, propitiacionis 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 vociferante, et clangentibus tubis postquam 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 quae Domino canam, psallam Domino Deo Israel.*—*Juec.* cap. V, vers. 3 y siguientes.

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

(10) *ERRA*: tom. III, lib. 5, cap. X, pág. 87.

(11) *Post haec venies in collem Dei, ubi est statio Philistinorum: et cum ingresus fueris ibe urbem, obviam habebis gregem prophetarum descendantium de excelso, et ante eos psalterium et tympanum, et tibiam, et citharam, ipsosque prophetantes.*—*Reyes*, lib. I, cap. X, pág. 39.

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 las artes y las cien- « cias, 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» ⁽¹⁾

§ 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 Sacabuché.
10 Guesto.	27 Sistro.
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 sistro.</i>	33 Tretzelimo.
17 Metsilot, <i>címbalo de cobre.</i>	

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 una época tan antigua como la del reino de David y de Salomon: los Griegos, en ese tiempo,

(1) GUINGUENÉ: *Enc.* tom. II, pág. 39.

apenas habian inventado sus mas groseros instrumentos. Homero y Hesiodo, que inventaron ó al menos que hermosearon la Poesía Griega, Orfeo, Museo y Lino, á los que ellos atribuyen la invencion de su Música y de sus instrumentos, no florecieron sino despues 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 Profecia, 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, ó 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 de Profesía; ⁽⁵⁾ 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 juzgar-

(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: Heman filium Joël, et de fratribus ejus Asaph filium Barachiaë: de filiis vero Merari, fratribus eorum, Ethan filium Casaie.—*Paralip.*, lib. 1, cap. XV, vers. 16 y 17.

Hablando Guinguené con relacion á la Música de los Egipcios, (art. *Egyptiens*.) se espresa 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 projenitores, en que sus músicos eran todos de una misma familia; sus 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 concrebant, 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 præerat, ad præcïnendam 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 cuanto magistoso 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, conseeuente á esta honorífica ceremonial y institucion, 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.*»

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

los. ⁽¹⁾ 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. ⁽²⁾

§ 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 ó instrumentos; aunque parece que éstos quedaron en un estado muy imperfecto hasta los reinados de David y de Salomon, y aun entonces quizá eran mas aumentados que perfeccionados.

§ XXVI. Se quejan los eruditos editores de la sábia y recomendable obra del P. Jumilhac, ⁽³⁾ 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.» ⁽⁴⁾ 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 cualquiera ciencia ó arte. Agréguese á esto, que ni los antiguos Judíos ni los modernos han tenido para su Música caracteres particulares; de suerte que, los cantos usados en sus ceremonias religiosas, han sido en todo tiempo transmitidos por tradicion á merced de los cantores, como el P. Erra tiene la buena fé de confesarlo por estas palabras: «Ignoraban total-
« mente los signos y notas de la Música, y así aprendian el arte con solo el
« uso y advertencia del maestro.» ⁽⁵⁾ En este concepto, no es admisible que para un número tan excesivo de cantores y cantoras, ⁽⁶⁾ que ascendian, por órden de David, á cuatro mil, y, segun Josefó, á doscientos mil en la dedicacion del Templo de Salomon, ⁽⁷⁾ hubiese tan crecida cantidad de maestros

⁽¹⁾ Isaaritis veró præerat Chonenias, et filii ejus ad opera foainsecus super Israël, ad docendum et judicandum eos.—*Paralip.*, cap. XXVI, vers. 29.

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

⁽³⁾ *La science et la pratique du Plain-Chant*, cap. II, pág. 24, nota 1.

⁽⁴⁾ *Résumé philos.*, pág. 61, ligne 24.

⁽⁵⁾ Erra: tom. III, pág. 254.

⁽⁶⁾ Entre los espositores, 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: *Præveniant principes conjuncti psallentibus, in medio juvenentiarum tym panistrorum*: Se anticiparon los príncipes juntos con los cantores, en medio de las doncellas que tocaban los panderetes.

⁽⁷⁾ Il fit faire aussi des étoles de lin pour les sacrificeurs, avec dix mille ceintures de pourpre; deux cent mille autres étoles de lin pour les Lévités qui chantaient les hymnes et les psalmes; deux cent mille trompettes, ainsi que Moïse l'avait ordonné, et quarante mille instrumens

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 aceptorion, y segun 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 más seguro y racional en tales cuestiones.

ARTICULO III.

SISTEMA DE GUIDO.

§ I. No es una esposicion 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 segun la multitud de diversos escritores, se han trasmitido á nuestro conocimiento.

Siendo, pues, formado el sistema de los Griegos de la regularizacion 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, (segun la tradicion comun,) conociendo Guido que esta cuerda no estaba en conformidad del proyecto que se proponia systemar, puso 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 letra F, 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 ordenacion de los exacordos, de este punto originó el primero de los siete de que consta su sistema, cuyas deducciones

de musique, comme harpes, psaltériens et autres, faits d'un métal composé d'or et d'argent.— F. JOSEPH: lib. 8. cap. II, pág. 203.

⁽¹⁾ Esto dice el mayor número de escritores que copiándose sucesivamente, parece haberse oido de comun 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 invencion, dice: *La primis ponatur Grecum a modernis adjunctum*. Es decir: en primer lugar es colocada la F Griega añadida por los modernos. Véase mas estensamente la *Biog. Univ. des Music.*, tom. IV. art. *Guido* pág. 451.

se derivaban de los tres signos acabados en Ut, indicados con las tres letras F, C, G. ⁽¹⁾ 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 constanding de veinte cuerdas, segun Rousseau, ó de veintidos, segun Tosca, ⁽²⁾ 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 *solféo*.

§ III. Por lo tocante á la formación del exacordo, dice M. el abate Feyton en sus observaciones sobre la tradición del P. Merseno, pág. 667: « El Are-
« tino tuvo á la vista tres sistemas relativos á la posición del tetracordo:
« aquel de los Aristogénicos, que hacían todos los tonos mayores de 8 á 9; el
« de los Pitagóricos, restablecido por Tolomeo, en que el tetracordo era for-
« mado de un semi-tono 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

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

(2) *Compendio Matem.*, tom. II, tab. 3, pág. 392.

Esta disparidad de exposiciones no solo se nota entre estos dos escritores, sino tambien entre otros muchos; consecuencia precisa de haber confundido las palabras *Sistema* y *Diagrama*. El sistema de Guido era compuesto de 22 cuerdas; en él se vé que las cuerdas *Syneménon* y la superior inmediata á la *Neté hyperboleon* estan divididas ($\frac{b-nd}{b-fa}$ | $\frac{bb-nd}{bb-fa}$). Tal es como lo espone Tosca, porque en efecto ellas eran variables, pero su diagrama no constanding mas que de 20 cuerdas, no tenían las indicadas una separacion material, pues el uso del bemol ó del becuadro estaba incluso á la progresion de los exacordos.

Por las mismas palabras, tambien fueron confundidos y se hizo cuestionable, si el sistema de Guido era de mas estension que el de los Griegos, y si el diagrama de éstos escedia al de aquel. Pero es constante, que el gran sistema de los Griegos, que se estendia en cada modo y en cada género, desde la *Proslambanómeos* hasta la *Neté hyperboleon*, era de dos octavas, y su diagrama general ó grande cuadro, que contenia todos los cuartos de tono en los quince modos, era de tres octavas y un tono. Y el sistema del Arefino, cuya agregacion fué una cuerda al grave y un tetracordo al agudo, con lo que consiguió la produccion de siete exacordos, todo él compendia 22 cuerdas: lo que demuestra demasiado claro, que el sistema de éste era de mas estension que el de aquellos; pero su diagrama conteniendo el número de cuerdas espresado, era de menos estension que el de los Griegos.

« inconciliables, es decir, uno de la progresion triple, otro de la progresion « armónica y el último de la progresion aritmética, cualquiera de estos sis- « temas que haya seguido el Aretino, no podia obtener mas que las tres es- « pecies 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 tambien de los que por incidencia han tratado de la Música, no deberemos incurrir en una culpable taciturnidad omitiendo la investigacion de la raíz 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⁾ Castil-Blaze 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 mo- « delo un canto del mismo género que comience 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. ⁽⁴⁾

§ 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

(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.

(4) FETIS: *Biog. Univ. des Musiq.*, tom. VI, pág. 455, y *La science et la pratique du Plain-Chant*, pág. 110, nota 3.

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 elección 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:

1^o 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.

2^o Que segun la narracion de M. Fetis y de MM. 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. ⁽¹⁾

3^o 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. Framery en sus *observaciones sobre el artículo GAMME, de d'Alembert*, ⁽²⁾ 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 tenian ya estos nombres para espresar los sonidos de la Música, y que en lugar de que las notas hayan

(1) Sex sunt syllabae 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., résüm. phil.*, pág. CLXX; y Jumihae, pág. 111.

(2) *Enc. Méth.*, tom. 1, pág. 639.

sido nombradas despues 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. Poinsinet de Sivry, en una obra titulada *Origine des premières sociétés*. Espondré una de las pruebas que él dá.

¿Cuáles eran, dice M. Poinsinet 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, despues de lo cual viene en seguida el segundo Ut, lo que forma una Gama septenaria, y vuelve á repetir otra. ⁽¹⁾

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

«La 3ª el de *Aphrodite*, ó VENUS.

«La 4ª el de *Elíos*, ó el SOL.

«La 5ª el de *Ares*, ó MARTE.

«La 6ª el de *Zeus*, ó JUPITER.

«La 7ª y última el de *Chronos*, ó SATURNO. ⁽²⁾

«De este modo estaban dispuestas las cuerdas de la lira en tiempo de Pitágoras. El filósofo había 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 los siete planetas 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*. ⁽³⁾ 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

(1) Véase *Cuadro Sinóptico de los tres sistemas*.

(2) Véase Sistema Griego en el *Cuadro Sinóptico de los tres sistemas*.

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

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, inmolaban víctimas humanas; y de esta palabra *The-ut*, deriva yo *ab-uteudo*, así él significa: el viejo, el usado, el anciano, el padre y el decano de los dioses. Los paganos, pues, entendian 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*, segun 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*. Este es el mismo que tambien llaman *Hammon*, es decir, hijo de *Cham*, un poco menos aspirado; así como los *Chuns* en Sidonia son el mismo pueblo que los *Huns*. Segun la opinion 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, despues 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 prelude tan comun en Orfeo, Arato, Virgilio y otros poetas: *Musas comenzemos por Júpiter*, *ab Jove principium, Musæ*; porque estas palabras no son otra cosa que el prelude de un músico que templá 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 prelude completo, es decir, cuando el músico quiere recorrer toda la escala de los tonos, vemos que la fórmula de los mas antiguos poetas era esta: *empezemos y acabemos por Júpiter*, lo que quiere decir poéticamente: *comenzemos por la nota consagrada al Júpiter Celestial, y acabemos por la que es consagrada al Júpiter Infernal*, que es *Saturno*, al cual tambien nombran *Tuh*, *Thoyth*, *Theut*, *Ut* y *Outh*, por diferentes pueblos, porque él presidia á los bosques, que era su habitacion saturnina ó diluviana, esto es, de la mas antigua especie de hombres; y la palabra *Outh* sirve aun entre los Flamencos é Indios, para designar una selva.

«La nota *RE* es la palabra *Rey* de los Latinos, que significa *Roy*, 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 *Og-mi*, por donde se conoce que ellos nombraban á *Hércules*, *Og*, palabra que denota el ardor ó la mucha fuerza, y á *Mercurio* *Mi*, espresion de la que los Latinos han formado *mitis*, que demuestra la dulzura y el atractivo de la elocuencia. La palabra *mi* significa, pues, á *Og-mi*, que es el mismo *Mercurio* céltico ó *Mihtras*, que aun es el mismo *Mercurio* que presidia entre los Galos á todas las constelaciones.

«Despues 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* mez-

clada 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 *Parhyppaté-Hyppaton*, estaba bajo la dependencia de *Venus*; al menos esta es la opinion de Adriano Junio. 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 Junio.

«Despues 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 *Lune*, 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, *Prostambanómenos, Hyppaté-Hyppaton*, que tenian en uso los metodistas Griegos.

«No ha hecho otra cosa que apartarse de la rutina 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 declaracion 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

(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 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 hermosura*, jornada 1.ª.)

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 físico-planetario, como también el dogma de la metempsícosis, que se sabe haber sido propio y personal de los Druidas.»

§ VIII. Muy bien: combinando ahora las precedentes esposiciones 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 Poincnet 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. Agustin juntamente, el que es una propiedad de S. Hilario de Potiers? ⁽¹⁾ El símbolo *Quicumque*, ¿no lleva el nombre de S. Atanasio, siendo una produccion de Vijilio, Obispo de Africa? ⁽²⁾ 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 está igualmente atribuido á Aleuino diácono de York y secretario de Carlo-Magno? ⁽³⁾ En vista de estos ejemplos y de otros muchos que se omiten por evitar la demasia, 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. ⁽⁴⁾

(1) El abate Cousseau publicó en 1837 un tratado interesante, que hace parte de la obra *Mémoires de la Société 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. Agustin. (Véase mas detalladamente en JUMILHAC: *Table Onomastique*, pág. 328.)

(2) Entre las diversas obras que escribió Vijilio, obispo de Tapso (Africa), y que por su humildad dió á luz á nombre de los PP. de ese tiempo, una fué el de Símbolo *Quicumque*, que por la grande opinion que tenia S. Atanasio, le dió publicidad á nombre de este santo. (Véase FLORES: *Clave Historial*, pág. 77, y *Diction. Biog. de WEISS*, tom. VI, pág. 310.)

(3) MATHIEU: *Nouvelle Méth. du Point-Chant*, notice, pág. 9.

(4) No únicamente los Paganos conceptuaron la Música en un grado tal; los Hebreos rectificaron esta idea mas altamente. Estos 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 (*Chonenias autem princeps Levitarum prophetice præerat, etc.*) donde dice: «La Música era frecuente-

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 trasmitida por los Egipcios á las naciones Europeas, es una *institucion musical*.

§ 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 orden siguiente:

<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.

§ XII. Pero la semana que comenzando por el *Si*, guardaba un orden 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:

{	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.

« mente 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 Doctor 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*.

§ 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. Saint-Pierre, 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 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 tambien 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 mas 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.

(1) Véase *Cuadro Sinóptico de los tres sistemas de mayor antigüedad*, al frente de esta página.

(2) *Votos de un solitario*, tom. II, pág. 87.

(3) Deus Opt. Max. organado, mundus organo comparatur.— KIRCHER: *Musurg.* lib. 10, part. 1, cap. I.

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,) hacian distinción entre los grados del sonido y los diversos nombres de que oportunamente cada uno es susceptible. Es decir, hacian una separación de la cosa y del nombre conveniente que se le debia 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*, segun 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 observado con la debida imparcialidad es *anti-natural*.⁽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, trascribiremos 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 mas 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 mas que 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 Van-den-Putte (*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 edición de este raro y curioso libro apareció en Francfort, en 1602, en 12º, con el nuevo título de *Musathena, seu notarum heptas, etc.* Van-den-Putte 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*,

(1) Véase el art. II del cap. XI.

(2) *La science et la pratique du Plain-Chant*, part. 2, cap. V, pág. 63, nota 1.

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 Musicae practicae*, Leipsick, en 8º, 1595, del que una tercera edicion apareció en 1616.—Pedro de Urena, cuyos trabajos no conocemos mas que por el 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 inesplicable 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 canto-llano, y que á este solo título, la reforma propuesta por Van-den-Putte era inútil.—J. B. Doni, en un manuscrito autógrafo que existe en la Biblioteca Real de Paris (fonds de Saint-Germain-des-Prés, 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 canto-llano, impreso en Lyon en 1666 (*Directoire du Chant Grégorien*, en 4º) hizo tambien tentativas para sostener el sistema de las mutanzas; pero advirtiendo 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 nuances*. La esposicion de este método se encuentra en su *Directoire* (cap. XXIX, 1ª parte, pág. 46-48); 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 *Traité des Harmoniques*, que Le-Maire, 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 canto-llano.»

§ 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. Boissgelo 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 órden 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 extraordinario, propuso la abolicion de los caracteres significativos de la escala, sustituyéndolos con las cifras numéricas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; ⁽⁴⁾ cuyo sistema, segun Fétis, habia sido iniciado por el P. Souhaitty mucho tiempo antes (1677), y seguido despues de Rousseau con algunas modificaciones por Nægeli 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 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 adopcion 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 semi-plajio del *bo*, propuesto por Hubert Waelrant 93 años antes en su *Bocedisacio* que queda visto; y la *menos utilidad* se

(1) ROUSSEAU: *Dict.*, art. *Solfier*.

(2) *Ibid.*

(3) *Encyclopéd. Méthod.*, tom. I, art. *Bobisatio*, pág. 173.

(4) ROUSSEAU: *Dict.*, art. *Notes*.

(5) Véanse estos nombres en FÉTIS: *Biog. Univ. des Music.*

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 bi-sílabo *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 corrige la misma naturaleza, pues repitiendo con lijereza esta sílaba con otra de la escala, como por ejemplo: *ut mi, ut mi, ut mi*, al fin 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 etimolojia que el *Du*; sílaba que, segun el testimonio de Mateo Coferati, fué usada igualmente que el *Do*. ⁽²⁾ El solfeo, no siendo otra cosa que una preparacion al Canto, en

(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 montre la Reformation du Systeme ou Echelle Musicale selon la méthode ancienne, et 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 adoptar mas que las sílabas *re, mi, fa, sol*. ¿Donde 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 explícitamente 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 *Do, -NI*, para la variacion de la primera y última sílabas del eptacordo *Ut, Si*, escusó el *La* y *Si*, porque incurriendo en un plájio sobre el eptacordo *bo, ce, di, ga, bo, ma, ni*, de Waerant, descubria, con degradacion de sus talentos, el proyecto que efectuó trasmutando únicamente el *Ut* en *Do*, é imponiendo la perpetuidad de su recuerdo.

(2) «Si des bene osservare, che i moderni in vece della sillaba *Ut* usano quest'altra *Do*, ó *Du*, e così 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

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 Van-den-Putte, y otros á Le-Maire, dice Rousseau, ⁽¹⁾ que mucho antes, segun el P. Merseno, conociéndose la necesidad de una séptima sílaba para evitar la irregularidad de las mutanzas, pronunciaban, unos *ei*, 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 al Si, mas tambien moralmente del Do; pues en combinacion de fechas, aparece el primero de estas indicaciones, en su septisílabo *Bo, Co, 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 nuances*, 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.» ⁽²⁾ 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 laxis*, aprovechó la S del *Sancte Joannes*, que quedaba en vacio; y tomando la vocal del *mi*, que sustituyó, compuso con sábio y laudable tino, el *si* tan provechoso al ejercicio del solfeo.

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 formacion de esta obra. Esta idea, repito, de la adopcion de la sílaba *Du*, es la misma que al trascribir la precedente esposicion de MM. Nisard y Le-Clereq, inserta en el lugar citado, que por la demasiada pequeñez de su tipo no había observado hasta entónces; si bien podía atribuirme su invencion por ser propuesta sin ejemplo, y la obra del sábio beneditino (*La Science et la pratique etc.*) donde solamente se vé su indicacion, llegó á mis manos en 1849; y al verla anunciado por Coférati, es una coincidencia de que me hago honor.

(1) *Dic.*, art. *Si*.

(2) FETIS: *Biog. Univ. des Musc.*, tom. VII, pág. 53.

ARTICULO V.

DE LAS NOTAS MENSURADAS, ANTIGUAS Y MODERNAS, Y DE LAS DIVERSAS NOMENCLATURAS.

§ I. La descripción analítica del Canto-figurado, 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 Plain-chant*, 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 manus- « crito de su teoría de la Música, que existe en la Biblioteca de S. Victor de « Paris, y por lo que Gassendo ha escrito. No obstante, es mucho mas vero- « símil 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 Música-llana (dice) floreció el monje Guido, que inventó nuevas « notas y figuras y el monocordo, y compuso muchos tonos. Pero de la Mú- « sica mensurable muchos han escrito; entre los que es distinguido un Aris- « tóteles, ⁽²⁾ nombrado así en el título de su libro, y Franco Teutónico.» ⁽³⁾ Esta esposición 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 Agustin, en aquel tiempo los himnos y los salmos eran cantados segun la costumbre de los pueblos Orientales en Milan, é imitados por los demas pueblos; ⁽⁴⁾ y mas detalladamente el abate

(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.

(4) *Junc hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium, nemeroris tædio contabesceret, institutum est; et ex illo in hodiernum retentum, multis jam ac pene omnibus gregibus tuis, et per cætera orbis imitantibus.* — ANGUST. lib. 9, *Confession*, cap. VII.

Juan Andrés se expresa 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. Agustin, 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.»⁽¹⁾

§ 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 exposicion 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, existia 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.»⁽²⁾ 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 concernientes á este 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

(1) JUAN ANDRES: *Origen de la Literatura*, tom. VII, cap. VIII, pág. 464.

(2) VOLNEY: *Lecciones de Historia*, tom. I, seccion 3ª, pág. 44.

« 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. Agustin. 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 intérvalos 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 intérvalos.» En conse-
 « cuencia de esta narracion dice el abate D. Juan Andrés: «Despues de las no-
 « vedades 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 declara-
 « torios, 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 esposicion
 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, trascribe 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 cam-
 pesinos? ¿La armonía conocida y practicada en el siglo VII, seria ignorada de
 Guido en el XI, 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 esposiciones, se deducen las siguientes con-
 secuencias:

1º Que la reforma gregoriana no hizo una total abolicion del Canto Am-
 brosiano, que se titula Métrico ó Figurado, pues permaneciendo indeleble
 segun el mismo Fetis,⁽⁶⁾ en la Iglesia Milanense, parte integral de la Católica
 universal, es consecuente que conservándose en aquella, se conservó tam-
 bien en el seno de la Iglesia.

(1) JUAN ANDRÉS: *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. *Sententiae de Musica*, cap. VI.

(5) Véase JUMILHAC, pág. 150.

(6) *Biog. Univ. des Music.* tom. I, pág. 64.

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 estraido del Antifonario del mismo Guido, se registra en Jumilhac, parte V, cap. I, pág. 254, parece muy verosímil que si no hizo una esposicion *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 esposicion 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 circunspecta 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, Louga, Breve, Semi-breve y Mínima*,⁽¹⁾ y prescindiendo de las anomalías que les era inherente, en fuerza de las diversas circunstancias del *modo, tiempo y proloncion*; 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, Semi-breve, Mínima, Semi-nima, Corchea, Semi-corchea, Fusa, Semi-fusa, Garapatea*; ⁽²⁾ 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 dia 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 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 designio

(1) Véase *Cuadro Sinóptico de los tres sistemas de mayor antigüedad*.

(2) Nombre dado á esta última figura por el abate Eximeno, cuya etimología se ignora: yo lo llamo *Mínima*, conforme á su carácter.

moral; y ¿qué nombre les daremos á las propiamente denominadas Doble-corchea, Triple-corchea, y Cuadruple-corchea? ⁽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 extravagantes denominaciones, basta la general adopción; porque si no corresponden al designio de su significado, siempre quedarán en la esfera de ridículas antifrasis que, como otras muchas, degradan la tecnología musical: calamidad endémica de todos los métodos en todas las naciones.

§ IX. Pero si la reflexión, guiada de la sana razón, debe normar nuestras operaciones, ella dictamina que, á imitación 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 designio de su significado*, adoptemos inalterablemente los títulos de CUADRADA, REDONDA, BLANCA, NEGRA, CORCHEA, SEMI-CORCHEA, FUSA, SEMI-FUSA, MÍNIMA, SEMI-NIMA. (Véase la lám. *Caractéres figurados de las notas*, fig. 1, pág. 82.)

§ X. En alternativa de las figuras cantables están las incantables, de las que á unas llamamos pausa y á otras aspiraciones; y omitiendo hacer reparo alguno, porque, á escepcion del sonido, son iguales en denominación 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 proscripto del rol de aquellos cuya conservación 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. 82.

(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 intelijencia, 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: DIMENCIONAL. C ⁽²⁾ *mayor* ó *de capilla* C, ⁽³⁾ *dos-por-cuatro* $\frac{3}{4}$, *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.

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*.

(1) ROUSSEAU Dic., art. *Temps*.

(2) Este 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 $\frac{1}{2}$ y con el unusitado $\frac{1}{2}$, no significa nada.

(3) Se dió el nombre de *mayor* á este Tiempo, por el número de notas que él contenia. En su 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 *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 *doce-por-ocho*.

P. ¿Tienen los Tiempos algunas cualidades distintivas?

R. Sí: *perfeccion*, *imperfeccion*, *ambigüedad* y *simulacion*; y en esta intelijencia 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 *dos-por-cuatro*.

P. ¿Cuáles son los *imperfectos*?

R. Aquellos que tanto las partes mensurales como las constitutivas no pueden dividirse ó parearse igualmente como el *tres-por-cuatro*, *tres-por-ocho*, y *nueve-por-ocho*.

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 intelijencia 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. Esplicadlo 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 *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

(1) Las medidas sensibles y divisorias.

(2) Las figuras cuyo número y valor constituyen la esencia del Tiempo.

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 consideraran 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*, figs. 4, 5 y 6, pág. 127.

CARACTERES FIGURADOS DE LAS NOTAS.

Cuadrada, Redonda, Blanca, Negra, Corcheas, Semi-corcheas, Fusas, Semi-fusas, Mínimas, Semínimas.

fig. 1.

fig. 2.

fig. 3.

Indicacion mensural de los tiempos.

Binario.

2 *

Ternario.

3 *

Cuaternario.

4 *

(fig. 4.)

1 *

(fig. 5.)

2 *

(fig. 6.)

3 *

1 *

* 2

(fig. 7.) Directo ó semejante.

(fig. 8.) Oblicuo.

(fig. 9.) Contrario-converjente.

(fig. 10.) Contrario-diverjente.

(* Nota exclusiva de la Música de Templo.

P. ¿Tienen las partes del Compas alguna cualidad distintiva?

R. Respecto 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: *Movimiento-commensural* y *Movimiento-armónico*.

P. ¿Qué se entiende por *Movimiento-commensural*?

R. El grado de lentitud ó celeridad que prescribe al Compas el carácter de la pieza que se ejecuta.

P. ¿Cuántos son les *Movimientos-commensurales*?

R. Nueve: cinco *absolutos* y cuatro *modificativos*.

P. ¿Cuáles son los *absolutos*?

R. LARGO, ADAJIO, ANDANTE, ALLEGRO, PRESTO.

P. ¿Cuáles son *modificativos*?

R. LARGHETTO, ANDANTINO, ALLEGRETTO, PRESTISSIMO.

P. ¿Qué es *Movimiento-armónico*?

R. La clasificacion de la marcha ó progresion de dos ó mas partes concertantes.

P. ¿En cuántas clases se divide el *Movimiento-armónico*?

R. En tres: *directo* ó *semejante*, *oblícuo* y *contrario*.

P. ¿Qué entendemes por *Movimiento directo* ó *semejante*?

(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 exceptuadas de esta regla las partes de los tiempos *dobles*, *triples* y *cuádruples ternarios*, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ y $\frac{1}{8}$; pues componiéndose de figuras desiguales, como por ejemplo: las del $\frac{4}{4}$, 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 commensurales, 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 cacología? ¿Es razonable designar las partes ó fragmentos de un cuerpo, con el mismo nombre que al conjunto?

R. El simultáneo ascenso ó descenso de dos ó mas partes (fig. 7).

P. ¿Qué es Movimiento *oblicuo*?

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 *vice-versa*.⁽¹⁾ (figs. 9 y 10).

P. ¿Qué es 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 *mensurales*, en conformidad del grado de lentitud ó celeridad prescrito por el 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 *semi-breve*;

(1) El movimiento contrario se distingue en *diverjente* y *converjente*. Cuando la parte aguda descende y la grave asciende, el movimiento es *contrario-converjente*; y cuando la parte aguda asciende y la grave descende, es *contrario-diverjente*, como se vé en las figuras citadas.

(2) Véase los párrafos IV y V del art. II, cap. VIII.

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 $\frac{3}{1}$. Pero cuando el tiempo era imperfecto, la *breve* no valia mas que dos *redondas*, y se marcaba por un semi-círculo 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 *tiempo-menor* esta medida, donde las notas no duran mas que la mitad de su valor ordinario, y *tiempo-mayor* 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 tiempos relegada ya su mayor parte al olvido, nos han quedado nueve, número todavía escesivo 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 *doble-binario*, 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 *semi-partes*; 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 $\frac{2}{1}$. *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 *semi-partes*, como el *dimensional*; y estos 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 *doble-ternario*; su batimiento ordinario, conocida la clase de su pertenencia, su indicacion será una supérflua redundancia. Sin embargo, no desapercibamos el pernicioso efujio de algunos maestros, de partir este tiempo en dos de $\frac{3}{4}$ 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-ochó*.)

§ X. TRES-POR-OCCHO $\frac{3}{8}$. *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 las del $\frac{3}{4}$, indica que los movimientos deben llevarse *prudentermente* mas acelerados que en aquel. Por ejemplo, un *Andante* en $\frac{3}{8}$, en éste será poco menos que un *Allegretto*.

§ XI. SEIS-POR-OCCHO $\frac{6}{8}$. *Binario compuesto*, que por la combinacion de sus partes constitutivas es un *doble-ternario*. Este tiempo es una trasformacion del $\frac{6}{4}$, como el $\frac{3}{8}$ lo es del $\frac{3}{4}$, y *vice-versa*, 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 $\frac{6}{4}$ en dos de $\frac{3}{4}$ (véase *seis-por-cuatro*); otros, bárbaramente marcan en la primera parte 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

(1) Este error que se encuentra en el *Método de Canto* de este maestro, parece ser un yerro tipográfico, que por poner *dos* pasieron *tres*; pero ¿por qué no corregir un equívoco tan notable? esto es lo que no se puede perdonar á su autor.

dos siguientes mas silenciosas, como el batimiento á *tiempos-dobles* en el dimensional (véase este tiempo).

§ XII. NUEVE-POR-OCHO $\frac{9}{8}$. *Ternario compuesto*, y por la coordinacion de sus partes constitutivas, *triple-ternario*. 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 anterior, y la segunda y tercera parte, insinuar en ademanes divisorios las tres corcheas que á cada parte corresponde.

§ XIII. DOCE-POR-OCHO $\frac{12}{8}$. *Cuaternario compuesto*, y por la confeccion de sus partes constitutivas, *cuadruple-ternario*. Su batimiento ordinario se hace conforme á su clase, y en los movimientos lentos, segun queda indicado en los dos tiempos precedentes.

ARTICULO II.

DEL COMPAS Y SU BATIMIENTO.

§ I. Despues 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 orden 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 cangrejo? Méditelo 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 mensuras (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 esposiciones, segun se puede inferir por su antigüedad, quizá le inspiraron á M. de Momigny este mismo sistema de batimiento, y donde entre otras razones con que increpa la siniestra inteligencia de nuestros cólegas á este respecto, dice: «Segun todos 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 orden 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 lineamento virgular que atravesando el pentágrama 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 MODIFICATIVOS Y ADICIONALES DE ESPRESION.

§ I. La general doctrina de los metodistas designa cinco clases de *Movimientos conmensurales*, 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 inaperebidos.

§ II. Pero ante todo, es necesario prevenirmos, 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 esclusivamente diverso de los demas. De lo 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*, estos 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 movimiento.
Assai.....	id.....	El superlativo de lentitud ó de lijereza.

DE ESPRESION.

Afectuoso.....	con.....	Dulzura.
Gracioso.....	id.....	Gracia.
Espresivo.....	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 significativa 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.

§ 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*

LIGADURAS.

Conyuntiva. fig. 2. *Espresiva.*

fig. 1.

fig. 5. *Fenaroli, Armónica.* fig. 4. *idem.*

PUNTILLOS DE AUMENTO.

fig. 5.

DE DIMINUCION.

En movimientos lentos.

fig. 6.

En movimientos vivos.

DE DIVISION (*staccato.*)

fig. 7.

DE SUSPENSION. (*)

fig. 8.

DE REPRESION o *regresion.*

fig. 9.

(*) 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.

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⁾ Aristides Quintiliano, segun Rousseau, ⁽³⁾ lo divide en tres especies. «El *Ritmo* de los cuerpos inmóviles, el cual resulta de la justa proporción de sus partes, como en una estatua bien construida; el *Ritmo* del movimiento local, como en la danza la ordenada demarcación de los pasos; y el *Ritmo* de los movimientos de la voz ó de la duración relativa de los sonidos en una tal proporción, que, sea que se toque siempre la misma cuerda, sea que se varíen los sonidos del grave á lo agudo, resulte una sucesión de efectos agradables por la *duración* y la *cantidad*.»

§ IV. Esto dice Quintiliano; pero á esta última especie de *Ritmo* relativa exclusivamente á la Música, constando de *duración* y *cantidad*, creo deber agregarle otra cualidad no menos influente y necesaria, tal es la *intensidad*. Examinaremos lijeraente los efectos de estas tres cualidades rítmicas:

§ V. La *duración* 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 duración 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 duración relativa de los instantes que se gastan en pronunciar las sílabas de « un verso; en la Música, la duración relativa de los sonidos que entran en la « composición 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.

§ VII. Mas la *intensidad*, cuya acción mas ó menos enérgica, se fraterniza con las anteriores, es el bello matiz que con su claro-oscuro hermosea el colorido del *Ritmo*, dándole animación y eficacia, y tanto mas agradable será una Música, cuando sus períodos consten de mejor *Ritmo*, y éste efectuará su objeto con mas perfección cuando con mejor arte se confeccionen las espresadas cualidades.

(1) *Dictio.*, 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.

CAPITULO V.

DE LOS TRES SINONIMOS: LIGADURA, PUNTILLO ⁽¹⁾ Y SINCOPA.

P. ¿Qué entendemos por SINÓNIMOS en sentido musical?

R. La analójica 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: *conjuntiva*, *espresiva* y *armónica*. La *Ligadura conjuntiva* á que aludimos en el presente caso, es la union que por un semi-círculo 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 expresiva* 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. 124.)

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.

(1) El de aumento.

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 *repression*?

R. La repetición de la parte ó período comprendido en los límites que ellos designan (fig. 9).

P. ¿Qué es SINCOPA?

R. Distinguimos 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 colocacion de una ó mas figuras mayores entre dos menores, y con relacion á lo segundo, la prolongacion de un sonido sobre el tiempo fuerte comenzado sobre el tiempo débil. Pero aunque esta definicion es comun 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 segun las reglas de la modulacion (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* é *Irregular*.

P. Analizadme particularmente cada clase de *Síncopas*.

R. Suponiéndolas para su mejor intelijencia en el tiempo *dimensional*: la Síncopa MÍNIMA es la que, ocupando la cuarta parte del

(1) No se entienda en este caso por pausa la material puntuacion 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).

tiempo, consta de *una corchea entre dos semi-corcheas*, (lám. *Síncopas*, fig. 1).

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 semi-corcheas* (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 $\frac{3}{8}$, 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 esposicion de dos únicas clases, la *armónica* y la *espresiva*, y califica de síncopa la *conjuntiva*, 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 semi-corcheas, 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 ejecucion 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 *conjuntiva*, 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 iguales 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 semi-círculo designativo de esta ligadura, se espresa otra operacion muy diversa, que hasta hoy no se ha designado con un carácter propio ó 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 esclusivamente propia, que salve al cantor del equívoco, denotándole decididamente el designio; tal es una línea transversal, 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 *augmentacion*, de *division*, de *traslacion* y de *alteracion*. Este cúmulo de puntillos, cuyo exámen omitimos por incon-

(1) Véase lám. *Ligaduras*, fig. 3, frente á la pág. 124.

ducente 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*, 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 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 concurrentes.»

§ V. El puntillo de *suspension*, figurando el centro de un semi-círculo, 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 *semi-reposo* 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 circunserito 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 volúmen sobrevienen dos, tres ó cuatro signaturas de éstas, los puntillos del lado derecho se les distingue con el nombre de *preventivos*, porque previenen la atencion hácia los de la siguiente signatura que estarán al lado izquierdo, y éstos se dicen *represivos*, porque hacen la represa ó repeticion de la parte circunscrita. ⁽¹⁾

ARTICULO III.

DE LA SINCOPIA: SU ETIMOLOGIA Y EMPLEO.

§ I. Habiéndose hecho una especificacion particular de la síncope 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 Rouseau (art. *Syncope*), ser derivada de dos palabras griegas, *syn*, con, y *coplo*, 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 síncope 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 aproximacion mas conforme, en la *sinéresis* encontramos una semejanza mas propia ó mas exacta; pues si ésta es la contraccion de dos sílabas formando una sola, ⁽³⁾ igualmente nuestra síncope hace la prolongacion del sonido por la contraccion de dos notas formando una sola. Tal es la demostracion que palmariamente se vé en su análisis. ⁽⁴⁾

§ II. Pasando á examinar el empleo de la síncope en la MELODÍA y en la ARMONÍA, hallaremos, que, respecto á la *melodía*, su ingerencia en el mismo contratiempo de su efecto, presta una espresion graciosa al canto; mas la nota sincopada donde se halla la contraccion de dos notas, enlazando bien sea la parte final de un tiempo con la primera de otro, ó dos partes de uno mismo,

(1) Véase lám. *Ligaduras*, fig. 9, frente á la pág. 124.

(2) Syncope seu concisio est figura, qua littera, vel syllaba é medio dictionis abscincitur; ut compostus, pro compositus.—JUMILLAC: part. 6, cap. III, pág. 271.

(3) Sinéresis seu contractio est figura qua duæ syllabæ contrabuntur in unam nullo sublato elemento, ut æri pro aeri.—*Ibid.*

(4) Véase los análisis de las sín copas, lám. *Sín copas*, figs. 1 hasta 8.

ó en fin, dos semi-partes, ella sola incluye en sí misma la *arsis* y la *thesis*, la *aspiracion* y la *espiracion*, y en palabras mas propias, un *antecedente* y un *con-siguiente*.

§ III. Pero con relacion á la *armonía* para la práctica de las consonancias, la primera parte de la *síncopa* hace la preparacion, la disonancia es efectuada en la segunda; y en una sucesion de disonancias, la primera parte de la *síncopa* siguiente sirve al mismo tiempo á salvar la que precede y 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.

§ 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.* *des - ces - cen - do.* *p*

ACENTUACIONES.

Apoyaturas.

fig. 6.

Mordentes.

fig. 7.

ACENTUACIONES.

GRUPEOS.

doble apoyatura. descend:^{tes} ascend:^{tes} descend:^{tes} ascend:^{tes}

fig. 1. fig. 2. fig. 3.

semi-trinos. de otro modo. tr trino.

fig. 4. fig. 5.

tr trino. acciatura. acorde arpej

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 (véase lám. *Grupos*, fig. I, frente á la pág. 132).

P. ¿Por qué se califican de naturales?

R. Porque formados en el orden natural de las notas en la pa-reada 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.

¿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 exceso 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 2º).

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 semi-corcheas 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 exceso de sus partes, alteran la combinacion del tiempo; tales son las subversiones de 5 semi-corcheas, 9 ú 11 fucas, 17 ó 19 semi-fucas 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 órden 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, en cuyo órden de triplidad, siguiendo á Rousseau, «das medidas, los tiempos ó las alícuotas de los tiempos, se dividen en partes iguales;»⁽¹⁾ ó con mas claridad, los tiempos, sus

(1) *Dict. art. Triple.*

partes ó las alicuotas de sus partes, todo está basado en el orden de igualdad ternaria. Pero, omitiendo la esposicion 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 disparidad de notas diversiformes, como una corchea con una semi-corchea mediando un puntillo, una corchea con dos semi-corcheas ó *vice-versa*, y otras juntas heterogéneas, 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.*» ⁽¹⁾ 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 *especial*, *caprichoso*, *estravagante*; ⁽²⁾ cualidades de que careciendo los ya espresados 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 piano-forte, 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 asídúo y dilatado estudio, puede únicamente sobreponerse á esta inconexa trabazon, que atendida la espresion de su verdadero efecto, en la alternativa de la nota mediante el *tresillo* con la segunda del *par*, es la indicacion de una *semi-síncopa*. 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 regular 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) DOMINGUEZ: *Diccionario Español*.

(2) *Ibid.*

CAPITULO VII.

DE LOS DIFERENTES ACENTOS MUSICALES.

P. ¿Qué entendemos por ACENTOS MUSICALES?

R. El conjunto de elementos exornatorios que modifican la melodía, cuya série se fracciona en tres secciones: 1^a NOTADOS, 2^a ABREVIADOS, 3^a ESPRESOS.

P. ¿Cuáles son los *notados*?

R. Los que se representan por notas aunque diminutas. Tales son: *apoyatura*, *mordente*, *grupeto*, *trino*, *semi-trino*, *rulada*, *acciatura* y *portamento*.

P. ¿Qué es *apoyatura*?

R. Una nota diminuta, que demanda mayor impulso en la ejecución, 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 proporción 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 participado, 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 etimología, es decir, del verbo APOYAR, (*sostener*, *afirmar*, *etc.*) no hay duda que por su efecto, el nombre es esclusivo de su simple representación; 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 *transformacion 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 fu = sol*, advirtiendole, que la 3^a del mordente que es (como se vé) sub-local á la principal, siempre debe ser de un semi-tono.

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 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 *semi-trino*?

R. Un corto remedio del *trino*, que se ejecuta sobre una nota sujeta á tiempo (fig. 4).

P. ¿Qué es *rolada*?

R. Es respecto al canto, el pasaje de muchas notas sobre una sola vocal: *a* ó *e* (fig. 8).

P. ¿Qué es *acciaccatura*?

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.
Cres.....	ó crese...	<i>crescendo</i>	Creciendo.
Decrescen.....	ó decrese...	<i>decrescendo</i>	Descendiendo.
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 *accen-* « *tum*, supino del verbo *accinere*, el cual trae su origen de *canere*, como si di- « jésemos, *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 alusiones de esta palabra, tales como acento *lójico*, 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* espresados 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 significación. Pero estos acentos que parecían mantener el mismo principio de la formación de las lenguas, y que formaban uno de los caracteres 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 pronunciación griega. Quintiliano se lamenta, que los acentos de los Romanos tenían 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 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'Olivet ⁽¹⁾, *las inflexiones 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 impresión 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 corazón, 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 observación de un gran número de nuestros cólegas, es la que considerándola como una incidencia fútil é insustancial, al mismo tiempo que burlan la intención del compositor, ellos se colocan muy dignamente en el lugar de aquellos á quienes dice Iriarte:

; O 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 afinación 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 extremo contrario, otros con 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 corrompe el sendero del arte é invierte la

(1) SICILIA: *Lecciones element. etc.*, tom. IV, pág. 146.

(2) *Poema*, canto 1, pág. 10.

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 conocedora 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 esclusion de toda injerencia ó adiccion, las mismas acentuaciones que su parte le preceptua.

ARTICULO II.

ESPECIFICACION PARTICULAR DE LAS ACENTUACIONES.

§ I. A la jenérica espesion 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. Castil-Braze (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. GRUPELTO. Figura-colectiva, 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. SEMI-TRINO. 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 ∞ , 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 agilidad 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 y 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 esta 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 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

(1) *Encyc.*, tom. I, pág. 13.

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 conjunto 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. 133).

§ 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-dros*, llamados impropia-mente *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 semi-tono 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 *becua-dro*?

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 Momigny ⁽¹⁾. Pero (prescindiendo de esto últi-

⁽¹⁾ *Encyc.*, tom. II, art. *Tom* (*Théorie de J. J. de Momigny*), págs. 527 y 528.

mo), 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 les *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 *semi-tono* 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 semi-tono, 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. N6, porque valiendo el *becuadro* (como igualmente el *bemol* y el *diesi*) por un semi-tono, 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 órden se suceden los *diesis*?

R. En el de quintas ascendentes. A saber: *Fa*, *Du*, *Sol*, *Re*, *La*, *Mi*, *Si*.

P. ¿En qué órden 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 *semi-tono* en descenso ó ascenso sobre la nota antes bemolizada ó diesada en la armadura de la clave.

P. ¿Cuál es la intelijencia 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, exceptuando la de 3ª á 4ª y de 7ª á 8ª. 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 3ª consta de dos tonos-intervalos, como
 Du, Re, Mi, y cuya 6ª consta de cuatro tonos y un semi-tono, como
 Du, Re, Mi, Fa, Sol, La.

P. ¿Cuáles son los tonos *menores*?

R. Los connaturales de los *mayores*, cuya 3ª consta de un tono y medio, como La, Si, Du, y su 6ª de tres tonos y dos semi-tonos, 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 5ª y de la 4ª.

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 Si² mayor; pero en la série se observa continuado el tercer bemol (el de *la*), que anuncia ser, no el tono de Si², sino el de Mi² 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 Du² 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:

⁽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, Ejiptios 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. *Grecs*. 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	si ²	mi ²	la ²	re ²	sol ²
Rameau.....	ut	sol	re	la	mi	si	fa [#]	ut [#]	sol [#]	re [#]	la [#]	mi [#]
Progresion triple..	1,	3,	9,	27,	81,	243,	727,	2187,	6561,	19613,	59049,	171147.

Prescindiendo en este lugar de cuanto con respecto al orígen 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 trascibe en el citado artículo; antigua y temible tendencia de los contemporáneos y de los que, fanáticos por la doctrina de su educacion, que creyéndose osecurecidos unos y corregidos otros, por el que dió un paso adelante ó hizo un acuerdo sobre sus teorías ó sus costumbres, conspiran á 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 intelijencia ó circunstancias imprevistas? Ninguno es un evangelista. El mismo Fetis, apreciablesimo y prominente en todas sus facces, y á quien se le debe un homenaje de eterna gratitud, ¿no está tachado de los mismos defectos, segun el autor de la

TONOS MAYORES DE BEMOLES.

DU.....	SI	mi	la	re	sol	du	fa
FA.....	MI	la	re	sol	du	fa	si ♭
SI♭.....	LA	re	sol	du	fa	si ♭	mi ♭
MI♭.....	RE	sol	du	fa	si ♭	mi ♭	la ♭
LA♭.....	SOL	du	fa	si ♭	mi ♭	la ♭	re ♭
RE♭.....	DU	fa	si ♭	mi ♭	la ♭	re ♭	sol ♭
SOL♭.....	FA	si ♭	mi ♭	la ♭	re ♭	sol ♭	du ♭
DU♭.....	SI♭	mi ♭	la ♭	re ♭	sol ♭	du ♭	fa ♭

P. ¿En qué orden se suceden los tonos mayores derivados de los diesis?

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 sub-local de la fundamental del mayor. Es decir, un semi-tono 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

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.

tono mayor como el menor de igual clase y número de anfibolos, ó de ninguno, ésta es la principal cualidad que los conaturaliza.

P. ¿Cómo conoceremos ó distinguiremos á *libro-abierto* el tono menor?

R. Despues 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. ¿Cuáles la colocacion ó empleo de *dobles-diesis* y *dobles-bemoles*?

R. Estos no tienen lugar entre las *prevenciones iniciales*, pero sí en la séric, en las notas que primitivamente han sido modificadas por los simples diesis y simples bemoles, segun 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 mas 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 modalaciones que vitalmente amenizan toda composicion musical, son tambien 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 oríjen particular de cada uno.

§ II. La cuerda *Trite-Synnememon*, 2^a del tetracordo llamado de conjuncion del sistema griego, y que en el sistema de Guido ocupaba los lugares que abajo veremos, es el oríjen deduccional de nuestras notas bemolizadas; ⁽²⁾ pero el nombre basado en la letra B, á la que dándole dos formas diferentes con agregacion de diversos adjetivos, hizo la etimolojia de dos inconexos elementos. Así que, la *b* redonda adjetivada del *bi-sílabo mole*, que significa *suave*, *blando*, *muelle*, es el compuesto de la palabra B-mol ó Bemol; y la \flat cuadrada

(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.

(2) Véase § IX del art. II, cap. III.

cuyo significado es *duro, áspero, desapacible*, unida al adjetivo *cuadro* (nombre deducido de su misma figura), orijinó el de □ cuadro, que modificado, pronunciamos B-cuadro ó Becuadro. 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), debia dar un sonido blando, en el segundo, como 3ª del cuarto (propiedad de Becuadro), debia 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 B-fami ó Be-fa □ mi.

§ III. Respecto al Diesi, éste se deriva del tetracordo cromático ⁽¹⁾. Pero deberá notarse, que entre los Griegos habian tres clases de Diesis:

1º El Diesi *Enarmónico-menor* ó simple Diesi, que, segun la tradicion de Rousseau ⁽²⁾, 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 X, que en nuestra práctica seguida desde la antigüedad, eleva la nota un semi-tono (cuatro comas).

3º El Diesi *Enarmónico-mayor* ó triple Diesi, marcado con una triple aspa X, que, segun los Aristojénicos, 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 dobles-bemoles y dobles-diesis sobre las notas antes bemolizadas ó diesadas en las prevenciones iniciales, nos resta hacer estas observaciones:

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, ♭	Mi, ♭	Si, ♭	Fa,	Du,	Sol,	Re.

(1) Véase § X del art. II, cap, III, *Género Cromático*.

(2) *Dict.*, art. *Diesi*.

EN DOBLES-BEMOLES.

Bemoles.....	Si, ^{bb}	Mi, ^{bb}	La, ^{bb}	Re, ^{bb}	Sol, ^{bb}	Du, ^{bb}	Fa, ^{bb}
Tonos.....	Fa, ^b	Si, ^b	Mi, ^b	La, ^b	Re, ^b	Sol, ^b	Du, ^b
Trasformaciones...		Mi,	La,	Re,	Sol,	Du,	Fa,	Si, ^z

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 extremos de figurarlo con una 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 *especialmente* 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 despues de la fundamental es *implicita* ó *explicita* ⁽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 nú-

(1) Por tonalidad *implicita* 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 *explicita*, la que formando una nueva proposicion como la primaria invalida (por ejemplo), con becuadros los bemoles ó diesis antepuestos.

mero de significados, no carece de irregularidad 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, ⁽¹⁾ 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 *Dórico*, 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 *Jónico* y el *Lídio*. Pero amplificado el sistema hácia los extremos de agu- « do y grave, los músicos establecieron de una y otra parte nuevos *modos*, « deduciendo sus denominaciones de los cinco primeros y agregando la pre- « posición *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-dórico, el hyper-jónico, el hyper-fríjio, el hyper-eólico y el hyper- « lídio; y despues del Modo *dórico*, venian en descenso el hypo-lídio, el hypo- « eólico, el hypo-fríjio, el hypo-jónico y el hypo-dórico.» Hélos aquí.

MODOS GRAVES.

1. LA, Hypo-dórico.
Comun-lórico.
2. SI, \flat Hypo-jónico.
Hypo-jástio.
Hypo-fríjio-grave.
3. SI, Hypo-fríjio.
4. DU, Hypo-eólico.
Hypo-lídio-grave.
5. DU, \sharp Hypo-lídio.

MODOS MEDIOS.

6. RE, Dórico.
Hypo-mixo-lídio.
7. MI, \flat Jónico.
Jástio.
Fríjio-grave.
8. MI, Fríjio.
9. FA, Eólico.
Lídio-grave.
10. FA, \sharp Lídio.

MODOS AGUDOS.

11. SOL, Hyper-dórico.
Mixo-lídio.
12. LA, \flat Hyper-jónico.
Hyper-jástio.
Mixo-lídio-agudo.
13. LA, Hyper-fríjio.
Hyper-mixo-lídio.

(1) *Dict.*, art. *Mode*.

14. Si, Hyper-cólio.
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 esclusivamente el estilo ó tendencia particular de cada uno, para poder injerir (aunque por incierta huella), la clase de su pertenencia, quedamos en una angustiada perplejidad, notando con admiracion, las variadas quanto inconexas cualidades que á cada uno se le atribuyen. Porque ¿cómo combinar lo melancólico con lo belicoso, lo lascivo con lo relijioso, 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, relijioso 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.

(1) *Oríjen de la Música*, tom. III, pág. 81.

(2) *La Science et la pratique, etc.*, part. 4^a, pág. 226.

JUMILHAC. — Pulido y arreglado, encamina á la elemencia y á la benignidad, á la 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 simpatías 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 despues de la clave por círculos ó semi-círculos 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 C.

§ 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 semi-círculos 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.

Todo esto 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.

(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 violín 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 tristes, magestuosos ó brillantes, cuyo conjunto de efectos y propiedades es uno de los ignorados misterios de la Música.

ARTICULO III.

DIVERSAS ACEPTIONES 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 Dórico*: 2.^o *tono Hypo-dórico*: 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 *Dórico*, *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 canto-llano y Organo*, del modo siguiente:

DU ó Do	Mayor, 5. ^o tono.
RE	Mayor, 5. ^o tono punto alto.
MI $\frac{1}{2}$	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 $\frac{1}{2}$	Mayor, 8. ^o tono medio punto alto.
LA	Mayor, 8. ^o tono punto alto.
SI $\frac{1}{2}$	Mayor, 5. ^o tono punto bajo.
RE	Menor, 1. ^{er} tono.
MI	Menor, 3. ^o tono.
SOL	Menor, 2. ^o tono.
LA	Menor, 7. ^o tono.

§ 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 C-solfaut 3.^a mayor, *término* de A-lamire 3.^a menor, *término* de Delasolve 3.^a mayor. ⁽²⁾ Y prescindiendo de las enfáticas palabras, *C-solfaut*, *A-lamire*, *D-lasolve*, el título *término* tiene mas adecuacion y propiedad á significar definitiva y esclusivamente el objeto de-

(1) Con separacion de la injerencia de los tonos musicales á los del canto-llano, se advierte en este lugar el equívoco de darle á *La menor*, la anexion de 7.^o tono, siéndole propio el 4.^o; por lo que se notará no hallarse éste en esta nomenclatura.

(2) Véase SOLER: *Llave de la Modulacion*, lib. 1.^o, cap. X, y sus 28 tablas.

terminado, que el de *tono*, cuya indeterminada ambigüedad, confundiendo los objetos, dificulta la inteligencia. 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, *Toxo* 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 esclusivamente se ha entendido, es: *El espacio diatónico que media entre dos notas contiguas*, es decir: *Un intérvalo de nueve comas*.⁽¹⁾ 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 borquilla para arreglar los pianos-forte, 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 acomodaticia. 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*:⁽²⁾ 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 mayoría ó minoria se resuelve por sus consonantes.

§ VI. Hé aquí el principio de donde racionalmente parece haber tomado origen la aplicacion de *término*,⁽³⁾ al que 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 inteligencia, doy el título de *tono-armónico*, verificándose en él lo que por tales 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.»⁽⁴⁾

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 distincion del *tono-intérvalo*, se le divide en categorías de mayor y menor, omitiendo aquellas

(1) Fit tonus inter omnes voces præter MI et FA. — SOLER: *Llave de la Modulacion*, cap. IV, pág. 15.

(2) Terminus est, id in quod resolvitur propositio ut prædicatum, et id de quo predicatur. — *Aristóteles in Roselli SUMMA PHILOSOPHICÆ*, tom. 1, inst. log., cap. 1.

(3) 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.

(4) *Dict.*, art. ŒUVRE.

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 mayoria ó minoria, 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 alicuotas, comprendidas en las distancias $\frac{du.}{1.}$, $\frac{sol.}{12.}$, $\frac{mi.}{17.}$, 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 *Toxo* y *Modo*, que si mirados por su faz superficial los encontramos sinónimos, observados en su genuina intelijencia, 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 espresados, no está esceptuado 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:

- 1º La categoria titular de su clase.
- 2º La progresiva formacion de su escala.

Respecto al título de menor (clasificado así por las medidas de sus cuerdas modales, 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 origen, 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 origen. 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 conexion que tienen unos objetos con otros. Tal es la que tienen los tonos estralimitados en una escala, que solo mediante las leyes de la modulacion, 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 conexion, le es mas propio el de *connatural*; deducido de la misma identidad de formacion inicial, de que igualmente consta el mayor que el menor.

Pero con referencia á la progresiva formacion 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 alteracion; cuyos semi-tonos se encuentran en los grados de 2º á 3º y de 5º á 6º (V. lám. *Clasificacion 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 semi-tonos, 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 semi-tonos, y una 2ª mayor en ascenso, y cinco tonos y dos semi-tonos 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 semi-tonos (fig. 6).

Muy bien: examinemos ahora lijaramente estas cuatro escalas, cuya indagacion debe ser no solamente la perfeccion de su ciencia constitutiva, sino tambien la mayor propiedad y conformidad respecto á aquel sentido á cuyo agrado deben dirigirse todas las formas musicales y la Música misma.

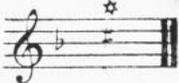
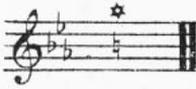
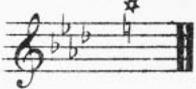
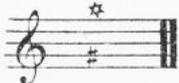
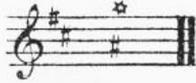
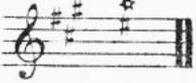
La *primera* escala, caracterizada por sus cuerdas modales, y donde no se advierte alteracion en su sétimo grado, por lo que carece de nota sensible, mirada superficialmente aparece como la mas perfecta, por cuanto siendo el menor connatural del mayor, su procedencia debe ser conforme á la igualdad que los hace connaturales, constando de los mismos cinco tonos y dos semi-tonos 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, despues 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:

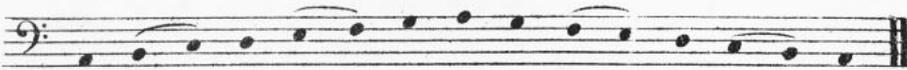
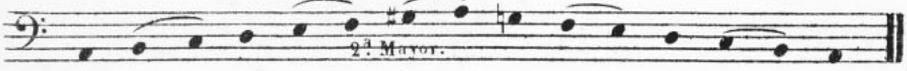
1º La opinion de algunos teóricos alemanes, que sientan la necesidad de fijar en la armadura de la clave, el diesi ó becuadro indicativo de la nota sensible, en caso de ser ésta esencial.

2º Transcribe como ejemplos de conviccion, algunos trozos de Andrés Gabrielis, de Marcelo y de Morales, y como autoridad mas respetable, de Palestrina, que, segun su espesion, escluye 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. »

CALIFICACION 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.	

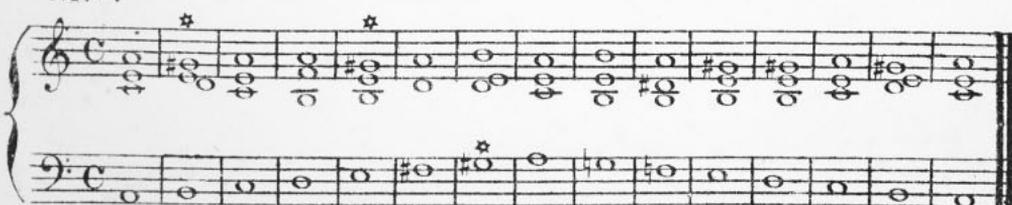
ESCALA MAYOR.

fig. 7.



ESCALA MENOR Y CONNATURAL.

fig. 8.



La *segunda*, segun la construccion que se le advierte, constando de tres tonos, tres semi-tonos 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.

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 estos anfibolos, unidos á los que forman el carácter de la tonalidad, no seria mas que una preparacion inoportuna de la que se seguirian los escollos siguientes:

1ª La confusion en muchos tonos de bemoles, encontrándose (como él mismo lo advierte), en una misma nota el bemol y el becuadro (véase lam. *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).

2ª 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 catácter particular é independiente del mayor, interrumpiéndose de ese modo, esa relacion, que por ser tan inmediata, los constituye recíprocamente 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 accepi á Domino*; y en ámbas 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 Flocchi, 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 estos maestros no han sido inventores de este uso, sino que él procede de muy atrás y probablemente desde la existencia de la armonía.

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 esperiencia confirma, yo rechazo toda autoridad como equívoca ó caprichosa. La ten-

La *tercera*, incurriendo en la parte ascendente en la misma irregularidad que la precedente, es poco menos extravagante; 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 excepcionales, cuya escentricidad en el canto, solo será provechosa para ejercitar la dificultad del tránsito de 6^a menor á 7^a mayor.

dencia de nuestro oído á la nota sensible en el tono menor, no *descansa sobre la hábitud de una nueva costumbre introducida por una convencion arbitraria*, como supone el abate Mainzer; pues si algunos compositores la han suprimido en cortes y extraordinarios períodos, tales operaciones, menos que ejemplos normales, han sido ensayos de escéntricas y caprichosas ideas; y si se objeta que su esclusión 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, manifesto 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 confirmado por la esperiencia? Podremos decir otro 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 *Sí* adicionado á los exacordes de Guido, cuyo completo eptacordo perfecciona el paso franco á la octava destruyendo las mutanzas, ¿y se podrá decir sin rubor, que su universal aceptación *descansa sobre la hábitud de una nueva costumbre, introducida por una convencion arbitraria*? Refiriéndose á extravagancias 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 tantos siglos sobre la Música!!!»

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 *Yaravies* (todas en tono menor) que solo por combinaciones sugeridas por el instinto, consten de una melodía tan afectuosa y bien ordenada que commuevan 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), y 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, Gijá, Caraparejo, Anti, Inca, Jaiti, 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, violín y chirimía, con lo que armonizan estos cantos, de los que algunos son á la vez danzados.

Esto es 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^o 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 imprevistas por nuestros antiguos próceres, á cuyo mejor efecto omitieron,

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.

§ 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 un tono relativo ⁽³⁾. 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 semi-tono *relativo*, tanto subiendo como bajando.» De lo que se deduce, que Nivers da el nombre de *relativos* á lo que nosotros llamamos *tonos-intervalos* ⁽⁴⁾. 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*. ¿Á cuál de estos 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 di-

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.

2º 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.

3º 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. 158.

(1) *Méthode complete de plain-chant*, cap. II, pág. 62.

(2) Véase *Sonido* INDIFERENTE, cap. I, art. VIII.

(3) Véase *Sonido* BUENO, *ibid.*

(4) Véase cap. VIII, de *los Anfibolos, etc.*

versa 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. TRANSFORMADOS. 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 *transformados*. Por ejemplo: el tono de D ó Re $\frac{1}{2}$ mayor (5 bemoles), se transforma en C, ó Du \sharp mayor (7 diesis). El tono de G ó Sol $\frac{1}{2}$ mayor (6 bemoles), se transforma en F ó Fa \sharp mayor (6 diesis), ó vice-versa; y así 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 extraordinariamente transitar 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 imágenes, 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 espresion, no permite al compositor alejarse demasialo del tono principal; y si se propusiera modular por diversos tonos en tan estrecho círculo, no ofreceria mas que un hacinamiento de frases precipitadas é insignificantes, sin ligazon, gusto ni canto. Pero en el recitado, donde las espresiones, los senti-

(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 llenos de pasajes sinfónicos. (Véase la nota 1, art. V del cap. I).

mientos y las ideas varían á cada instante, se debe emplear modulaciones igualmente variadas, que puedan manifestar por su contexto, las sucesiones espresadas 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 determinación, y no pudiendo el músico fijarlas con la necesaria precisión, 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 espresar en notas.

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 *intérvulo*?

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 otra.

P. ¿Qué diferencia hay entre el *intérvulo* y su estension?

R. Que el *intérvulo* es indivisible y su estension divisible.

P. ¿Por qué es indivisible el *intérvulo*?

R. Porque anulándose su existencia, se convertiría en otros tantos *intérvulos* cuantas fuesen las fracciones de su division.

P. ¿En cuántas clases pueden dividirse los *intérvulos*?

R. En cinco: 1º en *estension*, como un intérvulo conyunto se diferencia de un disyunto; 2º en *resonancia*, como un intérvulo consonante difiere de un disonante; 3º en *cantidad*, como un intérvulo simple difiere de un compuesto; 4º en *magnitud*, como un intérvulo conciso difiere de un doble; 5º en *género*, como los intérvulos diatónicos, cromáticos y enarmónicos se diferencian entre sí.

P. ¿Cuántos son los *intérvulos* comprendidos en la escala?

R. Tomando la tónica ó fundamental por punto de partida, de donde proceden todos los *intérvulos*, diremos que los *diatónicos* llamados ESPECIES, son siete:

2ª ó sub-mediante, *un tono*.

3ª ó mediante, *dos tonos*.

4ª ó sub-dominante, *dos tonos y un semi-tono*.

5ª ó dominante, *tres tonos y un semi-tono*.

6ª ó sub-sensible, *cuatro tonos y un semi-tono*.

7ª ó sensible, *cinco tonos y un semi-tono*.

CLASIFICACION DE LOS INTERVALOS CONTENIDOS EN LA OCTAVA. SEGUNDAS.

MÍNIMA. I coma.	MENOR. I semit.	NATURAL. I tono.	MAYOR. I tono y I semit.
--------------------	--------------------	---------------------	-----------------------------

TERCERAS.

MÍNIMA. I tono.	MENOR. I tono y I semit.	NATURAL. 2 tonos.	MAYOR. (*) 2 tonos y I semit.
--------------------	-----------------------------	----------------------	----------------------------------

CUARTAS.

MENOR. 2 tonos.	NATURAL. 2 tonos y I semit.	MAYOR. 3 tonos.
--------------------	--------------------------------	--------------------

QUINTAS.

MENOR. 3 tonos.	NATURAL. 3 tonos y I semit.	MAYOR. 4 tonos.
--------------------	--------------------------------	--------------------

SESTAS.

MÍNIMA. 3 tonos y I semit.	MENOR. 4 tonos.	NATURAL. 4 tonos y I semit.	MAYOR. 5 tonos.
-------------------------------	--------------------	--------------------------------	--------------------

SÉTIMAS.

MÍNIMA. 4 tonos y I semit.	MENOR. 4 tonos.	NATURAL. 5 tonos y I semit.	MAYOR. (a) 6 tonos.
-------------------------------	--------------------	--------------------------------	------------------------

OCTAVA.

5 tonos y 2 semitonos.

Observando este Cuadro con la debida atencion, se notará:

1º 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 escediendo como la 3ª Mayor escide 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.

2º 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 armonía.

3º Que la 3ª FA-LA# (*) es la verdadera 3ª Mayor, (o aumentada como comunmente la llaman); la del primero al tercer grado, (DU-MI^b) es ficticia. Esta no es otra cosa que la 4ª Natural; y no empleandose en 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.

8ª ó diapason, *cinco tonos y dos semi-tonos.*

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 3ª, 4ª, 5ª, 6ª y 8ª.

P. ¿Cuáles son las disonantes?

R. La 2ª y la 7ª.

P. ¿Cuál es la clasificacion 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 8ª, la 5ª y la 4ª.

P. ¿Por qué se denominan *cardinales*?

R. Por su invariable estabilidad.

P. ¿Cuáles son las consonantes *modales*?

R. La 3ª y la 6ª.

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⁾

(1) A cada paso que damos en la tecnología 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 impropios nombres de *falsa, justa, perfecta y superflua*, y mas tarde se sostituyeron 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 sexta (en la série de intervalos); y no parece muy ajustado á buena lójica, si se mira con separacion de las afec-

P. ¿Cuáles son los *intervalos naturales*?

R. Los que proceden de la natural formación 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 *superfluos 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 conjunto*?

R. Aquel cuyos límites son inmediatos.

P. ¿Qué entendemos por *intervalo disjunto*?

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*?

ciones 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 y 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 sub-locales 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 quinta-perfecta*, 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 3ª y la 6ª 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 *tonos-armónicos*, (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 avaricia y la prodigalidad media la liberalidad, así mismo, entre las terceras y las sextas *mayores y menores* median las naturales. (Véase TERCERAS y SESTAS, lám. *Clasificación de los Intervalos contenidos en la Octava*, frente á la pág. 165.)

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 semi-tonos 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 semi-tonos.

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 semi-tono *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 semi-tono *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 semi-tonos se compone el *tono*?

R. De dos, uno menor y otro mayor, cuya medida es de nueve comas.

P. ¿Hacedme una esposicion 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 en el orden siguiente:

SEGUNDAS.

Minima, una coma; *Menor*, 1 semi-tono; *Natural*, 2 semi-tonos; *Mayor*, 3 semi-tonos.

TERCERAS.

Minima, 2 semi-tonos; *Menor*, 3 semi-tonos; *Natural*, 4 semi-tonos; *Mayor*, 5 semi-tonos

CUARTAS.

Menor, 4 semi-tonos; *Natural*, 5 semi-tonos; *Mayor*, 6 semi-tonos.

QUINTAS.

Menor, 6 semi-tonos; *Natural*, 7 semi-tonos; *Mayor*, 8 semi-tonos.

SESTAS.

Minima, 7 semi-tonos; *Menor*, 8 semi-tonos; *Natural*, 9 semi-tonos; *Mayor*, 10 semi-tonos.

SEPTIMAS.

Minima, 9 semi-tonos; *Menor*, 10 semi-tonos; *Natural*, 11 semi-tonos; *Mayor*, 12 semi-tonos.

OCTAVA. 12 semi-tonos. ⁽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. *Clasificación 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⁾

2º Como puntos ya valorizados, en aptitud de formar ó formando melodías vocales ó instrumentales; en este caso son *caracteres conjuntivos del sonido y del tiempo*, que propiamente llamamos NOTAS. ⁽³⁾

3º Como elementos de armonía cuyo conjunto denominamos *generación armónica*, y de cuya gradual combinacion resultan los intervalos y las diversas posiciones de los acordes; en este sentido toman el nombre de ESPECIES. ⁽⁴⁾

(1) Véase lám. *Clasificación de los intervalos contenidos en la Octava*, frente á la pág. 165, y lám. *Transformación de los Intervalos*, frente á la pág. 172.

(2) Un autre nom des memes sons ou voix, est celui de notes, que sensiblement leur a esté approprié parce qu'anciennement on marquait les memes sons ou voix avec certains caracteres ou figures, qui depuis ont esté 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.

(3) 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*.

(4) Species in Musica, illam dicimus esse quæ á proportionem æqua generatur per comata.—SOLLER: *Llave de la Modulación*, 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

§ 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 la *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 semi-tonos, ¿no parece regular que cada semi-tono debiera constar de *cuatro comas y un schisma*? En efecto, así los considera la *especulativa*, miéntras que la *práctica* desecha esas medidas, conociendo el tono dividido en dos semi-tonos desiguales, uno *diatónico* 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 semi-tonos en las dimensiones de cinco y de cuatro comas, el oído por una propension innata, hace la calificación de igualdad en la aparente version de sus diversos grados. Por lo que Iriarte, hablando de la escala con referencia á los semi-tonos, 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 semi-tonos, se hallan divididos,
Que á la escala diatónica añadidos
Otra escala cromática componen
De intervalos que iguales *se suponen*:

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 espondremos 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 quintæ di-
«vissione et connexionem oriuntur, ad varios affectus motusque animi exprimendos conducencia.»
— KIRCHER: lib. 3, cap. XV, *Definitio modi Musici*, pág. 151.

A esta autoridad agregaremos la del no menos respetable Glarean, que hablando 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 *Do-*
de 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 cuando aquella siete voces cuenta,
Esta las suyas hasta doce aumenta. ⁽¹⁾

§ IV. Los antiguos, segun Rousseau, ⁽²⁾ distinguian 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-tonos.

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* é *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.

§ 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 8^a, 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 5^a y la 8^a, resulta la 4^a *Sol Do*; luego la 4^a 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 4^a fuese disonante, la 3^a, 5^a y 8^a no podrian hacer una impresion del todo agradable.» A esta objecion replican nuestros didácticos, que esa 4^a resultante entre la 5^a y la 8^a 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 5^a.

§ III. Pero prescindiendo por un momento de la 4^a, observemos gradualmente las consonancias, entre las que la primera y mas consonante es la 8^a, 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 5^a, 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 8^a.

(1) IRIARTE: Canto 1º, párrafo IV, pág. 9.

(2) *Dict.*, art. *Intervalle*.

§ V. La 3ª, subsiguiente á la 5ª en el órden 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 unos 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 consonancia, pero no perfecta, por cuanto 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*, ⁽²⁾ dice Castil-Blaze, copiando á Rousseau, (art. *Tierce*): « La última de las consonancias simples « y directas en el órden 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 ca-

(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.

(2) 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.

rece, 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 esclusivo 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 palabras del sapientísimo Kircher: *El trasgresor de este precepto, si no es ignorante, al menos es temerario.* ⁽¹⁾ 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. *Consonnance*, 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, 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 Castil-Blaze, eseritor de Música moderna, en el artículo de esta consonancia, dice: «La *cuarta* siendo una trasformacion de la *quinta*, deberia 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 eseritor 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 despues de la *quinta* en su uso armónico. Y ¿cuál de las consonantes no está espuesta á trasformarse en disonancia y aparecer como tal, segun la combinacion armónica que con ella se haga?

§ X. Nuestros antiguos próceres (segun nos refieren los eruditos editores

(1) *Communes leges sunt, duobus perfectis consonantiis immediate per saltum non continuandis, que quidem ita recepte sunt apud omnes musicos, ut si quis hisce contraveniat, si non imperitus, saltem temerarios videri possit.*—KIRCHER: lib. 7, cap. 701, pág. 621.

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 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.» ⁽⁶⁾

§ 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 categoria.

4ª Que atendiendo á las consonancias normales que de *tercera* y *quinta*

(1) JUMILHAC: part. 2, cap. II, pág. 51. (note des éditeurs).

(2) Les consonantes, celles qui sont 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 *Armónico-matemática*), 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.

(6) Pero es apacible, puesto que *algo* no supone completa negativa.

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 esclusivamente 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 el 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 á persuadir la perfecta consonancia de la *cuarta*. El irreflexivo rutinero, amator de su acostumbrada doctrina, contestará del mismo modo que aquellas santas monjas, que habituadas á decir *Candeleta* por *Quam dilecta*, 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.*

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* é *imperfectas* con que se les clasifica. Tales denominaciones avisan ser nacidas en los tiempos primitivos, en los que parece no habersé encontrado un comodin mas propio para caracterizar cuanto era susceptible de dis-

tincion: *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, estos 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 es la lógica musical, á cuya teoría 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 jactamos 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 concentrados todos los intervalos 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 extremos. De lo que se deduce que, estando la *octava* en la cúspide de todas las consonancias, y por tanto la consonancia por excelencia, 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 despues de la *octava*, es tambien la inmediata

(1) Véase el art. VIII del cap. I.

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*

($\overset{5^a}{\text{Du}} \dots \overset{4^a}{\text{sol}} \dots \text{du}$) y separadas 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 insignifi-

cante ($\overset{\text{mayor}}{\text{Du}} \dots \overset{\text{menor}}{\text{Mi}} \dots \text{Sol}$) ($\text{du} \dots \text{mi}^2 \dots \text{sol}$), 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 competente la denominacion de *directiva*.

§ VI. La SEXTA, que consecuentemente sigue la senda de la *tercera*, refrendando y remarcando la tonalidad, que esta ha declarado: $\text{du} \dots \text{la} \dots \text{du}$ $\text{du} \dots \text{lav} \dots \text{du}$, siendo á su vez la trasformacion de dicha consonancia, no hay impropiedad en nombrarla *sucesiva*.

§ VII. Meditadas estas modificaciones con la imparcialidad que demanda 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 intérvalo que causa al oído 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 retardacion 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 intérvalos disonantes? A esta clase pertenecen todos los que no son consonantes. Es decir, todo intérvalo 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 *sesta*, una y otra mayor y menor, las disonancias son: *segunda*, *séptima*, *quinta menor*

(1) La série de terceras consecutivas, por el órden de escala. Es decir, que despues de la tónica y tercera mayor, no siga la segunda con la cuarta mayor.

(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 cualidades: *preparacion*, *percusion* 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, absorve la sensacion de la disonancia.

CAPITULO X.

DE LAS TRASFORMACIONES DE LOS INTERVALOS.

P. ¿Qué entendemos por *transformacion* 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 *transformacion* 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 3^a, la mutacion del *Du* á su 8^a quedando el *Mi* invariable,

hace la transformacion de la 3^a en 6^a *du..... mi.....du*: procedimiento por el cual se obran las demas transformaciones.

P. ¿Cuántas clases de *transformaciones* tienen los intervalos?

R. Tres: *diatónicas*, *cromáticas* y *enarmónicas*.

P. ¿Cuáles son las *transformaciones diatónicas*?

R. Las que proceden por los grados naturales de la escala.

P. Cuáles son las *transformaciones 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 *transformaciones enarmónicas*?

R. Las que se hallan entre dos notas, que siendo de diverso aspecto, tienen igual sonido; como entre *Du diesis* y *Re bemol*, ó entre *Re diesis* 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:

La 2 ^a en 7 ^a	La 5 ^a en 4 ^a
La 3 ^a en 6 ^a	La 6 ^a en 3 ^a
La 4 ^a en 5 ^a	La 7 ^a en 2 ^a ⁽¹⁾

(1) Véase la lám. *Transformacion de los Intervalos*, frente á la pág 180.

De donde se deriva el orden de intervalos *corráuticos* y *enarmónicos*, que no es otra cosa que diversas modificaciones del *diatónico*, del modo siguiente:

En la série de SEGUNDAS. ⁽¹⁾

La 2^a mínima se transforma en 7^a mayor.
 La 2^a menor..... en 7^a natural.
 La 2^a natural..... en 7^a menor.
 La 2^a mayor..... en 7^a mínima.

En la série de TERCERAS.

La 3^a mínima se transforma en 6^a mayor.
 La 3^a menor..... en 6^a natural.
 La 3^a natural..... en 6^a menor.
 La 3^a mayor..... en 6^a mínima.

En la série de CUARTAS.

La 4^a menor se transforma en 5^a mayor.
 La 4^a natural..... en 5^a natural.
 La 4^a mayor..... en 5^a menor.

En la série de QUINTAS.

La 5^a menor se transforma en 4^a mayor.
 La 5^a natural..... en 4^a natural.
 La 5^a mayor..... en 4^a menor.

En la série de SESTAS.

La 6^a mínima se transforma en 3^a mayor.
 La 6^a menor..... en 3^a natural.
 La 6^a natural..... en 3^a menor.
 La 6^a mayor..... en 3^a mínima.

En la série de SÉPTIMAS.

La 7^a mínima se transforma en 2^a mayor.
 La 7^a menor..... en 2^a natural.
 La 7^a natural..... en 2^a menor.
 La 7^a mayor..... en 2^a mínima. ⁽²⁾

(1) Entiéndanse los intervalos con las denominaciones que hemos propuesto.

(2) Véase la lám. *Transformacion de los Intervalos*, frente á la pág. 180.

ARTICULO UNICO.

OBSERVACIONES SOBRE LOS INTERVALOS Y SUS DIVERSAS FACES.

§ I. Despues 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 trasformado.

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 trasformado*. Un intervalo se dice *trasformado* (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* trasformado.

§ 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, hallarémos 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*, que llamaban *sistema*; y en nuestra Música, el *simple* no es otro que el *semi-tono* mayor ó menor, pues que el tono ya es compuesto de dos semitonos, la 3ª de dos tonos, la 4ª de dos tonos y medio, 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 otros 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:

TRANSFORMACION 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.

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.

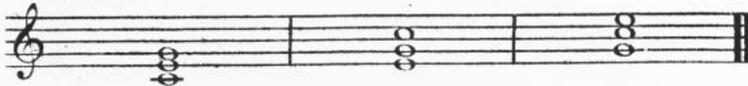
OBSERVACION.

Siendo la 2.^a Mínima, y su trasformacion la 7.^a Mayor, intervalos exclusivamente Enarmónicos, ó mejor inarmónicos, estos son los intervalos inconcusamente superfluos. Los esponemos en este Cuadro, para indicar su representacion, demostrar su medida, y completar el número de los intervalos.

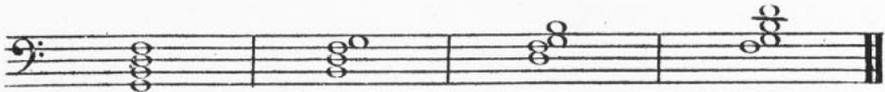
CUADRO DEMOSTRATIVO

de todos los acordes contenidos en la Armonía.

(a) Fenaroli.

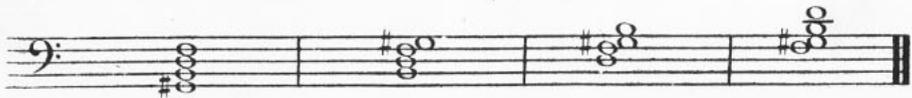


Acorde fundamental consonante compuesto de 3ª mayor y 5ª	Primer derivado compuesto de 3ª y 6ª	Segundo derivado compuesto de 4ª y 6ª mayor.
--	--	--



Acorde fundamental disonante compuesto de 3ª mayor 5ª y 7ª menor.	Primer derivado de 3ª menor, 5ª falsa y 6ª menor.	Segundo derivado de 3ª menor 4ª y 6ª mayor.	Tercer derivado de 2ª 4ª y 6ª mayores.
---	---	---	--

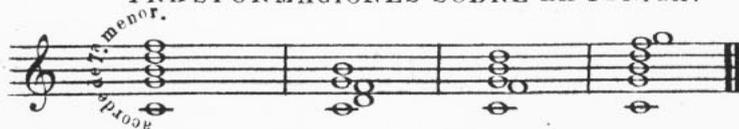
Si en el mismo acorde de 7ª menor se altera la nota fundamental por un diesis, entonces el acorde será de 7ª disminuida, y la nota al grave toma el nombre de Sensible.



Acorde disonante compuesto de 3ª menor 5ª falsa y 7ª disminuida.	Primer derivado de 3ª menor, 5ª falsa y 6ª mayor.	Segundo derivado de 3ª menor, 4ª y 6ª mayor.	Tercer derivado de 2ª superflua, 4ª y 6ª mayores.
--	---	--	---

Si el acorde entero de 7ª menor se prolonga sobre la Primera del tono, este acorde se llama comunmente 7ª superflua (al que yo daría mejor el nombre de 7ª sobre la Tónica.)

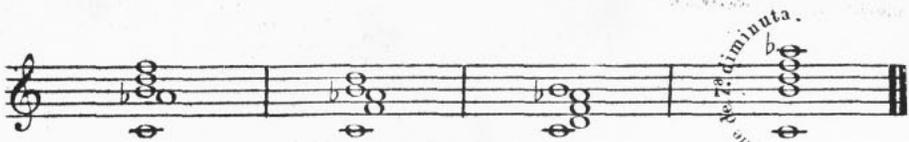
TRASFORMACIONES SOBRE LA TÓNICA.



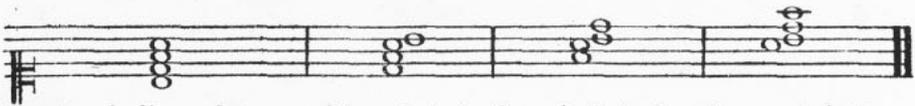
Si el acorde de 7ª superflua sobre la tónica se acompaña con la 6ª menor, entonces el dicho acorde debe considerarse como una trasformacion de el de 7ª disminuida.

(a). Siendo esta serie de acordes una transcripcion de los espuestos por el Maestro Fenaroli, he creido 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.

TRANSFORMACIONES DE LA 7ª DISMINUIDA .



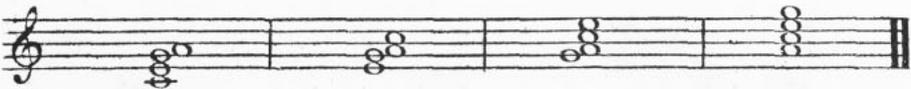
Multiplicando la série de terceras desde el SOL hasta la nota LA, y suprimiendo al bajo el sol, se tendrá un acorde de 7ª sobre sétima, ó 7ª de la Sensible.



Acorde disonante	Primer derivado	Segundo derivado	Tercer derivado
de 7ª sobre la 7ª compuesta de 3ª menor, 5ª falsa y 7ª menor.	de 3ª menor, 5ª y 6ª mayor.	de 3ª 4ª y 6ª mayores.	de 2ª mayor, 4ª y 6ª menor.

Si la dicha 7ª se altera por un bemol, se tendrá otro acorde de 7ª disminuida con sus trasformaciones.

Si al acorde consonante de 1ª 3ª y 5ª se le agrega la 6ª, vendrá á ser disonante, y considerado como un derivado del acorde de 7ª menor.



Acorde disonante	Primer derivado	Segundo derivado	Tercer derivado
de 3ª mayor, 5ª y 6ª mayor.	de 3ª menor, 4ª y 6ª menor.	de 3ª mayor, 4ª y 6ª mayor.	de 3ª menor 5ª y 7ª menor.

En efecto, la verdadera nota fundamental del acorde DU-MI-SOL-LA, es precisamente el LA y no el DU como es demostrado por el tercer derivado

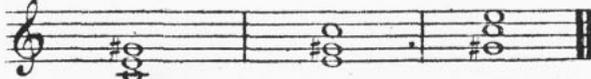
Si la 6ª de este acorde se altera por un diesi, será supérflua.



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 perfecto, ésta sera superflua.



Acorde disonante	Primer derivado	Segundo derivado
compuesto de 3ª mayor y 5ª supérflua.	de 3ª mayor y 6ª menor.	de 4ª disminuida, y 6ª menor.

a 5ª de dos 3.^{as}, 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 lengua 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 coordinacion de varios intervalos, y el segundo la estension mas ó menos lata ó diminuta entre dos sonidos); ¿cómo designariamos los acordes si no fuesen indicados en las mismas notas que forman los grados de la escala? Por esto es que por la mejor intelijencia, mayor claridad y mas acertado efecto, no es calculado ni conceptuado 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 ARMONIA. (1)

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.

P. ¿Por qué se dice deber 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.

(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 guardar el orden derivativo de la série.

P. ¿Cuántos son los sistemas de solfeo?

R. Dos: uno que impropriamente lleva el título de NATURAL y otro que se dice de TRASPORTACION, siendo inconcusamente *natural*.

P. ¿Qué es trasportar?

R. Trasportar 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 *trasportacion*?

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*?

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.

(1) Véase lám. *Ejemplos Normales, etc.*, frente á la pág. 184.

(2) Véase el art. III, de este cap., y el *Cuadro Sinóptico*, págs. 188 y 189.

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 oríjen de todos, es el acorde perfecto de mayor, el que deducido de la resonancia del cuerpo sonoro, es una producción 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 *sensatez* 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 razón en la conducta de la vida.

§ IV. La armonía y el ritmo, valiéndome de las palabras de MM. Escudier ⁽¹⁾, 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 fantasía, la espontáneasidad 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 espresion 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 espresion 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 exclusivamente 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 úmbos 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 espresion; 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).

ARTICULO II.

DEL SOLFEO CONSIDERADO EN LOS DOS SISTEMAS USUALES.

§ I. El solfeo, que bien considerado, es la instruccion 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 valo-

(1) *Dict. de Musique*, art. *Méodies*.

rizacion 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 *anti-natural*, y otro que lo llaman de trasportacion, que con propiedad es *diatónico-universal*, 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 instruccion paliativa y una intelijencia hasta cierto grado suficiente.

§ IV. El segundo es el de primera institucion, 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 *Becquadro*; que no obstante sus diversas posiciones, guardaban igualmente una progresiva uniformidad diatónica. ⁽¹⁾ 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: C-solfaut, D-lasolre. E-silami, F-sifaut. G-solreut. A-lamire, B-sifami; 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 segun las leyes matemáticas, sino tambien reduciéndola á las reglas del gusto musical, en el canto y en el sonido.» ⁽²⁾

§ V. Pero sea lo que fuere, lo que hay de observacion respecto á nuestro objeto, es la conservacion del *diatónico-universal*, 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 los que se cantan éstas, *siete* los diesis, *siete* los bemoles y *siete* las claves ⁽³⁾, con este recurso, es decir, con las

(1) Véase el *Cuadro Sinóptico de los tres sistemas, etc.*, SISTEMA DE GUIDO, págs. 188 y 189.

(2) Oríjen, progresos y estado actual, etc. tom. 2, cap. XI, pág. 51.

(3) 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:

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 experimentales, 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, advirtiéndolo que los doctrinados, bajo el sistema *diatónico-universal*, descifraban en mas corto tiempo, con mas afinacion y correccion de lectura. Y en fin, lo que puso el sello á mi decision 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 proporción de sus edades y tiempo de aprendizaje, eran de superior dificultad; miétras que muchos que llevaban el renombre de cantores líricos, no podian, como suele decirse, dar golpe en bola.

§ VII. Aun en los instrumentos se ven pruebas del *diatónico-universal*. Dos clarinetes, por ejemplo, uno en C y otro en B, el primero con dos bemoles en la clave suena en el tono de *Sí z*, miétras 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 *Sí z*, para éste es de *Du*, y ámbos suenan en *Sí b*. De otro modo: una orquesta suena 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 intelijencia. 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 de 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.

« 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 prodigiosas. Observaron que el número siete tenia ciertas singularidades que debían hacerle recomendable. Dios, decían, crió el mundo en seis días, 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 días 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 días.

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 espresion 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:

1^a Para designar las diversas posiciones de la escala.

2^a Para amplificar la misma escala *Diatónica*, dividiéndola en doce semitonos, cuya série denominamos escala *Cromática*.

3^a 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 3^a á 4^a y de 7^a á 8^a, es claro que la general igualdad de constitucion, demanda tambien general igualdad de denominacion. Así, pues, la tónica ó 1^a de toda escala es Du, la 2^a Re, la 3^a Mi, la 4^a Fa, la 5^a Sol, la 6^a La, la 7^a Si. Deduciéndose de aquí, que las catorce escalas mayores, derivadas de los *siete diésis* y *siete bemoles*, no son otra cosa que las diversas posiciones de una, y la de C, que titulamos de Ut, Du ó Dó 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 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:

Esplicacion del CUADRO SINÓPTICO. (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 órden sucesivo y regular, están colocados los *diésis* y *bemoles*, y las escalas que de éstos se deducen. Advirtiéndolo 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 semi-tonos, cuya série forma 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 semi-tonos; 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 intelijencia debe suponerse que siendo la sucesion 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 série, designado con la misma letra. Luego, girando por el mismo espacio cuatro ángulos (en la 4^a del tono), se encuentra el *bemol* constituyente de este tono, como igualmente de su menor, que se halla en la 6^a.

§ 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 3^o), encontraré el tono que titulamos de *Si ♯ mayor*, señalado con la misma B, y cuatro ángulos mas adelante (la 4^a del tono), el *bemol* que compone este tono é igualmente su menor, que hallaré en la 6^a; 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, libertándolo 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 claves⁽¹⁾, se generalice á leerlas todas en cada una, desechando aquel sistema, que solo irónicamente puede titularse NATURAL. A este respecto, se esponen todas las claves por el órden 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 4.^a 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 4.^a 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 1.^a 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 4.^a línea); y hé aquí la manera mas provechosa, ó mejor, la regla mas segura para un cantor que aspire á la noble ambicion de leer á *libro abierto*. Pero cuidando, en su ejecucion, 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.

§ 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 ficticia*: 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 oríjen 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.

(1) Véase el *Cuadro Sinóptico de la Univers. Diatónica*, frente á la pág. 192.

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 *semi-tonos*; tal espresion es una exacta imitacion del *tiempo*, en que midiéndose la Música por los tonos eclesiásticos, no se decia por ejemplo, tono de *Mi b*, 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 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, trasportar 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. 184.

(1) Véase el art. III del cap. VIII.

§ IV. En razón inversa. Una pieza en tono de *Du mayor* ⁽¹⁾, para trasportarla 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 trasportación de un tono menor. Por ejemplo:

Se presenta un trozo en *Du menor*, que se manda trasportar én *Re menor*, y como ese *Du* de la clave de *Sol*, que es en 3.º espacio, necesita convertirse en *Re*, se observará cual es la clave que tiene el *Re* en 3.º 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 ocurientes, 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 trasportación 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 sumergido en la oscuridad, sin ser útil á nadie, un pensamiento que facilita la combinación instrumental con el tono de la pieza propuesta, y en el que veo verificada aquella sentencia del Evangelio: *Lo que occultaste á los sábios, revelaste á los humildes.* (S. Mat., cap. XI, vers. 24).

ARTICULO V.

DE LA TONALIDAD.

§ I. Sin embargo de haber definido la TONALIDAD en el texto dialógico, avanzamos algunas palabras esponiéndola con mas claridad, para su mejor intelijencia.

Siguiendo á MM. Escudier, la naturaleza produce sonidos en inmenso nú-

(1) Véase en la lám. *Ejemplos Normales, etc.*, las figuras ó ejemplos que deben servir de norma en los casos ocurientes de las diversas trasportaciones.

CUADRO SINOPTICO.

		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.
O.	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.
Q.	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.
S.	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.
U.	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.
X.	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.
Z.	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 línea Directa, a donde está marcado el tono de LA ♭, que es el de la pieza y marchando de allí hacia abajo, y se partirá al mismo tiempo de la letra O, situada en la línea perpendicular, de donde girando directamente de las dos líneas hasta formar el ángulo, se verá que las dos líneas se encuentran en la casilla 21, donde está marcado el tono de SOL, que corresponde a una pieza en LA ♭ tocado con un instrumento de RE ♭.

De otro modo: Un instrumento de SI ♭, que debe arreglarse a una pieza en RE ♭, haciendo la misma operación, se verá que las líneas, tanto la Directa como la Perpendicular, se cruzan en la casilla 123, que da 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 únicamente los tonos por medio de los accidentes que los forman.

Luis LANFRANCO.

De infalible conducción, para todos los instrumentos que no estén 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 repetición los 15 tonos mayores, que (a excepción del natural) siete son marcados con Diesis, y siete con Remoles.

Así mismo se encuentra también varias veces tres casillas que a la vez indican el tono con #, y con ♭, tales son DO ♯ ó RE ♭, FA ♯ ó SOL ♭, SI ♯ ó DO ♭.

Respecto a las notas conocidas con los nombres de RE ♯, MI ♯, SOL ♯, FA ♯, como estas, no figuran formando escalas o tonos con estos mismos títulos, por ejemplo, no como RE ♯ sino como MI ♯, he creído omitir tales denominaciones en los tonos; y con referencia a los menores, cuya deducción de los mayores es tan sabida, me ha parecido más conveniente, omitirlos para evitar la confusión.

El modo de hallar la combinación de los tonos para el efecto indicado, es el siguiente.

Suponiendo instrumentada una pieza en LA ♭, y un instrumento necesario en la Orquesta está en RE ♭, la combinación de este instrumento con el tono de

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 á la de UT, DU ó DO, dice M. Mainzer en su *Ecole Chorale* § 10, pag. 8. deseando su abolicion. Para la ejecucion musical, ella desapareceria poco á poco enteramente. ¿ Con que regla, ó de que manera querrá 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.

mero por medios igualmente numerosos y con una variedad infinita de agudeza y gravedad, de intensidad, de timbre y de espresion.

§ 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 razon, 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 Canto-llano, 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 escala* ⁽¹⁾ *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 formen mas que un solo y mismo Todo.

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.

(1) Si pretendiese esponer las direcciones ó mejor las afinidades melódicas y armónicas de la escala, en la vasta estension que ella demanda, necesitaria 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 resúmen 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. 196.

§ 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, transcribiendo á d'Alembert: *Los géometras han encontrado las leyes de las vibraciones, y los músicos las de los sonidos que de allí resultan*. Ella es á la vez una 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 espresar 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 dias, ha sido estremadamente variada, los discñaremos en este lugar, segun las diversas cualidades y posiciones que constituyen sus diferentes denominaciones. En este concepto, un acorde puede ser:

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: al 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:

(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. 196.

(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 págs. 196 y 197.

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 excelencia* el título de PERFECTO. La escala, en la combinacion de sus grados, comprende seis acordes perfectos: tres mayores y tres menores.

Majores.

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 contiene una sesta ó una disonancia; y por oposicion á un acorde completo, el que no consta de todos los sonidos que le corresponden.

Esclarecerémos 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 excelencia 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 inteligencias, 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 de *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⁾

(1) *Méthode élémentaire d'Harmonie et de Composition*, pág. 1.

CUADRO DEMOSTRATIVO

de las tres Posiciones armónicas, que segun las circunstancias ocurren acompañan al bajo continuo en la progresion de la Escala.

3^a Posicion. MODO MAYOR.

2^a Posicion.

1^a Posicion.

Escala.

Detailed description: This section shows the harmonic accompaniment for the major mode. It consists of four staves. The top three staves are in treble clef and show the 3^a, 2^a, and 1^a positions of the triads for each of the seven notes of the scale. The bottom staff is in bass clef and shows the scale notes. The key signature has one sharp (F#).

3^a Posicion. MODO MENOR.

2^a Posicion.

1^a Posicion.

Escala.

Detailed description: This section shows the harmonic accompaniment for the minor mode. It consists of four staves. The top three staves are in treble clef and show the 3^a, 2^a, and 1^a positions of the triads for each of the seven notes of the scale. The bottom staff is in bass clef and shows the scale notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

DEMOSTRACION

del *Bajo Continuo*, y del *Fundamental*, en los dos modos.

(1) *Fenaroli*.

MAYOR.

Acordes .

Bajo Continuo .

Bajo Fundamental

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 ascendente 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.

Acordes .

B. Continuo .

B. Fundamental.

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 supérflua FA^b RE#. De aqui se deduce, que la 6^a supérflua no es mas que una trasformacion de la cuarta cuerda fundamental del tono, alterada por un diesi.

(1) Las signaturas virgulares con las que la comun doctrina designa los intervalos de 4^{as} y 7^{as} supérfluas 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: muy bien; pero toda convencionalidad no debe ser arbitraria ni caprichosa sino racional y regularizada. Auxiliemos el arte con el arte.

«El estudio del *bajo cifrado* es el primer grado del de la composición.

«El *bajo cifrado*, que tambien se llama *bajo continuo* ó *bajo general*, toma «estas diversas denominaciones de su forma ó de su uso. Se le 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 composición. En esta ocasion «es necesario observar, que esta última denominacion es mas usada en Ale- «mania que en todas las otras naciones musicales; pero como tiene tanta «justeza y que dá una idea neta 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 ar- «monía 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*, 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 preven- «cion, 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 al 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 y variadas formas, ⁽¹⁾ cuyas denominaciones, deducidas de la distribucion y coordinacion 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 vice-versa.

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 despues de la otra, repiten sin cesar el mismo canto.

P. ¿En cuántas faces puede presentarse un cánon?

R. Un cánon puede presentarse bajo varios aspectos, ⁽²⁾ de los que en este lugar designarémós los mas notables: *abierto*, *enigmático* y *cerrado*.

P. ¿Qué es cánon *abierto*?

(1) Véase el art. I de este capítulo.

(2) Véase el art. II de este capítulo.

R. Aquel en que está hecha la resolucion y tiene escritas todas sus partes.

P. ¿Qué 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. ¿Qué es *cánon cerrado*?

R. El enigmático cuya resolucion no se encuentra y que solo tiene escrita la melodía.

P. ¿Qué 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 imitacion periódica.

P. ¿Cuál es el objeto esencial de la *fuga*?

R. Enseñar por medio de imitaciones de diversos géneros artísticamente combinados, á deducir una composicion 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 ó cantos colocados uno sobre otro ó uno contra otro, hoy se entiende como sinónimo de *composicion*. Puede darse una composicion que conste de una sola parte; pero á esta no se le dá el nombre de *contrapunto*; éste se clasifica en la armonía.

§ II. El objeto ó resultado del *contrapunto*, es enseñar á dar á cada una de las partes y al conjunto de la composicion, las formas y los términos mas convenientes. De lo que se deja entender que el *contrapunto* es absolutamente con relacion á la Música, lo que para la Pintura el dibujo, tomado en el sentido mas estenso: esta comparacion es de singular exactitud.

§ 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 trata 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 trasponeer.

§ 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 *fugas*.

§ VIII. En el cuarto y último grado, un género de imitacion mas restricto y mas continuado, enseña á formar *cánones*.

Tales son los diversos grados del contrapunto, al que se puede dar el título de *Música escolástica*.

(1) Se llama sujeto la proposicion ó tema de una fuga, de unas variaciones ó de cualquier pieza que así sea encabezada.

ARTICULO II.

ANALISIS DEL CANON EN SUS DIVERSAS FORMAS.

§ I. El Cánon, en cuya formacion una   mas partes sirven de norma deduciente   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 cánon puede ser   una, dos, tres, cuatro   mas.

§ III. SEGUNDO. *Por el número de las soluciones*; hay cánones que no admiten mas que una solucion, y otros que admiten mas. Un cánon 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 cánon de una sola voz principal, se llama cánon simple, y el de muchas voces principales, cánon 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,   la segunda superior   inferior, de la misma manera   la tercera,   la cuarta,   la quinta,   la sexta.

§ VI. QUINTO. *Por la duracion de la imitacion*; todo cánon se compone de manera,   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;   no componiéndose de esta manera, la voz siguiente no repitiendo el canto de la primera mas que hasta cierta distancia marcada, y finalizando all  la pieza. Un cánon de la primera especie se nombra *cánon perpétuo*   *obligado*; el segundo, *cánon libre*. Cuando el cánon perpétuo es compuesto de tal suerte que   cada represa cambia de tono, y por consiguiente necesita girar en los doce modos, se llama *cánon circular*.

§ VII. SESTO. *Por la figura de las notas*; cuando la imitacion de las partes se hace por aumento   disminucion, resulta ser un cánon por aumento   disminucion, y el aumento   disminucion puede ser doble, triple   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 canto llano y de otra especie, con partes accesorias   la tercera,   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   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: 1  no se pone por escrito mas que la voz principal del cánon, para obligar   adivinar las otras al lector, lo que se llama *cánon firme*; 2  unidas todas las voces   la voz principal, poniéndolas en division, se llama *cánon abierto*. El cánon firme tiene una inscripcion indicativa de la manera que debe can-

tarse; cuando carece de esta inscripcion ó que no es tan clara, se denomina *cánon enigmático*.

ARTICULO III.

ANANISIS 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 *mista*, 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 *contra-sujeto*, 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 *contra-tonos*.

§ XI. Si es necesario, despues 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 trasposicion 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 la 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 trasposicion 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 emplean 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 *conjuntos*; de *fuga incompuesta*, cuando jiraban por grados *dizjuntos*; 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, infructuosa 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 las tres frases ó tonalidades principales, la *dominante*, la *tónica* y la *sub-dominante*.

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. N6: 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 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 sub-mediante, igualmente modo menor; se va á la sub-dominante 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

CUADRO DESIGNATIVO .

de las Cadencias mas usadas en los dos Modos .

MAYOR Y MENOR .

	En MAYOR .	En MENOR .		En MAYOR .	En MENOR .
fig. 1.			fig. 2.		
Simple.			Comp. 2.		
fig. 3.			fig. 4.		
Perfect.			Imperfecta.		
fig. 5.			fig. 6.		
Doble.			Evitada.	Cromática.	
fig. 7.			fig. 8.		
Rota.			Plagal.	Choron.	

mayor connatural ó á la dominante modo menor, volviéndose un momento al tono principal, para encaminarse en seguida á la subdominante, despues á la sexta; se vuelve otra vez al connatural mayor, de donde se procede finalmente al tono primitivo.

P. ¿Esta marcha es de precisa ó 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 invencion 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 *subsistente*.

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, COMUESTA, PERFECTA, IMPERFECTA, DOBLE, ESCUSADA, ROTA Y PLAGAL.

P. ¿Cuál es la cadencia *simple*?

R. La cadencia simple ó *semi-cadencia*, es aquella en la que se le dá al bajo las consonancias *simples*, que demandan la 1^a y la 5^a del tono; es decir, tercera y quinta á la 1^a, tercera y quinta á la 5^a, finalizando en la *tónica*. (Véase la lám. *Cuadro Designativo de las Cadencias mas usadas en los dos Modos, mayor y menor*, fig. 1^a, al frente de la página 204.)

P. ¿Cuál es la cadencia *compuesta*?

R. La que con dos acordes, el primero disonante de 4^a y 5^a, y el segundo consonante de 3^a y 5^a, que se ejecutan sobre la *dominante*, descendiendo despues sobre la *tónica* (fig. 2^a).

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. 3^a).

P. ¿Cuál es la cadencia *imperfecta*?

R. La que de la *sesta* del tono con el acorde de 3^a menor y 6^a mayor descansa sobre la *quinta* con acorde perfecto (fig. 4^a).

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 *playal*?

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 entendémos 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 Modulation, el cambio ó mutacion de un tono á otro, ó me-

por, 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 suertes de modulaciones, *ordinarias* y *extraordinarias*. Las modulaciones ordinarias quedan indicadas en el precedente diálogo, y las extraordinarias, 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 extraordinario y sorprendente, 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, 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, ó 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 atavíos que le son inherentes en los variados inventos de diversas tonalidades, conmueve ó inclina nuestra sensibilidad, excitando aquel afecto, 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. Quando 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

(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, *Principes d'Accompagnement*, cap. 4, pág. 51 y siguientes; y al P. Fr. Antonio Soler, *Llave de la 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 quae, de remoto loco brevissimè ad proprium pervenit.* — SOLER: *Llave, etc.*, pág. 80.

(4) JOHN QUINCY ADAMS: *Curso de Lecturas sobre Retórica y Oratoria*, lectura 1.^a, pág. 18.

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, despues de compararla con los resortes de la lójica, dice que: «Así como en la «Filosofia no puede darse un sólido raciocinio sin la artificiosa disposicion de «los silojismos, en la Música ninguna cosa merece preferencia sin la ingeniosa «ordenacion de los tonos ⁽²⁾», 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, esta 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 verdadera sinonimia; pues si observamos la Música en su círculo clausular, hallarémos 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 estos dos se resuelven por una cadencia: aunque no todas las cadencias hacen la conclusion de un período ó el final de una frase. ⁽³⁾

§ 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 también 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.

(1) Véase los autores citados á la vuelta en la nota 1^a, *Frike, Choron y Soler*.

(2) Sicut enim nullus in Philosophia sólidos discursus duci potest, sine variá syllogismorum artificiosa dispositione, ita et in Música, nihil dignum praestes, sine artificiosa modorum dispositione. — KIRCHER: lib. 3, cap. XV, pág. 151.

(3) Véase la lám. *Cuadro Designativo de las Cadencias, etc.*, figs. 6, 7 y 8.

§ 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 atención y un efecto de métrica espresion.

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; estos serán mas ó ménos 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 melódicas y armónicas, 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 concluido este tratado en Febrero de 1861, al mes siguiente llegó á mis manos con casualidad, la apreciable obra de M. Fetis, *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 daban á este acorde el nombre de *quinta falsa*: Catel «y su escuela le llaman *acorde de quinta disminuida*. Estas designaciones son imper- «fectas, porque nada hay de *falso ni disminuido* en las armonías conformes á la cons- «titucion 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, órden-transitónico, órden-pluritónico, órden-omnitónico*. (*)

Pág. 7, demostrando el cuadro de los intervalos alterados, al llegar á la séptima, 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 razon es la que se opone á que

(*) Véase el cap. IX y la lám. 1ª de nuestro Tratado.

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 ningún otro lugar de la escala se puede dar con exactitud una tercera tal, que conste libremente de iguales medidas.

Pág. 8, § 24, hablando con relación 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 los dos modos: es pues, (dice) una *consonancia mista*. ¿Cuál es la mision 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, llegando 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 mision 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 *Manuel des Compositeurs, Directeurs de Musique, etc.*, se le vé 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 éstas las demostraciones 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 ilustrado M. Fétis 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 espesar 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 el provecho que resulta de hacer una lujosa ostencion de ciencia, escribiendo para los doctos, dejando en dudosas oscuridades á los ignorantes?

Aparte de esto, si observamos detenidamente esa dilatada série de *Biografías* espuesta en ocho volúmenes, es sensible ver figurar en ella, artistas que no juzgándolos desmerecedores 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, Azero 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 Canto-llano y Organó*, cuyos solfeos son incomparablemente superiores, en su fondo artístico, á muchos de los que hoy nos presentan?

En vista de esto, no es de 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 inmediacion 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 sus semejantes, él demanda con mucha justicia no solamente nuestra eterna gratitud, sino tambien una afectuosa disculpa, *en esta parte*, recordando que, *aliquando dormitat Homerus*.



ÍNDICE DE LOS CAPÍTULOS.

	PÁGINAS.
BIOGRAFIA DE D. JOSÉ BERNARDO ALZEDO	III
REPRESENTACION DEL AUTOR Y RESOLUCIONES GUBERNATIVAS	IX
PREFACIO.....	XIII
CAPITULO I. — <i>De la Música y sus partes componentes</i>	27
ARTÍCULO I. — Orígen, 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.....	40
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>	63
ARTÍCULO I. — Diversos sistemas de puntuacion y lineacion, y espo- sicion del Pentágrama.....	64
ARTÍCULO II. — Las Claves y sus destinos.....	68
CAPITULO III. — <i>De la Nota y sus partes componentes: el Signo y la Figura</i>	73
ARTÍCULO I. — Análisis de la Nota y su definicion	75
ARTÍCULO II. — Sistema griego: origen de nuestras Notas.....	76
ARTÍCULO III. — Sistema de Guido	94
ARTÍCULO IV. — De los Signes y sus diversos sistemas de notacion..	104
ARTÍCULO V. — De las Notas mensuradas antiguas y modernas, y de las diversas nomenclaturas.....	109
CAPITULO IV. — <i>De los elementos métricos: Tiempo, Compas, Movimiento y Ritmo</i>	114
ARTÍCULO I. — De los Tiempos en general y en particular.....	118
ARTÍCULO II. — Del Compas y su batimiento.....	121
ARTÍCULO III. — De los Movimientos conmensurales, sus modificati- vos y adicionales de expresion.....	123
ARTÍCULO IV. — Del ritmo y sus cualidades inherentes.....	124
CAPITULO V. — <i>De los tres sinóimios: Ligadura, Puntillo y Síncopa</i>	126
ARTÍCULO I. — De las diversas Ligaduras.....	128
ARTÍCULO II. — De los diversos Puntillos	129
ARTÍCULO III. — De la Síncopa: su etimología y empleo.....	131

CAPITULO VI. — <i>De los diferentes Grupos: naturales y supernumerarios</i>	133
ARTÍCULO UNICO. — De la diferencia entre Concreciones y Grupos, y del contraste del Tresillo con su par semejante.....	134
CAPITULO VII. — <i>De los diferentes Acentos musicales</i>	136
ARTÍCULO I. — Del Acento: su etimología é importancia respecto á las lenguas como á la Música.....	139
ARTÍCULO II. — Especificacion particular de las acentuaciones.....	141
CAPITULO VIII. — <i>De los Anfíbolos llamados Accidentes, y de los términos ó tonos que con ellos se forman</i>	144
ARTÍCULO I. — De la etimología, número y efecto de los Anfíbolos..	149
ARTÍCULO II. — De los Modos: sus varios significados y extravagantes atribuciones.....	151
ARTÍCULO III. — Diversas acepciones de la palabra Tono, y su mas propia denominacion.....	155
ARTÍCULO IV. — De la clasificacion de los Tonos armónicos respecto de su manera de ser.....	156
CAPITULO IX. — <i>De los Intérvales y sus clasificaciones</i>	164
ARTÍCULO I. — De las diversas acepciones en que, segun su objeto designativo, debe entenderse un sonido.....	168
ARTÍCULO II. — De la clasificacion de las consonantes.....	170
ARTÍCULO III. — Rectificacion del anterior artículo y calificacion de las Disonantes.....	174
CAPITULO X. — <i>De las trasformaciones de los Intérvales</i>	178
ARTÍCULO UNICO. — Observaciones sobre los Intérvales y sus diversas faces.....	180
CAPITULO XI. — <i>De la Melodía y la Armonía</i>	182
ARTÍCULO I. — De la Melodía.....	184
ARTÍCULO II. — Del Solfeo considerado en los dos sistemas usuales..	185
ARTÍCULO III. — Análisis del sistema Diatónico-Universal.....	189
ARTÍCULO IV. — De la Transportacion instrumental.....	191
ARTÍCULO V. — De la Tonalidad.....	192
ARTÍCULO VI. — De la Armonía.....	193
ARTÍCULO VII. — De los Acordes.....	194
ARTÍCULO VIII. — Del Bajo en sus diversas representaciones.....	196
CAPITULO XII. — <i>Del Contrapunto, Cánon y Fuga</i>	198
ARTÍCULO I. — Análisis del Contrapunto en sus diversos grados de formacion.....	199
ARTÍCULO II. — Análisis del Cánon en sus diversas formas.....	201
ARTÍCULO III. — Análisis de la Fuga y sus diferencias.....	202
CAPITULO XIII. — <i>De la Modulacion, las Cadencias, Períodos y Frases</i>	204
ARTÍCULO I. — De la Modulacion y sus transiciones.....	206
ARTÍCULO II. — Acepciones y efectos de la Cadencia.....	208
ARTÍCULO III. — El Período y la Frase.....	209
APÉNDICE.....	210

ÍNDICE DE LAS LÁMINAS.

	PAGINAS.
Lámina 1 ^a	68
Notas de la antigua Música griega: género Diatónico, modo Lídio.....	76
Diagrama general del sistema de los Griegos, para el género Diatónico.....	82
Cuadro sinóptico de los tres sistemas de mayor antigüedad, y de las diversas series de notaciones que se relacionan con el sistema moderno.....	102
Caractéres figurados de las Notas.....	117
Ligaduras.....	124
Síncopas: espesas y analizadas.....	131
Grupos. — Acentuaciones.....	132
Acentuaciones (continuacion). — Grupetes.....	133
Calificación de la connaturalidad del Tono menor, y su nota sensible.....	158
Clasificación de los Intérvalos contenidos en la Octava.....	165
Trasformacion de los Intérvalos.....	180
Cuadro demostrativo de todos los Acordes contenidos en la Armonía. — Trasformaciones sobre la Tónica. — Trasformaciones de la 7 ^a disminuida.....	181
Cuadro sinóptico de la universal Diatónica de las Escalas.....	189
Ejemplos normales para la trasportacion instrumental, tanto de violines, flautas, etc., como de bajos.....	192
Cuadro sinóptico.....	193
Cuadro demostrativo de las tres posiciones armónicas que, segun las circunstancias ocurrentes, acompañan al bajo continuo en la progresion de la Escala.....	196
Demostracion del bajo continuo y del fundamental en los dos modos: mayor y menor	196
Cuadro designativo de las Cadencias mas usadas en los dos modos: mayor y menor...	204

FÉ DE ERRATAS.

PÁGINAS	LÍNEAS	DICE	LÉASE
VI	2	su ojo mostró	su ojo mostró
IX	31	del precio que se merezca	del aprecio que se merezca
28	nota (2) 4	y por contarse	y por cantarse
31	4	cuando bajó la figura	cuando bajo la figura
34	§ II 4	de sonido	del sonido
46	5	contra el que ha clamado	contra lo que ha declamado
51	nota (2) 1	Ab Eccesiis	Ab Ecclesiis
55	12	Armónico-matemático	Armónico-matemática
56	nota (1)	Fosca	Tosta
86	nota 6	Kio..... Fa	Kio..... La
95	nota 14	él compedia 22 cuerdas	él componia 22 cuerdas
104	11	omiten otras distinciones	omiten estas distinciones
116	nota	pág. 127	pág. 117
134	15	cuatro semi-corchcas	cuatro semi-corchcas
134	20	9 ú 11 fucas	9 ú 11 fusas
137	31	un corto remedio	un corto remedo
150	2	el decuadro	el becuadro
158	19	de su ciencia	de su esencia
161	2	de dos tonos	en dos tonos
170	16	concurrancia de los sonidos	concurrancia de dos sonidos
181	14	reconocerse	recorrerse
190	nota	pág. 192	pág. 188
191	38	pág. 184	pág. 192
207	nota 1	P. J. Trike	P. J. Frike