ENSAYO
DEL
CONTRAPUN

12-V-23





# DUDA

## DE D. ANTONIO EXÍMENO

SOBRE

EL ENSAYO FUNDAMENTAL PRACTICO

DE CONTRAPUNTO

*DEL M. R. P. M. FR. JUAN BAUTISTA MARTINI:*

TRADUCIDA DEL ITALIANO A NUESTRO IDIOMA

*POR D. FRANCISCO ANTONIO GUTIERREZ,*
*CAPELLAN DE S. M. Y MAESTRO DE CAPILLA*
*DE LA REAL DE LA ENCARNACION*
*DE MADRID.*




CON LICENCIA.

MADRID EN LA IMPRENTA REAL.

POR D. PEDRO JULIAN PEREYRA, IMPRESOR DE CAMARA DE S. M.

AÑO DE 1797.

R. 223

# PRÓLOGO DEL TRADUCTOR.

La Obra del *Orígen y reglas de la Música*, escrita en Italiano por el Abate Español D. Antonio Exîmeno, y traducida por mí á nuestro idioma, á pesar del mérito que en sí encierra, y de los elogios que ha merecido de los sabios profesores y eruditos de las naciones extrangeras, careceria de todo su esplendor y lustre, si no hubiera pasado por el criterio de la impugnacion. Apenas se publicó en Roma, quando se insertaron en sus Efemérides varios papeles contra ella, á que satisfizo completamente su Autor. Los amadores de la antigua escuela, acostumbrados á medir su imaginativa con los números, servilmente atados al Canto-llano para dar un paso en el Contrapunto, é idólatras de unas que llamaban reglas para componer, sin embargo de que se apartaban de ellas, y las quebrantaban en

sus composiciones, sentian vivamente el aprecio con que se leia esta nueva Obra por los Músicos instruidos, y otros amantes de esta Ciencia; y los llenaba de confusion el ver que los Autores de *le Novelle litterarie* de Florencia, y los de la Gazeta literaria de Milan llamasen á un ultramontano *el Newton de la Música*, y en el Diario de los Revisores de Londres *Autor original*. Pero no podian impugnarla, porque carecian de luces, y no tenian los conocimientos necesarios para presentarse en la palestra. En este conflicto imploraron la proteccion del Padre Martini, llamado abusivamente en Italia el Dios de la Ciencia Música, consultado como Oráculo infalible en las dificultades que por todas partes ocurrian en los exâmenes de Maestros de Capilla, y en otras disputas de la facultad, y tan famoso en toda la Europa, que los viageros iban á visitarle con la misma curiosidad con que visitan en Roma la estatua del Hermafrodita en la Galeria Borghese. Este,

pues, tomó á su cargo la impugnacion de dicha Obra, la defensa de las antiguas reglas, y destruir el nuevo Sistema de Exîmeno, fundado en la naturaleza, y la experiencia, que le manifestó los verdaderos principios, y dictó las reglas de la armonía. A este efecto dió á luz su *Ensayo fundamental práctico de Contrapunto*, cuyo objeto es persuadir la necesidad que hay de componer sobre el Canto-llano para aprender y llegar á poseer el arte del Contrapunto; recopilar las antiguas reglas de este á manera de aforismos con el desorden que se hallan en los Autores del siglo XV y XVI, y confundir á los principiantes con una multitud de excepciones, proponiendo varios exemplos, que repetidamente prueban la falsedad de aquellas reglas; y por último privar á los antiguos Griegos del uso del Contrapunto. A estos tres puntos se reduce el *Ensayo* del P. Martini, que ampliados con diferentes proposiciones, ilustrados con exemplos y doctrinas, y adornados con varios

rasgos de erudicion hacian creer á la numerosa escuela de aquel respetable Escritor bastaria para desterrar de la República musical el nuevo Sistema de Exîmeno, cuya obra se conservaria solo como trofeo á los pies de aquel Idolo de la Ciencia Música. Este era el juicio de una multitud de hombres á la vista del *Ensayo*. Pero Exîmeno, que le leyó y meditó con la mas seria reflexîon, dudó con sobrado fundamento, si el P. Martini en su Obra del *Ensayo fundamental práctico de Contrapunto* se propuso impugnar ó confirmar la Obra del *Orígen y reglas de la Música*. He aquí el asunto de este pequeño, pero instructivo y erudito volumen que me ha parecido conveniente traducir tambien á nuestro idioma, por lo mucho que conduce para ilustrar y confirmar quanto dice nuestro ilustre Autor en la Obra del *Orígen* en órden á la inutilidad del Canto-llano para aprender las verdaderas reglas de la armonía; y sobre la falsedad de las antiguas reglas del Con-

trapunto. Y aunque la tercera parte, en que trata con mas extension lo poco que en dicha Obra enseña acerca del Contrapunto de los Griegos, contiene mas erudicion que doctrina práctica, sin embargo se tocan en ella incidentemente algunos puntos sobre el *Temperamento* de los instrumentos de teclas, que pueden dar alguna luz á los que los templan, y se arrancan de raiz las preocupaciones sobre los Tetracordos de los Griegos, con los quales el P. Martini y demas Escritores antiguos de Música han confundido las cabezas de los que han querido estudiar aquella por sus principios. Nos persuadimos, pues, que nuestros profesores nacionales enterados de las razones de esta *Duda* sobre el *Ensayo* del P. Martini, la decidirán á favor de la Obra del *Orígen y reglas de la Música*, y contra las antiguas reglas del Contrapunto; y que quando á pesar de su solidez se les ofrezca alguna dificultad, emplearán sus luces para ilustrar mas una materia digna ciertamente

rasgos de erudicion hacian creer á la numerosa escuela de aquel respetable Escritor bastaria para desterrar de la República musical el nuevo Sistema de Exîmeno, cuya obra se conservaria solo como trofeo á los pies de aquel Idolo de la Ciencia Música. Este era el juicio de una multitud de hombres á la vista del *Ensayo*. Pero Exîmeno, que le leyó y meditó con la mas seria reflexîon, dudó con sobrado fundamento, si el P. Martini en su Obra del *Ensayo fundamental práctico de Contrapunto* se propuso impugnar ó confirmar la Obra del *Orígen y reglas de la Música*. He aquí el asunto de este pequeño, pero instructivo y erudito volumen que me ha parecido conveniente traducir tambien á nuestro idioma, por lo mucho que conduce para ilustrar y confirmar quanto dice nuestro ilustre Autor en la Obra del *Orígen* en órden á la inutilidad del Canto-llano para aprender las verdaderas reglas de la armonía; y sobre la falsedad de las antiguas reglas del Con-

trapunto. Y aunque la tercera parte, en que trata con mas extension lo poco que en dicha Obra enseña acerca del Contrapunto de los Griegos, contiene mas erudicion que doctrina práctica, sin embargo se tocan en ella incidentemente algunos puntos sobre el *Temperamento* de los instrumentos de teclas, que pueden dar alguna luz á los que los templan, y se arrancan de raiz las preocupaciones sobre los Tetracordos de los Griegos, con los quales el P. Martini y demas Escritores antiguos de Música han confundido las cabezas de los que han querido estudiar aquella por sus principios. Nos persuadimos, pues, que nuestros profesores nacionales enterados de las razones de esta *Duda* sobre el *Ensayo* del P. Martini, la decidirán á favor de la Obra del *Orígen y reglas de la Música*, y contra las antiguas reglas del Contrapunto; y que quando á pesar de su solidez se les ofrezca alguna dificultad, emplearán sus luces para ilustrar mas una materia digna ciertamente

de ser exâminada con no menos cuidado que otras muchas de las artes que por medio del agrado llegan á influir en las costumbres.

# PRÓLOGO DEL AUTOR.

El muy erudito P. Martini, quizá ocupado hasta ahora en preparar los materiales de la Historia de la Música, no habia aun satisfecho el deseo de la República musical, que unánimemente deseaba de él algun *Ensayo* de las reglas de Contrapunto, para disipar con las luces de un maestro tan célebre las tinieblas en que con tanta freqüencia se hallaban envueltos no solo los discípulos, sino tambien los maestros de este arte. Algunos de estos, movidos del natural deseo de ilustrarse, sin detenerles el título de maestros que ya gozaban, pasaron á Bolonia con el objeto de rectificar sus ideas musicales baxo la enseñanza del P. Martini: y aunque el

mero hecho de haberse puesto y sujetado á la direccion de este sabio maestro por algun tiempo, les haya acrecentado su crédito con los votos de aquella numerosa escuela, sin embargo, ni estos, ni aquel se han dignado aun de comunicar al público el secreto de su escuela, ó un sólido compendio de las reglas de Contrapunto que hiciese metódico y claro el estudio de esta arte. Finalmente mi atrevida resolucion de querer facilitar el método y claridad de este estudio con mi Obra sobre el *Orígen y reglas de la Música*, sin internarme antes en el secreto de la referida escuela, habrá tal vez sacado del P. Martini lo que no habian conseguido los votos de la República musical, la que espero me agradecerá este importante servicio, que sin pensar la he hecho. Algunos meses despues de publicada mi su-

sodicha Obra salió á luz la del P. Martini intitulada: *Esemplare, o sia Saggio fundamentale pratico di Contrappunto &c.*; y con tanta mayor ansia me apliqué á estudiarla, quanto que desde el prólogo eché de ver que el P. Martini, aunque me honra concediéndome el *gran talento y singular penetracion* que ciertamente no tengo, no obstante se propone *ilustrarme, y desea me interne algo mas en la naturaleza del Canto-llano*, que es la basa fundamental de su escuela. Pero al paso que me he ido internando en el estudio de esta nueva Obra del P. Martini, me ha ocurrido y se ha aumentado una *Duda* que no he podido resolver por mí mismo, y por tanto la propongo á la decision de los literatos y de los profesores de Música. La mencionada *Duda* es esta: si el P. Martini ha publicado su *Ensayo*

como un contraveneno de mi Obra, ó como un testimonio auténtico á favor de la misma. Quando veo que el P. Martini me supone poco instruido y necesitado de internarme en los fundamentos de su escuela; que renueva y sella con su autoridad las antiguas reglas de Contrapunto reprobadas por mí como falaces y falsas; y que en todas partes recomienda con sumo zelo á sus discípulos el amor ciego y respeto á aquellas reglas, me parece que su secreta intencion ha sido prevenir el peligro de alguna heregia que podria hacer nacer mi Obra en la República musical. Pero quando reflexîono en los exemplos que el P. Martini propone para verificar las verdaderas reglas de Contrapunto; en la insubsistencia de las reglas antiguas que yo he refutado, y que el P. Martini renueva sin con-

solidarlas; y en el contraste que el mismo Padre reconoce entre las reglas del Canto-llano y las del Contrapunto, quedo, por decirlo así, admirado, y me parece que no podia yo desear testimonio mas auténtico á favor de mi Obra que el que me da el P. Martini en la suya. Quizá el amor propio me engaña; pero deseando ilustrarme propondré brevemente al público las razones de mi *Duda*. La Obra del P. Martini no tiene otra division de materias que las que llevan consigo los ocho Tonos ó Modos del Canto-llano; sobre cada uno de los quales trae este Autor esclarecido algunos exemplos ó composiciones de los mas célebres maestros, ilustrándolos con notas relativas á la práctica del Contrapunto. Pero del prólogo se deducen los tres principales puntos que se ha propuesto el P. Mar-

tini persuadir á los lectores, y son: 1.° Que el Canto-llano es la basa fundamental del Contrapunto. 2.° Que las verdaderas y fundamentales reglas de este son las de los Autores de los siglos XV y XVI. 3.° Que yo he atribuido *con ligereza* á los Griegos el Contrapunto, sin haberme hecho cargo de las razones alegadas por él en la Disert. 2.ª del tom. I de la *Hist. de la Mús.*: razones que *se lisonjeaba fuesen convincentes para negarlo.* Estos tres puntos me suministran la division de mi *Duda* en tres partes, cada una de las quales se subdividirá despues en artículos, para que la mente del lector tenga los puntos de apoyo que requiere el buen método.

# PARTE PRIMERA.

## SOBRE LA NATURALEZA DEL CANTO-LLANO.

### I.

### *Falsa proposicion del P. Martini sobre el Canto-llano.*

La proposicion que el P. Martini pone por fundamento de su doctrina, y por tanto la señala con letra cursiva en el prólogo al fin de la pag. V, es esta: *Para aprender y llegar á poseer el arte del Contrapunto, es necesario componer sobre el Canto-llano.* Yo en el tom. II lib. 3º cap. 7º del *Origen de la Música* digo, que el Canto-llano es un estilo particular de nuestra Liturgia, y que las especulaciones sobre los Modos, cadencias, cuerdas, y otras propiedades de este canto no solo nada aprovechan para aprender y llegar á poseer el arte del Contrapunto, sino que aun estan llenas de máximas contrarias á las reglas fundamentales

de aquel. La opinion del P. Martini me parece que es casi diametralmente contraria á la mia. Mas veamos en primer lugar las pruebas que da de la suya.

En prueba de la susodicha proposicion dice inmediatamente el P. Martini, que el fin de la Música no es solo el deleyte del oido, ni su uso en el teatro, sino el cantar principalmente las alabanzas de Dios; para cuyo objeto, añade en la siguiente pag. VI, *habiendo introducido la Iglesia un canto serio, sencillo, y digno para alabar la Magestad del Señor, no puede tolerar un canto blando, afeminado y halagüeño, qual es el de nuestra Música moderna.* Esta es una proposicion de eterna verdad, inculcada por mí muchas veces en la Obra del *Orig. de la Mús.*; y si el P. Martini hubiese publicado la suya antes que yo la mia, acaso se hubiera dicho que yo habia copiado de él este piadoso modo de sentir. *El canto de la Liturgia*, digo á la pag. 139 del tom. III, *debe ser sencillo, no solo porque se debe las mas veces cantar por el pueblo, sino tambien por conformarse con la sencillez de los sentimientos de religion; y porque si fuese mas compuesto y artificioso, causaria mas bien distraccion que devocion.* Aun de la Música ins-

trumental que permite la Iglesia en las grandes solemnidades, digo á la pag. 145 del mismo tomo III, que se debe desterrar el estilo blando y afeminado. *La Música de la Iglesia*, digo, *por artificiosa y brillante que sea, debe siempre conservar el decoro conveniente al templo, y evitar las modulaciones demasiado voluptuosas, capaces de excitar afectos menos puros*; alegando los versos de Salvador Rossa:

*Che scandalo è il sentir ne' sacri rostri &c.*

que contienen la mas severa crítica del abuso que con demasiada freqüencia se hace en la Iglesia de la Música teatral. Convenimos pues el P. Martini y yo sobre la sencillez, seriedad y devocion que conviene al canto de la Iglesia, y en particular al de la Liturgia ó Canto-llano; pero no veo cómo pruebe este nuestro comun sentir la proposicion del P. Martini tan contraria á la mia, esto es, que *para aprender y llegar á poseer el arte del Contrapunto, es necesario componer sobre el Canto-llano.* Se podria concluir esto, si el P. Martini probase que en el Canto-llano se contiene la medula de las reglas fundamentales del Contrapunto; pero está tan lejos de probarlo, que muchas veces en el cuerpo de la Obra, como despues veremos, expresamente supone, que con las cuer-

das, con los Modos, y con las reglas del Canto-llano no se puede componer ni siquiera una cadencia en contrapunto: ¿luego á qué fin alega la sencillez y devocion del Canto-llano, para probar que para llegar á poseer el arte del Contrapunto es necesario componer sobre aquel canto? Yo no creo que ningun Escritor para llegar á poseer el arte de escribir bien, se crea obligado á hacer particular estudio sobre el libro de Tomas de Kempis que trata de la *Imitacion de Christo*, en virtud de este argumento: el libro de Tomas de Kempis es un libro sencillo, piadoso y devoto: luego para aprender y llegar á poseer el arte de componer libros, es necesario escribir un comentario sobre el libro de Tomas de Kempis.

## II.

### *Verdadera proposicion del P. Martini sobre el Canto-llano.*

*Por tanto conviene*, prosigue el P. Martini despues de las referidas palabras, *que el que quiera aprender y llegar á poseer el Contrapunto para el uso ó servicio de la Iglesia, se adapte á componer sobre el Canto-llano.* Se-

gunda proposicion de eterna verdad; aunque nuestro Autor la proponga á manera de conseqüencia que demuestra la proposicion principal; pero aquella añadidura *para el uso de la Iglesia*, destruye la economia del raciocinio, y hace que esta segunda proposicion no tenga conexîon alguna ni con la proposicion principal, ni con su prueba. No tiene conexîon con la proposicion principal, porque *la necesidad de adaptarse á componer sobre el Canto-llano quando se quiere componer para el servicio de la Iglesia*, no prueba de ninguna manera, que *para aprender y llegar á poseer el arte del Contrapunto, es necesario componer sobre el Canto-llano.* No tiene conexîon con la prueba, porque *la necesidad de adaptarse á componer sobre el Canto-llano quando se quiere componer para el uso de la Iglesia*, no depende de la sencillez, seriedad y devocion del Canto-llano: si el canto de la Iglesia fuese blando, afeminado y halagüeño, *convendria sin embargo que el que quisiera aprender y llegar á poseer el Contrapunto para el servicio de la Iglesia, se adaptase á componer sobre aquel canto.* La necesidad de adaptarse á componer sobre el Canto-llano, siempre que la composicion haya de ser para la Iglesia, de-

pende de la circunstancia de que el Canto-llano es el canto de la Iglesia, y así el que no se adapte á componer sobre aquel canto, no podrá de manera alguna servir bien á la Iglesia. Que el Canto-llano sea sencillo, serio y devoto, depende solamente de las sabias miras de la Iglesia en el uso del canto; pero ni lo uno ni lo otro prueba que los principios y las reglas generales del Contrapunto, en que deben instruirse los jóvenes estudiosos de esta arte, dependan ni de la sencillez y devocion del Canto-llano, ni de las composiciones particulares hechas sobre este canto; así como las reglas de la Grámatica latina no dependen ni de la sencillez del estilo de Fedro, ni de la necesidad de adaptarse á este estilo quando se quieran escribir fábulas en latin.

## III.

### *Proposicion acaso verdadera, ó acaso falsa del P. Martini sobre el Canto-llano.*

*Sobre este*, esto es, sobre el Canto-llano, prosigue el P. Martini, *se tomará ó tendrá una* Guia *para aprender mas fácilmente y con mayor seguridad el arte de componer bien. Y por*

*lo contrario sin esta Guia procederá á tientas y á ciegas, haciendo desordenadas y desagradables tanto la melodía de las partes (singularmente la fundamental del Baxo), como la union de ellas en contrapunto.* Así seria sin duda, si en el Canto-llano se contuviese el meollo de las reglas del Contrapunto; pero no probándonos esto el P. Martini, antes bien suponiendo muchas veces lo contrario, como despues veremos, esta tercera proposicion es equivalente á la primera que dice, que *para llegar á poseer el arte del Contrapunto, es necesario componer sobre el Canto-llano.* Y si en el *arte de componer bien* entiende el P. Martini *para el uso de la Iglesia*, será la tercera proposicion equivalente á la segunda, que asegura, que para componer para el servicio de la Iglesia, es necesario adaptarse á componer sobre el Canto-llano, esto es, sobre el canto de la Iglesia; que es como si dixera, que para componer sobre el canto de la Iglesia, es necesario adaptarse á componer sobre el canto de la Iglesia: proposicion certísima, que los Españoles llaman de *Pero Grullo*, el qual siempre decia la verdad, porque usaba de proposiciones idénticas: v. g. *quando es de dia, es de dia; y quando es de noche, es de noche.*

En toda la siguiente pag. VII, y parte de la VIII, inculca el P. Martini la sencillez y devocion del Canto-llano, y la necesidad de adaptarse á su estilo y circunstancias para el uso de la Iglesia. Argumento muy digno de la notoria piedad del Autor, pero que no prueba de manera alguna, que *para aprender y llegar á poseer el arte del Contrapunto, es necesario componer sobre el Canto-llano.* El arte del Contrapunto en general no mira estilo particular alguno: solo determina los acordes ó posturas aptas por su naturaleza para componer un todo armonioso. Despues que el principiante posea el arte en general, siempre que quiera componer sobre el canto de la Iglesia, necesita adaptarse á su estilo, pero no por esto deberá llamarse basa fundamental del arte en general. El fin principal de un Arquitecto Christiano tambien debe ser el servir á la Iglesia en la fábrica de los templos; sin embargo nadie dirá que la basa fundamental de la arquitectura en general, es la arquitectura del cementerio de S. Calixto que es un monumento de arquitectura christiana, mucho mas antiguo y respetable que el Canto-llano.

## IV.

*Distincion entre el Canto-llano y sus reglas.*

Y supuesto que el P. Martini no nos recomienda el estudio del Canto-llano, sino por su seriedad y devocion, y por la necesidad de adaptarse á su estilo siempre que se quiera componer para servicio de la Iglesia, no sé con qué fundamento haya concluido su dignísimo panegírico de aquel piadosísimo canto con estas palabras: *Solo diré que estoy persuadido, que tanto el Sr. D. Antonio Exîmeno como el Sr. Saverio Mattei, hombres de gran talento y singular penetracion, si se hubieran tomado mas tiempo para internarse mas en la naturaleza del Canto-llano, ciertamente hubieran descubierto y admirado su valor, y la fuerza que tiene para mover el ánimo ácia Dios.* Por lo que toca al gran talento y singular penetracion, dexo toda la alabanza á quien de justicia pertenece, esto es, al Sr. Saverio Mattei, el qual *si se hubiera aplicado mas tiempo al estudio del Canto-llano*, acaso no sería el sabio Filósofo que en el dia es; y aunque el Sr. Saverio Mattei haya probado que habia entre los

Hebreos compositores de música mas expresiva y mas artificiosa que el Canto-llano, no sé que por esto haya negado al P. Martini la fuerza de este canto para mover, atendidas nuestras circunstancias, el ánimo ácia Dios. Por mi parte estoy muy cierto de no haberla jamas negado. Por lo qual si *por internarse en la naturaleza del Canto-llano* entiende el P. Martini llegar á conocer aquella propiedad suya, me parece haberme internado bastante, puesto que sobre este punto he sido el precursor de su modo de pensar. Si *por internarse en la naturaleza del Canto-llano* entiende el P. Martini haber estudiado las cosas que nos enseñan los Autores de los siglos XV y XVI sobre la naturaleza de los *Modos*, *su extension*, *propiedades*, *cadencias*, *y la serie de las cuerdas ó voces de que estan compuestos*, que son los conocimientos que exîge el P. Martini á la pag. VII para pòner en Contrapunto los *introitos* y las *antífonas*, y para acompañarlas con el órgano; *solo diré*, que precisamente por haberme internado alguna cosa en estas materias, he llegado á conocer las grandes bagatelas que nos enseñan, y las contradicciones con que son atormentados los pobres principiantes de Contrapunto, que

sobre la mal entendida autoridad de sus maestros toman por Guia el Canto-llano.

Creería yo hacer agravio á la sabiduria del P. Martini, suponiendo que su secreta intencion ha sido el poner por primera basa del arte del Contrapunto las especulaciones sobre los Modos del Canto-llano, apoyando su dictámen en el uso piadoso que hace la Iglesia de aquel canto; como si la Iglesia por haber adoptado un canto semejante en los siglos antiguos, haya tambien sellado con su autoridad aquellas especulaciones. No creo, vuelvo á decir, capaz de un raciocinio semejante al P. Martini, puesto que esto sería hacer una mezcla monstruosa de las cosas sagradas y las profanas, y argumentar á manera de los aristotélicos del siglo XVI, los quales porque la Iglesia define que en la Eucaristía permanecen las especies de pan, cuyas especies eran para ellos ciertas qualidades ininteligibles, argumentaban que la exîstencia de estas qualidades era casi un dogma de fe. Sea el Canto-llano, quanto se quiera, sencillo, serio y digno para alabar la Magestad del Señor; esto no quita nada para que las especulaciones sobre este canto, vendidas por los Autores de los siglos XV y XVI, no sean por la mayor parte vanas, ridículas, obscuras,

pueriles, y lo que hace mas á nuestro intento, inútiles, y aun perjudiciales *para aprender y llegar á poseer el arte del Contrapunto*, como han sido ridículas, vanas, obscuras y pueriles muchas especulaciones de los escolásticos sobre los mas sacrosantos misterios de la Religion. He llegado pues al punto de haber de probar mi proposicion sobre la inutilidad del Canto-llano para llegar á poseer el arte del Contrapunto. Ciertamente no me será posible comprehender en los estrechos límites que me he propuesto en este escrito todas las reflexîones que me vienen al pensamiento para librar á los pobres principiantes de Contrapunto de la esclavitud tiránica que les oprime, con el especioso pretexto de fundar el Contrapunto en el Canto-llano. Quizá con el tiempo tendré mayor campo para hacer á satisfaccion mia este pequeño servicio al público. Entre tanto lo poco que diré en los artículos siguientes, estará expresamente confirmado con la autoridad del P. Martini; de suerte que este dignísimo Autor en el prólogo del *Ensayo* establece como proposicion principal la necesidad de fundar el Contrapunto en el Canto-llano; y despues en el cuerpo de la Obra me suministra las pruebas para demostrar lo contrario, que es la razon

de mi *Duda*; no sabiendo decidir si el P. Martini combate ó ilustra mi Obra sobre el *Orig. de la Mús.*

## V.

### *Definicion del Canto-llano segun la mente del P. Martini.*

Siendo el objeto del *Ensayo* del P. Martini el fundar el Contrapunto en el Canto-llano, me parece que á la primera página deberia hallarse aquello que en vano he buscado en otros muchos Autores, que de este género de canto hacen un misterio, es á saber, una definicion clara y sencilla del Canto-llano, con cuya luz se viesen los límites que separan este canto de qualquier otro, y se previese como de lejos la fuente de las verdaderas reglas de Contrapunto escondida en aquel canto. Pero los Autores del siglo XVI no acostumbraban al tratar de las ciencias el definir los vocablos, ó porque no tenian ideas claras de las materias que trataban, ó porque siendo las definiciones el fundamento de todo buen raciocinio, podian poner estas á los discípulos en el estado de raciocinar, y por tanto de substraerse de las autoridades de sus maestros.

El dividir el canto en *llano* y *figurado*, y distinguir este de aquel, porque el *llano* se escribe con figuras ó notas uniformes equivalentes á los puntos, y el *figurado* con variedad de notas, como lo define y divide el P. Martini á la pag. 187 del tomo 1º de la *Hist. de la Mús.*, me parece que es una division y definicion insuficiente, respecto de que en los exemplos del *Ensayo* del P. Martini la parte ó voz que lleva el Canto-llano, se compone de casi igual variedad de notas ó figuras que las demas partes que cantan con canto figurado. Ademas de que si la uniformidad de las notas fuese propiedad esencial del Canto-llano, esta sola propiedad bastaria, segun la autoridad del P. Martini, á hacerlo fundamento insuficiente del Contrapunto, puesto que en la citada página de la *Hist. de la Mús.* despues de haber explicado cómo de los puntos ó de las notas uniformes del *Canto-llano* naciéron las varias figuras del *canto figurado*, añade, que *sin las diferentes figuras no puede haber Contrapunto completo.* Dexemos pues á un lado la supuesta uniformidad de notas del Canto-llano, propiedad materialísima, y que á cada página del *Ensayo* del P. Martini se ve falsificada, y procuremos, si es posible, dar

una idea mas precisa de aquel canto.

Esta idea se puede deducir de la pag. 106 del *Ensayo* del P. Martini, donde se hallan con extension los ocho Modos del Canto-llano; y son ocho Escalas formadas de las cuerdas diatónicas, que por otro lado componen la Escala de *C-sol-fa-ut*, sin alterar ninguna con sostenido ó b-mol: de suerte que segun la mente del P. Martini el Canto-llano puede definirse así: *El Canto-llano es un canto en el qual, sea la que fuese la Primera y fundamental cuerda del Modo, constantemente se modula por las cuerdas de la Escala de C-sol-fa-ut, sin alterar ninguna ni con sostenidos ni con b-moles.* Esta es la propiedad característica del Canto-llano, que expresamente está declarada por el P. Martini á la pag. 31 del *Ensayo* nota 1ª donde dice: *Este* (habla del Canto-llano) *no admite ni sombra del accidente de sostenido, ni admite ningun b-mol sino en la cuerda de* B-fa-b-mi, *solo con el fin de evitar en lo grave el Tritono con* F-fa-ut, *y en lo agudo la Quinta falsa con* E-la-mi. (Querrá decir el P. Martini con el mismo *F-fa-ut*, puesto que el b-mol en *B-fa-b-mi* lejos de evitar la Quinta falsa con *E-la-mi*, la hace nacer.) Aun este b-mol que admite el P. Martini en el Canto-

llano, dice á la pag. 102 con la autoridad del P. Scorpioni, no se admite *relativamente al Canto-llano*, sino solo *por las razones conocidas de los prácticos*. Luego segun la autoridad del P. Martini no hay propiedad mas general ni mas esencial al Canto-llano, que la de excluir de sus cuerdas todo accidente, que es lo mismo que modular en todos los Modos por las cuerdas que por otra parte componen la Escala de *C-sol-fa-ut*, y que es justamente la idea que yo dí de los Modos del mismo canto en el tom. II á la pag. 20 del *Orig. de la Mús.*

De esta propiedad procede la diversa posicion de los dos Semitonos en los respectivos Modos del Canto-llano. El Modo de *D-la-sol-re* tiene el primer Semitono en el segundo intervalo, y el otro en el sexto. *E-la-mi* tiene el primer Semitono en el primer intervalo, y el segundo en el quinto &c. Y de la diversa posicion de los Semitonos resulta la diferencia entre los Modos del Canto-llano y los del figurado, establecida por el P. Martini á la pag. 107 del *Ensayo*: y es que los Modos mayores del canto figurado tienen constantemente mayores la Segunda, la Tercera, la Sexta y la Séptima; y que los Modos menores tienen

menores la Tercera y la Sexta, y mayores la Segunda y la Séptima. Los Modos del Canto-llano carecen de semejante regularidad: la Séptima del Modo de *F-fa-ut* es mayor; en los demas Modos menor. La Segunda en el Modo de *E-la-mi* es menor; en los otros mayor. La Tercera y la Sexta que en los Modos del canto figurado son constantemente de una misma especie, ó ámbas mayores ó ámbas menores, en los Modos del Canto-llano, atendida la idea que de ellos nos da el P. Martini, carecen con freqüencia de esta regularidad, como en *D-la-sol-re*, cuya Tercera es menor y la Sexta mayor.

A estos Modos del Canto-llano han aplicado los Autores de los siglos XV y XVI las propiedades atribuidas por los Griegos á sus Modos, uno de los quales decian era religioso, otro colérico, otro lagrimoso, y otro lascivo; propiedades sabiamente omitidas por el P. Martini, porque á la verdad son propiedades imaginarias. Cada uno de los Modos del Canto-llano, segun la explicacion que acabamos de hacer, no es esencialmente otra cosa que la modulacion de una cierta Escala: y en ninguna Escala de la Música se esconde el *fomes* de nuestras pasiones, pues estas se exci-

tan por las diversas combinaciones de los sonidos y de los Modos, que la idea de la misma pasion sugiere al compositor. Y á lo mas se podrá conceder, que la mayor ó menor agudeza del Modo, podrá ser conducente á sacar de él la expresion con mayor facilidad.

## VI.

### *Vana distincion de los Modos en Auténticos y Plagales.*

Pero no ha omitido el P. Martini la célebre division de los Modos del Canto-llano en *Auténticos* y *Plagales*; antes bien esta division es la basa fundamental de su *Ensayo*, dividido en ocho partes, quatro para los Modos *auténticos*, y quatro para los *plagales*. En vista de este aparato y de la purísima fuente de donde se saca aquella distincion de Modos, que es la division de la Octava en proporcion armónica y aritmética, ¿qué dificultad no encontrará un incauto principiante al querer formar una idea práctica de aquella distincion, y saber determinar en toda composicion de qué naturaleza sea el Modo de ella, si *auténtico* ó *plagal*? Mas él no aprenderá sobre

este punto, sino paralogismos, puesto que los mismos prácticos despues de haber raciocinado en tono científico y magistral sobre la division armónica y aritmética de la Octava, confiesan no saben qué efecto producen en la práctica aquellas divisiones, ó quál sea en la práctica el distintivo entre los Modos *auténticos* y *plagales*. Zarlino citado por Fux á la pag. 198 de la *Salita al Parnasso* dice, que el principio, el fin, y las cláusulas son comunes á una y otra especie de Modos, lo que basta para que no pueda haber entre ellos diferencia alguna substancial; pero al menos deberia haber alguna fixa y clara, aunque fuese accidental. Unos Autores quieren que á los Modos *auténticos* les convenga la modulacion ácia lo agudo, y á los *plagales* ácia lo grave; pero hallándose muchas composiciones que se suponen de Modo *auténtico* que modulan ácia lo grave, y otras de Modo *plagal* que modulan ácia lo agudo, dicen otros Autores que esta es una distincion de puro nombre: y así Angel Beraldi citado por Fux á la susodicha página hace de propósito modular el Modo *auténtico* ácia lo grave, y el *plagal* ácia lo agudo. En vista de tanta diversidad ó contrariedad de opiniones, que sin escrúpulo pueden llamarse caprichos, concluye

Fux á la pag. 200 con estas palabras, que pueden servir de gran consuelo á los pobres principiantes que se atormentan para reconocer en la práctica las diversas propiedades de los Modos del Canto-llano: *Podria alegar no pocos exemplos tomados de Luis Palestrina, con los quales se demuestra, que ni aun aquel grande hombre hizo mucho caso de la materia de los Modos. Pensando yo en esto, casi creeria, si la autoridad no lo contrastase, que hasta los mismos Autores célebres no han sabido establecer una cosa fixa respecto á los Modos; y si hay alguna distincion entre los* auténticos *y* plagales, *ciertamente la juzgaron de tan poca importancia, que no la contemplaron digna de hacer mérito de ella.* He aquí por confesion de los prácticos desvanecida como el humo, la célebre division de la Octava en proporcion armónica y aritmética, de la qual se hace tanta ostentacion para sacar del fondo de las Matemáticas la distincion de Modos *auténticos* y *plagales*. Y si Fux con los exemplos de Palestrina intenta demostrar que no hay en la práctica tal distincion, ¿por qué se proponen despues á los principiantes los exemplos de Palestrina divididos en *auténticos* y *plagales*? No es esta ocasion oportuna de in-

vestigar cómo se han introducido en la Liturgia las palabras *auténtico* y *plagal*, sobre las quales se han dicho tantas necedades: basta decir, que los contrapuntistas de los siglos pasados son perdonables, porque dieron á luz sus obras en un tiempo, en que los Escritores de toda especie de ciencias se complacian comunmente en vanas especulaciones. Pero el hacer valer al presente sus vanas ideas, y proponer á los principiantes por basa fundamental del Contrapunto las cantilenas de los Antifonarios viejos con los títulos *Hypofrig. Deut. Plag. Mixolid. Tetrard. Aut.* escritos con caracteres góticos, para que se estudie sobre ellos, es una pérdida absoluta de trabajo y de tiempo. Ahora bien, el susodicho testimonio de Fux comparado con el juicio hecho por mí de los Modos *auténticos* y *plagales* en el tom. II lib. 3º cap. 7º del *Orig. de la Mús.* demuestra suficientemente que me he internado en la naturaleza del Canto-llano, á lo menos tanto como Fux, con sola la diferencia, de que este en contraposicion de la experiencia hace caso de la autoridad; y yo dexo á un lado la autoridad, quando me convence la experiencia.

## VII.

### *Incertidumbre de los Modos del Canto-llano.*

Y á decir verdad, ¿cómo puede haber la diferencia que supone el P. Martini entre los Modos *auténticos* y *plagales*, quando en la mayor parte de las cantilenas del Canto-llano, de las quales se compone nuestra Liturgia, apenas se divisa una idea clara de Modo? La voz gira ácia lo grave y ácia lo agudo por las cuerdas de la Escala de *C-sol-fa-ut*, sin hacer, sino alguna ú otra vez, una de aquellas cadencias, que imprimen en el oido la idea de un Modo claro y distinto; y no quiero otra prueba de esto que el mismo *Ensayo* del P. Martini. Este digno Escritor, siguiendo las huellas de Zarlino, asigna á cada Modo del Canto-llano tres cadencias regulares; una en la cuerda del Modo, otra en la Quarta ó Quinta, y la otra en la Tercera. Y lo que parecerá mas extraño á qualquiera que no tenga la fantasia acostumbrada á semejantes especulaciones es, que algunas cadencias finales se suponen hechas en la Segunda, en la Sexta, y aun en la Séptima menor del Modo.

¿Y qué clase de cadencias es esta? ¿Una canturía que acaba en *F-fa-ut*, se debe juzgar propia del Modo de *E-la-mi*? ¿Otra que acaba en *C-sol-fa-ut* declara el Modo de *D-la-sol-re*? Las canturías feriales del Modo *auténtico* de *E-la-mi* puestas por el P. Martini á la pag. 380 del tomo 1º de la *Hist. de la Mús.* comienzan en *G-sol-re-ut* ó en *C-sol-fal-ut*, y sin tocar jamas la cuerda del Modo de *E-la-mi*, acaban en el mismo *G-sol-re-ut* ó en *A-la-mi-re*; y despues se debe creer á ojos cerrados, que aquellas cantilenas son propias del Modo de *E-la-mi*. ¿No es esto abusar de la credulidad de los principiantes, y obscurecer su mente con tales suposiciones, de suerte que lleguen á perder el sentido comun para desear ideas claras de las cosas, y raciocinar fundadamente sobre ellas?

Aquellas cantilenas y otras semejantes del Canto-llano, sean devotas quanto se quiera, y digan lo que quisieren Zarlino, Picinotto, Zacconi y Scorpioni, no tienen sino una idea vaga é incierta de Modo. Y de esta incertidumbre me da claro testimonio el mismo P. Martini en su *Ensayo* desde la pag. 196 hasta el fin, en donde hace una larga disertacion para reducir á algun Modo el salmo *In exitu Israel*, y

BIBLIOTECA

su antífona *Nos qui vivimus*, y la antífona de Pascua *Haec dies*; cuyas cantilenas, qual pretende sean de un Modo, y qual de otro. La Escuela aristotélica del Canto-llano, para salir á lo menos con palabras de tan pequeños embarazos, ha inventado los *Modos mixtos* de dos Modos; ¿pero qué otra cosa son los *Modos mixtos*, sino verdaderos hircocervos que destruyen lo mismo que suponen? Se supone que aquellas cantilenas pertenecen á algun Modo; y diciendo despues que este Modo es *mixto*, se declara que no pertenecen á ninguno: porque si no queremos contrastar las primeras y naturales ideas de todo canto, el Modo se determina con las cadencias; toda cadencia se hace necesariamente en una cuerda determinada, que es la Primera y fundamental de un solo determinado Modo; y á este Modo se reduce con la cadencia la precedente modulacion, que por sí misma no tiene caracter determinado de Modo. Véase el *Orig. de la Mús.* tom. II pag. 81. Luego las cadencias que suponen reducir la cantilena á una mezcla de dos Modos, son un verdadero monstruo. Si el Modo *mixto* quiere decir, que parte de la cantilena pertenece á un Modo, y parte á otro; ¿entonces para qué se disputa á qué Modo

pertenece el todo de la cantilena? Mas el fundamento de la disputa es que semejante cantilena no tiene caracter determinado de Modo, puesto que si le tuviese, no habria lugar á la disputa.

## VIII.

### *Vanas cadencias del Canto-llano.*

Pero exâminemos mas de cerca las decantadas cadencias del Canto-llano. En qualquier otro canto los movimientos de cadencia son claros y precisos, esto es, de Quarta, de Quinta, de un Tono baxando, y de un Semitono subiendo. El Canto-llano admite ademas, como verdaderas cadencias, el salto de Tercera ácia lo grave, y el movimiento de grado ácia lo agudo por un Tono, como se ven algunos exemplos en la Tabla de las Entonaciones de los salmos puesta por el P. Martini en el lugar citado; y esto quiere decir, que en el Canto-llano, exceptuando el salto de Tercera ácia lo agudo, el tránsito ó paso de una cuerda qualquiera á otra por el camino mas corto, se tiene por verdadera cadencia; cuya propiedad, que á primera vista parece hacer el Canto-llano mas fecundo de cláusulas decisivas del

Modo, dexa en realidad los Modos vagos, y enteramente inciertos. Las cadencias finales del lenguage músico corresponden á los puntos finales del lenguage comun; y si en un lenguage el sentido del punto final no se distinguiese del sentido de la coma, el sentido de todo el discurso quedaria vago é incierto. Por lo qual si en el lenguage músico del Canto-llano no se distingue el punto de la coma, ó casi todo movimiento de la voz se toma por cadencia, las cadencias serán vagas é inciertas, y por consiguiente será vago é incierto el Modo que se determine por ellas.

Pero la verdad es que la distincion que se pretende hacer entre las cadencias del Canto-llano y del figurado, es enteramente arbitraria y caprichosa. Las cadencias por propiedad intrínseca al canto deciden el Modo pasando de una cuerda fundamental á la otra, esto es, de la Quarta ó Quinta á la Primera: la de la Quinta, como dice el P. Martini á la pag. 31 del *Ensayo*, y como antes lo habia dicho yo á la pag. 39 del tom. II del *Orig. de la Mús.* debe llevar en semejante pasage Tercera mayor y Quinta; de aquí es que el movimiento de Semitono subiendo de la Séptima mayor (que es la Tercera de la Quinta) á la Primera, y

el descenso de la Segunda (que es la Quinta de la Quinta) á la misma Primera, por su conexîon intrínseca con la Quinta, son movimientos de cadencia, que por esta razon se podrá llamar *secundaria*, respecto de que la verdadera y *primaria* cadencia consiste en el salto de la Quarta ó Quinta á la Primera. Qualquier otro movimiento de la voz no se puede llamar *cadencia*, sino por mero capricho.

Y he aquí otra causa de la incertidumbre de Modo, que comunmente reyna en las cantilenas del Canto-llano, especialmente en aquellas en que se entra en la supuesta cuerda del Modo con un salto de Tercera, quales son las tres *auténticas* del Modo de *F-fa-ut* puestas por el P. Martini en la citada Tabla de las Entonaciones de los salmos. Con mucha mas razon se puede asegurar que no tienen ni aun sombra de cadencia aquellas en que de la Séptima menor se pasa al supuesto Modo, haciendo para entrar v. gr. en *A-la-mi-re* la modulacion *La Sol La*, sin dar sostenido al *Sol*. Se lamenta el P. Martini á la pag. 31 del *Ensayo* de que los Músicos de dos siglos á esta parte introducen por abuso en el Canto-llano algunos accidentes, dando v. gr. en la cadencia *La Sol La* sostenido al *Sol*. Si estos acci-

dentes, añade, se desterrasen del Canto-llano, *renaceria en los oyentes aquella devocion, veneracion y compuncion, que producia en los primeros siglos.* Doctrina que está corroborada por el esclarecido Autor con algunos testimonios de S. Bernardo, del Cardenal Bona, y de los Sagrados Cánones. Pero yo á la verdad me maravillo de que se quiera hacer tomar partido á los Santos Padres, á los Cánones y á los Concilios en semejantes bagatelas. Pues que, ¿un sostenido que requiere la cadencia que se pretende hacer, y que los Músicos juiciosos, aunque no le vean escrito, estan obligados por la naturaleza á adoptarlo, tiene en sí la diabólica fuerza de disipar la devocion, veneracion y compuncion de los fieles? ¿Y reputaremos despues fabulosos los milagros de la Música griega, quando un sostenido nuestro hace tan sacrílego estrago? Mas hablemos seriamente. Los venerables testimonios alegados por el P. Martini exhortan en general á los Eclesiásticos á la seriedad del canto en la Iglesia como lo desea todo hombre sensato; y el citar aquellos testimonios contra un miserable *sostenido* que la naturaleza nos obliga á poner en las cadencias, me parece que no es hacer el conveniente uso de la autoridad de los Santos

Padres. Alega tambien el P. Martini *testes dormientes*, esto es, los Músicos de dos siglos atras, los quales, supone, no ponian en el Canto-llano los accidentes que no veian escritos. ¿Pero vive por ventura alguno que nos pueda asegurar, que los Músicos de hace dos siglos no hicieron lo que por instinto de naturaleza hacen los Músicos de hoy dia? Si falta un testimonio semejante, solo podemos decir que si aquellos Músicos entraban en la cuerda del Modo, dexando menor la Séptima, como la veian escrita, carecian enteramente de sentido comun para la Música.

## IX.

### *Inutilidad del Canto-llano para aprender el Contrapunto.*

Veamos pues, si *para aprender y poseer el arte del Contrapunto, es necesario componer sobre el Canto-llano, ó tomarlo por segura Guia.* Yo no creo necesario probar, que el Canto-llano, supuesta la idea que de él da el P. Martini, no solo es inútil, sino tambien perjudicial á los jóvenes estudiosos del Contrapunto; puesto que el mismo P. Martini des-

pues de haber establecido en el prólogo del *Ensayo* aquella proposicion sobre la necesidad de fundar el Contrapunto en el Canto-llano, dice mil veces despues en el cuerpo de la Obra, que el Contrapunto requiere la regularidad de intervalos y de accidentes, que no admite el Canto-llano. ¿Debemos pues tomar por fundamento y guia del Contrapunto un canto, cuyas reglas y leyes son enteramente contrarias á las reglas y leyes del Contrapunto? Esto parecerá increible á qualquiera que no haya estudiado el *Ensayo* con la atencion y con el deseo de ilustrarse con que yo le he estudiado; y por tanto me será necesario exponer con brevedad la doctrina del P. Martini sobre este punto.

El *Ensayo* del P. Martini se compone de sesenta y un exemplos de Contrapunto, que son otras tantas composiciones de los mas célebres maestros del arte. Estos exemplos estan por todas partes llenos de los accidentes de b-mol y sostenido que reducen los intervalos de cada Modo á la regularidad, que yo he exîgido en el tomo II lib. 3º del *Orig. de la Mús.*; de suerte que en cada página se ve verificada con la práctica la teoría de mis reglas. Ahora bien, el P. Martini dice á la pag. 31 que de aque-

llos accidentes no admite el Canto-llano ni aun la sombra; añadiendo en la misma página que el compositor *está obligado á executarlo* (esto es, á poner los accidentes) *por ley de naturaleza del Contrapunto.* A la pag. 73 dice que las cuerdas del Modo de *E-la-mi* para el Canto-llano son *E, F, G, A, B, C, D, e*; pero que para el Contrapunto se debe dar sostenido á *F-fa-ut*, *C-sol-fa-ut* y *D-la-sol-re.* Tambien el b-mol que de necesidad lleva consigo el Modo de *F-fa-ut* dice á la pag. 102, sobre la autoridad del P. Scorpioni, que no es propio del Canto-llano. Y lo que es mas, á la pag. 53 el Tenor que lleva el Canto-llano, para hacer cadencia en *G-sol-re-ut*, tiene en el mismo Canto-llano sostenido en *F-fa-ut*; y en la nota dice el P. Martini, *si en el Tenor se halla notado el sostenido en la cuerda* F-fa-ut, *esto lo ha practicado el Autor no relativamente al Canto-llano que no admite semejantes accidentes de sostenido, sino por razon del Contrapunto, el qual haciendo cadencia en* G-sol-re-ut, *lleva de necesidad la Séptima mayor.* No acabaria jamas, si quisiese alegar todos los exemplos que nos propone el P. Martini con todas las notas con que los ilustra, para demostrar que el Contrapunto se funda

en reglas del todo contrarias á las que nos da el mismo P. Martini para el Canto-llano. ¿Y en vista de esto, deberemos tomar el Canto-llano por basa ó guia del Contrapunto? Si para *internarse en la naturaleza del Canto-llano* es necesario digerir esta especie de contradicciones, desespero enteramente de hacer los progresos, que el P. Martini espera podré hacer aplicándome mas al estudio del Canto-llano.

La contrariedad de las reglas supuestas por el P. Martini para el Canto-llano con las reglas que él nos da para el Contrapunto es tan manifiesta, que no ha podido menos de saltar á los ojos del mismo Autor; quien por esta razon al fin de la pag. 30 pretende prevenirla ó paliarla con estas palabras: *El Contrapunto se compone principalmente del Género Diatónico, Sintono y Mixto de algun intervalo cromático. Todo el arte del compositor consiste en saber unir la naturaleza del Canto-llano con la del figurado.* ¿Quánto mas claro y verdadero no sería este lenguage? *El Contrapunto esencialmente se compone de veinte y quatro Tonos ó Modos, llevando todos ademas de la Quarta y la Quinta, la Segunda y la Séptima mayores; doce tienen tambien mayores la Tercera y la Sexta, y por esta razon se lla-*

*man mayores; los otros doce tienen estos dos intervalos menores, y por tanto se llaman menores.* Con estas palabras explicadas sobre las teclas del clave comprehenderia al instante el principiante sin dificultad todos los elementos del Contrapunto. ¿A qué propósito pues es el confundirle con el *Género diatónico sintono, cromático* y *mixto*, cuyas palabras respecto á nuestra teoría ó filología musical, son enteramente insignificantes, y por tanto ni se explican ni pueden explicarse bien? Aquellas palabras significaban entre los Griegos ciertos órdenes arbitrarios que ellos daban á las cuerdas de su Música, y que nosotros no damos ya; por consiguiente son para nosotros inútiles. Otro tanto digo del *canto figurado.* Así pudo llamarse el canto naciente en los siglos bárbaros con variedad de notas, para distinguirlo del antiquísimo canto coral ó llano, el qual se escribia con las primeras siete letras del alfabeto, ó con puntos ó notas de igual valor. Mas al presente, que ya no exîste tal género de canto, y que el coral se compone de notas de diverso valor, ¿para qué es hacer creer á los principiantes con el uso de semejantes palabras, que en ellas se esconde algun enigma entendido solamente de aquellos que las adop-

tan? Vivo muy persuadido de la sinceridad del P. Martini, para sospechar que se sirve de los mencionados vocablos con el fin de confundir á los principiantes. Por exemplo, en la Disertacion sobre el Contrapunto de los antiguos, como despues veremos, declara el P. Martini inútiles para nuestro Contrapunto todos los sistemas de cuerdas de los Griegos, comprehendiendo señaladamente el *diatónico sintono*. Véase parte 3ª. art. 12. Y ahora en el *Ensayo* dice, que nuestro Contrapunto *se compone principalmente del diatónico sintono*, agregándosele algun intervalo cromático.

¿Qué idea pues formará un principiante del *diatónico sintono*, viéndole propuesto unas veces como basa de nuestro Contrapunto, y otras reprobado como inútil para el mismo? ¿Y en qué tinieblas no se hallará envuelta su creencia sobre los misterios de la Música, viendo el *diatónico sintono mixto de cromático* propuesto como basa del *canto figurado*, que es otra palabra bárbara, inútil, y que nada tiene que ver con las palabras griegas, *diatónico sintono, cromático? Todo el arte del compositor*, dice el P. Martini, *consiste en saber unir la naturaleza del Canto-llano con la del figurado*. La naturaleza del *canto figurado*, segun

el mismo P. Martini en el lugar arriba citado art. 5º, es de escribirse con figuras ó notas de diverso valor, como tambien se escribe ahora el Canto-llano ó coral; ¿quál es pues esta naturaleza del canto figurado diferente de la naturaleza del Canto-llano? ¿Será que este es piadoso y devoto, y aquel libertino é impio? Pero estas qualidades morales no tienen ninguna parte en los principios fisicos de la Música. No obstante si queremos reflexîonar sobre la explicacion hecha arriba en el art. 5º y siguientes de la naturaleza del Canto-llano segun la mente del P. Martini, no nos será dificil el comprehender quáles sean en su intencion aquellas dos diversas naturalezas de canto. El *figurado* admite todos los accidentes necesarios para reducir los intervalos á la regularidad de los veinte y quatro Modos arriba mencionados; y esta es la naturaleza del *canto figurado*. El *llano no admite ni sombra de aquellos accidentes*; y esta es la naturaleza del *Canto-llano*. Ahora pues, el Contrapunto *por ley de naturaleza*, como dice el P. Martini, requiere la susodicha regularidad de intervalos, que es propia del *canto figurado*, y que no admite el Canto-llano: y he aquí como quitando la confusion de las palabras griegas y

bárbaras, venimos á la contradiccion que he demostrado, á saber, *que para aprender y llegar á poseer el arte del Contrapunto, es necesario tomar por basa y guia un canto que de su naturaleza excluye los intervalos, que por ley de naturaleza requiere el Contrapunto; y que todo el arte del compositor consiste en saber unir naturalezas diametralmente contrarias entre sí.* Si la dureza de tales proposiciones no se suavizase con las palabras griegas y bárbaras, ¿quién las podria digerir?

## X.

### *Inconvenientes que produce el Canto-llano.*

Ahora se ve claramente el orígen del bárbaro tormento que se da á los pobres principiantes de Contrapunto, haciéndoles combatir por muchos años con reglas que mutuamente se destruyen, hasta tanto que á fuerza de una práctica ciega contrastada de falsos principios llegan á comprehender cosas en que se hubieran podido instruir en ocho dias. Se les pone delante, por exemplo, una cantilena de Canto-llano que se supone del Modo de *E-la-mi*, y preocupados con la regla de que el Canto-llano

no admite accidentes, no saben donde poner las manos sin chocar en mil escollos para hacer un Contrapunto á aquella cantilena. Tambien deriva de aquí aquel proverbio ridículo, de que Fux hace gran misterio á la pag. 53 de la *Salita al Parnasso*: *Mi contra Fa est diabolus in Musica.* Verdaderamente que *Mi* contra *Fa*, quando se toma el Canto-llano por guia ó norte del Contrapunto, es un diablo capaz de hacer energúmeno á un principiante. El *Mi* contra *Fa* del Canto-llano es la Quinta falsa ó el Tritono propio y decisivo del Modo de *C-sol-fa-ut*: véase el *Orig. de la Mús.* tom. II lib. 3º cap. 2º art. 3º.; y cabalmente el Modo de *C-sol-fa-ut* está excluido del Canto-llano por muchos, señaladamente por el P. Martini. Y así sucede que el principiante sujeto por una parte á componer en otros Modos, y por otra imposibilitado de usar de accidentes, no sabe como librarse de aquella Quinta falsa, ó de aquel diablo enemigo del Modo en que compone.

## XI.

### *Verdadera idea del Canto-llano y del estilo* de capilla.

¿Pero se deberá desterrar enteramente de la escuela del Contrapunto el Canto-llano? Yo podria decir lo que dice en una carta escrita á un amigo el 15 de Noviembre del año pasado de 74 un Maestro de Capilla Académico Filarmónico, y harto conocido en Italia y en Alemania; el qual despues de haber *exâminado y reconocido tantos libros de Palestrina y de otros infinitos, y despues de haber consumido muchísimo papel en escribir en este estilo.... y de haber conocido mil absurdos, imposturas, enigmas y arcanos que qualquiera que tiene un sano juicio echa de ver*, concluye, que *el escribir con la sujecion del Canto-llano es lo mismo que correr con cadenas á los pies; de modo que siempre se halla en el mismo lugar; y lo propio que escribir: S. Antonio es un gran Santo: un gran Santo es S. Antonio: Antonio Santo es un gran Santo; haciendo siempre una misma cosa.* Pero seamos algo mas benignos con las preocupaciones públicas.

El arte del Contrapunto en general es como el Género, que despues se divide en diversas Especies de estilos. Para llegar á poseer este Género, ó el arte del Contrapunto, es necesario ante todas cosas estudiar los principios generales de la armonía, quales se hallan en el tom. II lib. 3.º del *Orig. de la Mús.*, exercitándose en pequeños exemplos que contengan la pura práctica de cada una de las reglas. Hecho este estudio, que podrá ser de tres ó quatro meses, se deben despues explicar al principiante los diversos estilos, comenzando si se quiere por el Canto-llano, y por el estilo en que se compone sobre él, llamado *estilo de capilla*. Pero la explicacion tanto del estilo de capilla como del Canto-llano debe ser muy diversa de la que vulgarmente se da.

El Canto-llano, se les debe decir, es el canto que usa la Iglesia en los divinos oficios cantados sobre los libros corales. Este canto se formó en los primeros siglos despues de Constantino, quando los pueblos Christianos de Occidente eran bárbaros y groseros, y no se tenia otra idea práctica de Música que el de las ocho cuerdas que forman la Escala de un Modo sin variedad de notas ni de Tiempos. Antes de San Gregorio Magno el susodicho canto era suma-

mente tosco como adaptado á pueblos venidos de la Alemania, los quales, como dice Juan Diacono en la vida de S. Gregorio, no podian acomodar sus gargantas á las suaves modulaciones. S. Gregorio lo reformó y lo reduxo á un estado mas conveniente á la mayor delicadeza de los pueblos de Italia. Aun en los tiempos de S. Gregorio todavia no se conocian en la práctica mas que las ocho cuerdas mencionadas que se expresaban con las siete primeras letras del alfabeto. Con estas siete cuerdas ó letras se escribió todo el canto de la Liturgia, que del autor de la reforma se llamó *Gregoriano*, y se escribió sin ninguna expresion ni de tiempo ni de notas. Inventadas despues estas ácia el siglo IX, la Música escrita con las nueve figuras ó notas de diverso valor se comenzó á llamar *figurada*, para distinguirla del canto coral, que se escribia sin variedad de notas, y que por esta razon se llamó Canto-llano. En los libros corales escritos despues de la invencion de las notas se comenzó á percibir alguna diversidad en su valor correspondiente al diverso valor sensible de las sílabas; el qual antes se expresaba sin duda en el acto de cantar; pero la teoría musical aun no habia llegado ni á distinguirlo claramente, ni á

expresarlo sobre el papel. Otro tanto sucedió con el número de las cuerdas; cantando se tocaban ciertamente algunas diversas de las ocho primeras; pero ni se sabian distinguir, como acaece á las personas que cantan sin conocimiento del arte, ni tenian nombres ni figuras para expresarlas. Aun despues de conocida en la práctica la cuerda *B-fa*, se escribia en la misma raya en que se escribe el *B-mi*, y por esto aquella raya se llamó *B-fa-b-mi*, como si el *B-fa* y el *B-mi* que distan entre sí un Semitono fuesen una misma cuerda. Güido Aretino introduxo en el canto coral la distincion de aquellas dos cuerdas, que aunque se escriban todavia en una misma raya, esta no obstante se señala para el *B-fa* con una *b* redonda que se llamó *mole*, y para el *B-mi* con una *b quadrada*. Añadida pues la cuerda *B-fa* á las ocho de la Escala de *C-sol-fa-ut*, son nueve las cuerdas con las quales se escribió despues de Güido Aretino el canto de la Liturgia que se llama *Canto-llano*, y se conserva el uso de escribirlo con aquellas mismas nueve cuerdas, pero con mas variedad de figuras que la que se practicaba en los siglos IX y X. Como en aquellos siglos todos los profesores de canto estaban destinados al servicio de la Iglesia, todos

comenzaban por el exercicio de cantar el Canto-llano; y los progresos que sucesivamente hacia la Música se atribuían á aquel canto. De esta práctica y de la manera de escribir el Canto-llano con solas nueve cuerdas se ha derivado la falsa opinion de que el Canto-llano es la basa de la Música, y que excluye los accidentes, particularmente el sostenido, cuyo signo se inventó quando ya estaba formado el Canto-llano. Pero ahora que se distinguen con mas conocimiento los movimientos de la voz, nos demuestra la experiencia que no se puede hacer cadencia en una cuerda entrando en ella por la Séptima, sin hacer esta mayor. De aquí es que claramente se distingue el sostenido que ponen los Músicos en el Canto-llano al *F-fa-ut* para hacer cadencia en *G-sol-re-ut*; al *G-sol-re-ut* para hacer cadencia en *A-la-mi-re*; y al *C-sol-fa-ut* para hacerla en *D-la-sol-re*; de manera que cantan el *B-fa* aun quando esté escrito el *B-mi*, siempre que así lo pide la naturaleza del Modo. La ignorancia de los primeros siglos en que se formó el Canto-llano nos da lugar á dudar, si la Séptima del Modo se hacia entonces mayor, ó si se dexaba menor como estaba escrita: lo que podemos decir es que mucho antes de inventarse el signo del

sostenido se practicaba ya el Semitono significado por él; respecto de que el curso natural de las operaciones humanas ha sido siempre practicarlas primero por acaso ó por instinto, y despues reflexîonar sobre ellas y conocerlas, y finalmente inventar los signos ó las palabras para significarlas.

De este bosquejo del orígen y progresos del Canto-llano se deduce su naturaleza; y es esta. 1º El Canto-llano es un canto de una ó muchas voces acordadas al Unísono ó á la Octava sin armonía alguna, escrito casi todo en las cuerdas de *C-sol-fa-ut*. 2º Es un canto muy sencillo por quanto se compone de poca variedad de notas, se modula en él muchas veces de grado, consta de largos trechos de notas unítonas, particularmente el canto de la salmodia; y rara vez se extiende fuera de los límites de una Quinta ó de una Sexta. 3º Por lo comun no tiene ritmo sensible, y solo en las cadencias se echa de ver algun *dar* y *alzar*. 4º Es un canto sin expresion relativa á las palabras, y por tanto con la misma cantilena se cantan salmos y antífonas de sentimientos muy diversos, como el *Miserere* y el *Jubilate*, las antífonas de Navidad y las de Semana Santa. Sin embargo se adoptó este canto

por la Iglesia, porque no tiene modulaciones extravagantes, no causa distracciones, y porque la suavidad de las pocas cuerdas que pausadamente toca, dando tiempo para meditar las palabras, puede ser util, y ciertamente lo fue en los siglos bárbaros para fomentar la devocion de un pueblo poco musical. 5º No observa las mas veces, particularmente en la salmodia, la regularidad propia de un Modo; comienza en una cuerda, y acaba en otra diversa de la primera, finalizando muchas veces sin verdadera cadencia. 6º No obstante en algunos cánticos introducidos en la Liturgia en los tiempos de mas gusto en la Música, y en los himnos que por razon de la poesía tienen algun ritmo sensible, se echa de ver mas regularidad de Modo, y mas expresion relativa al sentimiento general de devocion.

Y en esta excepcion se deben comprehender ciertos bellos modos de cantar de la Capilla Pontificia, la qual con la eleccion de las voces, con la justa medida de las notas, con los trinos y otros adornos, da al canto de algunos himnos toda la expresion de que son capaces. Particularmente merece ser oido con reflexîon el himno: *Pange lingua gloriosi lauream certaminis*, que se canta el Viernes San-

to. El canto de aquel himno es un verdadero Canto-llano, esto es, un canto al Unísono, casi en substancia lo mismo que se halla en los libros corales; pero el modo de cantarlo de dicha Capilla, hace que parezca muy diverso del que se canta en otras Iglesias. Primeramente las voces agudas de los dos Tiples que lo cantan son las mas aptas para expresar el consuelo, que entre las penas de la pasion del Redentor nos debe causar la memoria del triunfo de su cruz. El Tiempo algun tanto *alegro*, y los trinos de que por todas partes está adornada la cantilena son tambien muy aptos para expresar la alegria de dicho triunfo. Sobre todo la distribucion de las notas que se cantan (y no de las que estan escritas) para expresar lo largo y breve de las sílabas que componen el ritmo del himno, deberia estudiarse con reflexîon por todos los Maestros de Capilla. Allí se ve confirmado evidentemente lo que dixe respecto á las sílabas largas y breves en el *Orig. de la Mús.* tomo I parte 1ª lib. 2º cap. 4º art. 5º contra Tartini, el qual pretende que la cantidad de las sílabas en el canto depende precisamente del sitio en que se hallan. Una sílaba, dice, resulta necesariamente larga, si se canta al dar ó al alzar; y

breve si se canta en las partes intermedias. Es cierto que nuestro vulgar modo de cantar, reforzando la voz al dar y al alzar para hacer sensible el compas, produce comunmente aquel efecto; mas esto, por decirlo así, es vicio de nuestro canto procedido quizá de los instrumentos de arco, cuyos tocadores, como que hacen del dar y del alzar otros tantos puntos de apoyo para dar movimiento al arco, haciendo de este modo intrínseco á la Música el compas; siendo así que ella no tiene por su naturaleza otra division de Tiempo sino la que resulta del valor de las notas, como se puede observar en el susodicho himno cantado por la Capilla Pontificia. Allí, como en toda otra cantilena de Canto-llano, no percibe el oido ningun género de compas; sin embargo con los diversos valores de las notas se da á casi todas las sílabas su verdadera cantidad, y así sin compas sensible resulta el ritmo del himno; por lo que si se da aquel himno á un Maestro de Capilla para ponerlo en Música concertada y en compas sensible, al punto se destruirá el ritmo; y si la cantilena de la Capilla Pontificia se distribuye en compases, se verán caer en el *dar* algunas sílabas breves, sin perjuicio de su cantidad. Pero yo creo que el

canto de aquel himno se ha ido perfeccionando poco á poco por los grandes hombres que en todo tiempo ha tenido aquella Capilla, y se ha conservado como por tradicion, respecto de que las notas de aquel Canto-llano que se encuentran en los libros corales no dan la exâctitud del ritmo, ni los trinos, ni otros adornos que al cantarle executan los cantores de aquella Capilla. Y sea lo que fuere de esto, el Canto-llano de los himnos y de las *Seqüencias* por razon del ritmo ó metro que suministran las mismas palabras, y de la regularidad de las cadencias, puede hacerse parecer muy diverso de lo que se ve en los libros corales; pero no se podrá hacer otro tanto con el canto de los *introitos*, *graduales*, *antífonas* y *salmos*, porque este consiste generalmente en un movimiento de la voz, sencillo á la verdad, pero que nada concluye; y lo que hace mas á nuestro intento, el Canto-llano de qualquier especie que sea, como se ha de cantar por muchas voces al Unísono, no contiene ninguna propiedad ventajosa á la práctica del Contrapunto.

Despues de la restauracion del Contrapunto se estableció en la Iglesia el uso de poner en armonía algunos Cantos-llanos, añadiéndoles

por acompañamiento algunas otras voces, aunque sin órgano, y sin otro ningun género de instrumentos. El estilo de estas composiciones hechas sobre el Canto-llano se llamó y se llama todavia *estilo de capilla*, cuyas propiedades son las siguientes. 1ª Las voces que acompañan el Canto-llano, en quanto lo permitan las reglas fundamentales de armonía, deben conformarse con la sencillez de aquel, no adoptando comunmente mas cuerdas que aquellas, que como habemos dicho arriba, son propias del Canto-llano. 2ª Si una canturía ó cantilena de Canto-llano no tiene caracter claro de Modo, se debe formar este con el concurso de las otras partes, eligiendo aquel Modo, que atendidas las reglas fundamentales de armonía, lleve consigo menor número de cuerdas diversas de las que son propias del Canto-llano. 3ª La cadencia final imperfecta desde la Quarta á la Primera del Modo es muy propia del *estilo de capilla*, especialmente porque para esta cadencia se requiere menor número de cuerdas diversas de las que son propias del Canto-llano, que para la cadencia perfecta, en la qual se pasa desde la Quinta á la Primera: por esto las composiciones del Modo de *E-la-mi* puestas por el P. Martini en su *Ensayo* aca-

ban con cadencia imperfecta. Pero tanto para la imperfecta como para la perfecta se deben adoptar sin escrúpulo las cuerdas que exîgen las reglas fundamentales de armonía, sean ó no propias del Canto-llano. 4.ª El uso de las disonancias debe ser muy moderado, preparando aun aquellas que atendidas las reglas fundamentales de armonía, no tienen absoluta necesidad de ser preparadas: y las resoluciones deben ser las que yo llamo *perfectas* en el *Orig. de la Mús.* tom. II lib. 3.º cap. 2.º 5.ª La modulacion de las voces añadidas al Canto-llano debe constar de mayor variedad de notas, que el mismo Canto-llano; pues de otra suerte no se podrian poner en execucion los artificios del Contrapunto. Sin embargo, en este punto es necesaria grande moderacion, para que del concurso de muchas voces, cantando cada una de ellas con diferente modulacion, no nazca confusion, como sucede con demasiada freqüencia en esta especie de estilo. Sobre todo se debe freqüentar la modulacion de grado, y evitar los saltos particularmente de Sexta mayor, Séptima, y Quinta falsa; tanto por la comodidad de la entonacion, que no está sostenida por los instrumentos, como por conformarse con el estilo del

Canto-llano, en el qual no se encuentran jamas semejantes saltos. 6ª El Tiempo debe ser de simple *dar* y *alzar*, que por lo mismo se llamó *Tiempo de capilla*, por ser este el único ritmo, que de quando en quando se oye en el puro Canto-llano. 7ª Se acostumbra en este estilo acabar con Tercera mayor, aunque el Modo sea de Tercera menor; lo que quando la cadencia es perfecta, pasándose á ella desde la Quinta con Tercera mayor á la Primera tambien con Tercera mayor, hace bellísimo efecto, y debe practicarse en toda especie de estilos; ya porque el oido queda al fin mas satisfecho con la Tercera mayor que con la menor, ya porque el descanso de la cadencia no es perfecto, siempre que falta la relacion de cadencia entre cada una de las cuerdas de la armonía de la Quinta, con la correspondiente de la armonía de la Primera. V. gr. pasando de *Sol Si re* á *Do Mi Sol*, así el *Do* con el *Sol*, como el *Mi* con el *Si*, y el *Sol* con el *re* tienen relacion de cadencia; y lo mismo sucede en la cadencia imperfecta, dando á la Primera la misma Tercera que se da á la Quarta. Pero pasando de la Quinta con Tercera mayor á la Primera con Tercera menor, ó de la Quarta con Tercera menor á la

Primera con Tercera mayor, v. gr. de *Sol Si re* á *Do Mi$^{b}$ Sol*, ó de *Fa La$^{b}$ do* á *Do Mi Sol*; entonces falta la susodicha relacion en el primer caso entre *Si* y *Mi$^{b}$*, y en el segundo entre *La$^{b}$* y *Mi*. De aquí proviene cierta languidez que se siente en la cadencia perfecta en el Modo menor; cuya languidez, aunque en el discurso de una composicion sirva para la expresion del asunto, en la conclusion conviene evitarla, haciendo el Modo de Tercera mayor. Tambien el paso desde la Quarta con Tercera menor á la Primera con Tercera mayor ha sido autorizado por los antiguos con el fin de dexar en la conclusion de una obra satisfecho el oido con la Tercera mayor.

*Considerado el Canto-llano baxo este aspecto*, digo en el tomo II á la pag. 150 del *Orig. de la Mús.*, *que no solo es bellísimo, sino tambien muy útil para exercitar á los principiantes, y hacerles adquirir la facilidad y naturalidad del canto*; y pongo por modelos que deben imitarse los Autores que han escrito por el gusto de los que propone el P. Martini en su *Ensayo*. Pero una cosa es que el Canto-llano ó el estilo que de él ha procedido, y se llama *de capilla*, sea apto para exercitar

al principiante despues de haber llegado á poseer el arte del Contrapunto ó las reglas de armonía, y otra es que *para aprender y llegar á poseer el arte del Contrapunto sea necesario componer sobre el Canto-llano, y tomar este canto por guia*; supuesto que en el Canto-llano, como vulgarmente se explica, hay mil máximas contrarias al Contrapunto; y como yo he explicado, nada hay que pueda servir de guia ó de luz para poner en Contrapunto una sola nota. Se debe exercitar el principiante en el estilo de capilla despues de haber llegado á poseer el arte del Contrapunto en general, solo porque aquel estilo es el mas sencillo, y está exênto de las mutaciones de Modo irregulares, de las resoluciones imperfectas de las disonancias, y de los saltos y modulaciones dificiles; lo que no se puede adoptar con felicidad sin el gusto y discernimiento que se adquiere y perfecciona con el mismo exercicio. Ni para exercitar á los principiantes en aquel estilo es necesario revolver los antifonarios del siglo XIV, dándoles por tema ó motivo una de aquellas cantilenas que no tienen caracter fixo de Modo; basta, como hacen los mas sabios maestros, darles por tema qualquiera cantilena sencilla bien conduci-

da de notas ó uniformes ó poco diferentes, obligándoles á componer sobre ellas, dexándoles otras veces en la libertad de que lo hagan todo por sí mismos. Y para que los idolatras del Canto-llano vean quán benigno soy con sus preocupaciones, déseles tambien alguna vez á los principiantes una de las mas extravagantes cantilenas del Canto-llano, para que se afanen y sutilicen su ingenio para reducirla á armonía, así como los Poetas sutilizan el suyo componiendo sonetos acrósticos ó de rima extravagante.

Conduciendo á los principiantes con este método, primeramente aprenderán las reglas generales de armonía, y despues las sabrán aplicar á cada uno de los estilos. Pero si desde el principio se les mete en la cabeza el Canto-llano con todo su acompañamiento de Modos *auténticos* y *plagales*, de cadencias finales regulares é irregulares, de Género cromático, diatónico, sintono, mixto y figurado &c. se hallarán como en un palacio encantado, donde se supone escondido algun tesoro, no palpando mas que tinieblas; no sabrán hacer una mutacion de Modo, ni tampoco una verdadera cadencia; andarán á menudo á caza de fantasmas, proponiéndose el hacer ora un

pasage auténtico, ora otro plagal; aquí una cadencia regular, allá otra irregular; tal vez un paso cromático, y tal vez otro mixto de cromático y sintono; y creerán dar un golpe de maestro si en un Villancico ó Responsorio introducen un fragmento de alguna antífona: y así toda suerte de estilos, exceptuando el del Canto-llano, será reputada por ellos una corrupcion, ó nacida de la ignorancia, ó sugerida por el diablo. En suma quedarán para siempre destituidos de gusto, y del discernimiento de estilos que es la dote fundamental de un excelente maestro. Así dice el Autor de la carta arriba citada que sucede á los primeros sequaces del Canto-llano, de cuyas composiciones hace él la severa crítica que suprimidos los nombres quiero copiar, para que se vea que entre los primeros maestros del siglo XVII hay algunos que piensan diversamente de lo que se pensaba en el XV y en el XVI. *En las composiciones de capilla de N.*, dice, *hallo mil desórdenes*, que son: *mala composicion*, *choque contínuo de partes, y dureza. En el estilo* ad organum, *pésima modulacion*, *no compaseada*, *siempre los mismos pensamientos*, *y el cantar mal de las partes. Vm. tome las suyas....impresas. En el estilo con violines en el género cromático* (esto es,

en el estilo expresivo), *confunde un estilo con otro*; *carece enteramente de gusto*; *sacrifica al que canta*; *en los duos, tríos y quartetos confunde una parte con otra, sin cuidar de lo bueno, de lo bello, ni del gusto del presente siglo que desea el estilo cromático* (esto es, la expresion). *El estilo pues diatónico* (ó de capilla) *quede por sí mismo para la Iglesia con solas las voces. El estilo* ad organum *debe ser el del Género cromático*; *destiérrense de él todos los enigmas del diatónico*; *sea serio y grave donde conviene*; *bien modulado y facil. El estilo eclesiástico con violines esté distante de los minuetes y gigas*; *sea bello y adornado de magestad y gracia, distante de aquellas puerilidades del gran N. que siempre hace minuetes*; *carezca de aquellas larguísimas bagatelas y fastidiosas réplicas de* Amen; *y serán tres estilos bellos sin confundirse el uno con el otro*; *pero N. los confunde todos tres, y por esta razon cae en mil necedades.*

## XII.

### *Canto de los salmos de los Hebreos.*

Acabado el elogio del Canto-llano, prosigue así el P. Martini á la pag. VIII del prólogo: *Lo que hasta aquí he dicho acerca de la Música propia de la Iglesia, así como prueba que era del mismo caracter la de los Hebreos como destinada á las alabanzas de Dios, tambien demuestra quan insubsistente es la opinion de D. Antonio Eximeno, el qual en su Obra del* Orig. de la Músic. tom. III lib. 2.º cap. 2.º art. 2.º pag. 130 *siguiendo los vestigios de Saverio Mattei sostiene, que la Música de los Hebreos que usaban en el canto de los salmos, fue del mismo estilo que el* Stabat Mater *á dos voces con instrumentos compuesto por Pergolesi.* Lo que hasta allí habia dicho el P. Martini acerca de la Música propia de la Iglesia, es lo mismo que yo he inculcado tantas veces en mi Obra, esto es, que debe ser grave, seria y muy distante de las modulaciones blandas y afeminadas. De este nuestro comun sentir deduxo el P. Martini la conseqüencia que para llegar á poseer el arte del

Contrapunto, es necesario componer sobre el Canto-llano; y ahora deduce otras dos: la una, que la Música de los Hebreos *como ordenada á las alabanzas de Dios*, debia ser del mismo caracter que nuestro Canto-llano; la otra, que mi opinion sobre la Música de los mismos es falsa é insubsistente. Verdaderamente no comprehendo como de un principio que no es comun á los dos respecto á la Música propia de la Iglesia, deduce el P. Martini tantas conseqüencias contra mí. Es preciso, ó que mi celebro se adapte poco á los principios de la lógica, ó que en el Canto-llano se esconda otra arte de raciocinar, en la qual no me haya internado yo lo suficiente. En los precedentes artículos, si mi lógica no me engaña, me parece haber demostrado que la seriedad y devocion de la Música propia de la Iglesia no tiene conexîon alguna con las reglas del Contrapunto. Veamos pues qué conexîon tiene la segunda conseqüencia con el mismo principio.

Pretende el P. Martini que el canto de los salmos de los Hebreos era del mismo caracter que nuestro Canto-llano, por dirigirse ámbos al mismo fin; y aun como intenta probar en la Disert. 3ª del tomo 1º de la *Hist. de la Mús.*

el mismísimo Canto-llano de nuestros salmos. En suma de la unidad del fin deduce el P. Martini la unidad de los medios. Ahora pues, ¿qué conseqüencias tan singulares no podrian deducirse con semejante modo de argumentar? Aquellos pueblos del Malabar que jamas han visto otros Christianos Européos que sus Misioneros Capuchinos, creerán que en Europa todos los Christianos estamos armados con la capilla y con las barbas contra las tentaciones del demonio. Los sermones de S. Vicente Ferrer y los de S. Juan Chrisóstomo se dirigen al mismo fin: luego estos y aquellos son del mismo estilo, y aun del mismo lenguage. El Canto-llano de nuestros salmos se ha adoptado por la Iglesia Latina, no porque tuviese en sí gran fondo de Música, sino solo porque lo halló apto para no distraer de la devocion al pueblo que debia oirlo. Este pueblo, despues de la irrupcion de los Bárbaros, fue grosero, de fantasía estúpida, duro de oido, y áspero de garganta; y la Iglesia que no ha pretendido jamas hacernos buenos Músicos, sino solo buenos Christianos, adoptó aquellas cantilenas, las quales no pudieron ni fastidiar, ni divertir á un pueblo semejante. Siempre que la Iglesia, atendidas las vicisitudes del gusto de las artes

(el qual no tiene ninguna intrínseca conexîon con la devocion), juzgáse inútil aquel canto para el fin propuesto; entonces, hecha una nueva reforma del canto de la Liturgia, á exemplo de S. Gregorio, de Güido Aretino y de muchas Iglesias particulares, volveria á colocar los presentes libros corales en el cementerio de S. Calixto para conservarlos, juntamente con los mosaycos que se ven en aquellas santas grutas, como un monumento de los antiguos fieles, los quales ciertamente eran fervorosísimos Christianos, pero ignorantísimos Músicos, Arquitectos y Pintores. El pueblo Hebreo era de fantasía ardiente y viva, delicado de oido, y flexîble de garganta, como se deduce suficientemente de las confusas noticias que nos quedan de la prosódia de su lenguage: por lo qual el Canto-llano de nuestros salmos, lejos de excitar al pueblo Hebreo á alabar la Magestad del Señor, le hubiera fastidiado hasta hacerle huir del Templo. Pasemos ya á la tercera conseqüencia.

## XIII.

### *Falsa acusacion del P. Martini.*

Porque la Música propia de la Iglesia debe ser grave, seria y devota, deduce el P. Martini que mi opinion sobre la Música de los Hebreos es infundada. ¿Acaso he dicho yo jamas que la Música de los Hebreos no fuese grave, seria y devota? Esta es la única opinion que se puede inferir insubsistente de aquel principio. Es necesario pues exâminar qual es mi opinion sobre la Música de los Hebreos en el lugar citado por el P. Martini. Este doctísimo Autor en la Disert. 3ª del tom. 1º de la *Hist. de la Mús.* emprende probar, que el canto de nuestra salmodia es el canto de los antiguos Hebreos inspirado por Dios á David, y que ha llegado hasta nosotros por tradicion apostólica. Esta es la opinion que yo combato en el lugar citado por el P. Martitini; y hubiera tenido sumo placer en poderla abrazar y defender, para que en un siglo en que los hereges pretenden despojar á la Iglesia de las tradiciones mas fundadas, se compensase al menos este daño con la nueva tra-

dicion del Canto-llano. Yo no sé por qué motivo no ha renovado el P. Martini en el prólogo del *Ensayo* la idea de aquella opinion; qualquiera que haya sido el motivo, me parece que para substraerla á los ojos del público, no era necesario hacerme decir lo que jamas he soñado, esto es, *que la Música de los Hebreos fue del mismo estilo que el* Stabat Mater *de Pergolesi*; quando yo en todo aquel artículo ni aun nombro á *Pergolesi* ni su *Stabat Mater*. Decir que nuestro Canto-llano no es el canto de los antiguos Hebreos, solo puede significar que la Música de estos fue del mismo estilo que el *Stabat Mater*, para quien no reconozca en la Música mas de dos estilos, á saber, *Canto-llano* y *canto no llano*. De otra manera, el decir que nuestro Canto-llano no es el canto de los antiguos Hebreos, es una opinion acaso reconocida ya como verdadera por el P. Martini: pero decir que la Música de los Hebreos era del mismo estilo que el *Stabat Mater* de Pergolesi, hubiera sido querer dar una idea práctica y precisa del estilo musical de los Hebreos, cuyo despropósito ni aun soñando me ha venido jamas al pensamiento: aun sobre la Música griega (de la qual tenemos mas noticia que de la hebrea) digo

en el tom. III á la pag. 38 del *Orig. de la Mús.* que *no pretendo haya sido enteramente como la nuestra, pues para esto seria necesario oir aquella, y compararla con esta.* La única cosa que digo en el lugar citado por el P. Martini es, que *no puedo comprehender que el canto de los salmos de los Hebreos escritos elegantísimamente en una lengua muy armoniosa, se pudiese adaptar á los mismos salmos traducidos literalmente al latin que se usaba en los siglos bárbaros.* Añadiendo al siguiente art. 4.º que *la Liturgia de los antiguos Hebreos fue sin duda mucho mas artificiosa que la nuestra*, como se colige del gran número de instrumentos con que aquella se acompañaba, los quales no podrian acompañar los largos trechos de notas unitonas y sin ritmo que se cantan con freqüencia en nuestra salmodia, sin hacer un estrépito nada armonioso, y mas apto para atolondrar las cabezas que para mover los ánimos ácia Dios. Ahora pues, aquellas proposiciones mias y otras semejantes distan tanto, como se dexa ver, del *Stabat Mater* de Pergolesi, como la lengua hebrea de la latina hablada con el acento italiano.

Yo no he tomado el prólogo del *Ensayo* del P. Martini por artículo de Efemérides li-

terarias, en cuyo género de escritos, ó por la prisa de imprimir, ó por otras razones, acaece la desgracia de citar falsos testimonios. Y si estimára yo así los escritos del P. Martini, no me tomaria el trabajo de responderle seriamente. Al contrario debo confesar con sumo placer mio, que he hallado poquísimos Autores tan delicados y exâctos en las citas como el P. Martini; y por esto justamente siento mas que el primer borron de esta especie que se ha escapado á su docta pluma, haya venido casualmente á caer sobre mí.

## XIV.

### *Defensa de Pergolesi.*

En todo el artítulo, como llevo dicho, en que hablo de la Liturgia hebrea, ni siquiera nombro á Pergolesi ni su *Stabat Mater*. Lo nombro sí en el art. 5º pag. 146 del tom. III hablando, no de la Liturgia hebrea ó latina, sino de la Música con instrumentos que permite la Iglesia en las grandes solemnidades. Allí propongo á los Maestros de Capilla el *Stabat Mater* de Pergolesi por modelo de una Música con instrumentos que no desdice del de-

coro del Templo. Una vez que el uso de este género de Música, que en mi Obra he distinguido siempre del Canto-llano ó canto de la Liturgia con términos bien precisos, sea una permision de la Iglesia, á esta toca el exâminar si conviene ó no prohibirlo, en atencion al abuso que de él se haga. Mientras lo consiente, yo al menos no he oido jamas, y quién sabe si llegaré á oir una Música con instrumentos sobre un asunto sagrado tan sabia y tan divina como la del *Stabat Mater* de Pergolesi.

¿Pero en qué ha abusado Pergolesi? El hubiera arrojado á las llamas su *Stabat Mater*, y abjurando como herética la escuela de Nápoles, hubiera andado errante por el mundo buscando la escuela mas refinada del Canto-llano, si hubiese previsto que aquella composicion suya, despues de haber triunfado tantas veces del corazon humano y arrancado las lágrimas á tantas personas, habia de ser por último criticada de Música burlesca, y apta para hacer reir. He aquí las palabras del P. Martini á la pag. VIII. *Esta composicion de Pergolesi* (esto es, el *Stabat Mater*) *si se coteja con la otra tambien suya del intermedio intitulado*: La Serva Padrona, *se echa de ver que la es*

*enteramente semejante, y del mismo caracter, exceptuando algunos pocos pasos. En ambas se ven el mismo estilo, los mismos pasos, y las mismísimas delicadas y graciosas expresiones. ¿Y cómo aquella Música que es apta para expresar conceptos burlescos y ridículos, como la de la* Serva Padrona, *podrá ser á propósito para expresar sentimientos piadosos, devotos y compungidos como la de los Hebreos? Estos sentimientos son demasiado contrarios entre sí, para que una Música pueda expresarlos ambos.* La Música de la *Serva Padrona*, como sabiamente dice el P. Martini, *es apta para expresar sentimientos burlescos y ridículos*, ó es Música burlesca y apta para hacer reir: la del *Stabat Mater* es, como dice el P. Martini, *la mismísima Música de la* Serva Padrona: luego la Música del *Stabat Mater* es Música burlesca y apta para hacer reir. ¡O dura condicion del Canto-llano, que insensiblemente nos lleva á querer obscurecer la gloria del gran genio de Pergolesi, inmortal honor de la naturaleza y de la Italia! Pero no echemos la culpa al Canto-llano inocentísimo por su naturaleza; quizá yo soy el reo de esta injuria hecha al incontrastable mérito de Pergolesi. Si yo hubiera querido verdaderamente mirar por

su gloria, deberia haber menospreciado su *Stabat Mater* en mi Obra, que quizá así lo hubiera sostenido con su autoridad el P. Martini.

Yo creeria ofender la memoria de Pergolesi y el universal dictámen de los profesores de Música, haciendo un paralelo circunstanciado del *Stabat Mater* y la *Serva Padrona*, para salvar la reputacion de su Autor, que ciertamente no tiene necesidad de mi debilísimo apoyo. Tanto mas que los Autores célebres de las *Novelle letterarie di Firenze* (á los quales, como tambien á los Autores de la Gazeta literaria de Milan, debo con esta ocasion darles gracias del sumo honor que han hecho de mi Obra sobre el *Orig. de la Mús.*) han protegido plenamente al num. 50 del año de 74 la gloria de Pergolesi, contra los inútiles asaltos del P. Martini. Sin embargo diré en globo que desmenuzando el todo de una y otra composicion, acaso se podrá hallar algun pasage del *Stabat Mater* que se parezca á algun otro de la *Serva Padrona*, y reconocerse en ámbas composiciones el genio original del mismo Autor. Pero esto nada prueba ni contra una ni contra otra composicion, y mucho menos á favor del Canto-llano. Los sermones del P. Segneri

abundan de pasages y de expresiones sacadas de las oraciones de Ciceron; y por esto ¿diremos que aquellos sermones son profanos y sacrílegos? No son las proposiciones sueltas las que deciden de la expresion oratoria ó musical; sino el todo de la composicion: una pequeña nota mas ó menos, un punto, una *apoyatura*, ¿y qué mas? el solo movimiento del Tiempo mas ó menos veloz hace cambiar de expresion una Música. Y no quiero otro exemplo de esto, que la historieta que nos cuenta el mismo P. Martini á la pag. 129 del *Ensayo*; y es que al fin del siglo XV. y principios del siguiente se cantaba vulgarmente una cancioncilla Provenzal llamada: *l'homme armè*, la qual sirvió despues de Tema para componer siete Misas diferentes á siete diversos compositores; á saber, á Jusquino del Prado, dell'Orto, Pippelare, Brumel, de la Rue, Morales y Palestrina. He aquí siete Misas en un estilo que el P. Martini reconoce por único para expresar sentimientos piadosos y devotos, las quales tienen de comun con una cancion vulgar, no ya los pasages, los puntos y las comas, sino la entera cantilena del Tema. ¿Y se dirá por esto que aquellas siete Misas son otras tantas cancioncillas? *L'homme armè* es un caso particu-

lar de la costumbre, que no puede ignorar el P. Martini, de los grandes maestros de los siglos anteriores, que fastidiados quizá de componer para la Iglesia con los Temas ó pasos tomados del Canto-llano, se valian muchas veces de las canciones mas vulgares; así en los libros de Palestrina y de otros se ven aquellos graciosísimos títulos de Misas intituladas: *L'homme armè*: *Nasce la gioja mia*: *¿Che fa oggi il mio Sole? bianco e dolce cigno*: *Ite rime dolenti &c.* No puede ciertamente negarse que semejantes títulos son algo pedantescos: pero por lo demas se ve que los pasages y los Temas aun mas vulgares y profanos han sido en todo tiempo trasplantados á la Música sagrada, y adoptados al estilo del mismo Canto-llano, como nos lo demuestran los mencionados exemplos, los quales no serán criticados ciertamente por el P. Martini por burlescos y aptos para hacer reir.

Añádese que la Oratoria, la Poesía, y por consiguiente la Música tienen muchas expresiones comunes á los objetos sagrados y profanos; y todo su buen ó mal efecto depende del objeto á que se aplican. ¿Quántas veces en la Bendicion que se da al pueblo con el Santísimo Sacramento, se toca en el órgano la can-

tilena de alguna Aria *cantabile* de teatro? Esto para el P. Martini ciertamente será un escándalo; pero los superiores eclesiásticos que ignoran el orígen de aquella sonata, no solamente la permiten, sino que la tienen por piadosa y devota; y tal resulta efectivamente en virtud del objeto á que está aplicada. Esta proposicion mia se funda en una verdad filosófica autorizada por S. Francisco de Sales; y es que nuestras pasiones tienen dos relaciones contrarias, la una ácia lo bueno y la otra ácia lo malo; y llegan á ser virtud ó vicio, segun el objeto á que se dirigen. Por esta razon decia el mencionado Santo, que habiendo reconocido en sí mismo una complexîon excesivamente amorosa, procuró saciar esta pasion con un objeto digno de infinito amor. La Música pues no hace la eleccion de los objetos; ella solamente mueve los afectos: si estos se dirigen á un objeto sagrado, la Música es sagrada; y si los afectos se dirigen á un objeto profano, la Música es profana. Pero esto se debe entender con la limitacion, que de la Música sagrada esten siempre distantes los *minuetes*, las *gigas*, las modulaciones demasiado voluptuosas y afeminadas, y si se quiere tambien aquellas, que aunque por su naturaleza podrian

aplicarse á un objeto sagrado, acaso no harán en la Iglesia el efecto conveniente por haber sido antes profanadas por el vulgo, quales serian, por exemplo, las cancioncillas *L'homme armè : che fa oggi il mio Sole &c.*

Lo que hasta aquí hemos dicho procede baxo el supuesto, que disuelta la union de las partes de las dos referidas composiciones, esto es, del *Stabat Mater* y de la *Serva Padrona*, se halle algun pasage de la una semejante á alguno de la otra. ¿Pero qué será si ni aún tal semejanza se encuentra? Efectivamente he hecho oir á muchas personas inteligentes en Música la *Serva Padrona*, y ninguno ha advertido en qué escena de este intermedio se funda la comparacion del P. Martini. Solamente en la ária de la *Donna* que dice: *stizzoso mio, stizzoso*, hacen los instrumentos solos un pasage de quatro ó cinco notas, semejante al Tema dominante del *inflammâtus et accénsus* del *Stabat Mater*. En lo demas me parece que no se pueden comparar dos composiciones de un mismo Autor mas desemejantes entre sí. La Música del intermedio es una Música enteramente alegre, parlante, y toda llena de juguetes ridículos, pero graciosos para expresar el modo que tiene la gente vul-

gar de enamorar. La Música del *Stabat Mater* es casi toda de un patético tan fuerte, que para aliviar el ánimo de la angustia, y prepararlo á recibir con nuevo placer aquella impresion, se ve obligado el sabio autor á interponer algunas brevísimas Estrofas con una cantilena algun tanto viva, que por otro lado no desdicen de la gravedad y devocion del asunto, ni impiden que el todo de la Música del *Stabat Mater* sea mas diverso del *ta-ra-la* de la *Serva Padrona*, que el *Miserere* que canta la Capilla Pontificia en la Semana Santa lo es de la cancion que canta el pueblo en Roma: *sentite, Nina bella, sentite la ragione.*

Quando el P. Martini hubiera querido hallar en una composicion profana de Pergolesi algun vestigio de su *Stabat Mater*, fácilmente le hubiera encontrado en las quatro cantadas célebres de él mismo. En la segunda, la modulacion de las palabras: *solo pace, e sol riposo questo core inamorato sa trovare, mia vita, in te*, hace una impresion muy semejante á la del *Juxta Crucem* del *Stabat Mater*. En la tercera, á las palabras: *raddopia i colpi ad affrettar la morte*, los instrumentos hacen el mismo Tema que á las palabras del *Stabat*: *Quis posset non contristá-*

*ri?* En la misma cantada la modulacion de las palabras: *caderò contento dal duolo oppresso*, solo se diferencia de la modulacion de las palabras: *Quae moerêbat et dolêbat* del *Stabat Mater* en las síncopas, esto es, las notas ó las cuerdas son las mismas; pero en la cantada estan sueltas, y en el *Stabat Mater* sincopadas; de suerte que sincopando las de la cantada resulta la modulacion del *moerêbat et dolêbat*, y soltando las del *moerêbat et dolêbat* resulta la modulacion de la cantada. En la quarta, las palabras: *O d'Acheronte sul mero fonte disciolto in lagrime spirito infelice si resterò*, se cantan en el mismo tono, con el mismo Baxo, con los mismos acordes, y con una modulacion muy semejante á la del *moriéntem desolâtum* del *Stabat Mater*. La diferencia consiste principalmente en el Tiempo, que en la cantada es *Presto*, y en el *Stabat Largo*; alargando el Tiempo de la cantada, se puede cantar el *moriéntem desolâtum* sin mudar nada el Tema; y acelerando el Tiempo del *moriéntem desolâtum* se puede cantar el *disciolto in lagrime spirito infelice si resterò*. ¿Mas todo esto qué prueba? Prueba lo mismo que las Misas intituladas: *L'homme armè*: *Nasce la gioja mia*: *Che fa oggi il mio Sole?* esto

es, que muchas expresiones, en particular las patéticas, son comunes á muchos objetos sagrados y profanos. Prueba que el *Stabat Mater* y las cantadas son de un mismo Autor, que sin copiarse á sí mismo da á reconocer en toda suerte de estilos su particular claridad, sencillez, verdad y suavidad de expresion. ¿Quién podria sufrir el oir criticar el Oratorio de la Pasion de Metastasio, porque en su estilo se reconoce el Autor del Artaxerxes ó de la Dido? ¿Y sería puesto en razon el criticar el *Miserere* compuesto por el gran Jommelli, porque en su estilo se reconoce el autor del *Achilles in Sciro* cantado en Roma en el año de 71? Pero estas no son cosas para explicarse quando se habla con los maestros, y no son casi necesarias para distinguir el *Stabat Mater* de Pergolesi de la *Serva Padrona*. La Música de este intermedio por confesion del P. Martini es apta para expresar sentimientos burlescos y ridículos; y la Música del *Stabat Mater* por voto universal de toda la Europa, es la Música mas tierna y mas apta para compungir de quantas se han escrito.

Convendrá ya dexar á parte este cotejo, pues no quisiera se valiese de este exemplo el Académico Filarmónico de la carta citada al

art. 11 para confirmar que la escuela del Canto-llano confunde enteramente los estilos. Efectivamente parece que no reconoce sino dos; *Canto-llano* y *canto no llano*; y aun el *canto no llano* quiere que esté fundado en el *Canto-llano*, de suerte que hecho el *analisis* de toda la Música, ora sea de *Canto-llano*, ora de *no llano*, toda en fin se debe resolver en *Canto-llano*.

# PARTE SEGUNDA.

## DE LAS REGLAS ANTIGUAS DE CONTRAPUNTO.

### I.

*Argumento del Ensayo del P. Martini.*

Mi Obra sobre el *Origen y reglas de la Música* procede, como de primer principio, de la necesidad de reducir la práctica del Contrapunto á reglas generales, respecto de que las que se hallan en los Autores de los siglos XV y XVI son constantemente falaces, sin ninguna conexîon entre sí, y mas aptas para confundir á los principiantes que para ilustrarlos. Me propuse pues el suplir este defecto en el tom. II lib. 3º de la parte 1ª, lisonjeándome que los amantes de la Música agradecerian, quando no otra cosa, al menos el esfuerzo de querer reducir la práctica del Contrapunto á un sistema razonado de reglas generales, que rara ó ninguna vez fallasen. Y habiéndome he-

cho cargo desde mis primeras investigaciones, que el error de los antiguos procedia principalmente de tomar el Canto-llano por fundamento del Contrapunto, dexé aquel á un lado; y sobre el supuesto, que me parecia ser verdadero, de que la armonía era un fenómeno universal de naturaleza, me apliqué á investigar sus leyes sin respeto á ningun género determinado de estilo. Pero veo que este mi modo de pensar no ha sido bien recibido por la escuela del Canto-llano, pues el P. Martini en su nueva Obra del *Ensayo*, no contento con suponerme necesitado de internarme mas en la naturaleza de aquel devotísimo canto, que es el fundamento de su escuela, reproduce las antiguas reglas de Contrapunto, para que estas juntamente con el Canto-llano impidan la revolucion que en la república musical podria causar algun dia mi sistema.

Si el P. Martini hubiese reproducido aquellas reglas consolidándolas, demostrándolas verificadas en los sesenta y un exemplos, que incluye en su *Ensayo*, y empleando tres ó quatro pequeñas notas de las muchas que acompañan á aquellos exemplos, para hacer ver falsificada alguna de las mias, entonces de los trabajos del P. Martini y de los mios podria

la república musical sacar alguna ventaja. Pero reproducir aquellas reglas á manera de aforismos, como se hallan sin órden alguno en los Autores de los siglos XV y XVI; atar al principiante las manos, advirtiéndole en general el gran número de excepciones; y alegar exemplos en los que casi á cada compas se ven verificadas mis reglas, y falsificadas las antiguas; esto me parece que es dar un testimonio práctico á favor de mi Obra, que es otra de las razones de mi *Duda* propuesta al principio. Conozco que la respetable autoridad del P. Martini puede dar á aquellas reglas, aunque se reproduzcan desnudas enteramente de razon, la subsistencia que por sí mismas no tienen; y conozco tambien que no era decoroso al crédito de un maestro tan célebre entrar conmigo en controversia sobre las reglas del Contrapunto. Pero ademas de que el apoyo de la autoridad, aunque sea la mas respetable, no es, como la experiencia nos enseña, enteramente sólido y permanente, el deseo de ser útil á los estudiosos del arte, parece que deberia hacer superar aquellas pequeñas consideraciones, y empeñar á qualquiera á no fiarse de su propia autoridad, y tratar las materias doctrinales como van tratadas.

Por tanto, puesto que el P. Martini me hace el honor de recogerme como en un ramillete de olorosas flores, desde la pag. XIX hasta la XXXII las reglas antiguas del Contrapunto (trabajo que yo deberia haber hecho en mi Obra sobre el *Orig. de la Mús.*), las oleremos una por una, esto es, demostraremos que en las diez reglas recogidas por el P. Martini, exceptuando la primera que prescribe se debe comenzar y acabar toda composicion en consonancia perfecta (y aun esta no está exênta de toda excepcion, respecto de que se comienza y acaba muy bien con solo la Tercera que es consonancia imperfecta), de las demas no hay siquiera una que no sea falso principio del Contrapunto ó de la armonía.

## II.

Regla II del P. Martini: *Se prohiben dos Unísonos, dos Octavas y dos Quintas consecutivas por movimiento recto.*

Esta regla dice el P. Martini á la pag. 25 que la ha hallado quebrantada *en todas las obras de los mas excelentes profesores del arte.* Me parece que la proposicion es algo exâ-

gerada; pues si fuese verdadera, ¿por qué se ha de prohibir á los principiantes el hacer aquello que se halla *en todas las obras de los mas excelentes profesores del arte?* Es verdad que el P. Martini dice, *le ha sucedido encontrar este error, aunque muy rara vez, en todas las obras de los mas excelentes profesores de Música.* Pero no entiendo bien como las dos Quintas se hallan *muy rara vez*, y se hallan *en todas las obras de los mas excelentes profesores del arte.* Si esto quiere decir que en cada una de las susodichas composiciones se hallan las dos Quintas *muy rara vez*, v. gr. una sola vez, se podria conceder al principiante la licencia de hacerlas, si no una vez en cada una de las composiciones, mientras no sea compositor excelente, al menos una vez al año para animarle á llegar á ser tal.

Señaladamente se hallan las dos Quintas al séptimo compas del *Gloria Patri* del Español Luis de Victoria, que en la citada página exâmina el P. Martini; añadiendo en la nota á la siguiente pag. 26 que *una licencia semejante, que en los hombres de tanta celebridad ninguno tiene valor de condenar por haber sido maestros, y maestros consumados en la profesion, seria intolerable y digno de una severa*

*reprehension, en quien no tuviese el fondo de mérito y de crédito que ellos tenian.* Yo no sabia que la Música se debia gobernar á manera de un Convento de Religiosos, en el qual á los Padres de mérito y de crédito se les conceden privilegios y licencias que se niegan á los Coristas. En la Gramática de las lenguas, que en gran parte depende del arbitrio humano, para las obras grandes ciertamente se toman algunas licencias, que serian reprehensibles en una obra pequeña; pero en las artes instituidas por la naturaleza para deleytar los sentidos, los maestros consumados tienen mas obligacion de saber aquello que se puede hacer sin quebrantar las reglas fundamentales de ellas; y si las quebrantan, son mas reprehensibles que los principiantes. Si Luis de Victoria hubiese hecho una cadencia, dando á la Quinta Tercera menor, su celebridad no le hubiera salvado de una justa crítica. En suma si la autoridad tuviese sobre las artes el dominio que quiere atribuirla el P. Martini, la Iglesia de S. Pedro en Roma se hubiera fabricado con arquitectura gótica. Quando se oye una composicion no se oye el nombre del Autor: sea este Padre grave ó Corista, el oido la condena, si se halla ofendido; y si le agrada, la aplaude.

No es menos singular la doctrina sobre las dos Quintas de Antimo Liberati, alegada por el P. Martini á la pág. 69. *Conviene*, dice el mencionado Autor en una carta á Juan Pablo Colonna, *hacer una reflexîon, y es, que en la Música en unas cosas el sentido prevalece á la razon, en otras la razon al sentido, y en algunas el sentido y la razon van de acuerdo y se aunan. Todas las buenas escuelas prohiben que se hagan dos, tres, quatro ó mas Quintas justas consecutivas ó continuadas de grado ó de salto; no porque repugne al sentido la multiplicidad de las consonancias de dichas Quintas justas, sino porque en esto prevalece la razon al sentido, pues que estas Quintas continuadas no produciendo variedad alguna, que es lo que hace deleytable la armonía, ni estan bien, ni se deben hacer, y así prevalece al sentido la razon.* Antimo Liberati si hubiese dicho menos de lo que dice, hubiera dicho la verdad que no supo conocer en sus mismas palabras, deslumbrado por la sublime y extravagante metafisica de la razon, que tal vez prevalece al sentido, y del sentido que tal vez prevalece á la razon. Si á esta doctrina de Antimo Liberati se agrega la del P. Anglería, alegada tambien como cierta por el P. Martini

á la pág. 154, á saber, que la postura de Tercera mayor y Sexta menor *es buena por autoridad, pero no por regla*, tendriamos tres fuentes fecundísimas de Contrapunto, *la razon, el sentido y la autoridad*: la razon, que tal vez prevalece á la autoridad y al sentido; el sentido, que tal vez prevalece á la razon y á la autoridad; y la autoridad que no respeta ni al sentido ni á la razon. Pero la razon y la autoridad en materia de Música, si no raciocinan subordinadas al sentido ó á la experiencia, deliran. Y no comprehendo como hace tanto caso el P. Martini de la doctrina de Antimo Liberati, quando en el prólogo del *Ensayo* establece como verdadera la contraria. *Si el entendimiento*, dice á la pág. X, *como potencia espiritual pretende extenderse fuera de los límites del sentido, es cierto que reducirá la Música á principios ideales*; segun la qual doctrina del P. Martini el entendimiento ó la razon, no debe jamas prevalecer al sentido en materia de Música.

La serie de Quintas es repugnante al sentido por la misma razon que da Antimo Liberati para probar que no es repugnante al sentido, sino á la razon solamente; y es porque no produce variedad alguna y hace fastidiosa la armonía, cuyo fastidio siendo puramente

ideal es una cosa muy indiferente, pero muy desagradable al sentido. Sin embargo, la serie de Quintas, como dice el mismo Liberati en otra carta á Ovidio Persapegi, *no perjudica ni hace defectuosa la armonía*, esto es, no la destruye enteramente, *como piensan*, añade, *los musicastros ignorantes*. He aquí pues, que segun Antimo Liberati, y (lo que hace mas fuerza) segun la experiencia, no destruyéndose la armonía por las dos Quintas, la regla que las prohibe no es fundamental de aquella: es sí una regla de gusto respectiva á la variedad; y así es que se puede quebrantar siempre que se conserve la variedad con el concurso de las demas partes; y se debe quebrantar quando la variedad de la armonía pueda perjudicar á la expresion, que es el objeto primario de la Música. Un joven pues de buen gusto, aunque no se haya exercitado en la Música mas que tres ó quatro años, será digno de alabanza, si hiciese las dos Quintas especialmente en el segundo caso; pero fuera de los dos referidos, si las hace el maestro mas condecorado, se le deberá castigar con alguna penitencia. Las dos Quintas de Luis de Victoria pertenecen evidentemente al caso primero. Allí cantan á un tiempo cinco voces, dos Baxos, un Tenor,

un Contralto y un Tiple; el segundo Baxo hace las dos Quintas con movimiento muy veloz; pero al nacer la segunda Quinta, el Baxo primero con un salto muy sensible de Quarta, y con movimiento contrario al otro Baxo, hace una Tercera mayor, que suple toda la languidez de las dos Quintas. Antimo Liberati hizo pues las dos Quintas, no fiado en su reputacion, sino porque la experiencia le mostró que en el concurso de aquellas circunstancias, dos Quintas hechas con velocidad no hacian fastidiosa la armonía.

## III.

Regla III del P. Martini: *Se deben evitar en cada una de las partes del Contrapunto los saltos de Quarta alterada ó mayor; de Quinta falsa ó escasa; de Tritono; de Sexta mayor; de Séptima tanto mayor como menor; de Octava diminuta ó alterada &c.*

La prohibicion de los mencionados saltos se puso por el P. Martini entre las reglas fundamentales de Contrapunto, porque por tal la reputa la escuela del Canto-llano. Pero yo en la Obra sobre el *Orig. de la Mús.* en el tom. II. á la pág. 115 digo, por lo que toca

á esta regla, *que estas prohibiciones que se nos venden por nuestros contrapuntistas como reglas fundamentales de armonía, tienen solamente por objeto la facilidad del canto humano, y por necesidad se quebrantan muchas veces.* Y á la pág. 150 hablando del estilo sencillo ó de capilla digo así: *Ademas, faltando á las voces el auxílio de los instrumentos para entonar con perfeccion, y ponerse en tono, es necesario evitar quanto sea posible los saltos y las mutaciones de Modo, especialmente las irregulares.* Conforme á esta doctrina mia ilustra el P. Martini la susodicha regla con esta nota: *Estos saltos justamente se prohibieron por los primeros maestros, porque eran muy dificiles de entonarse por los cantores en aquellos primeros tiempos en que aun no se habia introducido el uso de que les acompañase el órgano. Pero hoy, que ademas de aquel acompañamiento es casi mayor el número de los instrumentos que el de las voces, son aquellos saltos menos dificiles. De aquí es que debemos conformarnos con los maestros que son mas exáctos y prudentes en su arte, los quales se abstienen de introducir semejantes saltos en sus composiciones sin órgano, ó sobre el Canto-llano, introduciéndolos solamente en las composiciones modernas siempre*

*que son oportunos.* Confesando pues el P. Martini en esta nota que la prohibicion de los susodichos saltos no es regla fundamental de armonía, sino que solo es respectiva, como yo he dicho en el lugar citado de mi Obra, á la facilidad de la entonacion, particularmente en el estilo de capilla, se aumenta mucho mas mi *Duda* sobre el objeto de la Obra del P. Martini, si es el de impugnar la mia, ó el de ilustrarla.

## IV.

Regla IV del P. Martini: *Conformarse con la propiedad y naturaleza de los intervalos mayores, que es la de subir, y con la de los intervalos menores, que es la de baxar. Estos intervalos son las Terceras, las Sextas, las Séptimas, las Quartas mayores ó alteradas, y las Quintas falsas, escasas ó defectuosas. Siendo pues este un precepto*, añade el P. Martini en la nota 3ª, *mas bien dictado por la naturaleza que por el arte, deberán practicarlo con toda la exáctitud posible los compositores jóvenes.*

Este precepto ó aforismo es obscuro y falsísimo. Obscuro, porque constando todo inter-

valo de dos voces, no se determina si ámbas deben baxar ó subir en los respectivos casos, ó si solamente una de las dos: falsísimo, porque haciendo una serie de Terceras ó de Sextas, como se ven algunas en los exemplos traidos por el P. Martini, estas Terceras ó Sextas son muchas veces alternativamente mayores ó menores: y tanto en las mayores como en las menores las dos voces baxan ó suben al mismo tiempo. Y lo que es mas en semejantes pasages se executa muchas veces lo contrario de lo que prescribe la regla. En el exemplo de Palestrina que trae el P. Martini á la pág. 11 del *Ensayo*, el Contralto y el Medio-tiple, comenzando á cantar el *Tribus honor unus*, hacen una Tercera mayor que segun la regla deberia subir; y sin embargo las dos veces baxan á un mismo tiempo á hacer una Tercera menor; esta segun la regla deberia baxar; y no obstante ámbas voces suben á replicar la primera Tercera mayor, la qual contra lo que prescribe la regla vuelve de nuevo á baxar á replicar la Tercera menor. Ademas, de las Terceras ó Sextas, sean mayores ó menores, las voces parten muy bien con movimiento contrario, esto es, subiendo la una y baxando la otra; y aun tambien las Séptimas menores añadidas á

la perfecta armonía, las Quartas mayores y las Quintas falsas no resuelven perfectamente si una de las voces no sube, y la otra baxa. Luego si una de ellas sube muy bien, baxando la otra, tanto en los intervalos mayores como en los menores, ¿qué quiere decir que *la propiedad de los intervalos mayores es la de subir, y la de los menores la de baxar?* Si la naturaleza, como dice el P. Martini, nos ha dictado este precepto, me parece que ella nos lo ha dicho en gerigonza.

Con todo, de la aplicacion que hace el P. Martini de esta regla á dos casos particulares, quizá podremos sacar alguna luz para entenderla. El uno es á la pág. 109 para resolver la célebre dificultad sobre las dos Escalas del Modo menor, cuyas Sexta y Séptima se hacen mayores en la ascendente, y menores en la descendente. Este fenómeno musical, que causó tanto embarazo á Rameau, le he explicado en el tom. II del *Orig. de la Mús.* á la pág. 32 de una manera facil y clara, y si no me engaño dificil de impugnarse. Pero el P. Martini juzgando acaso poco decoroso á su distinguido mérito el abrazar la explicacion de un Autor tan novicio como yo, se atiene fuertemente á la regla de los antiguos, y explica

aquel fenómeno así: *La razon por que al subir* (en el Modo menor) *se hacen mayores la Sexta y la Séptima, y al baxar menores, es porque como en otra parte se ha demostrado* (esto es, se ha dicho), *la propiedad ó ley de la naturaleza de los intervalos mayores es la de subir, y la de los menores la de baxar: en competencia de las dos leyes de la naturaleza y del arte, siempre debe prevalecer la primera á la segunda, tanto mas que esta no está fundada sino en las leyes de aquella.* Este exemplo de la regla, con el qual esperaba yo ilustrarme, me dexa mucho mas á ciegas: ¿porque quáles son las leyes de la naturaleza y del arte que se ponen en competencia entre sí? Y si la ley del arte está fundada en la de la naturaleza, ¿cómo se pone esta en competencia con aquella? Ademas el P. Martini aplica indiferentemente la regla á la Sexta y á la Séptima, sin embargo de que se debe hacer gran distincion de ellas, como efectivamente la hace en la práctica el mismo P. Martini. La Sexta ascendente del Modo menor se hace mayor para facilitar mas el canto; por lo demas en la Música instrumental, como confiesa el P. Martini, se hace á veces menor. Pero la Séptima no sufre excepcion; siem-

pre y en toda clase de Música se hace mayor: es necesario pues que la razon por qué se hace mayor la Séptima sea mas fuerte y enteramente diversa de la razon, porque se hace mayor la Sexta, y una misma regla no puede servir para las dos. Véase el lugar citado del *Orig. de la Mús.* donde se hallará explicado, por qué no milita para la Sexta la necesidad de hacerla mayor, que milita para la Séptima. Finalmente sea verdadera ó falsa la regla de que los intervalos mayores deban subir ó ser ascendentes, me parece que no conviene en quanto á la Sexta y Séptima del Modo menor, sobre las quales se pregunta: *¿por qué estos intervalos ascendentes son mayores?* y la respuesta segun la regla es: *porque los intervalos mayores son ascendentes*: que es como preguntar: *¿por qué los Turcos son blancos?* y responder: *porque los blancos son Turcos.*

El otro caso, al qual aplica el P. Martini la susodicha regla, se halla á la pág. 3 donde sin hacerme el honor de nombrarme, responde á una pequeña nota mia puesta á la pág. 145 del tomo II del *Orig. de la Mús.* en la que digo, que *seria de desear supiesemos qué reglas generales dieron los antiguos para el uso de los accidentes*, ó para ponerlos en el canto,

aunque no se notasen en el papel. El P. Martini en el lugar citado me enseña la regla que gobernaba en este punto á los cantores de los siglos XV y XVI diciendo, que *siempre que la consonancia imperfecta subia, los cantores tenian por regla establecida el hacerla mayor, y quando baxaba el hacerla menor, con arreglo á aquel principio ó regla que nos enseña que la consonancia mayor quiere subir, y la menor baxar.* Una regla semejante nos hace manifiesta la ignorancia de los cantores antiguos, no solo respecto á las verdaderas reglas de armonía, sino tambien á las de la Lógica; puesto que el decir que *la consonancia imperfecta ascendente se hace mayor, porque la consonancia imperfecta mayor quiere subir,* es lo mismo que decir, como ya se ha notado, *que los Turcos son blancos, porque los blancos son Turcos.* Ademas, si los cantores de los siglos XV y XVI hubiesen hecho mayores las consonancias imperfectas ascendentes, y menores las descendentes, hubieran inficionado las composiciones de Palestrina, y de los mas célebres compositores de aquellos siglos; en las quales, como ya hemos visto, se hallan freqüentísimamente consonancias imperfectas mayores que *descienden*, y otras menores que *ascienden.* Señalada-

mente aquellos buenos cantores jamas hubieran entonado la Escala del Modo menor, en la qual, sea como fuere la Sexta, la Tercera al menos se debe hacer menor, y despues *subir* contra la regla; de otra manera no será Escala de Modo menor.

Sin embargo de lo dicho, reducida la regla á estos términos algo mas claros, que siempre que se sube se debe hacer mayor qualquier intervalo; ó al contrario, que siempre que se hace mayor qualquier intervalo se debe despues subir, ¿hay en la Música algun caso donde se pueda esto verificar? Le hay ciertamente, y es la Séptima del Modo, que si se hace mayor se debe despues subir á él; y quando se sube al mismo, aquella Séptima se debe hacer mayor. Acerca de los intervalos menores descendentes se verifica de alguna manera la regla en la Séptima menor añadida á la perfecta armonía, cuya Séptima no resuelve perfectamente si no baxa á la Tercera ó á la Quinta de la postura siguiente. Véase el *Orig. de la Mús.* tom. II lib. 3º cap. 2º Los dos susodichos casos se reunen en la Quinta falsa, cuyas cuerdas son la una la Séptima mayor del Modo, que resuelve subiendo; y la otra la Séptima menor de la Quinta, que resuelve ba-

xando: de suerte que todos los casos en que puede verificarse la regla sobre los intervalos ascendentes y descendentes, se contienen substancialmente en la Quinta falsa. En los demas casos que son infinitos se sube muy bien con los intervalos menores, y se baxa con los mayores. Se llaman estos casos por los defensores de las reglas antiguas *excepciones de regla*, ó de la *ley de la naturaleza*; pero puesto que el caso de la regla es en substancia uno solo, y los casos contra la regla son infinitos, yo tendré por mas razonable el hacer de los casos infinitos una regla, que de la regla una excepcion.

Y en vista de esto, ¿no es vilipendiar el nombre de *ley de la naturaleza* el aplicarlo á un aforismo obscuro, y que aun explicado de algun modo, son mas los casos en que se falsifica que en los que se verifica? *Ley de la naturaleza* es un principio inalterable y universal, con el qual el arte no se puede poner en competencia, ni los hombres pueden ponerle excepcion alguna: tal es en la Mecánica la ley del equilibrio que exîge la recíproca proporcion de los pesos con las distancias al punto de apoyo. Tal es en la Física la ley de la atraccion, cuya fuerza se disminuye al paso que se aumenta el quadrado de la distancia.

Tal es en la Astronomía la ley que constantemente mantiene á cada planeta en su órbita. Tal es en el lenguage la ley de unir las ideas con las palabras. Y tal es en la Música la ley que circunscribe el Modo dentro de los límites de ocho cuerdas, y reduce toda armonía á la Tercera, Quinta y Octava. Puestas una, dos ó quantas leyes de estas sean necesarias para fundamento de cada una de las artes, de aquí despues se deben deducir las reglas, sin hacer de cada fenómeno particular una distinta *ley de la naturaleza*; de lo contrario se desenredaria pronto la teoría de las artes, como se desenreda el vulgo de todas las dificultades filosóficas diciendo: *Dios lo ha hecho*: *es una fatalidad*: *Dios lo quiere así.*

## V.

Regla V del P. Martini: *Se nos ha prescrito como regla por los primeros maestros el evitar quanto sea posible las relaciones de Octava superflua ó escasa; de Tritono; de Quinta falsa y de Quarta alterada, que occurran entre dos partes del Contrapunto.*

Este aforismo de Zarlino sobre las relaciones falsas no es ni mas claro ni mas verdadero

que el precedente. Quiere decir, que entonando una voz, v. gr. el *C-sol-fa-ut* natural no se debe executar al instante, ó por la misma voz ó por alguna otra, el *C-sol-fa-ut* sostenido. Del mismo modo se debe evitar el hacer oir una despues de otra las dos cuerdas que forman el Tritono, ó qualquier intervalo superfluo ó diminuto. Zarlino en el lugar citado por el P. Martini se empeña en hacer general esta regla; pero sería muy facil el recoger mas exemplos que los que componen el *Ensayo* del P. Martini para manifestarla quebrantada por los mas célebres maestros del arte. Lo que en dicha regla se contiene de verdadero es que todo intervalo de los mencionados en la regla puesto ó en Contrapunto ó en la melodía, requiere que se resuelva en un determinado Modo. Quando no resuelve así, la relacion de sus cuerdas hace comunmente mal efecto; pero le hace bellísimo siempre que resuelve en el correspondiente Modo. En el exemplo que propone el P. Martini como excepcion de regla á la pág. XXI, el *B-mi* y el *B-fa* contenidos dentro de un mismo compas no hacen mala relacion; porque el Modo de aquel exemplo es *D-la-sol-re* menor, cuya Sexta descendente es *B-fa*, y la ascendente *B-mi*, como

consta del artículo antecedente: y por tanto el *B-mi* ascendente del Tenor, y el *B-fa* descendente del Baxo, aunque muy inmediatos no hacen mal efecto. Dice el P. Martini en la nota que *esta excepcion se ve usada, aunque muy rara vez, por alguno de los excelentes maestros del siglo pasado.* Pero Palestrina es mas de un siglo mas antiguo que el siglo pasado, y con todo al primer exemplo propuesto por el P. Martini á la pág. 5 compas 7.º, se halla ya entre el Baxo y el Contralto la relacion de Quarta alterada, esto es, *F-fa-ut* con sostenido y *B-fa*, cuyas cuerdas, aunque formen entre sí una verdadera Tercera mayor, estan comprehendidas en la regla de Zarlino juntamente con la Octava escasa, la qual es verdaderamente una Séptima mayor. De aquí es que segun la referida regla aquellas cuerdas deberian hacer mal efecto, pero le hacen bellísimo; porque el Modo de aquel compas es *G-sol-re-ut* menor, y para entrar en él, atendidas las reglas fundamentales de armonía, tan necesario es el *B-fa* como el *F-fa-ut* sostenido. El aforismo de Zarlino no es regla; es sí, como la antecedente, una mala observacion de ciertos casos, en los quales la relacion de los intervalos insinuados hace mal

efecto; pero no habiendo conocido su causa, ha hecho una regla general que prohibe semejantes relaciones aun en los casos en que hace muy buen efecto. Y aun si por atenerse á la regla de Zarlino en el exemplo puesto por el P. Martini se cantase el *B-fa* en vez del *B-mi*, ó este en vez del *B-fa*, y si en el exemplo de Palestrina por quitar la relacion de Quarta alterada se cantase ó *F-fa-ut* natural ó *B-mi* en vez de *B-fa*, entonces precisamente naceria en uno y otro caso una relacion malísima; de manera que por evitar una defectuosa, sería necesario quebrantar la regla que nos da Zarlino para evitar las relaciones malas. Ahora pues, el reproducir esta especie de reglas en tono de aforismos, desnudas enteramente de razon, ¿no es hacer tocar con las manos á las personas sensatas la necesidad de investigar otras que es el primer principio de mi sistema?

## VI.

Regla VI del P. Martini: *Se prohibe* Mi *contra* Fa.

Y aun se debe exôrcizar con la señal de la cruz, pues como dice Fux: *Mi contra Fa*

*est diabolus in Musica.* Efectivamente en el uso de *Mi* contra *Fa* se comprehende el uso de la Quinta falsa, del Tritono, de los intervalos llamados *superfluos* y *diminutos*, de las mutaciones de Modo, y de otras materias las mas escabrosas del Contrapunto, que yo he reducido á reglas generales en el lib. 3º tom. II del *Orig. de la Mus.* Pero como los Autores de los siglos pasados no habian reducido estas materias á un sistema claro, cortaron el nudo con el bando general: *Se prohibe Mi contra Fa.* Mas esta especie de reglas en tanto subsisten, en quanto no se explican; pero despues de descifradas se disipan á manera de humo, como ahora veremos.

El P. Martini en la nota adjunta divide esta regla en dos partes: en la primera, dice, se prohibe el uso de la Octava alterada, cuya disonancia, añade, *está enteramente desterrada de la Música, porque es insufrible*: en la segunda se prohibe el uso de la Quinta falsa y del Tritono. Respecto á la primera parte estoy persuadido, que si antes de morir el gran Jommelli hubiese leido esta nota del P. Martini, sin duda hubiera borrado del *Miserere* (con el que ha coronado gloriosamente su vida) uno de los pasages mas celebrados

que en él se hallan, en donde cantando á un tiempo las dos voces *nel fallo e nell'error*, la una está en *C-sol-fa-ut* natural, y la otra en *C-sol-fa-ut* sostenido, que es la Octava alterada *desterrada enteramente de la Música*, segun el P. Martini. ¿Por ventura será este un error para expresar *el error y el pecado*, que dicen las palabras? No dudo que el Autor haya tenido esto presente; pero la Música no sufre verdaderos errores de armonía para expresar la palabra *error*. Aquella Octava superflua no es mas que un error aparente: el *C-sol fa-ut* sostenido es Unísono con el *D-la-fa* del primer violin, que forma con el *B-fa* del Baxo una Tercera menor: el *C-sol-fa-ut* natural es una Novena respecto al mismo Baxo; y todo el acorde se reduce á la Tercera menor con la Novena. Otros errores semejantes puramente aparentes hallará el curioso en el mismo pasage; los quales consistiendo en la diversa manera de escribir una misma cuerda, no deben ser objeto de las reglas de armonía, si no se quiere que el principiante abrace por objetos reales las puras sombras. Sobre todo me admira que el P. Martini destierre enteramente de la Música la Octava alterada, superflua y diminuta, quando él mismo á la pág. XVII nos

enseña que los intervalos superfluos y diminutos son en realidad los intervalos comunes de la Escala, la Séptima diminuta una verdadera Sexta mayor, la Octava superflua una verdadera Novena, y la diminuta una verdadera Séptima mayor; de modo que para desterrar enteramente de la Música la Octava alterada, es necesario juntamente desterrar la Novena y la Séptima mayor; despropósito que ninguno creerá digno de la pluma del P. Martini.

Efectivamente la denominacion de los intervalos *superfluos* y *diminutos* tiene por objeto solamente la manera comun de escribir las cuerdas de un Modo; por exemplo en el menor de *B-fa* escrito con la regularidad de caracteres que provienen de la sucesiva formacion de los doce Modos (Véase el *Orig. de la Mús. tom. I. Introd. art. 5.*), no se halla *C-sol-fa-ut* sostenido; pero se halla *D-la-fa* Unísono con aquel *C-sol-fa-ut*; de otra suerte el mencionado pasage de Jommelli sería verdaderamente insufrible: respecto pues al *B-fa*, el *D-la-fa* se llama *Tercera menor*; y respecto al *C-sol-fa-ut* sostenido, aunque Unísono con *D-la-fa*, *Segunda superflua*. Yo no condeno este lenguage ya establecido, que sirve tal vez para significar como un intervalo por su na-

turaleza consonante, v. gr. una Sexta menor, viene á ser disonante en ciertos acordes, en los quales se llama *Quinta superflua*. Condeno sí el abuso que se hace de este lenguage para confundir á los principiantes, diciendo por exemplo, que la Octava superflua ó diminuta está enteramente desterrada de la Música, quando todos los dias se usan la Novena y la Séptima mayor, que son Unísonas con aquellos intervalos. La primera parte de la referida regla solo sirve para confirmar á los principiantes en la ilusion que proviene de los diversos caracteres con los que se puede escribir una misma cuerda.

Respecto á la segunda parte, ¿se puede dar regla mas inepta que prohibir el uso de las Quintas falsas y de los Tritonos, de cuyos intervalos estan llenas las composiciones que nos pone delante el P. Martini? Si la regla quiere decir que no se use de la Quinta falsa ó del Tritono, sino es en los casos y en las formas debidas, esta es una verdad de Pero Grullo, que conviene á todos los intervalos de la Música.

## VII.

Regla VII del P. Martini: *Que las partes ó voces del Contrapunto no esten muy distantes la una de la otra; y que esten dentro de los límites y de las cuerdas del Modo.*

Esta regla, como dice el P. Martini en la nota adjunta, se dirige principalmente al estilo *de capilla* y sin órgano; y por tanto no es regla fundamental de armonía.

## VIII.

Regla VIII del P. Martini: *Se prohibe el pasar de qualquier consonancia á una consonancia perfecta por movimiento recto.*

Esta regla se halla comprehendida en la segunda que prohibe el uso de dos Unísonos, de dos Octavas, y de dos Quintas consecutivas; porque dicen los Autores del siglo XV, que siempre que se hace v. gr. una Quinta con movimiento recto resultan dos, si no *formaliter*, al menos *virtualiter*. Véase pues la regla segunda.

## IX.

Regla IX del P. Martini: *Que el Contrapunto simple ó de nota contra nota se debe componer de solas consonancias y de figuras de igual valor.*

Esta no es regla; es sí una definicion del Contrapunto simple con el que comienzan los principiantes á completar la armonía, y del que no vuelven á servirse despues del primer año de escuela. Si se toma por regla relativa á ciertos pasages del Contrapunto simple, que pueden introducirse en las composiciones, y que se encuentran á veces en las composiciones antiguas, la regla se demuestra falsísima por el mismo P. Martini en el tomo I de la *Hist. de la Mús.* pág. 193, en donde de los seis compases de Contrapunto simple, ó de nota contra nota, que nos propone por modelo, el quinto, que es del Príncipe de Venosa, lleva al alzar la postura de Tercera, Quinta y Séptima: por lo que el Contrapunto de nota contra nota usado por los maestros no es necesario que esté *compuesto de solas consonancias*, como dice la regla.

## X.

Regla X del P. Martini: *Cómo en el Contrapunto disminuido ó de alguna variedad de notas, llamado tambien colorado ó florido, compuesto de figuras consonantes de diverso valor, se pueden practicar las disonancias de dos maneras, la una de grado, de paso, ó en glosa; y la otra con ligadura, ó con la síncopa.*

Como no entiendo aquel *cómo*, que da principio á la regla, no puedo sacar de ella mas que la licencia que da el P. Martini á los principiantes para usar de las disonancias en el Contrapunto florido. Por lo demas me parece que semejante regla lo seria si enseñase el modo de hacer uso de las disonancias. Pero suple este defecto el P. Martini con la nota que añade; y aun la habia ya suplido en la *Hist. de la Mús.* tomo I, en donde á la pág. 214 y siguientes nos enseña que las disonancias se ponen siempre entre dos consonáncias, ora *de huida* ó *en glosa* en las notas que los prácticos llaman *malas*, ora *ligadas*. Para estas nos da la regla general, que mientras la parte ligada ó *paciente* resuelve de grado, la *percuciente* ó *agente* debe estarse quieta; y aunque se mueva alguna vez, dice á la pág. 219, esto,

es *una licencia de Contrapunto* para salir *de un apuro*, de cuya licencia, añade, *rara vez es lícito usar*; porque esta resolucion, dice tambien á la pág. 231, es de su naturaleza *desagradable al oido*. Pareciéndome esta doctrina demasiado rigurosa, la impugné á la pág. 41 del tomo II del *Orig. de la Mús.*, demostrando en todo aquel capítulo con algunos exemplos, que el movimiento ó detencion del *agente* es enteramente indiferente para la perfecta resolucion de las disonancias; y que lejos de deberse dar por regla general la detencion del *agente*, hay algunas disonancias, como la Quinta falsa, el Tritono, la Séptima añadida á la perfecta armonía, la Séptima diminuta, y la Segunda añadida á la Quarta mayor, que absolutamente requieren que en su perfecta resolucion se muevan juntamente el *agente* y el *paciente*. Conforme á esta doctrina mia ilustra el P. Martini la citada regla del *Ensayo* con esta nota: *La resolucion* (de la disonancia ligada) *requiere por ley infalible que baxe al punto mas inmediato, ó por Semitono, ó por Tono::: de esto se deduce, que la Quarta debe resolverse en Tercera, la Quinta falsa en Tercera, la Séptima en Sexta, y la Novena en Octava. Pero acaece no pocas ve-*

*ces que las resoluciones demostradas en este exemplo no suelen verificarse en las consonancias asignadas á cada disonancia; y esto sucede, no por causa de la parte que prepara, hiere y resuelve, sino por la parte que va á chocar contra la parte ligada ó sincopada; porque moviéndose en el acto de la resolucion, viene á variar la consonancia; por lo qual siempre que la parte que liga observe las leyes prescritas, y se encuentre la resolucion en consonancia, se permite esto como mas claramente nos lo demuestra el siguiente exemplo.* En efecto, el exemplo puesto por el P. Martini, que enteramente concuerda con el que yo pongo á la pág. 58 del tomo II del *Orig. de la Mús.*, claramente demuestra que las disonancias ligadas resuelven perfectamente, aunque se mueva el *agente*. ¿Y era necesario un exemplo semejante para disipar las tinieblas que se forman en el contenido de la susodicha nota con el concurso de tantas *partes*; *parte ligada, parte que liga, parte que choca, parte que prepara, hiere y resuelve*, quando todas se reducen á dos, *parte ligada*, que en el citado lugar de la *Hist. de la Mús.* se llama *paciente*; y *parte que choca ó hiere*, que en la mencionada *historia* se llama *agente?* Ademas, la

*parte que prepara, hiere y resuelve* viene á ser aquí una misma; y en la *Hist. de la Mús.* la parte que *hiere* es el *agente*, y la que *resuelve* el *paciente*. ¿Y cómo *sucede esto no por causa de la parte que hiere, sino por la que va á chocar, quando* en la *Hist. de la Mús. la parte que hiere y la que va á chocar es la misma*, á saber, el *agente?* Sin este concurso de partes que se ligan, hieren y chocan entre sí, me parece que el pensamiento del P. Martini se podia explicar en dos palabras, con tal que se adoptasen los mismos vocablos de que él se sirve en la *Hist. de la Mús.* para tratar esta materia: el pensamiento es este: *no pocas veces acaece que las resoluciones demostradas en el exemplo* (las quales suponen quieto el agente) *no suelen verificarse en las consonancias asignadas á cada disonancia; y esto sucede porque se mueve el agente.* Pero explicado así el pensamiento la retractacion hubiera quedado muy al descubierto; supuesto que por último segun la *Hist. de la Mús. rara vez es lícito mover el agente mientras* resuelve el *paciente*; y segun el *Ensayo*, no pocas veces *acaece esto.* Segun la *Hist. de la Mús.* el mencionado movimiento del *agente es desagradable al oido*; y segun el *Ensayo la re-*

*gla infalible* para la resolucion de las ligaduras, solo es que *la parte ligada baxe al punto mas inmediato*, que es cabalmente *la ley infalible que yo he* establecido para la perfecta resolucion de las disonancias ligadas, en el tom. II lib. 3º. cap. 2º. del *Orígen de la Mús.* Y si el P. Martini en su *Hist. de la Mús.* hubiera moderado su rigor sobre la detencion del *agente*, como le ha moderado en el *Ensayo*, me hubiera ahorrado el disgusto de impugnarle sobre este punto en la obra del *Orig. de la Mús.*

Al fin de la primera nota puesta por el P. Martini á la décima y última regla, hay una advertencia que no es para omitirse. *Se debe*, dice, *advertir aquí por último, que como la Quarta se considera y practica como disonante por los prácticos, aunque por sí sea consonante, segun lo he demostrado evidentemente* (esto es, lo he dicho) *en varios lugares de este escrito, y con especialidad* en el tomo I de la Hist. de la Mús. (pág. 276); *sin embargo he considerado como disonante dicha Quarta, por conformarme con la práctica de todos los maestros del arte.* Dice en suma el P. Martini, que la Quarta es evidentemente consonante; pero que todos los maestros del arte, y el P. Martini con ellos, la consideran como disonante. Yo

dudo que en ninguna otra arte se halle un fenómeno de esta especie; esto es, una práctica *de todos los maestros del arte* evidentemente contraria, por confesion de los mismos maestros, á la mas cierta y evidente teoría. ¡Oh Música desventurada! ¿Es posible que la mas bella entre las Bellas Artes, y la mas digna de la atencion de los Filósofos por las grandes conexîones que tiene con nuestras pasiones y con nuestras costumbres, en el pais en donde ha nacido y ha crecido, se vea tan abandonada por los literatos á semejantes paradoxas?

## XI.

### *Recapitulacion de las reglas antiguas del Contrapunto.*

He aquí el *xugoso compendio de los principios y de las reglas principales del Contrapunto* recopiladas de los Autores antiguos, con el qual el muy ilustre Autor del art. 3.º de las Efemérides de Roma del 5 de Noviembre pasado se persuade, que el P. Martini habia echado por tierra todo mi sistema; como si para impugnar el de Cartesio ó el de Newton bastase reimprimir la Filosofia de Averroes. Yo mas bien me inclino á creer que el P. Martini haya hecho la coleccion de aquellas antigüeda-

des para mover á compasion á los amantes de la Música, y estimularles á fundarla en principios mas sólidos que aquellos con que la escuela del Canto-llano tiraniza á sus discípulos.

Esta célebre escuela no nos da, como queda probado, un solo principio que sea verdadero fundamento del Contrapunto ó de la armonía: parte de sus reglas son falsas y parte obscuras, y las que son claras son á lo mas reglas secundarias relativas al gusto de algun estilo particular, que yo tambien he explicado en la Obra del *Orig. de la Mús.* El objeto y el espíritu de la segunda regla que prohibe las dos Octavas y las dos Quintas, lo he desenvuelto yo en la citada Obra á la pág. 126 del tom. II. La tercera, que prohibe los saltos difíciles, y que solamente tiene por objeto el estilo sin órgano, ha sido ilustrada por el P. Martini con la explicacion que de ella hago yo á la pág. 114 y 149 del mismo tom. II. La quarta sobre los intervalos ascendentes y descendentes es obscura y falsa; lo poco que contiene de verdadero relativamente á la Séptima, lo he reducido yo á reglas generales en el tom. II lib. 3º cap. 2º Quitada la obscuridad de la quinta regla sobre las relaciones falsas, se ve que es tan falaz que muchas veces es

necesario quebrantarla para conseguir su objeto; y si tiene algo de verdadero pertenece á las leyes de las mutaciones de Modo y de la modulacion que yo he explicado en los capítulos 4.º y 5.º del citado libro. La primera parte de la regla sexta que prohibe el *Mi* contra *Fa*, es una pura ilusion; la segunda es inepta. La séptima sobre la recíproca distancia de las voces es una bellísima advertencia para el estilo *de capilla*, la qual se halla con mas extension en mi citada Obra á la pág. 125 del tomo II. La octava regla pertenece á la segunda. La novena sobre el Contrapunto simple es una definicion; y si se toma por regla, es falsa. La décima, que permite usar de las disonancias sin explicar de qué manera, no es ni regla, ni advertencia; y lo que añade el P. Martini en la nota es un prudente temperamento de lo que nos enseña en la *Hist. de la Mús.* Pues ahora, toda la práctica de las disonancias la he reducido yo á pocas reglas generales en el tom. II lib. 3.º cap. 2.º Ademas de las diez reglas mencionadas no contiene el *Ensayo* del P. Martini mas que notas sobre los sesenta y un exemplos, de los quales parte demuestran la falsedad de aquellas reglas, parte son relativos á los ataques y respuestas de las Fugas; mate-

ria que nada tiene que hacer con los principios de la armonía, y que tambien he reducido yo á reglas generales en el tom. II lib. 4º; y parte en fin contienen ciertas noticias sobre los cánones *cancrizantes*, sobre los otros intitulados: *Contrarias contrarius curantur*; y sobre aquellos que se llaman: *Qui post me venturus est, ante me factus est*, erudicion por el gusto de las Misas intituladas: *L'homme armè*: *nasce la gioja mia*: *che fa oggi il mio Sole? &c.* Por consiguiente si la escuela aristotélica del Cantollano no nos da para el Contrapunto sino reglas falsas, obscuras, ridículas y destructivas del gusto, ¿por qué se da incienso á este ídolo? Lo diré yo: refiere el célebre Huet en el comentario de su vida, que en un pueblo de la Alemania se elegia el Magistrado ó Rey de esta forma: en el centro de una mesa redonda se dexaba uno de aquellos pequeñitos insectos que acostumbran á anidarse en nuestros cabellos; los Magnates, sentados al rededor, extendian su barba sobre la mesa, y aquel que por tenerla mas larga llegaba á coger con ella el insecto, se le declaraba Rey al momento. La verdad ha encontrado en todo tiempo gran dificultad para sacudir el yugo con que la oprime la preocupacion de la antigüedad.

# PARTE TERCERA.

## DEL CONTRAPUNTO DE LOS ANTIGUOS GRIEGOS.

### I.

*Qüestion sobre el Contrapunto de los Griegos.*

Horacio igualmente Filósofo que Poeta comprehendió las vicisitudes de las cosas humanas en aquella sabia sentencia: *Multa renascentur quae jam cecidere, cadentque quae nunc sunt in honore.* Continuamente renacen muchas cosas de las que no quedaba ya ni vestigio ni memoria alguna; y se perderá despues la de aquellas que ahora estan en estimacion. Así me parece que ha acaecido al Contrapunto, ó á la armonía. De la idea que hemos dado en la primera parte de este escrito del orígen del Cantollano se deduce suficientemente, que despues de la inundacion de los Bárbaros los pueblos de Europa no tuvieron la delicadeza necesaria de los sentidos, ni para producir, ni para gozar

los placeres de la armonía. Pero al paso que la Europa deponia los despojos de su antigua rusticidad, la Música se iba enriqueciendo de nuevas cuerdas, de ritmos y de variedad de notas; y así cultivado poco á poco el instinto del canto, las voces finalmente se apartaron del Unísono del Canto-llano, y se acordaron en armonía. Luego que esta se formó, se suscitó entre los eruditos la qüestion de si la armonía habia entonces nacido, ó si solamente renacia; esto es, si los antiguos, señaladamente los Griegos, la habian practicado en su Música con la extension que nosotros la usamos, de Tercera, Quarta, Quinta, Sexta y Octava, con las disonancias que consigo lleva el sistema de un Modo. El no hallarse en los Autores Griegos explicada la práctica de la armonía *simultanea*, ó del Contrapunto, ha sido la única razon que ha determinado al mayor número de los eruditos á despojar á la Música griega de aquella armonía, concediéndola solamente el acorde al Unísono con sus equivalentes á la Octava y á la Decimaquinta. El xefe de esta opinion ha sido en nuestros dias Burette; bien que despues de haberla fundado é ilustrado con infinita erudicion, se vio al fin obligado por sus adversarios á confesar que

en la Música instrumental pudieron haber formado los Griegos el acorde de Tercera, excluyendo expresamente, aun en los tiempos mas florecientes de la Grecia, la Quarta, la Quinta, y todos los demas intervalos; suponiendo tambien con todos los sequaces de la misma opinion que el acorde al Unísono ó á la Octava fue muy sencillo, ó de nota contra nota. Véase mi *Quarta Respuesta* á las Efemérides literarias de Roma pág. 36.

El P. Martini en el tomo I de la *Hist. de la Mús.* introduce una disertacion, que es la segunda sobre este punto, en la que concediendo á los Griegos el acorde á la Quarta y á la Quinta, les niega el uso de la Tercera y Sexta, y de todas las disonancias. Sus razones son, parte comunes á los otros Autores que niegan á los Griegos el Contrapunto; y parte nuevas, fundadas en las proporciones y medidas de los Tetracordos griegos. Yo en la Obra del *Orig. de la Mús.* abracé la opinion contraria, pareciéndome que siendo la armonía un instinto de naturaleza, el qual fue vivísimo en los Griegos para toda suerte de placeres, no pudieron estos dexar de producir y de probar el que causa la armonía compuesta de Terceras, Quartas, Quintas, Sextas, y

de las disonancias mas regulares, sea lo que fuese del gusto, ó manera con que se sirvieron de estos elementos de la armonía. Trato esta materia en el tom. III lib. 1º cap. 2º, en donde despues de haber expuesto las razones que me mueven á creer renacida la armonía posteriormente á los siglos de barbarie, mas bien que nacida ó nuevamente inventada, procuro responder á los argumentos contrarios, señaladamente á aquel en que se funda el P. Martini para negar á los Griegos el uso de la Tercera y Sexta, y de las disonancias.

Mas este dignísimo Autor en el prólogo del *Ensayo* pág. VIII se lamenta de que yo no haya respondido á sus razones una por una. Estas son sus palabras: *Ademas de que si se admite el modo de pensar de estos dos célebres Escritores* (esto es, el de Saverio Mattei y el mio), *será necesario conceder la Música en contrapunto no solo á los Hebreos, sino tambien á los Griegos, lo que he negado yo* en el tomo I de la Hist. de la Mús. *con razones que me lisonjeaba fuesen fundadas y convincentes. Pero estas lejos de persuadir al Sr. Exímeno, antes bien le han movido á afirmar todo lo contrario en su citado libro. Seria pues de desear á mi parecer, que hubiese dado razones*

*suficientes para sostener con igual solidez su asercion, y para demostrar insubsistentes una á una las alegadas por mí en prueba de mi contraria opinion.*

Aunque el P. Martini me suponga necesitado de ilustrarme tanto sobre la Música griega, como sobre el Canto-llano, igualando despues mis luces sobre uno y otro punto con las de *Saverio Mattei*, me compensa superabundantemente la mortificacion que á primera vista parece me quiere dar. Que sus razones hayan sido para él fundadas y convincentes, y no lo hayan sido para mí, es un indicio clarísimo de no estar yo dotado de aquel *gran talento* y *singular penetracion* que el P. Martini por su bondad se digna concederme. Las razones del P. Martini que se dirigen á negar á los Griegos el uso del Contrapunto no han sido ciertamente (ni podian ser) las que *me han movido á afirmar todo lo contrario*; puesto que esto seria salir de Roma para ir á Bolonia, tomando la direccion de Bolonia ácia Roma. Aquellas razones á la verdad no me han servido de obstáculo para fundar todo lo contrario en otras, procurando despues, como debia, elegir las que han movido al P. Martini á abrazar la opinion contraria. Se lamenta el dignísimo Autor de

que yo no haya demostrado insubsistentes todas sus razones una por una. Mi Disertacion sobre el Contrapunto de los Griegos consta solo de treinta y cinco páginas en octavo prolongado, y la del P. Martini sobre el mismo argumento de ciento sesenta y nueve en quarto mayor: sin embargo me lisonjeo de haber satisfecho á todas sus razones, que se dirigen á negar á los Griegos el libre uso de las Terceras y Sextas, y de las disonancias. Para demostrar esto será conveniente tomarme el trabajo, para mí muy molesto, de hacer extractos ó efemérides. Con todo, como la respetable autoridad del P. Martini podria hacer creer que yo habia procedido *de ligero* en oponerme á su opinion, será muy útil extractar su Disertacion, poniendo á los lectores en el estado de juzgar si he respondido ó no á sus razones una por una: y protesto que seré exâcto y puntual en las citas; no procuraré salir victorioso sirviéndome de falsos testimonios; y dexaré enteramente convencidos á los lectores de haber leido y entendido desde el principio hasta el fin, no solamente el título, sino toda la Disertacion del P. Martini. Con esta ocasion, para que el extracto no resulte fastidioso, trataré con alguna extension de algunos

puntos relativos á la Música griega, y á los primeros principios de mi sistema sobre el *Orígen y reglas de la Música.*

## II.

### *Prólogo del P. Martini á la qüestion sobre el Contrapunto de los Griegos.*

La Disertacion del P. Martini *sobre el canto en consonancia*, ó *sobre el Contrapunto de los antiguos* comienza á la pág. 165 del tomo I de la *Hist. de la Mús.* y acaba á la pág. 334. Desde la 165 hasta la 174 hace el Autor un docto prólogo sobre los Autores que han tratado esta erudita qüestion. A la pág. 167 se maravilla de que antes del siglo XV *ninguno de los nuestros que exercitaron la Música, hablando de la griega, la haya adornado del canto en consonancia.* Antes del siglo XV poco ó nada se pensaba en los hechos de los Griegos; sus Autores estaban sepultados en el polvo de las bibliotecas; y acerca de la Música de los mismos solo se sabia aquello poco que sobre los *Géneros* habian escrito Boecio, Marciano Capella, y algunos otros Latinos. El primer Autor griego de Música que salió á

luz fue Euclides baxo el nombre de Cleonidas, cuya traduccion se hizo y se publicó en Venecia por Vala en el año de 1498. Los demas no vieron la luz pública hasta los dos siguientes siglos XVI y XVII. Y faltando los materiales para discurrir sobre ella, no es de maravillar que antes del siglo XV ninguno atribuyese ni negase á los Griegos el canto en consonancia.

El primero que habló de esto, y que mas bien supuso que probó que los Griegos hicieron uso del Contrapunto, fue Gaffurio ácia el fin del siglo XV ó principios del XVI quando comenzaron á leerse los Autores griegos de Música. Gaffurio en la *Práctica de la Música* lib. 3º cap. 1º supone que Bacchîo Senior definió así el Contrapunto: *Harmonici modulaminis genus est mos universum quid subindicans, diversas in se habens ideas, id est exemplaria, seu diversas cantilenae compositiones, quod quidem Contrapunctum vocamus.* Se lamenta justamente el P. Martini á la pág. 169, porque Gaffurio no ha citado el Código griego de donde sacó esta definicion, que sería suficiente para decidir la qüestion sobre el Contrapunto de los Griegos, pues si fuese cierto que Bacchîo Senior definió así el Contrapunto, ya no se

podria dudar que los Griegos le conocieron y practicaron. No es solo el P. Martini quien se siente del olvido de Gaffurio, contra quien casi se forma la sospecha de impostor: Buontempi en su *Hist. de la Mús.* confiesa que perdió el tiempo revolviendo Códices griegos, sin hallar vestigio alguno del testimonio de Bacchîo citado por Gaffurio. Pero podria suceder que Buontempi no fuese suficientemente capaz para hacer esta especie de investigaciones, puesto que el testimonio citado por Gaffurio se halla á las primeras páginas de la *Introduccion del Arte Música* de Bacchîo Senior; y me sorprehende que tampoco el P. Martini le haya reconocido á la pág. 19 de la edicion de Meibomio. Allí pregunta Bacchîo: Μέλος δὲ τί ἐστι; *Quid est cantus?* y responde: Τὸ ἐκ φθόγγων καὶ διαστημάτων, καὶ χρόνων συγκείμενον: *quod ex sonis, et intervallis, ac temporibus constat.* Prosigue despues así: Γένος δὲ, μέλους ἦθος, καθολικόν τι παρεμφαῖνον, ἔχον ἐν ἑαυτῷ διαφόρους ἰδέας: *Genus vero*, traduce Meibomio, *cantus mos, universale quid ostendens, et formas in se diversas continens.* Véase el testimonio de Bacchîo tan deseado por el P. Martini, y buscado por Buontempi. Bacchîo define primeramente el canto, y despues añade, que

el *Género es la costumbre en general*, esto es, el sistema de cuerdas mas sencillo y general, *en el qual se canta, conteniendo en sí diversas ideas ó especies.* Llama Bacchîo al sistema de las cuerdas ἦθος *morem* ó *costumbre*, porque como dice Arístides Quintiliano á la pág. 18 edic. de Meib. los antiguos llamaron los sistemas musicales *principio ú orígen de la costumbre*, ó de la expresion que corrompia ó reformaba las costumbres; συστημάτων δὲ καὶ ἀρχὰς οἱ παλαιοὶ τῶν ἠθῶν ἐκάλουν. De estos sistemas el mas sucinto ó sencillo era el *Tetracordo*, y al Tetracordo *en general*, esto es, καθολικόν τι παρεμφαῖνον, se refiere el Γένος y el ἦθος μέλους de Bacchîo, cuyo *Tetracordo* ó *Género* se dividia despues en *diversas ideas* ó *especies*, que eran el *diatónico*, el *cromático* y el *enarmónico.* Gaffurio pues traduce casi literalmente el testimonio de Bacchîo hasta la palabra ἰδέας; despues añade una falsa interpretacion ó paráfrasis de aquella palabra, haciéndola significar *diversas cantilenas simultaneas*, quando solo significa las diversas especies que dividian el *Género* ó el *Tetracordo en general.* Y si Buontempi hubiese sabido distinguir el testimonio de Bacchîo de la falsa interpretacion que le agrega Gaffurio, no hu-

biera revuelto inútilmente los Códices griegos, ni el P. Martini hubiera deseado la cita de alguno de ellos.

Pondera el P. Martini en dos ó tres lugares de este prólogo la dificultad de tratar la presente qüestion, por lo dificil que es entender los Autores griegos de Música; bien que añade á la pág. 168 habian vencido en gran parte esta dificultad los *modernos Franceses excelentes en la inteligencia, tanto de la lengua griega, como de la Música de todos los tiempos.* Ciertamente somos deudores de muchas luces á los sabios Franceses, no solo por los hombres grandes que de continuo se dedican á toda especie de literatura, sino tambien, porque, como decia un erudíto, la Francia es el estómago de Europa que digiere todo lo que en esta se piensa. Pero sobre los Autores griegos de Música somos deudores de poquísimas luces á los Franceses. Antes de Meibomio fue traducido Aristoxêno por Antonio Gagovino, Euclides por Vala, Plutarco por Valgulio y por Xilandro, Tolomeo y Bryennio por Vallis, y parte de Arístides Quintiliano por Marciano Capella, y ninguno de estos traductores fue Francés. Meibomio Dinamarques ha sido despues la fuente mas copiosa de luces

sobre esta materia. A él le debemos la correccion de los originales, y la traduccion al latin de Aristoxêno, Arístides Quintiliano, Nicomaco, Gaudencio, Alipio, Euclides y Bacchîo Senior: y de los Franceses solo tenemos en esta materia algun texto griego poco correcto, como el de Bacchîo Senior publicado por Mersenne en el comentario del Génesis; el texto griego de Euclides con una traduccion posterior á la de Vala publicada en París por Juan Pena el año de 1557; la traduccion del Diálogo sobre la Música de Plutarco hecha por Amiot despues de las dos arriba mencionadas, de las quales la primera se hizo en Italia, y la segunda en Alemania; y últimamente la traduccion é ilustracion verdaderamente completa del mismo Diálogo hecha por Burette. Es verdad que los Franceses han tratado despues difusamente la qüestion sobre el Contrapunto de los antiguos; pero como cada uno de estos sabios Autores procura traer á los Griegos á su partido, qualquiera que se valga de sus escritos para tratar esta qüestion sin ninguna inteligencia en el idioma griego, no sabrá distinguir el texto original de las interpretaciones falsas ó verdaderas, como sucedió á Buontempi. Por último el P. Martini confesándose por un exceso de mo-

destia poco capaz para entrar en la presente qüestion por serle el *idioma griego un mar desconocido*, pasa valerosamente á resolverla sobre la fe de los sabios Franceses.

Desde la pág. 174 hasta la 210 se contiene un segundo prólogo ó introduccion al primer argumento contra el Contrapunto de los Griegos, que consiste en una erudita recoleccion de monumentos para aclarar los diversos modos de escribir la Música que se usaban en los siglos bárbaros. Y aunque la escritura música de los siglos bárbaros parece que no tiene ninguna conexîon con la Música griega, sin embargo de allí deduce el P. Martini la division del Contrapunto en *simplicísimo* (pág. 192), *simplemente figurado* (pág. 194), y *enteramente figurado* (pág. 197). Mientras la Música se escribió con puntos, ó con las primeras siete letras del alfabeto, dice el P. Martini á la pág. 204, solo pudo adoptarse el Contrapunto *simplicísimo*; el *simplemente figurado*, y el *enteramente figurado* no pudieron nacer sino con las figuras de diverso valor. Despues hasta la pág. 210 prueba lo que es bien notorio á todos, á saber, que los Griegos escribian la Música con las letras del alfabeto, variadas en mas de mil y seiscientas maneras. Con

que en las primeras 45 páginas de la Disertacion del P. Martini me parece no se contiene ningun argumento contra el Contrapunto de los Griegos, al qual debiera yo responder en la Obra sobre el *Orígen de la Música.*

## III.

### *Primer argumento del P. Martini contra el Contrapunto de los Griegos.*

A la pág. 211 propone el P. Martini en pocas líneas contra el Contrapunto de los Griegos el primer argumento, que desenvuelto en mi estilo vulgar es este: los Griegos escribian la Música con las letras del alfabeto, y por tanto sin notas de diverso valor: ahora pues sin notas de diverso valor no se puede adoptar mas que el Contrapunto *simplicísimo*; luego solo este género de Contrapunto pudo ser conocido de los Griegos. A este argumento comun á todos los Autores contrarios á mi opinion, he respondido en mi citada Obra á la pág. 49 del tom. III diciendo: *Este argumento no es tanto contra el Contrapunto, como contra la melodía; y yo no entiendo como se conceda por los contrarios á la Música griega la expre-*

*sion, negándoles la libertad de variar el valor ó duracion de los sonidos &c.* Al mismo tiempo explico cómo podian los Griegos indicar el diverso valor de los sonidos con las letras del alfabeto variadas de tantas maneras, y como podrian cantar en la práctica con variedad de notas, sin necesidad de indicarla. En suma aunque la Disertacion del P. Martini tenga 155 páginas mas que la mia, mi respuesta tiene ocho líneas mas que el argumento del P. Martini.

## IV.

### *Segundo argumento del P. Martini.*

El argumento negativo, que consiste en el silencio de los Autores griegos sobre el Contrapunto, y es el Aquiles de los Autores contrarios á mi dictamen, se contrae por el P. Martini en la siguiente pág. 212 á las figuras de diverso valor, indispensablemente necesarias al Contrapunto. Habiendo sido los Griegos, dice el P. Martini, tan exâctos en tratar de otras materias musicales, no hubieran sido tan negligentes y descuidados en tratar del diverso valor de las figuras, y de otras cosas que lleva consigo el Contrapunto, si lo hubiesen practicado y conocido.

A este argumento he respondido en mi citada Obra en quatro páginas, que son desde la 39 á la 42 del tom. III diciendo en substancia, que cabalmente porque fueron los Griegos tan exâctos en tratar de otras materias musicales, fueron negligentes y descuidados en tratar de las cosas necesarias al Contrapunto. La proposicion parece á primera vista una paradoxa; pero no es tal. El P. Martini y yo tenemos una idea muy diversa de las minucias musicales de los Griegos; y por tanto de un mismo antecedente diversamente entendido deducimos conseqüencias contrarias.

Los Autores griegos de Música pecan por el extremo contrario al de los modernos. Estos llenan los libros de vocablos sin definirlos: *Modo auténtico*, *plagal*, *cadencia regular*, *irregular*, *Canto-llano*, *figurado*, *paso cromático*, *sintono &c.*, cuyo lenguage llenando la mente de los principiantes de tinieblas y fantasmas, ofusca su ingenio, dexándolo para siempre como estúpido. Los Griegos al contrario se pierden en pequeñas divisiones y subdivisiones de los términos, sin llegar jamas á tratar de la práctica. Todos sus tratados sobre la armonía se reducen en primer lugar á determinar muy por menor las razones numéricas que suponen

hay de cuerda á cuerda en los tres sistemas ó Escalas, *diatónica*, *cromática* y *enarmónica*; y despues á explicar los diversos significados de cada vocablo, sin dar jamas una regla práctica para mudar de Modo, para hacer una cadencia, un salto &c. El P. Sacchî escribió en nuestros dias un tratado sobre *las medidas de las cuerdas armónicas*, del qual se concluye, qué medida deberia darse á las cuerdas de la Escala, ó con qué porporciones se deberian arreglar, para que los intervalos, segun la mente del Autor, fuesen perfectos. De semejantes especulaciones, aunque puedan ser útiles para la construccion de los instrumentos, no se concluye, como se dexa ver, regla alguna para cantar ó componer. Tal es el objeto principal de los Autores griegos de Música; en lo demas sus tratados son una pura filología ó explicacion de los vocablos; entre los quales se halla tambien el Contrapunto baxo el nombre de *Sinfonía*; pero como nada dicen en ellos sobre la práctica, tampoco explican los intervalos que pueden ponerse en sinfonía, ni otras materias prácticas pertenecientes no solo al Contrapunto, sino tambien al puro canto ó melodía.

Tal es la idea que yo he dado en el citado

lugar del *Orig. de la Mús.* de los tratados musicales de los Griegos, de la qual concluyo, que siendo el Contrapunto una materia enteramente práctica, el no hallarse tratada en los escritos de los Griegos, no es razon suficiente para negarles el uso del Contrapunto; así como el no hallarse en sus escritos, ni explicada, ni aun siquiera insinuada la manera de hacer una cadencia en el Modo, tampoco es bastante para asegurar que concluian sus composiciones sin cadencia. Para verificar la idea dada en general de los tratados de Música de los Griegos, convendrá ponerlos á la vista del lector, y quitar la preocupacion que de ellos nos hacen formar sus traductores ó intérpretes, los quales por no haber reducido la filología de la Música griega á la nuestra, nos hacen creer, que la práctica musical de los Griegos estaba fundada en otros principios que nos son desconocidos; preocupacion que ha hecho delirar á muchos Autores, quienes deslumbrados con los vocablos griegos, han tentado introducir en la Música ciertas extravagancias, persuadidos de que serian delicadezas de la Música griega. La Música, como he probado en el *Origen de ella*, es un puro instinto de naturaleza, y por tanto, sea lo que fuere del

gusto, los principios fundamentales son comunes á la antigua y á la moderna, como han sido siempre unas mismas las reglas fundamentales de la Pintura, Escultura, Oratoria y Poesía. Entre tanto para dar alguna prueba de los Autores griegos de Música, y hacer palpable la razon por qué no trataron del Contrapunto, analizaré sucintamente los tres libros de los *Elementos armónicos* de Aristoxêno, Autor de Música el mas antiguo, el mas estimado, y como lo proclama Meibomio, el mas práctico.

Otra razon es la que me mueve tambien á elegir con preferencia á Aristoxêno para esta analisis. El principio fundamental de mi sistema, que es hacer desaparecer toda conexîon y dependencia entre la Música y las Matemáticas, ha escandalizado á muchas personas, especialmente á aquellas que ignoran los principios de estas ciencias; y si para ingenios tan debiles las traducciones de los Autores griegos de Música no fuesen igualmente griegas que sus originales, hubieran fácilmente adivinado la causa por qué en el frontispicio de mi Obra del *Orig. de la Mús.* me he puesto el nombre Arcadico de Aristoxêno; y es que este fue mi precursor en este modo de pensar. Aristoxêno fue discípulo de

Aristóteles; y habiendo sido pospuesto á Teofrasto en la dignidad de xefe de la escuela peripatética, airado por esto contra su maestro, dicen muchos Autores que le zahirió con sátiras, y le contradixo en muchas cosas. Sea lo que fuere de esta venganza de Aristoxêno, la verdad es que fue el primero que contradixo los principios matemáticos armónicos introducidos en la Grecia por Pitágoras, amplificados con suma eloqüencia por Platon, y dexados intactos por Aristóteles. Aristoxêno enseñó, como luego se dirá, que las proporciones atribuidas á las cuerdas musicales son fundamento falso de la Música, desmentido ademas por la experiencia. Es verdad que pereció este dogma con su Autor, por no haber este sido xefe de la escuela de Atenas, y porque la fantasía de los Griegos se habia deslumbrado demasiado con la claridad especulativa de las proporciones. El mismo Aristoxêno no hizo de su principio el uso conveniente, porque ni lo probó con la experiencia, ni lo extendió, ni deduxo para la práctica, como despues veremos, otra conseqüencia, que la manera de acordar los instrumentos sin arreglarse á las razones numéricas; y aunque ademas de otras muchas especulaciones inútiles que se contienen en su tratado de Música, adop-

tando las razones numéricas para determinar los intervalos, á primera vista hace sospechar que no raciocina consiguiente á su principio, en realidad no es así; porque usa de aquellas razones como de vocablos para explicarse conforme al lenguage ya establecido; pero advirtiendo al mismo tiempo, que la exâctitud de los intervalos debe deducirse, no de las proporciones, sino de sola la experiencia, ó de la *delicadeza del sentido*. Como yo en la Obra sobre el *Orig. de la Mús.* me propuse solamente hacer un tratado filosófico y doctrinal, no tuve por conveniente interpretar á Aristoxêno, creyendo bastaria su nombre para llamar la atencion de los erudítos; y para todos los inteligentes fundar sólidamente aquel principio mio en la experiencia. Pero pues veo que en la Música se quiere hacer valer la autoridad mas que la experiencia y la razon, ahora que no hablo con los principiantes, ni con los débiles, demostraré que aquella proposicion mia fundamental sobre la ninguna conexîon de la Música con las Matemáticas, tiene tambien su apoyo en la autoridad del mas célebre y mas respetable entre los Músicos griegos.

## V.

### *Extracto de los libros sobre la Música de Aristoxêno.*

Las primeras ocho páginas de Aristoxêno segun la edicion de Meibomio contienen un prólogo, en el que critica severamente á los Autores que escribieron de Música antes de él, porque, como dice, solamente *quisieron ser armónicos*, que en su lenguage quiere decir *Enarmónicos*. Proclo en el lib. 3º sobre el Timeo de Platon reprehende rígidamente á Aristoxêno por aquella proposicion, como si hubiera dicho, que antes de él solo se usaba del Género enarmónico. Y Meibomio de este pasage de Aristoxêno deduce que al menos antes de él aquel Género era muy usado en la práctica. Pero ni la reprehension de Proclo, ni la conseqüencia de Meibomio son justas; porque Aristoxêno habla allí expresamente de la Música *teorética* ó *contemplativa*: τυγχάνει γὰρ οὖσα πρώτη τῶν θεωρητικῶν: *la armónica*, dice, *es la primera entre las partes contemplativas*; y así en aquella proposicion solo quiere decir, que los teóricos antes de él solamente trataron

del Género enarmónico como el mas dificil y acaso mas fecundo de sutilezas: por esta razon dice: αὐτῆς γὰρ τῆς ἁρμονίας ἥπτοντο μόνον: *solo tocaron*, ó trataron *de esta armonía*, esto es, del Género enarmónico; proposicion que claramente se dirige á los teóricos, y de ningun modo á los prácticos, entre los quales se debe hacer gran distincion; porque como despues veremos, los escritos teóricos griegos sobre la Música estan llenos de especulaciones imposibles de reducirse á práctica. En lo restante del prólogo describe Aristoxêno muy por menor las partes en que se debe dividir el tratado de la armonía, repitiendo *usque ad nauseam*, que sus predecesores ú omitieron muchas de aquellas partes, ó las trataron mal. A la pag. 8 entra finalmente en materia, y comienza por el movimiento local de la voz. Impugna primeramente á los Enarmónicos, que afirmaban que la voz era una extension; y fundándolo en varias razones que alega, concluye, que la voz se mueve en un espacio. Esta qüestion se funda en aquella ilusion de la fantasía, que como he explicado en el *Orig. de la Mús.* lib. 1.º cap. 2.º del tomo I, nos lo representa todo á manera de extension. La voz grave es una sensacion, y la aguda otra, entre cuyas

sensaciones no hay extension ni espacio por donde la voz se mueva. Definida esta inútil qüestion, explica Aristoxêno hasta la pág. 15, qué cosa sea la intension y remision de la voz: y distinguiendo sutilmente la intension y remision de la agudeza y gravedad, así como la causa del efecto, hace lo mismo con estas quatro propiedades de la tension. A la pág. 15 se propone tratar del *Sonido*, como de una cosa distinta de la voz, de la qual ha tratado en las páginas antecedentes; pero solo nos enseña, que el *Sonido* es πῖῶσις *una caida* de la voz en una tension dada. Despues pasa á definir los intervalos, que divide en cinco clases, y por esta razon forma diez ú once especies de ellos, á saber, *grandes y pequeños*; *consonos y disonos*; *compuestos, y no compuestos*; *diatónicos*; *cromáticos y enarmónicos*; *racionales é irracionales*. Con este motivo insinúa á la pág. 16 su dogma sobre la insuficiencia de las proporciones musicales δεῖ δ'ἕκαστον, dice, τούτων εὖ πως ἐκλαμβάνειν πειρᾶσθαι τὸν ἀκούοντα, μὴ παρατηροῦντα τὸν ἀποδιδόμενον λόγον ἑκάστ' αὐτῶν, εἴτ' ἐστὶν ἀκριβὴς, εἴτε καὶ τυπωδέστερος. Meibomio aunque en algunos lugares, señaladamente á la pág. 17, reconozca que Aristo-

xêno no admitia las proporciones musicales de Pitágoras, sin embargo no llegó á conocer el influxo que tiene este dogma en todo el tratado de aquel Filósofo. El susodicho pasage lo traduce así: *Quorum quodlibet quam optime excipere conari debet audiens, non observans, quae de singulis eorum redditur, rationem, sive accurata illa sit, sive etiam crassior*; explicando despues en una nota el sentido así: *In sono, intervallo, et systemate bene & accurate voce sumendis et modulandis se exercere debet Musicae Tyro, nec attendere, num accuratam cognitionem animo conceperit.* De modo que Meibomio toma el ἀκόυντα *por el principiante de Música*, y el λόγον *por discurso ó conocimiento acerca de cada uno de los intervalos*, y por tanto añade en otra nota, que se debe leer περὶ ἑκάστ ἀυτῶν, *acerca de cada uno de ellos*; concluyendo, que el sentir de Aristoxêno es, que el *principiante se debe exercitar en el canto y en formar con la voz el sonido, el intervalo y el sistema, sin cuidar de entender la explicacion de aquellas cosas, sean verdaderas ó falsas.* Este consejo no es ciertamente digno de un Filósofo qual era Aristoxêno: él, como confiesa Meibomio, no admitia las razones numéricas de los intervalos; y por esta

razon el referido pasage sin la adicion del περὶ se debe explicar así: *El oyente debe procurar formar una idea exâcta de los intervalos, sin cuidar de la supuesta razon numérica de cada uno de ellos, sea justa ó no.* Y que deba entenderse así este pasage del libro primero, se verá con mayor claridad en el segundo.

A la pág. 17 divide los sistemas en *compuesto*, *no compuesto*, *diatónico*, *cromático* y *enarmónico*. A la 18 se propone tratar del *canto*, sobre el qual únicamente enseña que consiste en el *movimiento diastemático*, ó por distintos intervalos de la voz. A la pág. 20 determina quáles son los intervalos *consonos* y *disonos*, con los mínimos intervalos cantables, que son, dice, la mitad, la tercera y quarta partes de un Tono. Despues hasta la pág. 27 trata de los tres Géneros *diatónico*, *cromático* y *enarmónico*; y todas sus investigaciones se reducen á determinar la distancia que hay de cuerda á cuerda en los tres respectivos Tetracordos. Estos tres Géneros son el enigma de la Música griega, que hace creer á los modernos que nuestra Música se funda en principios diversos de aquellos en que estuvo fundada la griega; sobre todo se atormentan so-

bremanera para formar idea del Género *cromático* y del *enarmónico*, como si fuesen dos Géneros de Música que se han perdido. A la verdad debe causarnos maravilla que dos palabras metafóricas, porque son griegas, hayan hecho decir tantas cosas á nuestros Autores. Estos tres Géneros eran tres diversos órdenes arbitrarios que daban los Griegos á las cuerdas de la Música ó de ciertos instrumentos, suponiéndolos convenientes á tres diversos estilos de Música; pero quando se tocaba ó cantaba, aquellos órdenes de cuerdas desaparecian; así como nuestro Violin se afina por Quintas; el Archilaud por Quartas y Terceras; el Contrabaxo por Quartas; el Clave por Tonos y Semitonos, y de este modo se pueden acordar los instrumentos con diversos órdenes de intervalos ó de cuerdas, cuyos órdenes no aparecen despues en la práctica; y todos los elogios y críticas que hacen los mismos Griegos de aquellos tres *Géneros* se deben referir á los diversos estilos; pero nunca á los tres diversos órdenes de cuerdas en los quales los teóricos hacian consistir esencialmente aquellos tres diversos *Géneros*. Esta opinion mia sobre los tres famosos *Géneros* de la Música griega podria tenerse por un capricho, si no hubiese un

testimonio práctico que la demostrase. Vincencio Galilei publicó tres Himnos griegos, puestos en Música griega, los quales se encontraron tambien entre los papeles de Usserio, y se trasportaron á nuestras notas, primero por Bottrigari, y despues por Burette. El primero de estos Himnos puesto por el P. Martini á la pág. 207 del tom. I de la *Hist. de la Mús.* está en el Modo Lidio, propio del Género *enarmónico*; porque su Escala, descrita por Arístides Quintiliano á la pág. 21 de la edicion de Meibomio, se componia de quatro Tetracordos de aquel *Género.* En la cantilena de este Himno, sea el que fuere el valor de las notas, no se modulan los intervalos constitutivos del Tetracordo *enarmónico*: se modula sí por diversas cuerdas de grado, y se salta de Tercera, de Quarta, de Quinta, y aun de Séptima, con la misma libertad que se usa en nuestra Música. Las investigaciones, pues, de Aristoxêno y de los otros Autores Griegos sobre aquellos tres diversos órdenes de cuerdas, poco ó nada concluyen para la práctica; y solo podria llamarse teórico y práctico el tratado de Aristoxêno, quando despues de aquellas investigaciones nos enseñase el modo de combinar las cuerdas de aquellos Te-

tracordos para formar un canto agradable al oido. Sin embargo, en las dos últimas pág. 27 y 28 del lib. 1º parece que nos da dos reglas prácticas de modulacion propia del Género *enarmónico*: la una, que despues de modulados dos diesis enarmónicos ácia lo agudo, el mínimo intervalo que se puede modular, es el Ditono ó Tercera mayor: la otra, que ácia lo grave, modulados los dos diesis, se puede modular ó el Ditono ó el Tono. Pero es necesario tener una idea muy mezquina del canto de los Griegos, y no entender sino superficialmente á sus Autores para tomar aquellas por reglas prácticas de canto, mientras en el Himno arriba citado, que es del Género *enarmónico*, no se ven practicadas jamas. Aquellas dos reglas de Aristoxêno se dirigen solamente á determinar la modulacion de la Escala *enarmónica*, en la qual subiendo despues de los dos diesis, se sigue constantemente el Ditono; pero baxando, despues de los dos diesis, si los Tetracordos son conjuntos, se sigue tambien el Ditono; y si son disjuntos, el Tono; que es como si respecto á nuestros órdenes arbitrarios de cuerdas se dixese, que en la Escala del Modo mayor despues del Semitono *Mi Fa* se deben modular tres Tonos; y dos despues del Semitono *Si do*;

cuya regla, como se dexa ver, nada nos enseña respecto á las reglas generales del canto ó de la armonía.

El libro segundo comienza como el primero con un largo aparato de pequeñas divisiones y subdivisiones de las materias que se deben exâminar. A las pág. 32 y 33 explica mas difusamente el dogma sobre la inutilidad de las razones y proporciones para determinar los intervalos de la Música, diciendo: Φάσκοντες λόγους τέ τινας ἀριθμῶν εἶναι καὶ τάχη πρὸς ἄλληλα. ἐν οἷς τό, τε ὀξὺ καὶ βαρὺ γίνεται, πάντων ἀλλοτριωτάτους λόγους λέγοντες, καὶ ἐναντιωτάτους τοῖς φαινομένοις: *los quales*, esto es, los que escribieron antes de él, *dicen que hay ciertas razones de números, y ciertas velocidades entre ellos, relativas á la voz, en las quales consiste lo agudo y lo grave; opinion muy agena de la verdad, y la mas contraria á la experiencia.* Prosigue despues á la pág. 33: Ἀνάγεται δ' ἡ πραγματεία εἰς δύο. εἴς τε τὴν ἀκοὴν, καὶ εἰς τὴν διάνοιαν. τῇ μὲν γὰρ ἀκοῇ κρίνομεν τὰ τῶν διαστημάτων μεγέθη. τῇ δὲ διανοίᾳ θεωρῦμεν τὰς τούτων δυνάμεις: *A dos sugetos*, dice, *se refiere este tratado, al oido y al entendimiento; con el oido determinamos la cantidad de los intervalos; y con el enten-*

*dimiento contemplamos su fuerza*, ó sea la parte, ó la influencia que tienen en la expresion del canto. Y mas adelánte á la misma página: Τῷ δὲ μουσικῷ σχεδόν ἐστιν ἀρχῆς ἔχουσα τάξιν ἡ τῆς αἰσθήσεως ἀκρίβεια: *Para un Músico*, dice, *la delicadeza del sentido casi tiene lugar ó fuerza de principio.* Cotejando estos pasages con el del libro primero citado arriba, se ve que en este el ἀκόοντα no significa *el principiante*, sino *oyendo*, ó *con la experiencia del oido*; y que λόγον ἑκάστου αὐτῶν significa *la razon numérica de cada uno de los intervalos*, sin añadir el περὶ, como lo hace Meibomio, y como seria necesario, si λόγον significára allí *discurso* ó *razonamiento.*

Segun Aristoxêno, pues, las razones y las proporciones numéricas son fundamento falso de la Música, desmentido ademas por la experiencia. Los intervalos, como dice en el libro primero, se deben determinar con la experiencia del oido, y esta es el principio en que debe fundarse el entendimiento para raciocinar sobre la Música. He aquí en Aristoxêno el principio de la Filosofia experimental, con el que hoy dia se tratan las materias fisicas, y de que me he servido yo en mi Obra sobre el *Orígen y las reglas de la Música.* Aquel

principio conocido, aunque poco cultivado por Aristoxêno, fue ciertamente ó desconocido ó despreciado por Platon, que sobre las huellas de Pitágoras quiso deducirlo todo de la claridad y universalidad de las ideas, principio falacísimo, renovado por Cartesio, y apto solamente para fundar las ciencias en principios ideales. A la pág. 38 emprende Aristoxêno el exâmen de la qüestion, si el fin principal de la Música es saberla notar, ó escribir, ó saberla executar con la flauta; qüestion metafísica é inútil, en que emplea buenas seis páginas. Desde la 44 hasta la 55 vuelve á hacer uso de los *Géneros* para explicar con mayor extension lo que habia tratado ya en el libro primero sobre la distancia que hay de cuerda á cuerda en los tres sistemas ó Escalas, *diatónica*, *cromática* y *enarmónica*. Las tres últimas páginas de este libro son, por confesion del mismo Meibomio, confusísimas, tanto que no las pudo explicar sin mudar algunas cosas del original. En substancia, en aquellas páginas enseña Aristoxêno á acordar los intervalos disonos por los consonos. Por exemplo: si se quiere introducir en el Tetracordo contenido entre *E-la-mi* y *A-la-mi-re* una cuerda que forme con *E-la-mi* un Semitono, desde

*A-la-mi-re*, dice Aristoxêno, súbase de Quarta á *D-la-sol-re*; desde *D-la-sol-re* báxese de Quinta á *G-sol-re-ut*; desde *G-sol-re-ut* súbase de Quarta á *C-sol-fa-ut*; de *C-sol-fa-ut* báxese de Quinta á *F-fa-ut*, y esta será la cuerda buscada que forme con *E-la-mi* un Semitono. De esta manera resuelve otros problemas semejantes. Meibomio no reconoció por que razon dió Aristoxêno estas reglas de afinacion, ó para templar, que por otra parte parecen inútiles. La razon es el dogma fundamental sobre la inutilidad de las proporciones musicales. Los demas Autores para introducir el Semitono en un Tetracordo, dicen, que se introduzca una cuerda en razon sesquidecimaquinta con la mas grave del Tetracordo; pero Aristoxêno teniendo por falso este principio, recurre á la *delicadeza del sentido*, ó á la experiencia, tomando por fundamento la idea experimental de la Quarta y de la Quinta, las mas fáciles, despues de la Octava, de comprehenderse por el oido, y de retenerse en la imaginativa; y con estas dos ideas determina de la misma suerte los demas intervalos. Si Aristoxêno hubiera llegado á ser xefe de la escuela de Atenas, y hubiese hecho valer en ella este método de filosofar, no hubieran los Griegos adulterado las cien-

cias con muchas especulaciones inútiles.

En el libro tercero hasta la pág. 63 repite Aristoxêno lo que en otros términos ha dicho muchas veces en los libros antecedentes sobre la conjuncion y disjuncion de los Tetracordos en las Escalas de cada *Género*. Y desde aquella página hasta el fin del tratado, se contiene la doctrina que Meibomio tiene por práctica, y la llama *nobilísima*, sobre la sucesion de los intervalos *no-compuestos* de cada uno de los *Géneros*. El fundamento de esta doctrina se halla en el lib. 1º á la pág. 29, y es que en el sistema máxîmo de cada *Género*, compuesto de quatro Tetracordos, todas las cuerdas tienen su correspondiente consonancia de Quarta ó de Quinta; y de este principio deduce Aristoxêno al fin del libro tercero, que para conservar la *concinnidad* propia de cada *Género*, no se deben hacer suceder mas intervalos *no-compuestos*, cuyas cuerdas extremas no formen entre sí ó Quarta ó Quinta. Por exemplo, en el Género *enarmónico* no se deben modular sucesivamente ni quatro Diesis, ni dos Ditonos, ni dos Tonos, porque los sonidos extremos, no formando entre sí ni Quinta ni Quarta, no tienen la *concinnidad* propia del *Género*. De esta manera, y con de-

mostraciones indirectas, fundadas en el mencionado principio, de que toda cuerda del sistema de cada *Género* debe tener su correspondiente Quarta ó Quinta, excluye Aristoxêno de la modulacion propia de cada *Género* diversas sucesiones de intervalos *no-compuestos*. A la verdad estas reglas á primera vista parecen reglas prácticas de canto. Pero para convencerse de que no lo son, basta reflexîonar en el himno griego de que hemos hecho mencion, que pertenece al Género *enarmónico*, y no se ve en él vestigio alguno de las reglas de *concinnidad* demostradas por Aristoxêno. Ademas de esto, sabemos por los mismos Griegos que en la práctica del canto se mezclaban los *Géneros*, se trasportaba el sistema, se mudaba de Modo y de Tiempo, todo como en nuestro canto; y con estas cosas, son incompatibles las referidas reglas de Aristoxêno. Finalmente aquellas reglas pertenecen á los intervalos *no-compuestos* propios de cada Género; la Tercera mayor, por exemplo, era intervalo *no-compuesto* respecto al Género *enarmónico*, cuyo Tetracordo se componia de dos Diesis, y de una Tercera mayor; pero en la práctica, como consta de los mismos Escritores Griegos, y del himno arriba citado, no estaban

obligados los Músicos á modular los intervalos propios de cada *Género*; la Tercera mayor v. gr. del Tetracordo *enarmónico* se resolvia en Tonos, Semitonos, y en algun otro intervalo conducente á la expresion del canto. ¿Quál es pues el objeto de aquellas reglas de Aristoxêno? Reflexionando en el método que él observa en todo el tratado, no es dificil el saberlo. Aristoxêno en el 2.º y 3.º libro no hace otra cosa que repetir y dar mayor extension á las materias que ha tocado en el primero; al fin de este nos dió dos reglas para modular la Escala del Género *enarmónico*; y las mencionadas reglas del libro tercero son una paráfrasis ó extension de las dos del libro primero, esto es, determinan los intervalos que no se deben modular, siempre que se quieran modular las Escalas de cada *Género*, que en substancia es enseñar á solfear las tres Escalas ú órdenes arbitrarios de cuerdas de que se componia la Música griega.

Ahora bien, si el Autor griego de Música el mas consiguiente y el mas práctico, no desciende jamas á tratar de las reglas prácticas generales del canto, ¿qué podemos esperar de los demas? Efectivamente aunque el tratado de Arístides Quintiliano contenga reflexiones

bellísimas sobre el ritmo, y sobre la conexîon de la expresion poética con la musical, en quanto á la armonía es inferior, ó á lo mas semejante al de Aristoxêno. El nos da las mismas definiciones y divisiones de los términos; las mismas Escalas ó sistemas, *diatónico*, *cromático* y *enarmónico*, y mas qüestiones metafisicas é inútiles. Todos los demas escriben por el mismo gusto, copiándose unos á otros con tal franqueza, que á los literatos de nuestros dias pareceria escandalosa.

## VI.

### *Respuesta al segundo argumento del P. Martini.*

Volvamos ahora al argumento negativo del qual hacen tanta ostentacion los Autores contrarios al Contrapunto de los Griegos. Estos, dice el P. Martini á la citada pág. 212 de su Disertacion, hubieran sin duda tratado de las cosas necesarias al Contrapunto siempre que le hubiesen conocido, puesto que fueron tan difusos *en los sonidos*, *en los intervalos*, *en los géneros*, *en los sistemas*, *en los Modos*, *en las mutaciones y en la Melopéa*, *buscando separadamente y con tan escrupulosa diligencia el va-*

*lor de cada grado, que no omitieron ninguna proporcion, por sutilísima que fuese, perteneciente á los movimientos menos naturales de la voz.* De las prolixas investigaciones de los Griegos sobre la Música concluye el P. Martini, que estos hubieran tratado del valor de las figuras y de las demas cosas pertenecientes al Contrapunto, si le hubieran conocido; y yo digo que precisamente por haberse perdido los Griegos en menudencias, escrúpulos y sutilísimas é inutilísimas investigaciones, no solo no trataron del Contrapunto, pero ni aun siquiera de las reglas prácticas para componer un canto simple; porque como queda probado en el artículo antecedente, sobre las materias insinuadas por el P. Martini, solo nos dexaron una menuda y fastidiosa filología destituida de método, y envuelta en muchas qüestiones inútiles fundadas en las ilusiones de la fantasía, con muchos números, razones y proporciones para determinar los respectivos intervalos de los Géneros, de los Sistemas y de los Modos. Baxo el título de la *Melopéa* ó del *Canto*, que debería contener mas reglas prácticas, solo se hallan definiciones: baxo el de las *Mutaciones*, solo se contiene en Arístides Quintiliano la regla práctica, de que las mu-

taciones hechas con un intervalo *consono* son mas *concinnas*, que las que se hacen con un intervalo *disono*, cuya regla corresponde á la nuestra sobre las mutaciones regulares á los Modos de la Quarta y de la Quinta. Por lo demas ni Arístides Quintiliano, ni ningun otro Griego nos enseña con qué cuerdas se debe anunciar y declarar la mutacion de Modo. ¿Qué maravilla pues que semejantes Autores que protestan escribir de la Música como puros *contemplativos*, no nos den sobre el Contrapunto sino su idea ó definicion baxo el nombre de *Sinfonía*? Las reglas del Contrapunto solo pueden deducirse de una atenta y escrupulosa observacion sobre la práctica, que es una especie de Filosofia experimental, de la qual, como despues veremos, estuvieron muy distantes los Autores griegos de Música.

A lo menos, se dirá, en los Autores griegos que no tratan determinadamente de Música, se deberian hallar algunos vestigios del concierto de muchas voces en toda suerte de consonancias. Estos vestigios efectivamente se hallan no solo en los Autores griegos, mas tambien en los Latinos, como se puede ver á la pág. 41 del tomo III del *Orig. de la Mús.* y en mi *Quarta Respuesta* á las Efemérides

literarias de Roma. Es verdad que en la citada obra no me extendí en la interpretacion de los testimonios de los antiguos pertenecientes á esta materia, tanto porque no lo juzgué necesario á mi objeto, que solo era comprobar el Contrapunto de los Griegos con razones fundadas en la naturaleza y en el sentido comun, como porque habiendo sido interpretados diferentemente por diversos Autores, para ponerlos á un nuevo exâmen, era necesario una obra de naturaleza y objeto diferente del que me propuse en el *Orig. de la Mús.*

## VII.

### *Tercer argumento del P. Martini.*

A la pág. 213 mostrándose el P. Martini *franco y liberal concede á los antiguos algun valor de figuras. Y fuera de sus acentos, ó de las largas y breves, ¿quáles*, añade, *podian ser las figuras que requerian diversa aptitud de voz?* Y explicados los acentos *grave*, *agudo* y *circunflexo*, *muchos eran*, prosigue el Autor, *los acentos acesorios que servian para varios accidentes; entre los quales no se encuentran mas de dos que tuviesen*

*algun valor, ó duracion diversa de las vocales; el uno llamado* Diástole *que hacia larga la vocal, y el otro* Sístole *que la hacia breve.*

Esto es para mí enteramente nuevo, aunque há mas de tres años que tengo algun conocimiento de la prosódia griega. Los acentos graves y agudos no creia yo que tuviesen ninguna conexîon con el valor ó duracion de las vocales, puesto que constantemente he visto el acento agudo, unas veces sobre una sílaba breve, y otras sobre una larga, y del mismo modo el acento grave. Ademas, yo tenia á la *Diástole* y á la *Sístole* por dos figuras ó licencias poéticas: la *Diástole* para hacer larga una sílaba por su naturaleza breve; y la *Sístole* para hacer breve una sílaba por su naturaleza larga. Pero por no exâminar qüestiones de voz, creo que el P. Martini quiere decir lo mismo que dice Isaac Vossio, á saber, que la variedad de notas en la Música griega consistia precisamente en la diversa cantidad de las sílabas. El P. Martini deduce de aquí, que aun así hubiera sido enfadoso y desagradable el Contrapunto; y yo digo lo mismo no solo del Contrapunto, sino tambien del simple canto, á la pág. 50 del tomo III de la citada obra con las palabras expresadas arri-

ba en el artículo tercero. Por otra parte me separo de la opinion de Vossio que supone que en la Música no se puede dar á las sílabas la cantidad conveniente, sin ceñirse á dos solas notas, la una para las breves, y la otra de doble valor para las largas; y en el tomo I lib. 2º cap. 4º art. 5º explico como sin aquella monotonia de notas se salva la cantidad de las sílabas. Me parece pues, que he respondido en la citada Obra á este tercer argumento del P. Martini.

## VIII.

### *Quarto argumento del P. Martini.*

Desde la pág. 214 hasta la 235 primeramente explica el P. Martini el uso práctico de las disonancias en contrapunto, dando por ley de la resolucion de las ligaduras la detencion del *Agente*, doctrina que despues moderó el Autor en el *Ensayo*. Véase la parte 2ª art. 10. Y supuesta la necesidad de resolver las disonancias en las consonancias mas inmediatas de la Escala, arguye desde la pág. 229 hasta la 231 contra el Contrapunto de los Griegos de esta manera: El uso de las disonancias tanto *en glosa* quanto *ligadas*, requiere que

aquellas se contengan en la Escala entre dos consonancias; pero en la Escala griega eran *disonos* ó disonantes la Segunda, la Tercera, la Sexta y la Séptima, y ninguna de ellas se hallan entre dos consonancias: luego los Griegos no pudieron usar de las disonancias en contrapunto ni *en glosa* ni *ligadas*. Este argumento primeramente supone la detencion del *Agente* en la resolucion de las disonancias, cuya suposicion, como consta del artículo ya citado, la ha reformado el mismo P. Martini. Y aun dado que esta suposicion fuese verdadera, el argumento contiene otra que tambien he demostrado yo ser falsa en la pág. 39 del tom. III del *Orig. de la Mús.*, y es que á la palabra *disono* correspondia entre los Griegos la misma idea, que corresponde entre nosotros á la palabra *disonancia*: este es uno de los muchos casos en que la semejanza de las palabras es causa de que confundamos las ideas. Nosotros determinamos las consonancias y las disonancias con relacion al placer ó disgusto del oido. Pitágoras al contrario, dividió los intervalos en *consonos* y *disonos* sin ninguna relacion al oido, arreglándose solamente por las razones numéricas. Llamó *consonos* los intervalos fundados en las tres razones múltiplas mas sencillas, que

son la dupla, la tripla y la quadrupla, á las que corresponden la Octava, la Duodécima y la Decimaquinta; y en las dos primeras razones superparticulares, la sesquialtera y la sesquitercia, á las quales corresponden la Quinta y la Quarta. Todos los demas intervalos los juzgó *disonos*. Aun la Undécima, compuesta de la Octava y de la Quarta, la numeró entre los *disonos*, solo porque su razon de 3 á 8 es múltipla superparciente. Véase á Meibomio pág. 32 de Aristoxêno. Quando los Griegos consideraron pues los intervalos con relacion al oido, hallaron entre los *consonos* y *disonos* de Pitagoras una diferencia sensible, explicada por Briennio en el lib. 1º sec. 4ª de los *armónicos*. Los *consonos*, dice el mencionado Autor, *tienen entre sí cierta semejanza ó analogía*, que es la que nosotros explicamos con el nombre de *consonancia perfecta*, *de cuya analogía ó semejanza carecen*, dice Briennio, *los sonidos disonos*; y por esta razon las Terceras y las Sextas, aunque gratas al oido, son *disonos* antiguos, y entre nosotros *consonancias imperfectas*. Para distinguir pues los intervalos gratos de los desagradables, añade Briennio otra division de intervalos en *concinnos* é *inconcinnos*; los *concinnos*, dice, *son gratos al oido*, y los

*inconcinnos desagradables*; y esta es nuestra division de intervalos en *consonantes* y *disonantes*. De consiguiente las Terceras y las Sextas, aunque no fuesen entre los antiguos intervalos *consonos*, como tampoco son entre nosotros consonancias perfectas, eran sin embargo intervalos *concinnos* ó *gratos al oido*; y por tanto aptos, como lo son ahora, para resolver los intervalos *inconcinnos*, ó las disonancias de Segunda y de Séptima; y con el testimonio mencionado de Briennio respondo en el lugar citado del *Orig. de la Mús.* á este quarto argumento del P. Martini.

## IX.

### *Digresiones del P. Martini.*

Desde la pág. 231 hasta la 334 en que acaba la Disertacion se engolfa el P. Martini en un mar tan encrespado de Tetracordos, números, cálculos, proporciones y logaritmos, que el mismo Pitágoras quizá hubiera naufragado en él. En primer lugar protesta el Autor le es necesario hacer una digresion para explicar los Tetracordos, Sistemas y Géneros de los Griegos, por medio de las divisiones armóni-

ca y aritmética de la Octava. Esta digresion se extiende hasta la pág. 243, en donde comienza otra sobre las medidas del Tono y del Semitono, que son los elementos de los intervalos de Tercera y Quarta, Quinta, Sexta y Séptima. De allí toma el Autor ocasion de tratar en una tercera digresion, desde la pág. 246 hasta la 256, de la division armónica y aritmética de los referidos intervalos. En la segunda digresion, sobre el Tono y sobre el Semitono, se olvidó el Autor de ciertas menudencias, que solamente puede comprehenderlas el que esté versado en el sistema matemático de los Logaritmos; por esta razon en una quarta digresion que se extiende hasta la pág. 263, volviendo á tomar el Tono y el Semitono, los divide con el auxîlio de los Logaritmos en las menudísimas partes llamadas *comas*. Resueltos así los intervalos en átomos tan pequeños, que ni aun con microscopio se pueden distinguir, se pone el P. Martini á exâminar en una quinta digresion hasta la pag. 276 la importante qüestion, si la *coma* es o no sensible. El sostiene con vigor contra los Boecianos que la *coma* es sensible; y de aquí deduce la necesidad de alterar la Quinta y la Quarta, reduciéndolas con el *temperamento* á consonancias,

como se reducen en la Algebra las series infinitas á cantidades finitas, esto es, por *aproxîmacion.* Habiendo nombrado la Quarta, no pudo contenerse el zelo del Autor sin vindicar sus derechos á ser consonancia perfecta; por lo qual pidiendo la vénia á los prácticos que la maltratan tratándola de disonancia, pasa en una sexta digresion hasta la pág. 289 á demostrar que la Quarta es consonancia; aunque en el *Ensayo* hace el Autor treguas con los prácticos, y la maltrata con ellos tratándola de disonancia. Véase parte 2ª art. 20. Finalmente desde la susodicha página hasta la 295 nos da el P. Martini en una séptima digresion una erudíta noticia de las vicisitudes de la Tercera y de la Sexta, que habiendo sido disonancias hasta los tiempos de Dídymo, pasaron por obra de algun bienhechor á la posesion del derecho de consonancias. Me parece pues que en las referidas 63 páginas no se contiene argumento alguno contra el Contrapunto de los Griegos, al qual debiese yo responder en mi Obra sobre el *Orig. de la Mús.*

Si las materias exâminadas en las siete susodichas digresiones hubieran tocado en alguna parte á mi proposicion sobre el Contrapunto de los Griegos, no hubiera faltado que res-

ponder. Por exemplo: aunque la *coma* sea un intervalo tan pequeño, que no se pueda formar ni oir sobre ningun instrumento, sin embargo el P. Martini cree no se puede negar á los Griegos nuestro Contrapunto sin probar que la *coma* es sensible con este argumento: si la Quarta, Quinta ó la Octava se alteran en una *coma*, esta alteracion se hace sensible al oido: luego la *coma*, concluye, es por sí misma sensible. Pero si yo no hubiera podido atribuir á los Griegos el uso de las Terceras y Sextas en contrapunto sin extinguir enteramente la *coma*, hubiera respondido al argumento del P. Martini valiéndome de la doctrina del sutilísimo Escoto, que enseña que el Todo se distingue realmente de las partes; y mi respuesta en forma escolástica hubiera sido esta: la *coma* en la Quarta, Quinta y Octava es como Todo sensible, concedo; como parte, y por sí misma, niego; y hubiera ilustrado mi respuesta con un exemplo: la mitad de lo mínimo sensible á nuestros ojos es por sí misma insensible, y sin embargo aquella mitad junta con la otra mitad se hace sensible en el Todo. Pero como mi modo de pensar sobre la Música es poco fino, ó como modestamente da á entender el P. Martini no bastante maduro con el

estudio del Canto-llano, he estado muy distante de las sutilísimas materias exâminadas por el P. Martini en aquellas siete digresiones que de ninguna manera se dirigen á mi argumento sobre el Contrapunto de los Griegos.

## X.

### *Falso supuesto del P. Martini.*

Finalmente despues de la pág. 295 vuelve á tomar el P. Martini el Contrapunto de los Griegos; pero antes de esto repite la definicion del Contrapunto dada ya á la pág. 174, segun la qual el Contrapunto es *una artificiosa disposicion de varias partes al mismo tiempo armónicas, de la que resulta un Todo agradable.* Advierte tambien el P. Martini antes de entrar en qüestion, que los elementos de la melodía y de la armonía son los intervalos músicos, pero que no deben tenerse por tales aquellos que forman los animales irracionales en sus cantos. ¿Qué diria á esta proposicion aquel célebre Maestro de Capilla que tenia en su aposento una exquisita coleccion de grillos, que cantaba cada qual en su Tono, el uno en *A-la-mi-re*, el otro en *G-sol-re-ut &c?*

Aquellos diestrísimos grillos, cantando á un tiempo por la noche, debian hacer oir los intervalos de la Música á su pacientísimo maestro, que naturalmente no deberia dormir. Pero la erudicion del P. Martini nos lleva con mucha freqüencia fuera de la qüestion: volvamos pues á tomar el Contrapunto de los Griegos.

Despues de las susodichas digresiones, definiciones y advertencias alega el P. Martini á la pág. 298 contra el Contrapunto de los Griegos este brevísimo argumento: *El perfecto Contrapunto moderno, ademas de las consonancias perfectas, quiere indispensablemente las Segundas, las Terceras, las Sextas y las Séptimas mayores y menores, y la Quarta mayor y la Quinta falsa, intervalos por la mayor parte desconocidos en la Música griega.* Y nada dice de mas en prueba de una suposicion tan nueva: pues que ¿los Griegos no conocieron la mayor parte de nuestros intervalos? Yo no puedo figurarme que el P. Martini funde esta proposicion en las menudencias del *temperamento*, queriendo decir, que los Griegos no conocieron nuestros intervalos temperados segun los usamos nosotros, ya porque si esta fuese su intencion, deberia al menos haberla indicado al proponer este argumento, y ya por

que para dar á aquella proposicion aquel tácito sentido, convendria probar antes, que los Griegos no pudieron adoptar el Contrapunto sin conocimiento de nuestro *temperamento*; lo que en las 67 páginas que abren el camino á este argumento está supuesto alguna vez, pero jamas probado. Prescindiendo pues de las menudencias del *temperamento*, los Griegos tenian en sola la Escala diatónica los mismos intervalos que nosotros tenemos: el modelo de su Sistema máxîmo era nuestra Escala de *A-la-mi-re*, en la qual, como todos saben, se hallan *las Segundas*, *las Terceras*, *las Sextas y las Séptimas mayores y menores*, *la Quarta mayor y la Quinta falsa*. ¿Quál fue de estos pues el intervalo *desconocido á la Música griega?* Si el argumento del P. Martini no se funda, como parece, en las menudencias de nuestro *temperamento*, confieso el no haberlo confutado en el *Orig. de la Mús.* por no haberlo tenido por argumento, sino solo por una suposicion no probada, y aun evidentemente falsísima. Mas si el argumento en virtud de alguna oculta qualidad ó conexîon se fundase en las menudencias del *temperamento*, veremos mas adelante que yo le refuté expresamente en mi citada Obra.

## XI.

### *Quinto argumento del P. Martini.*

En las pág. 299 y 300 explica el P. Martini cómo se trasportaba á diversas cuerdas el Sistema griego compuesto de cinco Tetracordos, de donde nacia la variedad de Modos, de la misma suerte que, segun mi entender, trasportando nuestro Sistema ó Escala de *C-sol-fa-ut* nacen todos los Modos mayores. Y despues añade: *La determinada varia sucesion de los intervalos en cada Tetracordo constituia los tres famosos Géneros, en los quales habiendo intervalos estables y movibles, la movilidad de estos formaba en cada Género las varias Especies*: esto es (para que nos entiendan aun aquellos que no tienen idea de la filología de la Música griega) el Tetracordo, v. gr. Diatónico, era una Quarta dividida con dos cuerdas medias en un Semitono y dos Tonos: estos Tonos y aquel Semitono se suponian, aun en el mismo Género Diatónico, ya de una medida, ya de otra, segun la diversa medida ó tension de las dos cuerdas medias; pero siempre permanecian invariables las dos extre-

mas que formaban la Quarta. Por esto las cuerdas extremas de cada Tetracordo se llamaban *estables*, y las dos medias *movibles* ó *variables*, cuya diversa medida ó tension producia las diversas *Especies* de Tetracordos de un mismo *Género*. *Estas variedades*, prosigue el P. Martini, *eran para los Griegos como elementos para formar la mayor variedad, que hacia su Música agradable y deliciosa; y esto lo conseguian pasando artificiosamente de Sistema á Sistema, de Modo á Modo, de Género á Género, y de Especie á Especie.* Y explicada la distincion entre la *mutacion* y la *mixtion* de los Géneros, concluye así á la pág. 301: *Sea la que fuere la variedad musical de que los Griegos se jactaban para excitar un sumo deleyte, este reynaba en la pura armonía fundada sobre la relacion melódica* (esto es, en sola la melodía); *pero jamas se podia conseguir con ventaja y adorno de la sinfonía establecida sobre la relacion armónica de los intervalos y de partes simultáneas; ni sin perjuicio del oido les era lícito contraponer Sistema á Sistema, Modo á Modo, Género á Género, ni Especie á Especie. Para esto eran necesarios intervalos de otras medidas.*

En suma dice el P. Martini que los inter-

valos de los Griegos no eran de la medida conveniente para poder contraponer en la sinfonía ó contrapunto *Sistema á Sistema*, *Modo á Modo*, *Género á Género*, *ni Especie á Especie*. Pero supongamos que en la sinfonía debiesen cantar todos en el mismo Sistema, Modo, Género y Especie: ¿por qué razon en un mismo Sistema, Modo, Género y Especie no podian formar con las consonancias y disonancias de aquel Sistema, Modo, Género ó Especie *un Todo agradable compuesto de varias partes al mismo tiempo armónicas*, que es la definicion del Contrapunto que nos da el P. Martini, así como sin traspasar los límites del Sistema ó Modo de *C-sol-fa-ut* podemos formar nosotros un Todo semejante? Ademas, el P. Martini pone por obstáculo del Contrapunto que mientras una voz cantaba en un determinado Sistema, Modo, Género ó Especie, no se la podia contraponer otra que cantase en otro Sistema, Modo, Género ó Especie. Pues ahora, el Modo, segun la explicacion del mismo P. Martini á la pág. 299, era el Sistema máxîmo fundado en *A-la-mi-re*, ó trasportado á diversas cuerdas; en el Modo ó Sistema estaban comprehendidos los Tetracordos, en los quales consistia el *Género* y la *Especie*: por lo

que la proposicion del P. Martini quiere decir en substancia que mientras una voz cantaba en un determinado Modo, no se la podia contraponer otra que cantase en otro. Pero esta es una ley á la que está sujeto tambien nuestro Contrapunto, en el qual el hacer cantar, v. gr. al Baxo en el Modo ó Sistema de *C-sol-fa-ut*, y al Tenor en el Modo ó Sistema de *B-fa* seria un error el mas ofensivo al oido. ¿Dónde está pues la fuerza de este argumento? Veo á la verdad que el P. Martini la halla en las medidas de los intervalos; pero no veo la conexîon de estas medidas con la contraposicion de diversos Modos. Y sea la que fuere esta oculta conexîon, habiendo combatido yo, como luego veremos, en el *Orig. de la Mus.* las medidas de los intervalos prácticos de los Griegos supuestas por el P. Martini, por consiguiente tengo respondido á este y demas argumentos suyos fundados en el mismo principio, así como para derribar un arbol basta aplicar el hacha á la raiz.

## XII.

### *Argumento sexto del P. Martini.*

Desde la pág. 301 hasta la 304 intenta probar el P. Martini que la Música griega careció de ciertos intervalos propios de la nuestra. A este fin pone en cotejo una serie de cuerdas griegas con dos modernas, la una que procede por sostenidos, y la otra por b-moles. La serie griega es esta:

*Si, Do, Do𝄪, Re, Mi, Fa, Fa𝄪, Sol, La, Si♭, si.*

La moderna por sostenidos es:

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

La moderna por b-moles:

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

En la serie griega no halla el P. Martini quatro cuerdas que se hallan en las modernas, á saber, *Re𝄪*, *Mi♭*, *Sol𝄪* y *La♭*. De lo qual concluye, que la Música griega carecia de los intervalos que resultan de aquellas quatro cuerdas, que á la verdad son muchos. Pero me parece que el cotejo de aquellas series es algo falaz.

La serie griega está compuesta de dos Tetracordos (*Si*, *Do*, *Re*, *Mi*) (*Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*) con las dos cuerdas cromáticas *Do*𝄪 y *Fa*𝄪, añadiendo al fin las dos cuerdas, la una *Si*♭ de *conjuncion* con los siguientes Tetracordos, y la otra *si* de *disjuncion*. Ahora pues pregunto, ¿es esta una serie regular sobre la que componian los Griegos un canto bien ordenado? Tal es sin duda, porque es la Escala ó el Sistema *mixto* de *diatónico* y *cromático*. Las dos series modernas se reducen tambien segun el P. Martini á una sola, que es la Octava de *B-mi* dividida en doce Semitonos con las teclas cortas del Clave, que ya se expresan con sostenidos, ya con b-moles. ¿Y es esta una serie regular sobre la que se puede componer un canto bien ordenado? No ciertamente. El canto bien ordenado solo se compone sobre el Sistema de un Modo, y ninguno consiste en una Octava dividida en doce Semitonos. ¿Luego qué comparacion es esta? ¿Una serie antigua apta para componer en ella un canto, contrapuesta á una serie moderna inepta para el mismo fin? Hágase pues regular la serie moderna; y tal será, si se reduce á las cuerdas ascendentes y descendentes del Modo menor de *B-mi*, á saber:

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

Y cotéjese con la antigua:

*Si, Do, Do𝄪, Re, Mi, Fa, Fa𝄪, Sol, La, Si♭, si.*

De esta manera la serie antigua excede en una cuerda á la moderna.

Acaso dirá el P. Martini que sobre la Octava de *B-mi* dividida en doce Semitonos se puede componer un canto bien ordenado, con tal que se hagan diversas mutaciones de Modo. Pero tambien se puede igualmente formar de las cuerdas griegas una serie compuesta de las mismas cuerdas de que consta la moderna. Las cuerdas que faltan en la serie griega que trae el P. Martini son en substancia dos, *La♭* ó su equivalente *Sol𝄪*; y *Mi♭* ó su equivalente *Re𝄪*: y el mismo P. Martini á la pág. 209 nos da estas dos cuerdas como propias de la Música griega, enseñando que el Modo Iastio estaba fundado en la cuerda *Mi♭*, y el Hyperiastio en la cuerda *Sol𝄪*; de suerte que dando lugar á las mutaciones de Modo, á la serie moderna ú Octava de *B-mi* dividida en doce Semitonos, se debe contraponer la Octava griega puesta por el P. Martini á la citada página, comprehendida entre el Modo Hypo-

frigio fundado en *B-mi* grave, y el Hyperlidio fundado en el *B-mi* agudo, cuya Octava antigua está dividida por el mismo P. Martini con los Modos griegos en los mismos doce Semitonos en que se divide la nuestra. Hecho así el cotejo, tantas cuerdas hay en la serie griega como en la moderna; y por consiguiente los Griegos pudieron usar de los mismos intervalos que nosotros.

¿Se me preguntará si yo he respondido en el *Orig. de la Mús.* á este argumento del P. Martini? Confieso ingenuamente que no. Conocí muy bien la falacia del cotejo de la serie griega con la moderna; pero se me ocultó que por justo que sea este cotejo, lo mas que se deduce de él es, que la Música griega careció de algunos intervalos propios de ciertos Modos, sin los quales, como decimos en el artículo antecedente, se puede componer *un Todo artificioso agradable de partes al mismo tiempo armónicas*, que es el Contrapunto que se niega á los Griegos por el P. Martini, y que yo les he dado. Efectivamente el mismo P. Martini á la pág. 320 confiesa, que la multitud de los intervalos de que cree careció la Música griega, *referida á la esencia del Contrapunto, es una superfluidad*: ¿luego á qué

viene al caso esta *superfluidad* para probar que los Griegos no pudieron poner en execucion *la esencia del Contrapunto?*

## XIII.

### *Séptimo argumento del P. Martini.*

*Ya es tiempo pues*, prosigue el P. Martini á la citada pág. 304, *que entren en el campo de batalla los fautores del celebrado Contrapunto antiguo.* Y hénos aquí ya por último en la qüestion. Para resolverla, desde la susodicha página hasta la 313, pasa el P. Martini revista de los Tetracordos de Pitágoras, de Eratóstenes, de Archîtas, de Aristoxêno y de Tolomeo. En los de Pitágoras, de Eratóstenes, de Archîtas y de Aristoxêno halla las Sextas y las Terceras escasas ó excedentes ya en una *coma*, ya en mas ó en menos, esto es, las Terceras mayores que discordan de la razon 4 : 5; las menores de 5 : 6; las Sextas menores de 5 : 8; y las mayores de 3 : 5. En los Tetracordos de Dídymo halla finalmente algunas Terceras y Sextas consonantes, ó conformes á las mencionadas razones; y tambien en el *Diatónico sintono* de Tolomeo; sin embargo

se contiene en este la Tercera menor *Re Fa* escasa ó defectuosa en una *coma*, la qual hace defectuosa en la misma *coma* á la Quinta *Re La*; y excedente á la Sexta *Fa re*. En vista de estos defectos declara el P. Martini no solo inútiles, sino tambien *repugnantes al musical artificio de los conciertos*, ó á nuestro Contrapunto, los Tetracordos antiguos, señaladamente el *Diatónico sintono* de que segun el *Ensayo* pág. 30 se compone nuestro Contrapunto.

Explicados los defectos de los intervalos griegos era necesario exponer inmediatamente las ventajas de los modernos; pero antes de entrar en este cotejo, hace el P. Martini una pequeña digresion sobre las antiguas mutaciones de Modo, y las mixtiones de los *Géneros*, diciendo sencillamente, *que de tales mutaciones ó pasages carecen absolutamente todos los conciertos de los Griegos; y en los nuestros se observan en el diatónico y cromático solamente*. En suma dice el P. Martini, que los Griegos quando cantaban fuera de concierto, mudaban de Modo, y mezclaban los *Géneros*; pero que esto no lo podian hacer cantando en concierto. Quizá el P. Martini ha dexado para otra parte la prueba de esto, por no diferir mas el cotejo de los intervalos antiguos con los modernos.

Para tratar de estos hace el P. Martini desde la pág. 314 hasta la 320 otra digresion sobre el Semitono, para sujetarlo á nuevos cálculos diversos de los que hizo en otras dos digresiones expuestas arriba al art. 9. Estos cálculos se dirigen á explicar los Sistemas *perfecto* y *temperado* de Lemmo Rossi, por los quales computa el P. Martini seis Semitonos diversos, el *máximo* en la razon 25 : 27; el *mayor* en la razon 15 : 16; el *medio* en la razon 128 : 135; el *menor* en la razon 24 : 25; *el diesis enarmónico moderno* en la razon 125 : 128; y el Semitono *mínimo* en la razon 625 : 648. Hechos estos cálculos, expone el P. Martini el Sistema *perfecto* de Lemmo Rossi contenido en la Escala de *A-la-mi-re*, en la qual los Tonos mayores entre *A-la-mi-re* y *B-mi*, y entre *C-sol-fa-ut* y *D-la-sol-re* se subdividen en quatro pequeñísimos intervalos, esto es, en un Semitono *menor*, un *diesis enarmónico*, otro Semitono *menor*, y una *coma*. Los Tonos menores entre *D-la-sol-re* y *E-la-mi*, y entre *G-sol-re-ut* y *A-la-mi-re* estan divididos en un Semitono *menor*, en un *diesis enarmónico*, y otro Semitono *menor*. El Tono mayor entre *F-fa-ut* y *G-sol-re-ut* en un Semitono *menor*, en una *coma*, en el residuo de un *diesis enar-*

*mónico* substraida una *coma*, y en otro Semitono *menor*, y en una *coma*. Finalmente los Semitonos entre *B-mi* y *C-sol-fa-ut*, y entre *E-la-mi* y *F-fa-ut* en un Semitono *menor*, y en un *diesis enarmónico*. Con esta metafisica resolucion de la Octava de *A-la-mi-re* en 23 pequeñísimos intervalos se consigue, dice el P. Martini, el poder dar á cada cuerda su Quarta y Quinta, y las Segundas, Terceras, Sextas, Séptimas y Quinta falsa, todas justas, segun las respectivas razones 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6 &c., cuyos intervalos aunque no puedan formarse justos por los instrumentos *estables* ó de teclas, como el Organo, el Clave &c., no obstante se forman con exâctitud, dice el muy ilustre Autor, por los instrumentos *movibles*, como el Violin, y sobre todo *por la flexíbilísima voz humana*. Del referido Sistema *perfecto* deduce el P. Martini con Lemmo Rossi el Sistema *participado* ó *temperado* para los instrumentos *estables*, en el qual todo intervalo, exceptuada la Octava, se aparta en alguna pequeñísima parte de una *coma* de la justa razon que le compete segun el Sistema *perfecto*, y con esta alteracion los sostenidos y b-moles que en el Sistema *perfecto* son cuerdas diversas, en el *temperado* vienen á reunirse y

dividir la Escala en doce Semitonos, como se adopta en el Clave.

A decir verdad, yo no veo claro el argumento que de la comparacion de los Sistemas antiguos con los modernos se saca contra el Contrapunto de los Griegos; pero si no me engaño, debe ser este. El Contrapunto *completamente artificioso, ó enteramente figurado* requiere que á cada cuerda se la pueda dar por los instrumentos *movibles* su Segunda, Tercera, Quarta &c. justas: esto solo se consigue con el Sistema *perfecto*, que fue desconocido á los Griegos: luego estos no pudieron usar de dicho Contrapunto. Ademas de esto, aunque los instrumentos *estables* no puedan dar á cada cuerda los intervalos justos, sin embargo el Sistema *temperado* deducido del *perfecto* reduce los intervalos á defectos tan diminutos, que el oido apenas los distingue; de modo que á cada cuerda se pueden dar sus respectivos intervalos próximamente justos, que es lo que basta para el Contrapunto. Los Griegos pues no conocieron esta especie de *temperamento*: sus intervalos *movibles* ó variables, particularmente las Terceras y las Sextas, eran defectuosas en una *coma*, y aun tal vez en mas; cuya especie de intervalos puestos en contrapunto hu-

bieran sido insufribles á los delicadísimos oidos de los Griegos: luego no pudieron poner en contrapunto sino es la Octava, la Quinta y la Quarta, que eran para ellos invariables ó constantemente justas. He aquí el argumento del P. Martini que se saca de las cien últimas páginas de su Disertacion, y al que he respondido yo en el *Orig. de la Mús.* en todo un artículo del tom. III desde la pag. 52 hasta la 60. Pero supuesto que el P. Martini no está satisfecho de mi respuesta, la extenderé mas.

El argumento del P. Martini se funda en dos supuestos: el primero, que nuestro Contrapunto requiere por una parte el Sistema *perfecto* para los instrumentos *movibles*, y por la otra el *temperado* para los *estables*: el segundo, que los intervalos prácticos de los Griegos correspondian exâctamente á las medidas teóricas de sus Tetracordos, los quales eran incompatibles con el Sistema *perfecto* y con el *temperado*, y por tanto con el Contrapunto. Faltando qualquiera de los dos dichos supuestos, el argumento del P. Martini queda sin ninguna fuerza; ¿pues qué seria si ambos fuesen falsos? Exâminémoslos pues uno por uno.

## XIV.

### *Imposibilidad de verificar las proporciones de los intervalos.*

Para destruir todo el aparato de cálculos que forma el argumento del P. Martini, me bastaria probar la dificultad (que sin escrúpulo puede llamarse imposibilidad moral) de poner en execucion los intervalos, ó justos ó temperados segun una razon dada. Yo no creo que el P. Martini se persuada que jamas se haya acordado ó templado un Clave segun el Sistema *temperado* de Lemmo Rossi, ni de ningun otro Autor, de modo que el afinador haya quedado seguro de que desde la tecla larga de *A-la-mi-re* á la inmediata tecla corta hubiese la razon de 14783 á 10368, como requiere el mencionado Sistema. Para asegurarse en la práctica de aquella ú otra razon entre dos sonidos, es necesario calcular la longitud, crasicie, tension, elasticidad y humedad de las cuerdas, con otras mil circunstancias menudísimas imposibles de reducirse á cálculo, porque concurren juntas á hacer un sonido mas agudo que otro. En la Mecánica, que enteramente depende de la sim-

plicísima razon de igualdad, y que nos produce efectos capaces de tocarse y de verse realmente, se prueban dificultades casi insuperables para reducir á execucion un efecto calculado; y los Músicos por muchos siglos han supuesto sin rezelo, y persuadido tambien con arrogancia á todo el mundo la facilidad con que se executan las menudísimas é implicadísimas razones de los sonidos, que dependen de una infinidad de circunstancias incalculables, y solo mensurables con el oido, sentido incapaz para medirlas. Ahora pues, ¿una suposicion semejante no peca evidentemente contra los primeros principios del sano juicio y de la Física experimental? El Monocordio es sin duda el instrumento mas sencillo para esta suerte de experimentos; ¿pero á quántas falacias no está tambien sujeto? Si la cuerda tensa sobre el Monocordio se divide en dos partes en la razon de 8 á 3 para executar la Sexta menor, en el punto de la division se deberá poner debaxo un puentecillo, el qual no podrá dividir la cuerda en dos fragmentos tales, que el uno suene sin comunicar al otro el sonido ó las vibraciones, á no ser que forme ángulo, esto es, alze un poco obliquamente la cuerda sobre el plano del instrumento,

y haga de los dos fragmentos dos planos inclinados, como se ven formados por las cuerdas del Violin de una y otra parte del puente. He aquí, dicen los teóricos, en los dos fragmentos de la cuerda del Monocordio dos cuerdas de una misma naturaleza, grueso, elasticidad, tension &c., las quales solo se diferencian en la longitud estando la una con la otra en la razon de 8 á 3; y dando aquellos dos fragmentos la Sexta menor, se demuestra que esta está en la razon de 8 á 3. Pero si en vez de abusar de las Matemáticas en aquellas cosas para que son inútiles, se adoptasen solamente quando son necesarias, sabrian nuestros teóricos que el puentecillo obra con mas fuerza sobre el fragmento mas corto, que sobre el mas largo en la razon inversa de las longitudes de los dos fragmentos; de suerte que en el caso de la Sexta menor el puente obra sobre el fragmento mas pequeño con una fuerza casi tripla de aquella con que obra sobre el fragmento mas largo; por consiguiente se desvanece la presupuesta igual tension, y con ella la presupuesta proporcion de los sonidos con las longitudes de los fragmentos. En el Violin los fragmentos de las cuerdas que quedan por debaxo del puente, tienen tal tension, que

pierden casi enteramente la fuerza de poder vibrar y dar algun sonido; lo que no sucederia si el puente no obrase sobre aquellos fragmentos con una fuerza muy superior á aquella con que obra sobre los fragmentos mas largos que se tocan. Y si estas y otras dificultades se ofrecen quando queremos dividir el sonido de una sola cuerda en una razon dada, ¿qué será quando se quieran reducir á una dada razon los sonidos de diversas cuerdas? ¿Por qué medio nos podremos asegurar de haber sujetado á un cálculo exâcto el grueso, la elasticidad y la tension de dos cuerdas del clave ó de dos flautas del órgano, especialmente tratándose de reducir á execucion las razones de un Sistema qualquiera de *temperamento*? Y el obstáculo mas insuperable es el no poderse despues averiguar con el oido, si los sonidos corresponden ó nó á las razones calculadas.

Un Arquitecto hace el cálculo de las proporciones que debe tener una cierta columna con su pedestal y con el archîtrave; y para asegurarse de haber puesto en execucion las proporciones calculadas, toma la vara y mide la columna, el pedestal y el archîtrave. Pero un Músico que supone que los sonidos de la Quinta estan en la razon de 2 á 3, no puede

comprobar esta razon con la medida de los sonidos: él mide la longitud de las cuerdas, de la qual, como de causa, depende el sonido; pero como ademas de la longitud de las cuerdas concurren otras muchas causas para hacer el sonido mas agudo o mas grave, las quales con dificultad se pueden sujetar á un cálculo exâcto, de aquí es que la razon de los sonidos viene á ser siempre un principio de pura especulacion, imposible de demostrarse por la experiencia. Generalmente las razones numéricas solo se pueden demostrar verificadas en los objetos que pueden tocarse con las manos, ó que al menos sean efectos de causas fáciles de sujetarse á un cálculo exâcto; pero la razon de los sonidos no puede verificarse de ninguna de estas dos maneras. ¿Qué teoría pues es esta de la Música, que se funda en un hecho casi imposible de demostrarse verificado?

## XV.

### *Inutilidad de las proporciones musicales.*

No obstante supongamos que sea fácil poner en execucion sobre los instrumentos las razones numéricas; el Sistema *perfecto*, del qual

pretende el P. Martini se deriva nuestro Contrapunto, es un Sistema ideal é inútil, no solo para el Contrapunto, sino tambien para la pura melodía; de suerte que si una voz cantase dando á cada cuerda su Tercera, Quarta, Quinta &c. *justas* segun las razones del Sistema *perfecto*, resultaria de ello un canto duro y desagradable al oido. La razon de esto la he dado yo en el *Orig. de la Mús.* tom. III pág. 59, y es la siguiente: Si una voz hace la simple modulacion *Do Fa Re Sol Do*, dando á cada intervalo su pretendida justa razon, los números correspondientes serán:

*Do Fa Re Sol Do.*

80: 60: 72: 54: 81.

Donde se ve que al hacer la cadencia con la Quinta justa *Sol Do*, la voz desentonará en una *coma*. Estos errores se aumentarán al paso que el canto se vaya extendiendo; y al último v. gr. de un *ária*, en la que se hayan hecho constantemente los intervalos conformes á las razones numéricas, la voz hará la cadencia final uno ó mas Tonos sobre la cuerda del Modo ó baxo de ella. Las quatro cuerdas al ayre ó en vacío del Violin forman las tres Quintas *Sol*, *Re*, *La*, *Mi*; si estas Quintas se suponen *justas* segun la razon de 2 á 3, los números correspondientes serán:

*Sol Re La Mi.*
8 : 12 : 18 : 27.

Y tomando la Decimaquinta de *Sol*, su correspondiente número será 32, y la Tercera menor *Mi Sol* estará en la razon de 27 á 32, esto es, defectuosa en una *coma*; porque para ser *justa* en la razon de 5 á 6, deberia estar en la razon de 27 á $32\frac{2}{3}$, cuya razon excede la de 27 á 32 en la razon de 80 á 81, que es la razon de la *coma*. Y así es que el que afina el Violin, igualmente que el que templa el Clave, está sujeto á alterar las razones del Sistema *perfecto*; el qual, como se ve, no se puede executar ni por la voz humana, ni por los instrumentos *movibles*, ni por los *estables*.

Zarlino al cap. 41 de la parte 2ª de la *Instit. armónic.* prueba la necesidad de alterar las razones del Sistema *perfecto* en los instrumentos *estables*, diciendo, que sin esta alteracion *hubiera sido preciso el usar muchas veces del intervalo de la* coma, *añadiéndole ó quitándole en algunos intervalos para conseguir muchas consonancias, especialmente queriendo pasar de lo grave á lo agudo; ó al contrario de una consonancia á otra: lo que no solamente causaria dificultad al tocador, sino tambien poco gusto á los oyentes; porque en este*

*caso se oiria un no sé qué de triste que causaria no poco fastidio.* Un exemplo explicará el pensamiento de Zarlino. Segun el Sistema *perfecto* del P. Martini, fundado en el Sintono de Tolomeo, la Tercera entre *D-la-sol-re* y *F-fa-ut* está defectuosa en una *coma*; supongamos pues que una voz deba hacer la modulacion *Re Fa do*: entonces para hacer perfecta la Tercera *Re Fa*, tendrá que subir el *Fa* una *coma*, esto es, en vez de *Fa* deberá tocar otra cuerda, que llamaremos *Fi*, mas aguda que *Fa* una *coma*. Si la voz del *Fi* cae en el *Do* diatónico, formará una Quarta excedente en una *coma*: si para evitar este error, queda una *coma* sobre el *Do*, desentonará; y si para desentonar y hacer *justa* la Quarta, del *Fi* se baxa al *Fa*, y del *Fa* al *Do*, se oirá la coma *Fi*, *Fa*, que es aquel *triste* fastidioso, que segun Zarlino hace necesario el *temperamento* de los instrumentos *estables*. Establecida por el citado Autor en el cap. 41 esta muy verdadera doctrina, en el 45 se propone la qüestion, *si cantando seguimos los intervalos producidos por los verdaderos números sonoros*; esto es, si la voz humana cantando hace los intervalos conformes á las razones del Sistema *perfecto*; y resuelve la qüestion afirma-

tivamente, diciendo, que nuestra inclinacion á lo *mas perfecto*, á lo *mejor*, á lo *útil* &c. nos debe hacer entonar los intervalos perfectos. Pero yo pregunto á Zarlino ó á qualquiera que sea de su misma opinion, cómo nuestra inclinacion á lo *mejor* salva la doctrina del cap. 41, respecto que si la voz humana quiere entonar *justa* la Tercera *Re Fa*, deberá entonar en vez del *Fa* el *Fi*, y para hacer despues cadencia en *Do*, ó deberá desentonar ó modular la coma *Fi Fa*, que es aquel *triste* fastidioso del cap. 41, cuyo *triste* no será menos *triste*, ni menos fastidioso, hágalo la voz humana ó un instrumento *estable*. Y así de nuestra inclinacion á lo *mejor*, mas bien deberia haber concluido Zarlino que la voz humana igualmente que el instrumento *estable*, para evitar aquellos *tristes* fastidiosos y aquellas desentonaciones, no executa *los intervalos producidos por los verdaderos números sonoros*, que componen el Sistema *perfecto*. El pasage de Jommelli citado al art. 6º de la parte 2ª se hizo para la voz humana y para los instrumentos *movibles*; ¿y quién podria sufrirlo, si se executase segun el Sistema *perfecto*, haciendo el *D-la-fa* del Violin diferente del *C-sol-fa-ut* sostenido de la voz humana?

## XVI.

*Discordancia entre la voz humana y el Clave.*

Sin embargo, parece que no puede negarse que un diestro cantor ó tocador de Violin, libre de la sujecion del Clave, entona con mas perfeccion que este, lo que no puede atribuirse á otra cosa, que á la libertad que tiene el cantor, ó el tocador de Violin para aproximarse mas á las perfectas razones de los intervalos, ó para executarlas perfectamente. El hecho que sirve de fundamento á este argumento podria suceder que fuese semejante al que en otro tiempo sirvió á la disputa de ciertos Filósofos, que se habian acalorado en determinar la medida que convenia á la uña de cierto gigante que existia en paises incógnitos; pero entrando otro á sangre fria calmó la disputa preguntando á los compañeros, si estaban seguros de la existencia de aquel gigante. Para que tuviese el argumento propuesto arriba alguna fuerza, seria necesario primeramente verificar con experimentos mas exâctos, sin ningun respeto á los números armónicos, la supuesta discordancia entre la voz humana y el Clave; y verificada ésta,

exâminar despues con otros experimentos si consiste en las razones del Sistema *perfecto* executadas por la voz humana y por los instrumentos *movibles*; de otro modo el argumento es igualmente vicioso en el antecedente que en la conseqüencia. Yo deseo con ansia el hacer los insinuados experimentos, impracticables por otra parte sin el auxîlio de los mas diestros tocadores y cantores; ¿y quién sabe si los profesores querrán tomarse esta fatiga, especialmente si al fin de ellos deben despojarse de las preocupaciones contraidas en su niñez? Entre tanto he aquí algunas reflexîones que pueden servir de preludio para disolver la dificultad propuesta.

Habiendo yo consultado este punto con algunos de los profesores mas diestros y sinceros, y exîgido de ellos una respuesta precisa á mi pregunta, que era: si su experiencia les convencia que efectivamente la voz de un diestro cantor perfeccionaria la entonacion de un Clave bien templado, la respuesta fue encogerse de hombros y confesar ingenuamente que unas materias tan delicadas no se podian decidir por la comun experiencia y práctica de cantar y tocar. La respuesta es la mas sabia y la mas sencilla que pueda darse á una pregun-

ta semejante; supuesto que efectivamente para decidir, si la voz humana ó el violin perfectamente tocado está en una séptima ú octava parte de una *coma* mas alto ó mas baxo respecto á un Clave bien templado, seria necesario hacer repetidos experimentos en un quarto en que hubiese la mayor quietud, á presencia de los mas hábiles profesores, sin el estrépito de la misma Música, y deteniéndose en cada cuerda el tiempo necesario para hacer un cotejo tan delicado entre la entonacion del Clave, del Violin, y de la voz humana. Pero yo sospecho, y aun puedo decir que lo creo, que los profesores que francamente deciden sobre estas y otras materias tan delicadas, no han hecho jamas semejantes experimentos; y sus decisiones son acaso á manera de aquellas que hacian un Clérigo y una joven muchacha mirando la luna con un telescopio Newtoniano. El Clérigo sostenia que las sombras tan bien trazadas que veia en la luna, eran sombras de campanarios de Iglesia; pero la joven le contradecia y juraba que aquellas sombras eran de amantes que se estaban requebrando. Un profesor que desde la niñez haya abrazado por pura fe el supuesto de que la perfecta entonacion de la Quinta consiste en hacer sus dos sonidos en la razon de 2 á 3,

siempre que oye en el Violin ó en la voz humana una Quinta que le choca, ó por la naturaleza de la voz mas grata, ó á causa de la expresion ó vibracion que añade el tocador ó cantor, entreve al momento en el Violin ó en la voz humana los números armónicos, como entreveía el Clerigo en la luna las sombras de los campanarios; y alega la experiencia de su oido para comprobar la verdad del Sistema *perfecto*, como alegaba la joven la experiencia de sus propios ojos para contradecir al Clérigo.

Sin embargo, me parece no se debe despreciar la siguiente experiencia. Siempre que la voz humana pasa por un Semitono de la Séptima mayor á la Octava de un Modo, como que refuerza aquella Séptima, y hace aquel Semitono algun tanto menor de lo que está en el Clave. Al contrario, siempre que baxa por un nuevo Semitono, como sucede muchas veces en la expresion patética, como que se debilita, y hace aquel Semitono mas languido y un poco mayor que el del clave. Para observar esto, basta hacer entonar á un diestro Tiple, ó mas bien á un tocador de Violin los dos mencionados Semitonos, haciendolos despues repetir advirtiendo al cantor o tocador que refuerce el primero, y debilite el segundo; la

diferencia será sensible y gratísima al oido. Pero una experiencia semejante, lejos de verificar la verdad del Sistema *perfecto*, mas bien lo destruye; porque los Semitonos del Clave, con que se sube á la cuerda de un Modo, son generalmente de menor distancia de lo que deberian ser, con arreglo al Sistema *perfecto*; y aquellos con que se baxa por medio de un b-mol, son de mayor distancia de lo que deberian ser segun el mismo sistema: y así si la voz humana ó el instrumento *movible* aumenta mas estos y disminuye aquellos, se aleja mucho mas del Sistema *perfecto*. La materia es digna de reflexîon.

Oigamos primeramente sobre este punto al P. Martini á la pág. XII del pról. del *Ensayo* not. 1ª *El sonido*, dice, *especialmente el de las teclas cortas del Clave, demuestra sensible y evidentemente quanto distan de lo justo, supuesto que sirve tanto para el sostenido de la tecla larga que tiene á la izquierda, como para el b-mol de la tecla larga que tiene á la derecha. El Músico por medio de la teoría comprehende de qué modo el sostenido aumenta el sonido un Semitono mayor, y el b-mol lo disminuye un Semitono menor; y como entre estos dos Semitonos hay un intervalo de casi dos comas,*

*por eso los que templan los instrumentos aumentan mas de lo justo el sostenido casi una coma, y disminuyen casi otra el b-mol, y vienen á formar un sonido único, que sirve de sostenido y de b-mol.* Por exemplo: de *Do* á *Do*𝄪 deberia haber, dice el P. Martini, segun los principios de la teoría, un Semitono mayor; y de *Re*$^{b}$ á *Re* un Semitono menor, dexando entre *Do*𝄪 y *Re*$^{b}$ el intervalo de casi dos *comas*, que lo hacen desvanecer los afinadores de clave aumentando el *Do*𝄪 una *coma*, y disminuyendo el *Re*$^{b}$ otra, para reunir por este medio aquellas dos cuerdas en un sonido que sirva de sostenido y de b-mol: y esta es, dice el P. Martini, la causa de la imperfeccion del Clave.

Si yo no hubiese experimentado quanto discordan los Escritores de Música en los supuestos, sospecharia que el P. Martini no se habia internado suficientemente en el Sistema *perfecto*, que tan difusamente ilustra en el tomo I de la *Hist. de la Mús.*: puesto que lo que supone sobre el *temperamento* del clave en la citada nota del *Ensayo*, no concuerda con lo que suponen los demas Autores respecto á la misma materia. Doni en las anotaciones al *Comp. de la Mús. Disc.* 3.º supone como cosa

certísima que de *Do* á *Do*𝄪, de *Re* á *Re*𝄪, en suma de cada cuerda diatónica á su sostenido, hay, segun los principios de la teoría, un Semitono menor. Lo mismo supone el P. Dechales en el Curs. Mat. tom. IV *De Mús.* prop. 11; y lo mismo afirma Bethizy part. 2ª cap. 5 sobre el *temperamento*. Generalmente, dice Rousseau en el *Diccion. de la Mús.*, hay un Semitono menor de cada cuerda á su sostenido ó b-mol. Yo comprehendo que en virtud de cálculos discordantes entre sí podria el sostenido aumentar el sonido, segun el P. Martini, un Semitono mayor, y segun los otros Autores un Semitono menor; pero lo que me sorprehende es que el mismo P. Martini en el tomo I de la *Hist. de la Mús.* pág. 318 nos da la Escala menudísimamente dividida en Semitonos mayores y menores segun la teoria del Sistema *perfecto*, y de cada cuerda á su sostenido pone solo un Semitono menor. Ahora pues, que el sostenido aumente el sonido, segun el *Ensayo*, un Semitono mayor, y segun la *Hist. de la Mús.* un Semitono menor, es un fenómeno que yo no sabré explicar, sino diciendo, que aquel Semitono es una especie de vegetable, que desde el año de 57 en que se publicó el tomo I de la *Hist. de la Mús.*

hasta el de 74 en que se publicó el *Ensayo*, ha crecido; y de menor que era entonces, ha llegado á ser mayor.

Tampoco entiendo de qué manera, supuesto que el sostenido de la cuerda precedente aumenta el sonido un Semitono mayor, y el b-mol de la siguiente le disminuye un Semitono menor, haya, como dice el P. Martini, entre este b-mol y aquel sostenido el intervalo de casi dos *comas*. La razon del Semitono menor establecida por el P. Martini á la pág. 315 del tomo I de la *Hist. de la Mús.* es de 24 á 25, y la del Semitono mayor de 15 á 16; cuya suma forma la razon de 9 á 10, que es la del Tono menor; y el mismo P. Martini á la pág. 318 de la citada *Historia* dice, que de *D-la-sol-re* á *E-la-mi*, y de *G-sol-re-ut* á *A-la-mi-re* hay un Tono menor; y por esta razon entre el sostenido de *D-la-sol-re* y el b-mol de *E-la-mi*, y entre el sostenido de *G-sol-re-ut* y el b-mol de *A-la-mi-re* no habrá intervalo alguno: y en los Tonos mayores, entre el sostenido de la cuerda precedente y el b-mol de la siguiente solo habrá el intervalo de una *coma*, que es la diferencia entre el Tono mayor y el menor. Efectivamente todos los Autores modernos suponen que el *tempe-*

*ramento* del Clave depende de una sola *coma*, que es la que segun el Sintono de Tolomeo falta á la Tercera *Re Fa* para ser *justa*, cuyo defecto, dicen, se debe repartir entre los demas intervalos del Clave exceptuando la Octava. En suma los cálculos sobre el Sistema *perfecto* y sobre el *temperamento* estan llenos de embrollos, que puestos en claro se echa de ver, que sobre esta materia se habla comunmente *in fide parentum*, con supuestos poco coherentes entre sí, y por otro lado imposibles de exâminarse y verificarse con la experiencia del oido.

Mas sea lo que fuere de la medida del Semitono que deba haber entre cada una de las cuerdas y su sostenido, la verdad es, que aumentando los afinadores de clave aquel Semitono, sea menor ó mayor, para unirlo con el b-mol de la cuerda siguiente, dicho Semitono en el Clave excede de lo justo, como expresamente dice el P. Martini en la citada nota del *Ensayo*: por lo qual si la voz humana, segun la experiencia arriba insinuada, le aumenta un poco para disminuir mas el siguiente, se aparta de las razones del Sistema *perfecto* mucho mas de lo que se apartan de las mismas los afinadores de clave. Generalmente para que la Séptima mayor de qualquier

Modo fuese *justa* segun el Sistema *perfecto*, el Semitono entre aquella cuerda y la aguda del Modo deberia ser mayor en la razon de 15 á 16, como sin nuevos cálculos se deduce de la Escala diatónica, en la que las Séptimas mayores *Do Si* y *Fa mi* no pueden ser *justas*, si los Semitonos *Si Do* y *Mi Fa* no se suponen en la razon de 15 á 16. Con todo los Tiples de una voz flexible, y mas sensiblemente los tocadores de violin, disminuyen en las cadencias aquel Semitono con efecto muy grato al oido, y lo resuelven de tal suerte, que á veces nos hacen dudar si executan ó no el quarto de Tono del decantado Género enarmónico.

Los hechos pues que parece no pueden negarse, son dos; el uno, que en los instrumentos *estables* los intervalos no pueden ser de una medida igual y constante; una Quinta por exemplo debe ser mas fuerte, y otra mas débil. El otro, que la voz humana y los instrumentos *movibles* en ciertas entonaciones se apartan casi sensiblemente del Clave. Las conseqüencias que de estos dos hechos se han deducido hasta ahora, son tambien dos; la una, que la voz humana y los instrumentos *movibles* se arreglan en la formacion de los inter-

valos, especialmente cantando sin el acompañamiento del Clave, por las razones del Sistema *perfecto*: la otra, que los instrumentos *estables* son imperfectos, porque no se pueden acordar segun aquellas razones. La falsedad de la primera conseqüencia se ha demostrado en el artículo antecedente; porque si la voz humana y los instrumentos *movibles* se arreglasen por las razones del Sistema *perfecto*, formarian un canto desagradable, y como dice Zarlino, lleno de *tristes* fastidiosos al oido; y tambien hemos manifestado que las tres Quintas de las quatro cuerdas del Violin no pueden ser justas. De la falsedad de la primera conseqüencia se deduce evidentemente la de la segunda; porque si ni la voz humana ni los instrumentos *movibles* pueden executar el Sistema *perfecto*, los instrumentos *estables* no serán imperfectos por no poderle executar. Pero antes de declarar en qué sentido se pueden llamar *imperfectos* los instrumentos *estables*, conviene deducir de los dos hechos arriba establecidos una conseqüencia mas justa.

De la necesidad de hacer algo desiguales las Quintas, las Terceras y los Semitonos en toda suerte de instrumentos, y de las pequeñas discordancias entre la voz humana y ciertas

entonaciones del Clave, no pudiéndose reducir esto á las razones del Sistema *perfecto*, se debe concluir, que los sonidos de la Música son por su naturaleza como los colores de la Pintura, los quales no consisten en un punto ó grado indivisible de viveza. Dentro de la esfera ó denominacion del *encarnado* hay diversos grados de encarnado, uno mas fuerte, otro mas débil, que ninguno de ellos puede llamarse el mas perfecto; pero el genio del Pintor en cada caso particular elige aquel que mas conduce á la expresion del asunto. De esta manera la Música no tiene por su naturaleza una Quinta, una Tercera, ni un Semitono de una medida ó razon numérica invariable; segun la expresion del pasage tal vez conviene hacer una Quinta mas fuerte, tal vez otra mas débil; ora conviene vibrar y reforzar un Semitono, ora debilitarle y disminuirlo. Y he aquí la ventaja que tienen la voz humana y los instrumentos *movibles* sobre los *estables*. El tocador de Clave no puede alterar nada la entonacion fixada por el afinador; y el tocador de Violin puede adaptarse á las circunstancias del pasage. El primero no puede reforzar un Semitono ascendente que va con brio á hacer cadencia en el Modo, ni debilitar otro descen-

dente en un pasage patético: el segundo puede hermosear la entonacion de estas y de otras infinitas gracias. El claro-obscuro, ó fuerte-débil de los intervalos en el Clave (que puede llamarse si se quiere *temperamento*) está fixado por el afinador sin respecto á ninguna cantilena ni expresion; y por esta razon ciertas cantilenas, que executadas sobre las teclas largas resultan suaves, executadas sobre las teclas cortas resultan ásperas y duras: el tocador de Violin hace aquel *temperamento* adaptándose á las circunstancias de la cantilena, y si ahora refuerza un sonido, despues debilita otro, y así conserva el todo de la cantilena en las cuerdas del Modo. En suma el tocador de Clave executa mecánicamente la entonacion fixada por el capricho del afinador; y el tocador de Violin la crea segun es necesario, adaptándose á la expresion del pasage; y estoy persuadido, que la diferencia entre un gran tocador de Violin y otro vulgar, consiste principalmente en saber aumentar y disminuir con oportunidad, adaptando á cada pasage el claro-obscuro de la entonacion, que consiste en las pequeñas diferencias de los intervalos mas fuertes y mas débiles.

Esta es á mi parecer la verdadera y única razon por que los instrumentos *movibles*

pueden llamarse perfectos, y los *estables* imperfectos; y por que los excelentes tocadores de Organo y Clave no pueden expresar bien sobre estos instrumentos el estilo que se llama *cantabile*, el qual no puede executarse perfectamente sin la insinuada alteracion de los intervalos. Sobre esta reflexîon, dexadas á un lado las inútiles comparaciones con las razones numéricas, se deberia procurar la mayor perfeccion del *temperamento* ó afinacion del Clave; pues aunque no se puede conseguir el fuerte-débil de los intervalos que conviene á cada uno de los pasages, al menos se perfeccionará el giro de los Modos, que por medio de los intervalos mas fuertes y mas débiles, unos serán mas aptos para una cantilena agitada ó alegre, y otros para una Música patética, quales acaso serian los diversos Modos de los Griegos. Rameau, disgustado con la aspereza de ciertas Quintas del Clave, renovó el *temperamento* propuesto ya por el P. Mersenne, en el que las Quintas reducidas á una casi perfecta igualdad, discordaban muy poco de la razon del Sistema *perfecto*. Pero la experiencia ha demostrado que este *temperamento*, que atendida la teoría del Sistêma *perfecto* deberia serlo mas, priva á la Música del

fuerte y débil de los intervalos necesarios para las diversas expresiones; y con mayor razon quedaria sujeta la Música á este defecto, si los intervalos constantemente se arreglasen por las razones del Sistema *perfecto*, que la naturaleza por fortuna nuestra ha hecho impracticable; de otro modo nuestras vanas especulaciones sobre los números hubieran arruinado ya la armonía. No habiéndose de adoptar el *temperamento* renovado por Rameau, deberian los profesores ponerse de acuerdo para hacer mas experimentos sobre esta materia; las obras de Doni estan llenas de reflexîones, que purgadas de los cálculos podrian ser muy útiles para perfeccionar esta importante parte de la Música abandonada enteramente al capricho de los afinadores, y tratada por los teóricos con embrollos de números que de nada sirven, antes bien perjudican para reducir los instrumentos *estables* á la mayor perfeccion de que son capaces.

Solo resta el responder á una dificultad, y es esta. Entonando una sola Quinta fuera de toda composicion, resultará tanto mas grata al oido, quanto mas se aproxîme á la razon de 2 á 3; y vendrá á ser perfectamente grata, si se executa con arreglo á aquella razon: de lo

qual parece que al menos se debe concluir que la medida mas perfecta y fundamental de la Quinta es dicha razon. Primeramente, ¿por qué medio nos aseguraremos de que entre muchas Quintas mas ó menos fuertes ó débiles, la mas grata al oido está en la razon de 2 á 3? Yo sospecho que en este supuesto se esconde un círculo vicioso. Si se pudieran medir los Tonos, ó á lo menos calcular exâctamente sus causas fisicas, entonces, deteniéndose en la Quinta mas grata al oido, se podria determinar en qué razon estaban sus sonidos; pero siendo esto tan dificil, como se ha probado en el art. 14, me parece que comunmente se asegura que *la Quinta mas perfecta ó mas grata al oido está en la razon de 2 á 3, porque dicha razon debe dar la Quinta mas perfecta ó mas grata*; lo que, como se dexa ver, es un círculo vicioso y absurdo. Con todo, para no engolfarme en nuevas discusiones, y dexar en su vigor los experimentos de Galileo, de Sauveur, de Tartini, de Rameau y de otros Físicos que han tratado de la *Acústica*, supongamos lo que se pretende, esto es, que de muchas Quintas algo diversas, la mas grata al oido está en la razon de 2 á 3. ¿Se deberá de aquí concluir

que la razon de 2 á 3 es la medida mas perfecta y general de la Quinta? Otro supuesto ó hipótesi nos dará la respuesta á esta pregunta. Supongamos reunidas muchas columnas de diversos edificios, y que hallándose entre ellas las quatro que sostienen la Confesion de S. Pedro en Roma, sean estas las mas bellas á la vista: ¿se deberá concluir de esto, que la medida y forma de aquellas quatro columnas es la mas perfecta y general de toda columna? Qualquiera dirá que no; porque no obstante la belleza de aquellas quatro columnas, su forma y figura es inútil para otros infinitos edificios. He aquí la respuesta á nuestra dificultad sobre la Quinta. Esta, aunque separada de la Música, por decirlo así, sea mas grata al oido, siempre que corresponda exâctamente á la razon de 2 á 3, sin embargo, porque haciendo todas las Quintas con arreglo á esta razon resultaria un canto duro y desagradable al oido, no se debe tener por la medida mas perfecta y general de toda Quinta.

## XVII.

### *Respuesta á la primera suposicion del Padre Martini.*

El fuerte-débil ó claro-obscuro, que de necesidad llevan consigo los intervalos de la Música, confirma mucho mas la falsedad é inutilidad del Sistema *perfecto*, segun el qual los sonidos deberian consistir como en un punto matemático; y los intervalos resultarian mas desapacibles al oido, al paso que mas se apartasen de las razones numéricas; lo que se demuestra ser falsísimo por la práctica de los mas diestros cantores y tocadores de Violin. Luego si el Sistema *perfecto* es impracticable, tanto porque nos conduciria á desentonaciones insufribles, como porque desterraria de la Música el fuerte-débil de los intervalos tan necesarios para la expresion, no debe un Sistema semejante llamarse *perfecto*; antes bien ideal, inútil, y contrario no solamente á la práctica, sino tambien á la teoría mas fundada y juiciosa. Y siendo inútil para el puro canto, falsamente supone el P. Martini, que de este Sistema trae orígen el Contrapunto moderno.

Los intervalos que sirven para el Contrapunto son necesariamente los mismos que sirven para formar la melodía; de otro modo entre la melodía y el Contrapunto habria un contraste insufrible. Pónganse el Tenor y el Baxo en Unísono en la cuerda *Sol* ó *G-sol-re-ut*, y quedando quieto el Tenor, haga el Baxo la cadencia *Sol Do*. La Quinta en contrapunto *Do Sol*, que habrá entre el Baxo y el Tenor, será necesariamente la misma que moduló el Baxo en la cadencia *Sol Do*; de otra manera el Baxo y el Tenor no hubieran sido Unísonos en el *Sol*. Es falsa pues la primera suposicion del P. Martini que supone, que el Contrapunto está fundado en el Sistema *perfecto*, deduciendo despues de este por medio de los cálculos el *temperado*. El primero, como hemos probado, es ideal é inútil; los cálculos para el segundo son impracticables: luego de no haber conocido los Griegos aquellos dos Sistemas nada se puede concluir contra su Contrapunto. Pasemos ahora á la segunda suposicion de nuestro Escritor respecto á los intervalos prácticos de los Griegos.

## XVIII.

### *Inutilidad de los Tetracordos teóricos de los Griegos.*

Siempre me ha causado admiracion que los Tetracordos de los Griegos se tomen casi á ciegas, suponiendo que con las mismas razones numéricas de que estan compuestos, se hayan puesto en execucion para la práctica de la Música. Sobre todo el P. Martini hace un grande agravio á Aristoxêno, diciendo á la pág. 245 que compuso *la Quarta de treinta partes igualísimas, dando doce de estas á cada uno de sus dos Tonos, y seis al Semitono.* Es verdad que Aristoxêno á la pág. 25 citada por el P. Martini, y en otras, mide los intervalos con razones numéricas; pero advierte antes á la pág. 16, que no confiemos en semejantes razones, de las quales solamente se sirve como de un lenguage para dar alguna idea, aunque no la mas exâcta, de los intervalos. Véase arriba el art. 5. Y aunque los demas Autores griegos de Música no hayan hecho iguales advertencias, qualquiera deberia hacer la siguiente reflexîon. No pudiéndose ve-

rificar las razones numéricas de los sonidos por medio de la medida, ¿estaban los Griegos á lo menos bastante versados en la Física experimental para calcular exâctamente las causas físicas del sonido, que es el único medio de asegurarse en la práctica de las razones atribuidas á los intervalos? Véase arriba el art. 14. Esta sola reflexîon bien considerada seria suficiente para no hacer caso de las proporciones musicales de los Griegos; porque de sus escritos clarísimamente se infiere que ellos, así como nuestros Músicos, no conocieron la dificultad casi insuperable que hay para poner en execucion las razones numéricas de los sonidos. El *cánon* ó division del Monocordio de Euclides es un tratado enteramente geométrico, en el qual se trasportan las razones de los intervalos sobre una linea recta que representa una cuerda, sin decir siquiera una palabra acerca de la manera de producir efectivamente aquellas razones sobre el Monocordio. Y si alguna vez hablan de las causas fisicas del sonido, manifiestan su ignorancia en este punto. Arístides Quintiliano al principio del lib. 3º dice, que la razon dupla de la Octava fue descubierta por medio de la percusion de dos cuerdas tiradas de dos pesos el uno doble del otro: *Ex altera qui-*

*dem*, dice la traduccion de Meibomio, *uno pondere adpenso, ex reliqua duobus, Diapason consonantiam invenerunt.* Con semejantes experimentos, añade, se hallaron las razones de los demas intervalos; para la Quinta aplicando á las cuerdas pesos en razon sesquiáltera; y para la Quarta en razon sesquitercia. Así creyeron los Griegos que resultaban en la práctica las razones de los intervalos; y así lo han supuesto sobre la fe de aquellos hasta nuestros tiempos todos los cultivadores de la numérica musical. Pero esto, como se sabe en el dia, es un error de Física: los sonidos no estan de modo alguno en razon de los pesos que causan la tension de las cuerdas, sino solo en razon subduplicada de los mismos. Luego si los Griegos carecian de las luces de Física necesarias para poner en execucion las simplicísimas razones de las primeras y mas simples consonancias, ¿qué debemos pensar de aquellas menudísimas *comas* en que se diferenciaba un Tetracordo de otro? Es evidente que en la práctica se perdian de vista tales especulaciones; y aunque aquellas razones sirviesen de alguna norma para disponer las cuerdas de los instrumentos, el preciso y exâcto tono de estas se determinaba, como nosotros lo hacemos, por el instinto del oido.

Pero concedamos á los Griegos todos los conocimientos de Física necesarios para calcular exâctamente las causas físicas del sonido. ¿Bastará esto para concluir que los intervalos prácticos con que cantaban y tocaban, eran puntualmente los mismos que demostraban sobre el papel, y con números, que es la otra suposicion del P. Martini? Para suponer esto es necesario suponer ademas que el oido de los Griegos no estaba tan bien organizado como el de los salvages de América, en cuyas canciones se echa de ver el natural instinto de no apartarse sensiblemente de las cuerdas del Modo, lo que, como consta del art. 15, no hubieran podido practicar los Griegos, si sus intervalos prácticos hubiesen sido conformes á las razones teóricas: su canto hubiera sido una desentonacion contínua, y lleno de aquellos *tristes* fastidiosos, que con razon Zarlino quiere excluir de la Música, y que el P. Martini sobre todos los demas Autores debe excluir de la Música griega, respecto de que en muchos lugares de su Disertacion concede á aquella nacion una suma delicadeza de oido.

Si el P. Martini pretende, por exemplo, que las Quartas formadas por las cuerdas ex-

tremas de cada uno de los Tetracordos eran *justas*, fuera lo que fuese de las otras que resultan de las movibles ó medias, pregunto yo, ¿por qué estas Quartas, aunque no fuesen *justas*, no ofendian la delicadeza del oido griego, y la ofendian las otras que en nada se apartaban de aquella razon? En el Diatónico de Archîtas, expuesto por el P. Martini á la pág. 307, la Quarta de *G-sol-re-ut* á *C-sol-fa-ut* era defectuosa en mas de una *coma*: ¿por qué pues esta Quarta, cantando con los Tetracordos de Archîtas, no era desagradable? El P. Martini nos enseña en muchos lugares de su Disertacion, que los Griegos trasportaban el Sistema entero á qualquier cuerda, la que por esta razon venia á ser fundamental: y así es que cantando con los Tetracordos de Archîtas, y trasportando el Sistema al susodicho *G-sol-re-ut*, la Quarta fundamental del Sistema trasportado quedaba defectuosa en mas de una *coma*. Conviene pues confesar que la entonacion práctica de la Música griega, no era exâctamente conforme á las razones numéricas de los Tetracordos teóricos; y que los Griegos, así como nosotros, se veian obligados por el instinto á apartarse en la práctica de aquellas razones, temperando los intervalos de manera

que resultase un canto sin desentonacion, y gratísimo al oido.

## XIX.

### *Temperamento de los Griegos.*

Me pregunta el P. Martini á la pág. XI del prólogo del *Ensayo*, quál era este *temperamento* de los Griegos, ó con qué razones le hacian. Pero respecto de que yo pretendo, que ni aun en el dia se sabe, ni puede saberse, quáles sean las razones precisas de nuestro *temperamento*, en vano quiere el P. Martini que yo le diga quáles eran las razones del *temperamento* de los Griegos. Yo no intento asemejarme á aquel Filósofo que ignorando las medidas de sus propios ojos, queria calcular el tamaño de los ojos de los habitantes de Saturno. Esta es justamente la filosofia de nuestros teóricos, que no pudiendo decidir quáles sean las precisas razones de los intervalos que todos los dias entonamos, no obstante quieren decidir quáles fueron las razones de los intervalos que entonaban los Griegos, sin desviarse de la verdad ni siquiera en una centésima parte de una *coma*. Sin embargo para satisfacer de algun modo á la pregunta del P. Martini diré, que toda

la variedad de los Tetracordos calculados por los Griegos fueron otros tantos sistemas para reducir los intervalos al conveniente *temperamento*; cuyos sistemas por haberse arreglado por las razones numéricas, no dieron jamas en la verdadera afinacion práctica de los instrumentos, y por lo mismo son inútiles nuestros sistemas para fixar la verdadera y práctica entonacion de los intervalos. Pero pongamos esta verdad en su mayor claridad.

Pitágoras quiso explicar toda la naturaleza con los números; y esta idea que no pudo sostenerse mucho tiempo en otras materias, tuvo suerte mas durable en la Música, tanto por la dificultad de verificar las razones numéricas en los sonidos, como por el poco número de cuerdas á que estaba reducida aquella arte en el principio. Pitágoras determinó solamente la razon dupla de la Octava, la sesquiáltera de la Quinta, y la sesquitercia de la Quarta. De la diferencia de estas dos últimas deduxo por cálculo la razon de 8 á 9 del Tono mayor, y la razon de 243 á 256 del Semitono llamado *Lima*, que es el *residuo* de la Quarta despues de haberla substraido dos Tonos mayores; de cuyos elementos se formó el Sistema ó Tetracordo llamado *Diatónico*, compuesto de un Se-

mitono ó *Lima*, y de dos Tonos iguales en la razon de 8 á 9. Pero al paso que la Música se enriquecia con nuevas cuerdas, se procuraba reducirla á sistema segun los principios establecidos por Pitágoras. Mas Aristoxêno finalmente echó de ver que aunque las razones numéricas se verificasen tal vez en cada intervalo tomado separadamente, no podian sostenerse en un sistema de quince ó mas cuerdas, qual se usaba ya en su tiempo, puesto que suponiendo la Escala compuesta de Tonos iguales en la razon de 8 á 9, los intervalos en la mayor parte resultaban necesariamente defectuosos. Esta razon, fundada por un lado en el cálculo y por otro en la experiencia, induxo á Aristoxêno á declarar falsas y contrarias á la experiencia las razones numéricas de los intervalos. Pero como la verdad no acostumbra dexarse ver sobre la tierra, sino á manera de relámpago, la idea de Aristoxêno no fue de otra manera recibida: los Músicos que le sucedieron se llamaron *Aristoxênianos*, no tanto por haber cultivado aquella idea, que deberia haber sepultado en eterno olvido la teoría de Pitágoras, quanto por haber abandonado toda teoría, y estudiado la Música mecánicamente y por pura práctica, como lo afirma

Plutarco al fin del Diálogo sobre la misma. Por esta razon el Autor mas moderno de Música, que el mismo Plutarco cita, es Aristoxêno, que fue contemporáneo de Alexandro Magno; todos los demas fueron posteriores al nacimiento de Jesu-Christo. Despues de esta época se restablecieron en Alexandria las escuelas griegas, en las quales se refinaron las mas sutiles y extravagantes ideas de Pitágoras y de Platon, y con ellas la teoría numérica de la Música. No obstante, las razones con que Aristoxêno habia refutado aquella teoría eran tan convincentes, que los nuevos sequaces de Pitágoras no pudieron dispensarse del empeño de querer acordar la experiencia con los principios de su maestro. Este fue el orígen de la variedad de los Tetracordos calculados por Dídymo, por Tolomeo y por otros Filósofos, en los quales, aunque dexaron invariables las razones sesquiáltera y sesquitercia de la Quinta y de la Quarta, introduxeron Tonos mayores y menores, ya de una medida, ya de otra, y tambien Semitonos de medida diferente de la que supuso Pitágoras, para hacer desvanecer de este modo la discordancia entre el Sistema de este Filósofo, y la experiencia ó la práctica. Estos Tetracordos fueron otros

tantos sistemas de *temperamento*, con los quales no pudieron los Griegos conseguir el fin de acordar las razones numéricas con la experiencia; porque de qualquier modo que se supongan invariables las razones de la Quinta y de la Quarta, necesariamente deben resultar en el sistema de muchas cuerdas intervalos sensiblemente defectuosos.

Qualquiera que esté medianamente versado en nuestros Escritores de Música echará de ver fácilmente, que con sus cálculos de Sistemas *perfectos* y *temperados* no han necho otra cosa que renovar la antigua escena, y continuar en el inútil empeño de los Griegos de acordar la experiencia con las razones numéricas; pero con la diferencia de que los Griegos despues de Aristoxêno reconocieron la necesidad de alterar la igualdad de los Tonos de la Escala establecida por Pitágoras; mas los Latinos desde Boecio hasta últimos del siglo XV unanimemente tuvieron por verdadera la susodicha igualdad de los Tonos. Zarlino mas de mil y quatrocientos años despues demostró difusamente, siguiendo á Fogliani, el error de aquella opinion tan arraigada; y pretendió que el sistema practicado particularmente por la voz humana y por los instrumentos *movibles*, era el *Sintono*

de Tolomeo, cuyo Tetracordo se componia de un Semitono mayor y de dos Tonos, el uno mayor y el otro menor. Antes de Zarlino habia demostrado ya el Español Bartolomé Ramos la necesidad de suponer alteradas las Quintas y las Quartas de los instrumentos *estables*, que fue la primera idea que se tuvo del *temperamento* moderno; y Zarlino promovió tambien esta idea; bien que restringiéndola á los instrumentos *estables*. Pero tanto Ramos como Zarlino sufrieron por su particular modo de pensar persecuciones severísimas. Vincencio Galilei, ó como sospecha Doni, algunos nobles Florentinos, que tomaron el nombre de Vincencio Galilei, movieron contra Zarlino una lid ruidosa, acusándole casi de sacrílego por haber descubierto los errores del Sistema pitagórico, que por espacio de mil y quatrocientos años se habia mirado como un dogma sin exâmen; y quisieron sostener la igualdad de los Tonos de la Escala, ó una mezcla quimérica de los Sistemas de Pitágoras, de Aristoxêno y de Tolomeo. Sobre todo la proposicion de Ramos sobre la necesidad de suponer alteradas las Quintas y las Quartas, como atacaba una preocupacion consagrada desde Pitágoras por espacio de dos mil años, fue mirada como una parado-

xa, y como un escándalo que se dirigia á arruinar la Música. Escribió contra él Gaffurio; y Nicolas Burcio dió á luz un Opúsculo, impreso en Bolonia el año de 1487, intitulado: *Adversus quemdam Hispanum veritatis praevaricatorem: contra un cierto Español prevaricador de la verdad.* Con todo, cicatrizada la llaga, y entrando Zarlino á sostener la misma opinion, triunfaron las razones del Español autor de paradoxas y prevaricador de la verdad; de suerte que la opinion tenida por cierta el dia de hoy, y difusamente ilustrada por el P. Martini, se compone de la opinion de Zarlino respecto á los instrumentos *movibles*, que juntamente con la voz humana pretende que executen el Sintono de Tolomeo, y de la de Ramos acerca de la alteracion de las Quartas y de las Quintas en los instrumentos *estables*. Pero pongamos en un punto de vista mas preciso la historia de la teoría de la Música, para ver en ella quan servil y supersticiosa es la mente del hombre, y para responder á la pregunta del P. Martini sobre el *temperamento* de los Griegos.

1º Pitágoras introduxo la Música en la provincia del cálculo, y estableció invariables las razones sesquiáltera y sesquitercia de la Quin-

ta y de la Quarta, y la igualdad de los Tonos de la Escala en la razon de 8 á 9. 2º Aristoxêno indicó el camino diametralmente opuesto, teniendo por inútil y falaz toda razon numérica para determinar los intervalos de la Música. Este camino no le siguió ningun otro Filósofo. 3º Didymo y Tolomeo dexando invariables las razones de la Quarta y de la Quinta, alteraron la razon de los Tonos de la Escala. 4º Ramos tambien supuso alteradas las razones de la Quarta y de la Quinta. De modo que todos los cálculos que se han hecho sobre la Música desde Pitágoras hasta nuestros tiempos, se reducen á ilustrar, modificar ó paliar dos errores de Pitágoras, el uno que suponia iguales los Tonos de la Escala en la razon de 8 á 9; y el otro que suponia inalterables las razones de la Quarta y de la Quinta. Estos dos errores han estado en la pacífica posesion del entendimiento humano, el primero desde Pitágoras hasta Aristoxêno, y desde Boecio hasta Fogliani ó Zarlino, esto es, por espacio de casi mil setecientos años; y el segundo desde Pitágoras hasta Ramos, esto es, por espacio de mas de dos mil años. ¡Qué débil y miserable seria el entendimiento del hombre si no hubiese hecho en otras ciencias mas pro-

gresos que los que vemos ha hecho en tantos siglos sobre la teoría de la Música!

¿Y quál es finalmente el paso que yo intento dar en ella? No es otro que seguir libremente el camino indicado por Aristoxêno, y abandonado de los demas Filósofos. Por esta razon he procurado demostrar que Pitágoras erró el primer paso, y le hizo errar á los demas Filósofos; que los intervalos de la Música no pueden sujetarse á cálculo; que la justa entonacion, ó el verdadero *temperamento* de los intervalos se hace en el mismo hecho de cantar y tocar, haciendo ora un intervalo mas fuerte, ora otro de la misma especie mas débil; que los Sistemas *perfectos* y *temperados* deducidos de las razones numéricas necesariamente deben discordar de la práctica; en la teórica se supone v. gr. el Semitono en la razon de 15 á 16, y en la práctica el Semitono está exênto de aquella y de otra qualquier razon numérica; unas veces es mas fuerte, otras mas débil, segun las circunstancias de la cantilena; y que la misma discordancia entre la teórica y la práctica debió reynar en la Música griega. En suma que así como nuestra teórica musical se compone, como hemos visto, de los mismos errores que la

teórica musical de los Griegos, los intervalos prácticos de que estos hicieron uso fueron los mismos que nosotros usamos, puesto que como dice el célebre Músico Español Francisco Salinas: *His consonantiis semper usi sunt homines, et semper utentur: los hombres siempre han usado, y siempre usarán de las mismas consonancias ó intervalos.* Y para dar una respuesta precisa á la pregunta del P. Martini acerca del *temperamento* de los Griegos, digo, que el *temperamento* teórico de los mismos fue algun tanto diverso del nuestro. Los Griegos alteraron solamente la razon del Tono y del Semitono establecida por Pitágoras; nosotros alteramos tambien la razon de la Quarta y de la Quinta. El *temperamento* teórico de los Griegos, como queda probado en el art. 15, si se hubiera puesto en execucion, debia conducir á una desentonacion insufrible al oido; y no pudiéndose atribuir tan gran defecto á la Música griega, debemos decir, que el *temperamento* práctico de los Griegos en nada se diferenciaba del nuestro: *His consonantiis semper usi sunt homines, et semper utentur.* Esta doctrina no deberia de ninguna manera escandalizar al P. Martini, respecto de que él mismo me la sugiere en su carta á Passeri

de Pesaro inserta en el tomo I de la última edicion de Doni, diciendo que los *elementos de la Música siempre han sido y serán los mismos, porque estan fundados en las leyes de la naturaleza.* Tanto mas que el mencionado Doni, del qual dice el mismo P. Martini en la citada carta, que *no es facil el expresar la profundidad con que penetró la Música griega, así teórica como práctica*, es de mi misma opinion acerca del *temperamento* práctico de los Griegos. En el Disc. 3º *sobre la especie de Diatónico que se usó por los antiguos* pág. 368 tomo I tratando Doni del Tetracordo que usaban antiguamente los Citaristas, el qual, segun Tolomeo, era el *Diatónico* de Pitágoras, dice: *Tengo por cierto que Tolomeo se engañó en esto, y que el acorde ó manera de templar de aquellos Citaristas no fue de ninguna manera el del Diatónico, sino del Sintono Participado como el de hoy.* Con que segun Doni los Griegos usaban en la práctica de un *temperamento* diverso del que suponian en la teórica. En esta suponian inalterables las Quartas y las Quintas, y en aquella, dice Doni, usaban sin advertirlo de nuestro sistema participado ó temperado, que supone alteradas las Quintas y las Quartas. Efectiva-

mente mientras no se mude el capital de las facultades del hombre, nuestras operaciones respecto á las de los Griegos serán siempre como aquellas variaciones de la Música, que como ya hemos dicho en otra parte, se reducen á decir: *San Antonio es un gran Santo*: *un gran Santo es San Antonio*: *Antonio Santo es un gran Santo.*

## XX.

### *Sobre la fuerza de la autoridad.*

Mi paso es ciertamente un poco atrevido, porque parece que yo quiero destruir de un golpe la autoridad de tantos y tan respetables Autores griegos y latinos, que tácitamente suponen que los intervalos demostrados en la teórica son los mismos que se executan en la práctica. Igual peso de autoridad alegaba Vincencio Galilei contra Zarlino, quando este impugnaba la igualdad de los Tonos del Sistema pitagórico; y sin embargo Zarlino tenia razon. La autoridad de tantos y tan respetables Autores griegos y latinos, que desde Aristóteles hasta Tycobrahe supusieron que Venus y Mercurio giraban al rededor de la tierra, solo prueba, que tantos y tan respetables Au-

tores griegos y latinos se engañaron. La autoridad en las materias fisicas es como la sangria en materia de medicina, que perjudica infaliblemente á la máquina, y rara vez aprovecha para la salud; con la autoridad se sostiene por muchos siglos el error; pero con la autoridad no se demuestra la verdad. No ignoro la impresion que hace en ciertas imaginativas el nombre de un autor antiguo, especialmente si es griego ó manuscrito; porque la fantasía nos representa los objetos al contrario de la vista; esta en la mayor distancia nos los representa mas pequeños; y la fantasía al contrario mas grandes. De modo que si los hombres reflexîvos no se opusieran alguna vez á esta preocupacion enemiga nata de la verdad, todavia se creeria, que las operaciones de nuestra alma dependen de la proporcion armónica, como desde Pitágoras y Platon lo han soñado tantos y tan respetables Autores griegos y latinos. El peso de la autoridad es proporcional al peso de la razon con que raciocinan los Autores; prescindiendo de esto, su puro nombre en las materias fisicas es cero.

El P. Martini á la pág. X del prólogo del *Ensayo* me alega la autoridad de Güido Aretino para probar la necesidad de fundar la

Música en las proporciones numéricas; pero si yo fuese de la opinion del P. Martini, estaria muy distante de hacer mencion en semejante materia de Güido Aretino, el qual nos da el testimonio práctico mas claro de la inutilidad de tales proporciones, y nos hace tocar con las manos que estos cálculos son un puro adorno de los libros de Música. Güido Aretino no habiendo sabido mas teórica que la que halló escrita en Boecio *, abrazó con este el Sistema pitagórico, que supone iguales los Tonos de la Escala en la razon de 8 á 9; cuyo supuesto es incompatible con la práctica del mismo Güido. Este echó los cimientos de nuestro Contrapunto, refundiendo la Música, como dice Rousseau (*temper.*); y para el Contrapunto, segun el P. Martini á la pág. 306, no hay sistema mas inepto que el pitagórico. Se cree, dice Rousseau, que Güido fue el inventor del Clave; y el Clave, reflexîona sabiamente el mismo Rousseau, no pudo inventarse sin alterar las Quintas y las Quartas, cuyo *tempe-*

* Hablo de Güido Aretino en el comun supuesto de que sea el Autor de las obras que se le atribuyen; dexando en su vigor las eruditas pruebas con que le ha puesto en duda D. Pablo Serra Cantor de la Capilla Pontificia en su *Introduc. armónic.*

*ramento* es diametralmente opuesto al Sistema pitagórico. En efecto el P. Dechales en el lugar citado al art. 16 supone á Güido autor del *temperamento*; y esta suposicion, aunque falsa, está fundada en buena lógica, esto es, está deducida del supuesto de que Güido fue el inventor del Clave. Y sea lo que fuere del Contrapunto y del Clave, Güido cantó y enseñó á cantar; y con el Sistema pitagórico todos confiesan desde Zarlino que no se puede cantar ni enseñar á cantar. El *temperamento* que supone alteradas las Quartas y las Quintas, es, segun el P. Martini, tan necesario al Contrapunto, que no le quiere conceder á los Griegos solo porque no conocieron aquel; y el primero que habló de este *temperamento*, segun el mismo P. Martini á la pág. 272, fue el Español Bartolomé Ramos al fin del siglo XV quando el Contrapunto se habia cultivado por espacio de dos ó tres siglos. ¿Cómo se manejaban pues los Contrapuntistas de aquellos tiempos? La cosa es clara: en la teórica se suponian los intervalos conformes á ciertas razones numéricas; pero en la práctica no eran así; pues si así hubieran sido, atendida la doctrina del P. Martini, no se hubiera podido cultivar el Contrapunto. ¿Y por qué no pudo suceder á los Grie-

gos lo mismo que sucedió á nuestros Músicos antes de Bartolomé Ramos, esto es, destruir en la práctica el especioso aparato de los cálculos que ordenaban en la teórica, sin echar de ver la contrariedad de la teórica con la práctica? Así dice Doni citado en el artículo antecedente que sucedió á Tolomeo acerca del Sistema *Diatónico*, que falsamente suponia lo executaban los Citaristas; y lo confirma con este exemplo moderno: *Siendo cierto*, dice, *que en los tiempos de Fabro, de Gaffurio y Glareano no se cantaba otra Música que la misma de hoy, y sin embargo reynaba la misma opinion acerca del Diatónico*, esto es, se suponia falsamente, como en los tiempos de Tolomeo, que se ponia en práctica este Sistema. Y por último, ¿qué hay que maravillar que los Griegos, no pudiendo por un lado verificar con el oido las razones atribuidas á los sonidos, y estando por el otro escasísimos de luces sobre las causas fisicas del sonido, no conociesen las pequeñas diferencias entre los intervalos prácticos y los teóricos? Pluguiera á Dios que en otras materias mas palpables no fuese tan comun la contrariedad de nuestras acciones con nuestras especulaciones; ningun sequaz de la escuela del Canto-llano observa despues en la práctica

las reglas en que supone consiste la solidez de la Música. Generalmente nuestras acciones cotejadas con nuestras especulaciones son muchas veces como los sueños de aquellos *Noctámbulos*, que caminan por una estancia obscura, mientras sueñan que se estan paseando en un jardin ameno.

## XXI.

*Respuesta al séptimo argumento del P. Martini.*

Mas ya es tiempo de volver al argumento del P. Martini expuesto al art. 13. Niega á los Griegos el uso del Contrapunto artificioso, porque no conocieron el Sistema *perfecto* y el *temperado* deducido de aquel por medio del cálculo. En los artículos antecedentes se ha probado con la mayor evidencia, que es imposible reducir á la práctica las razones numéricas de nuestro Sistema teórico temperado; que el Sistema *perfecto* es ideal é inútil; y que los Griegos para cantar sin desentonarse debieron valerse del mismo *temperamento* práctico que nosotros, con el qual pudieron usar de toda suerte de Contrapunto. Añade el P. Martini á la pág. 230, que las Terceras y Sextas discordantes, que resulta-

ban de los Tetracordos numéricos de los Griegos, puestas en contrapunto, hubieran ofendido la suma delicadeza de sus oidos. Pero yo pregunto, ¿por qué no la ofendian las mismas Terceras y Sextas en el simple canto? Quizá ofende menos el oido un salto de Tercera discordante, que una Tercera discordante puesta en contrapunto? Por lo contrario, en este las discordancias deben quedar mas cubiertas por el concurso de muchas voces. Y así aunque los Griegos hubiesen adoptado en la práctica aquellas Terceras y Sextas discordantes (lo que ya se ha probado imposible), si estas no ofendian su oido en el canto, tampoco le ofenderian puestas en contrapunto.

Todo lo que se ha dicho en los precedentes artículos para disolver el argumento del P. Martini, lo dixe compendiosamente en el *Orig. de la Mús.* tom. III á la pág. 52 y siguientes. Allí me he ceñido reduciendo á pocas palabras, pero claras, el extracto de mis pensamientos como lo requiere el método de una obra *didascálica*. De otra manera extendiendo mis proposiciones hubiera hecho muchos volúmenes, pero ineptos para formar la mente de un principiante. Yo combato, es verdad, el abuso de las Matemáticas; pero por otro lado

he procurado escribir dicha Obra con la precision y conexîon de ideas que es familiar á los Matemáticos, sin interrumpir el hilo de la doctrina ni con testimonios ni con digresiones.

## XXII.

### *Octavo argumento del P. Martini.*

El P. Martini teme que la Música quede á merced del capricho humano, si la falta el fundamento de las proporciones. *Conviene*, dice á la pág. X del prólogo del *Ensayo*, *distinguir en la Música dos cosas, el sentido y el entendimiento: el sentido es el primero y principal objeto de la voz y del sonido; y el entendimiento es el regulador y el juez. Si el Autor de la naturaleza no hubiese dado al hombre el oido, no hubiera podido concebir con el entendimiento sino una idea en abstracto de la voz y del sonido: por otra parte, estando el sentido por su naturaleza sujeto á ser engañado, el Autor de la naturaleza con una sabiduria infinita dió al hombre el entendimiento, para que establezca en la Música las medidas de las cuerdas y las proporciones de los intervalos.*

Que en la Música se deba hacer distincion entre el sentido y el entendimiento, es como consta del art. 5.º doctrina de Aristoxêno; y habiendo sido este de mi misma opinion acerca de la inutilidad é improbabilidad de las razones numéricas de los intervalos, creeré que esta doctrina no perjudique en nada á mis principios, como no perjudica á los de Aristoxêno. Dice el P. Martini, que *el Autor de la naturaleza dió al hombre el entendimiento, para que establezca en la Música las proporciones de los intervalos.* Pero quando queremos raciocinar de las obras del Autor de la naturaleza con el *por qué, á fin de qué, para qué &c.*, hay gran riesgo de pasearse por el jardin del *Noctámbulo*, y de atribuir á Dios solo aquellas ideas de que es capaz nuestro limitado celebro. ¿Es posible que el Autor de la naturaleza no se haya propuesto otro fin en darnos el entendimiento, sino es para que nosotros hayamos de reducir la Música á quadrados numéricos á manera de un tablero de damas? Si esto fuese verdad, la gente mas racional del mundo serian los que se aplican al estudio de las cabalas; pero yo mas bien creo, que tanto estos, como los Músicos que por fundar la Música en las proporciones caen en semejantes

absurdos y contradicciones, hacen poquísimo uso del entendimiento. Este nos debe servir para arreglar con las razones numéricas las cosas que se pueden arreglar con ellas; y para no arreglar las que con dichas razones no se pueden arreglar; y como hemos hecho ver que entre estas se debe contar la Música, yo diré que *el Autor de la naturaleza con una sabiduria infinita ha dado al hombre el entendimiento, para que no establezca en la Música las proporciones de los intervalos.* De este modo adapta cada uno á sus particulares opiniones las sublimes y ocultas miras del Autor de la naturaleza.

Pero se dirá: ¿cómo se pueden establecer los elementos de la armonía sin las proporciones? Como se establecen los elementos ó principios de qualquier materia fisica, pues tal es esta, esto es, con la experiencia. Pero la experiencia, replicará el P. Martini, se debe hacer con el sentido, y *el sentido está sujeto al engaño.* Podrá pues haberse engañado el oido del P. Martini suponiendo que una Quinta hecha por la voz humana está en la razon sesquiáltera. Pero valga la verdad: si se excluyen los sentidos del exâmen necesario para determinar los elementos ó principios de las materias fisi-

cas, es necesario despues raciocinar con principios ideales. El entendimiento es una facultad inerte, mientras el sentido no la mueve; él no puede raciocinar sino es con las ideas adquiridas por los sentidos; y si con las ideas adquiridas por los sentidos en una materia, se entromete á raciocinar en otra, se pone á peligro de soñar y delirar. Los primeros principios de toda materia fisica se deben tomar inmediatamente de la naturaleza con la experiencia mas exâcta que sea posible. Si en este exâmen nos engañan los sentidos, no hay otro recurso que reconocer nuestra innata debilidad, y renovar con la mayor diligencia los experimentos: de esta manera los errores ni serán tales, ni tantos quantos son, quando fundamos nuestros razonamientos en principios que no pueden verificarse con la experiencia, qual es el principio de las proporciones musicales, y el otro establecido por el P. Martini en el referido pasage, á saber, que *si el Autor de la naturaleza no hubiese dado al hombre el oido, no hubiera podido concebir con el entendimiento sino una idea en abstracto de la voz y del sonido.* Yo á la verdad no puedo concebir quál hubiera sido esta idea en abstracto de una sensacion, de la qual el hombre no tuviese

ninguna idea; así como no puedo figurarme ni en *abstracto* ni en *concreto* de qué naturaleza son las sensaciones de los noventa y tres sentidos de los habitantes de Saturno.

Pero sea lo que fuere de la preeminencia que en el referido pasage quiere dar el P. Martini al entendimiento para establecer los elementos de la Música, él no niega que se debe hacer uso de los sentidos para semejante fin, puesto que pocas líneas despues, contra la doctrina de Antimo Liberati citada á la pág. 82 de este escrito, añade: *Si el entendimiento, como potencia espiritual, pretende extenderse fuera de los límites del sentido, es cierto que reducirá la Música á principios ideales.* He aquí ya el entendimiento circunscrito por el P. Martini dentro de los límites del sentido, y sujeto como este al engaño. Efectivamente siempre que un sentido se engaña, queda tambien el entendimiento engañado, si otro sentido no le descubre el error; y generalmente una experiencia mas exâcta evita los errores de otra menos exâcta. Y si estamos de acuerdo en que para establecer los elementos de la Música es necesario hacer uso de los sentidos, no tenemos necesidad de investigar con qué fin dió el Autor de la naturaleza el en-

tendimiento al hombre, sino solo reducir á claros y precisos términos el estado de la qüestion. Esta, si no me engaño, se reduce precisamente al uso que conviene hacer de los sentidos para establecer los elementos de la Música. El P. Martini pretende que este uso consiste en hallar sobre el Monocordio, ó de otra manera las proporciones de los intervalos. Yo digo (y me parece haberlo probado) que esta experiencia no solo es imposible hacerla sin engaño de los sentidos, sino que aunque se hiciese, seria inútil, respecto de que en la práctica es necesario apartarse sensiblemente de aquellas proporciones: y así concluyo que con semejante uso de los sentidos no podremos conseguir el establecer los verdaderos elementos de la Música.

El uso que conviene hacer de los sentidos para indagar los verdaderos elementos de la Música, es el mismo que haria un sabio Pintor para investigar los de la Pintura, y escribir de ella un tratado metódico, teórico y práctico sobre la misma. El tomaria por elementos los siete colores elementales que la naturaleza nos pone á la vista en el arco iris, y en otros muchos fenómenos, sin imaginar entre color y color un cierto intervalo en una razon dada, para

poner despues esta razon por fundamento de la Pintura. Esta idea seria tan vana y fantástica, como es la del intervalo que nosotros nos figuramos entre sonido y sonido: los sonidos son sensaciones del oido, como los colores lo son de la vista; y entre sensacion y sensacion de un sentido qualquiera no hay intervalo mensurable con los números. Estos pueden muy bien medir las cuerdas de la Música, como se mide en la Pintura la dosis de los ingredientes que forman el material de cada uno de los colores; pero ni el material de estos ingredientes, ni la medida material de las cuerdas constituyen lo bello de las artes respectivas; y siendo esto el objeto de las reglas, estas no pueden jamas fundarse en aquellos números. Supuestos los susodichos elementos de la Pintura, el sabio Pintor haria uso del entendimiento, demostrando sus diversas combinaciones para producir otros colores agradables á la vista, mezclándolos despues, y vistiendo con los mismos los diseños; de manera que hecho el *analisis* de un tratado semejante, se hallaria al fin, que el orígen de todos los placeres, que excita en la vista la Pintura, consiste en las siete primarias sensaciones agradables de los siete colores elementales.

Tal es el plan que me he propuesto se-

re – mi – fa – sol – la – si – ut – re .. mi .. fa ...

1/2 1/2 1/2 1/2

C-sol-fa-ut = D-la-sol-re = E-la-mi = F-fa-ut = G-sol-re-ut = A-la-mi-re = B-fa-b-mi = c-sol-fa-ut

(8 cuerdas) ut — re — mi — 1/2 — fa — sol — la — 1/2 — si — ut



100 : 3 :: 13000 : x

3

39060

100 : 6 :: 13000 : x

0

78060

100 : 12 :: 13000 : x

12

26000

13000

156060

100 : 15 :: 13000 : x

15

65000

13000

195060

ut re mi fa

ut - re - mi - fa - sol - la - re - ut - re - mi - fa - sol - la

ut - si - ut - re - mi - fa - sol - la

guir en la Obra *sobre el Orígen y las reglas de la Música.* He tomado por elementos de ella las siete voces ó tonos naturales de la voz humana, llamados vulgarmente *Baxo*, *Barytono*, *Tenor &c.* La voz humana, como todos saben, es un instrumento de ayre, añadiéndole, si se quiere con Ferrein, las pequeñas cuerdas que resuenan en el orígen de la tráquea, quando para formar la voz es impelido el ayre por los pulmones. El cañon de la tráquea, en el qual consiste el instrumento de ayre, no tiene por sí mismo sino un determinado tono; pero acortándolo, dilatándolo, prolongándolo y estrechándolo con la accion de los músculos, forma cada uno con él todos los tonos con que canta. La naturaleza, pues, ha repartido entre los hombres siete cañones de diverso tono aptos para un canto deleytable, los quales se expresan vulgarmente con las siete llaves de la Música: por esta razon siempre que los profesores hallan una voz á la que no la sea facil y natural el cantar en una de aquellas claves, la desechan como inútil para el canto; lo que explicado filosóficamente quiere decir que la tráquea ó cañon musical de aquella voz no está acordada en uno de los siete tonos que la naturale-

za ha puesto por modelos elementales de la Música, y estas son aquellas voces, que por mucho que se fatiguen en el estudio del canto, siempre estan sujetas á la desentonacion. En los referidos siete elementos he hallado las armonías de Tercera mayor y de Tercera menor, confirmadas con otra experiencia hecha sobre el comun instinto de los hombres, que para cantar á un mismo tiempo se ponen constantemente acordes en una de aquellas dos armonías, ó en parte de las mismas. Supuestos estos principios sacados de la observacion, he hecho uso del entendimiento deduciendo de los mismos los intervalos que son consonantes y disonantes; quál es la naturaleza y extension de cada Modo; las leyes fundamentales de la melodía y de la armonía simultanea; las armonías primarias y secundarias, tanto del mayor como del menor; las cadencias, que son el alma de la Música; las inversiones ó trasmutaciones; el uso de las disonancias; internándome así como por grados en la práctica de la Música hasta presentar algunas composiciones de los profesores mas acreditados, parte antiguos y parte modernos, para verificar con la práctica de todos los tiempos, y de toda suerte de estilos la verdad de mis reglas. Ahora bien, á mí me pa-

rece que el modo de confutar un sistema de esta especie no es ni hacer el elogio del Cantollano; ni alegarme la fe de los años de estudio; ni acumular testimonios de Autores que enseñan la Música de una manera, y la componen de otra; y que dicen lo contrario de lo que yo digo, porque hablan de la Música con principios contrarios á aquellos con que la componen.

## XXIII.

### *Uso que se puede hacer de las razones numéricas.*

¿Pero se deberá desterrar de la Música el uso de las razones numéricas para determinar las medidas de las cuerdas, que dan los intervalos? No llega á tanto mi oposicion á aquellas razones; por lo contrario, pluguiera á Dios se hiciese mas uso de ellas para reducir á mayor perfeccion la construccion mecánica de los instrumentos, y la eleccion y disposicion de las cuerdas. La exclusion de las razones numéricas tiene por objeto solamente las reglas de armonía, y el verdadero origen de esta. Aristoxêno fue tambien contrario a las razones numéricas musicales; y sin embargo hace uso de

ellas para hablar de los intervalos; bien que advirtiendo al Músico el que deduzca la justa idea de los mismos por sola la experiencia. Se podrá decir v. gr. que las cuerdas de la Quinta estan en la razon de 3 á 2, con tal que este lenguage no se tome con rigor; sino solo para significar con una palabra clara y puesta ya en uso las medidas de las cuerdas que dan con poca diferencia la Quinta. Hasta ahora ninguna lengua ha sido bastante rica de palabras para expresar exâctamente todas las ideas: estas se han ido reformando poco á poco, quedando las mismas palabras que antes significaban un error. Los primeros Músicos supusieron que el Semitono era la mitad de un Tono, y por esta razon le llamaron *Semitono*. Esto, como se dexa ver, es un error; y sin embargo se llama todavia *Semitono* un intervalo, el qual en qualquiera hipótesi de razones numéricas no es, ni puede ser *Semitono*, ó la mitad de un Tono. De esta manera se podrá usar de las razones numéricas para significar los intervalos de la Música, ó la medida de las cuerdas con un lenguage cómodo, y ya establecido; pero deduciendo, como dice Aristoxêno, el perfecto temperamento de ellas por medio de la experiencia.

Si la perfecta afinacion ó temperamento de los intervalos no se debe explicar con las razones numéricas, ¿con qué palabras, acaso se me preguntará, se podrá explicar á un principiante, ó en un escrito? Preguntese á un Pintor con qué palabras explicaria á un principiante ó en un escrito, qué cosa es *blanco*, *roxo*, *verde* &c.; responderá sin duda que el querer explicar estas cosas es una quimera, porque las ideas elementales de las cosas pertenecientes á los sentidos no se pueden adquirir por medio de palabras, sino solo con la experiencia de los mismos sentidos. ¿Qué palabras serán capaces de hacer comprehender á un ciego de nacimiento, qué cosa es color? Y sin salir de la Música, el tono, que se llama *Corista*, no se puede hacer comprehender á ninguno sin hacerselo oir. La razon de todo esto es, porque estas palabras se han inventado para excitar las ideas de las impresiones ya recibidas de los sentidos; y así sin las correspondientes impresiones de los sentidos no se puede comprehender el significado de semejantes palabras. Se deben pues distinguir en la Música dos especies de *temperamento*, la una *estable*, con la qual se afinan los instrumentos, y la otra *variable*, con la qual la voz humana y los

instrumentos *movibles* dan segun es necesario á cada uno de los intervalos el conveniente fuerte y débil. La primera, que para el Clave consiste en solas trece cuerdas, se debe establecer con repetidos experimentos, conservar y propagar entre los profesores de Música, como se conserva y propaga la idea del *Corista*, esto es, por medio de la experiencia. La segunda es un puro efecto del Genio de los executores; y para raciocinar de una y otra pueden bastar las palabras hasta ahora adoptadas en el lenguage músico; aunque estoy certísimo, que siempre que se cultivase mas esta importante parte de la Música, dexando enteramente la vana idea de las razones numéricas, los mismos profesores hallarian fácilmente otras palabras para hacer comprehender sus experimentos.

Reflexiónese, pues, de paso de qué manera el puro instinto nos da la primera basa, y la última perfeccion de la Música. El instinto todavia inculto, qual se halla en los mismos salvages, nos da la perfecta armonía de Tercera, Quinta y Octava con las ocho cuerdas de un Modo mayor (véase el *Orig. de la Mús.* tom. II lib. 3º cap. 1º art. 1º). Esta observacion es la primera basa de la Música; sobre la misma se deben establecer con los mas

exâctos experimentos los trece elementos ó sonidos arriba mencionados, para constituir el círculo de los doce Modos mayores sobre el modelo del Modo mayor que nos da la primera y fundamental observacion; y estos trece elementos se deben suponer á manera de axîoma, como se suponen en toda materia fisica algunas observaciones ó experimentos. De los doce Modos mayores el arte ó la reflexîon, sin perder jamas de vista la experiencia, debe sacar los doce Modos menores con todas las reglas generales de armonía. Finalmente en la execucion de esta el instinto ya refinado, que se llama *Genio* ó *Gusto*, da en la voz humana y en los instrumentos *movibles* la última perfeccion á los trece sonidos ó elementos de la Música, haciéndolos mas fuertes, ó mas débiles segun las circunstancias de la expresion.

## XXIV.

### *Respuesta á una reprehension del P. Martini.*

En vista de la explicacion hecha en los artículos antecedentes de la doctrina contenida en mi Obra sobre el *Orig. de la Mús.* acerca de la teoría musical de los Griegos, me parece

que no merezco la severa y magistral reprehension que me da el P. Martini á la pág. IX del prólogo del *Ensayo*: *Yo estoy persuadido*, dice, *que internándose mas el Señor Exímeno en el estudio de la Música, llegará á ilustrarse y á descubrir quan poco se funda en la verdad aquella proposicion que entre otras trae á la pág. 77 del tom. III.* „ Los Filósofos griegos „ no solo trataron de la Música, sino de todas „ las demas materias con un método enteramente diverso: ellos creaban en su imaginacion los principios de las cosas, y despues „ querian reducirlo todo á estos principios ideales: y así su teoría musical se debe mirar „ como poco ó nada conforme con la práctica." He aquí mi absurdísima proposicion sobre el método de filosofar de los Griegos, particularmente acerca de la Música; por la qual me exhorta el P. Martini á que me aplique mas al estudio para ilustrarme. Yo quedo sumamente mortificado, porque con esta certificacion de estudio que se digna darme el P. Martini, ciertamente no conseguiré la plaza de Organista en ninguna Catedral. Sin embargo me consuela la esperanza que él me da, de que aplicándome mas al estudio haré algunos progresos. Entre tanto para comenzar á disipar las

tinieblas que me ofuscan, quisiera saber del P. Martini si tiene por verdaderos ó ideales los principios armónicos de la naturaleza establecidos por Platon en el *Timeo*, en donde despues de haber demostrado que el mundo es el mayor de los animales, dice, que el Supremo Artífice para crear su alma hizo la siguiente mezcla. De la substancia *divisible* y de la *indivisible* hizo una especie media que participa de la *divisible* y de la *indivisible*. De la union de estas tres substancias hizo otra, temperando entre sí la naturaleza de aquel ser que se llama *diverso*, y la naturaleza del otro que se llama el *mismo*. Dividió despues el todo de este mixto en partes tomadas alternativamente segun las proporciones dupla y tripla; esto es, tomó una primera porcion de aquel mixto; despues una segunda dupla de la primera; luego una tercera tripla de la primera; despues una quarta dupla de la segunda; luego una quinta tripla de la tercera; despues una sexta dupla de la quarta; y por último, una séptima tripla de la quinta: y de estas siete porciones, que contienen las razones primarias musicales, formó el alma del mundo que colocó en el centro del mismo.

Si yo no temiese molestar á los lectores

con el extracto de todo el *Timeo*, le haria palpar con las manos, que los principios con que filosofó Platon sobre la naturaleza, parece increible hayan tenido acogida en la mente de ningun hombre sensato. Platon dió el tono á casi todos los Filósofos griegos, los quales despues de haber establecido los principios por el gusto de los referidos, descendian á los particulares para aplicarlos á los fenómenos visibles, como se puede ver en el mismo *Timeo*. Yo creia poder decir sin escándalo del P. Martini que esto era *crear en la imaginacion los principios, y despues querer reducir á estos los fenómenos*; especialmente no habiendo hallado entre los Griegos sino es vestigios muy débiles del método contrario, con el qual se ha reformado la Física, esto es, *observar los fenómenos*, y *de la observacion deducir los principios*. Yo tenia á los Griegos por singulares maestros de las artes de imaginacion; aun en las ciencias especulativas admiraba su sutileza en el raciocinio: pero me parecia que comunmente se fundaban en ideas abstractas y universales, las quales tienen mas de poético que de verdadero; y mientras el P. Martini no me ilustre, quedaré en el error que los mencionados principios de la naturaleza son

un éxtasis del admirable entusiasmo poético de Platon.

¿Pero filosofaron los Griegos de otra manera sobre la Música? Esto hubiera sido una especie de milagro, siendo la Música una parte de la Física, sobre la qual observaron aquel perverso método de filosofar. Y así las mismas proporciones ideales, en las quales fundó Platon, siguiendo á Pitágoras, la creacion del mundo, de los elementos y del alma, fueron despues aplicadas á la Música por él y por los demas Filósofos griegos. En suma la teoria musical de los Griegos, por lo que toca á la armonía, se reduxo á querer determinar con las razones numéricas los elementos de aquella, los quales, como deciamos en el artículo antecedente, deben presuponerse establecidos por la pura experiencia, respecto de que sus pretendidas razones numéricas no pueden verificarse con el oido, y por tanto son siempre un principio enteramente especulativo ó ideal. Yo creia en fin, que no fuera un error tan grande el llamar *ideales* los principios antiguos de la Música, teniendo por apoyo de un sentimiento semejante al incomparable Filósofo Bacon de Verulamio, el qual en la Cent. 2. *Histor. natur.* hablando de la teoria de la Música, qual se

ha cultivado por los Griegos hasta nuestros tiempos, dice: *Theoria enim reducta est in mysticas quasdam subtilitates, quarum nec usus, nec veritas constat. La teoría de la Música se ha reducido á ciertas misteriosas sutilezas que carecen tanto de utilidad como de verdad.* Bacon de Verulamio ilustró á los Filósofos, exhortandolos á abandonar el método de los Griegos al investigar los principios de la naturaleza, y á cultivar el contrario, qual es observar los fenómenos, y de estos deducir los principios. Con este método prescrito por Bacon de Verulamio se ha reformado la Física; la parte de esta, que se llama *Música*, aun no se habia libertado de las sutilezas de los Griegos; á las quales se habia agregado el refuerzo de las vanas especulaciones sobre el Canto-llano; y de estas y de aquellas se habia formado un caos destituido de utilidad y de verdad. Yo no creia pues merecer de parte del P. Martini una reprehension tan severa por haber querido tratar de la Música con el método prescrito por Bacon de Verulamio.

## XXV.

### *Noveno argumento del P. Martini.*

Sin embargo me indica el P. Martini á la pág. X del prólogo del *Ensayo*, qué punto deba yo estudiar para ilustrarme y conocer que los Griegos no filosofaron con principios ideales: *luego que*, dice nuestro Padre Maestro, *haya exáminado nuestro Escritor la naturaleza de los instrumentos de los Griegos, tanto de ayre como de cuerdas, no hay duda que descubrirá que las proporciones de los Géneros y de sus Especies que forman la mayor parte de su teórica, son por sí reales, como que estan deducidas de la varia naturaleza de los instrumentos, y no de principios ideales.* Pero podia el P. Martini señalarme en donde podré yo hallar explicada *la varia naturaleza de los instrumentos* de los Griegos, puesto que sobre esta materia no encuentro otra cosa cierta en los Autores griegos, latinos, franceses, é italianos, y señaladamente en la *Hist. de la Mús.* del P. Martini, sino una prodigiosa multitud de nombres: *la lira, la cítara, la testudine, el magadis, la sambuca, el*

*salterio*, y por no hacer una lista de palabras, que nada nos enseñan, basta decir, que se recopilan de los Antiguos mas de quarenta nombres de instrumentos de cuerdas, y mas de sesenta de instrumentos de ayre. ¿Pero quál era la naturaleza de cada uno de ellos? ¿De quántas cuerdas ó agujeros constaban? ¿Qué consonancia ó intervalo habia de cuerda á cuerda ó de agujero á agujero? ¿Cómo se tocaban? Sobre estas materias nada nos enseña el P. Martini; y aunque otros Autores formen muchas conjeturas sobre esto, todas son inciertas; ni aun se ha podido determinar si la lira era diversa de la cítara, ni de quántas cuerdas se componian; unos hacen la una de tres cuerdas, y la otra de quatro; esta de siete, y aquella de nueve, y aun de diez. ¿Y cree sinceramente el P. Martini que pueda yo ilustrarme sobre el método de filosofar de los Griegos en el caos de sus instrumentos de Música? Si yo no tuviese el conocimiento y estimacion que tengo de la sinceridad del P. Martini, sospecharia que el llamarme poco instruido en el Canto-llano, y sobre la naturaleza de los instrumentos griegos, es una de aquellas astucias, con las quales procura un maestro libertarse de aquellos apuros en que algunas

veces le ponen los discípulos algo ilustrados.

Con todo yo me figuro que el P. Martini quiere decir que los instrumentos de los Griegos se acordaban en los intervalos constitutivos de los *Géneros*, y de sus *Especies*, el uno v. gr. en los intervalos del Género *diatónico*, y el otro en los del Género *cromático* ó *enarmónico*; y que habiendo sido verdaderos y reales estos instrumentos, por consiguiente fueron verdaderas y reales las proporciones de aquellos intervalos. El argumento no es tan sutil que no tenga respuesta. Sin embargo yo me inclino á creer que los instrumentos se acordaban de aquella manera; y aun soy de sentir, como en otra parte lo he insinuado, que aquella diversidad de los *Géneros* consistia en diversos órdenes arbitrarios de intervalos, con los quales se acordaban los instrumentos. Estos eran ciertamente verdaderos y reales, y lo eran tambien los dos Tonos y el Semitono de que se componia el Tetracordo ó instrumento diatónico. ¿Pero eran por esto verdaderas y reales las proporciones que atribuian los Griegos á aquellos dos Tonos y á aquel Semitono? Esta es cabalmente la qüestion. Tolomeo suponia que los Citaristas de su tiempo acordaban la cítara con las propor-

ciones del Sistema *diatónico* de Pitágoras; y Doni dice que Tolomeo se engañó ciertamente, puesto que el suponer acordados los instrumentos con las proporciones de aquel Sistema es una quimera (véase el art. 19): luego el argumento del P. Martini supone lo mismo que deberia probar.

Pero el P. Martini está tan persuadido de la verdad de las proporciones musicales constitutivas de los diversos *Géneros*, y de la necesidad de fundar en ellas *la varia naturaleza de los instrumentos*, que sin embargo de la dificultad insuperable explicada en el art. 14 de reducirlas á práctica, juzga no obstante que esto fue muy facil á los Griegos. He aquí sus palabras á la pág. 267 del tom. II de la *Hist. de la Mús. La variedad de los* Géneros *y de sus* Especies *no era dificil de conseguirse, por ser los instrumentos de cuerda de qualquier especie por sí mismos* Amovibles, *y por consiguiente dispuestos á recibir mutacion en la tension y en el sonido de las cuerdas, y á reducirse tambien al* Modo, Género ó Especie *que se quiera.* Antes de exâminar la pretendida facilidad de conseguir la diversidad de los *Géneros* y sus *Especies*, convendrá determinar quáles fueron los *instrumentos de cuerda por sí mismos Amovibles*,

puesto que tales instrumentos no se encuentran en el catálogo de los ciento ya mencionados. La propiedad con que los caracteriza el P. Martini es esta: que sus cuerdas *estaban dispuestas á recibir mutacion en la tension.* Y así es que tales instrumentos no eran ciertamente del género de aquellos que el P. Martini en el tomo I pág. 317 llama *Movibles*, como el violin, la viola, la guitarra &c., cuyos instrumentos, supuesto su primer temperamento, *no reciben mutacion en la tension*, sino solo en la longitud de las cuerdas, pisadas con una mano, y tocadas con la otra. Efectivamente de tal especie de instrumentos no se halla vestigio claro en los tiempos antiguos de la Grecia, quando ya estaban en uso los *Géneros* y las *Especies*. Se hallan sí en algunos mármoles y baxos relieves antiguos las figuras de nuestro violin y de nuestra guitarra ó laud. En un baxo relieve mencionado por Montfaucon *Antiq. explic.* tom. I part. 2ª se ve á Orfeo tocando un violin, como se toca al presente, esto es, con la siniestra le tiene apoyado en el hombro, pisando las cuerdas sobre el mastil, y con la diestra pasa el arco sobre ellas. Y en el sepulcro de Pilades, célebre Pantomimo en los tiempos de Augusto, que trae Grutero, se ve una muger tocando una espe-

cie de laud, pisando con la siniestra las cuerdas sobre el mastil, arpegiándolo con la diestra, y teniéndolo apoyado sobre el seno como se tiene la guitarra. Pero de estas memorias, que no pasan del siglo de Augusto, á lo mas se puede concluir lo que dice Lauriso Tragiense Pastor Arcade, ó el célebre Marques Gerónimo Teodoli en su sabia Disertacion: *De'vizj e de'difetti del moderno Teatro*, á saber, que el violin trae orígen de la antigua lira, y la guitarra de la cítara, ó que en los tiempos de los antiguos Griegos la lira se tocaba, ó dando ó pasando el arco sobre las cuerdas, y la cítara arpegiándolas con los dedos. Pero del uso de pisar las cuerdas disminuyendo su longitud, como se hace en nuestros instrumentos, que el P. Martini llama *Movibles*, no hay monumento alguno que pueda referirse á los tiempos de Aristoxêno, quando ya estaban en uso los diversos *Géneros* y algunas de sus *Especies*.

Resta pues que los instrumentos llamados *Amovibles* por el P. Martini en el tom. II *de la Hist. de la Mús.* sean del género de aquellos que el mismo Autor llama *estables* en el tomo I de la misma *Hist.*, los que efectivamente no pueden variar el *Género* ó la *Espe-*

*cie* sino es variando la tension de las cuerdas, que es la propiedad que el P. Martini atribuye á sus instrumentos *Amovibles*. A mí me parece que para evitar todo motivo de equivocacion, hubiera sido conveniente añadir al pasage ya citado del tom. II de la misma *Hist.* esta nota: *los instrumentos* Amovibles *eran* Estables, *y no eran* Movibles. De otro modo, ateniéndonos al vocabulario de la lengua, todos creerán que los instrumentos *Amovibles* eran *Movibles*, y los *Estables* no eran ni *Movibles* ni *Amovibles*.

Veamos ahora de qué manera *se conseguia fácilmente la variedad de los Géneros y de sus Especies* con los instrumentos *Amovibles-Estables*. ¿Quando los Griegos en el acto de tocar mudaban de *Género* ó de *Especie*, mudaban acaso en un abrir y cerrar de ojos la tension de todas las cuerdas? Podia esto suceder si aquellos instrumentos eran de la misma construccion que nuestras Harpas con pedales, en las que para mudar de Modo, pisando uno de ellos, suben ó baxan todas las cuerdas uno ó mas Tonos. Pero para suponer construidos de esta suerte los instrumentos *Amovibles-Estables* de los Griegos hay dos dificultades: la una, que de las memorias que exis-

ten de los instrumentos de los Griegos se deduce que no conocieron esta clase de instrumentos. La otra (y es la mas insuperable) que en nuestras Harpas, para mudar la tension de todas las cuerdas, es necesario tocar los registros con el pie ó con la mano; pero los instrumentos *Amovibles* del P. Martini mudaban la tension, *porque eran Amovibles por sí mismos*, esto es, porque se movian *por sí mismos*, ó sin tocarles ninguno, que es un milagro muy superior á todos los demas que se refieren de la Música griega. Y de qualquier modo que esto fuese, ¿cómo se aseguraban los Griegos de que los sonidos que provenian de sus instrumentos *Amovibles* correspondian exâctamente á las razones numéricas de los *Géneros* y de sus *Especies?* 1º Su oido no era mas capaz que el nuestro para medir las razones de los sonidos. 2º Sobre las causas físicas de estos eran mas ignorantes que nosotros. 3º Aun suponiendo acordados los instrumentos segun aquellas razones, con los intervalos de ellas no se podia ni cantar ni tocar (véase arriba el art. 14 y 15). He aquí los tres puntos en que he fundado en el *Orig. de la Mús.* mi proposicion sobre *los principios ideales de los Griegos*, y sobre los que me

hubiera podido ilustrar el P. Martini sin hacerme comparecer delante de sus discípulos poco versado en el Canto-llano, y en la naturaleza de los instrumentos *Amovibles no Movibles*. Pero ya es tiempo de volver á la Disertacion de nuestro Autor sobre el Contrapunto de los Griegos, que dexamos en el art. 13 á la pág. 320 de la misma.

## XXVI.

### *Decimo argumento del P. Martini.*

Desde aquella página hasta la 334 donde concluye la Disertacion, recopila el P. Martini la doctrina esparcida en varios lugares, para concluir que los Griegos no eran tan ricos como nosotros de relaciones armónicas para aumentar la variedad del Contrapunto, así por la falta de los intervalos *perfectos* y *temperados*, como por causa de las mutaciones de Modo: *Tuvieron*, dice á la pág. 325, *otra trasmutacion, que llamaron* mutacion de Modo, *esto es, un movimiento de su Sistema perfecto y máximo, ó de toda la serie de cuerdas correspondientes á cada Modo; cada una de las quales se referia al Proslambanónenos (A-la-mi-re grave) como á su primer término, fixo,*

*fundamental, estable y regulador constante de toda cantilena musical. La estabilidad de este término, de los Tetracordos, y del Modo de la disjuncion, así como no permitia variacion alguna en las cuerdas esenciales, de la misma suerte no dexaba lugar para variar el Modo, sino en la trasmutacion á lo agudo ó á lo grave: de aquí es que el variar de Modo era para ellos lo mismo que el trasportar todo su Sistema, unas veces ácia lo grave, otras ácia lo agudo. Pero entre nosotros no se ha establecido el término regulador del Sistema. Quantas cuerdas hay en una Octava diatónica, tantas reguladoras hay, y otros tantos Modos como cuerdas reguladoras.* Despues de esta erudita y profunda explicacion de las mutaciones de Modo de los Griegos, que por sí misma convence quan necesario es que una mente feliz desenvuelva los enredos de voces y de ideas que se forman sobre la Música griega, pasa nuestro Autor á explicar el Sistema de nuestros Modos, *llanos*, *figurados*, *auténticos*, *plagales*, *diatónicos*, *cromáticos*, *falsos*, *fingidos*, *colorados*, *blancos* y *negros*; todos los quales, quitando los vocablos griegos y bárbaros, y las vanas especulaciones sobre el Canto-llano, se reducen á los doce Modos mayores y á los

doce menores, que tienen por otras tantas fundamentales las doce cuerdas que dividen cada Octava en doce Semitonos.

Dexada á un lado la multitud de intervalos que deduce el P. Martini del Sistema *perfecto*, los quales, como queda probado al art. 15, son ideales é inútiles; y como confiesa el mismo á la pág. 320, superfluos para la *esencia del Contrapunto*; la comparacion de las mutaciones de Modo de los Griegos con las nuestras, aun quando fuese justa, solo convenceria que nuestras mutaciones son en mayor número, y diversas de las de los Griegos; y la qüestion no es esta; sino, si los Griegos, de qualquier manera que fuesen sus mutaciones de Modo, pudieron usar en la sinfonía de las consonancias y disonancias, lo que no depende de las mutaciones de Modo, respecto de que sin mudar este se puede poner en contrapunto toda suerte de intervalos. Por esta razon en mi Disertacion sobre el Contrapunto de los Griegos no he respondido á este argumento, ni he manifestado las siguientes equivocaciones en que se funda.

Dice el P. Martini en el pasage ya citado, que las mutaciones de Modo de los Griegos consistian en la trasportacion de todo el Siste-

ma de cuerdas ácia lo grave ó ácia lo agudo. ¿Pero qué otra cosa son nuestras mutaciones de Modo sino aquella misma trasportacion? El Modo v. gr. de G-*sol-re-ut* mayor consiste en una Octava dividida en siete intervalos, de los quales el tercero y el séptimo son Semitonos; los otros cinco son Tonos; y tal es el Sistema de qualquier otro Modo mayor. Igualmente el Sistema de qualquier Modo menor consta de los mismos intervalos que el menor de *A-la-mi-re*. De suerte que la diversidad que hay entre nuestros Modos mayores y menores, dexadas á un lado las pequeñas diferencias de los intervalos mas fuertes y mas débiles, substancialmente consiste en la mayor ó menor agudeza de la cuerda fundamental, lo que en otros términos se llama *trasportacion*. Y así es que de la naturaleza de las mutaciones de Modo no saca nuestro Contrapunto ninguna ventaja, de la qual se deba suponer que carecia el Contrapunto de los Griegos.

Y aun añade el P. Martini, que la *proslambanónenos A-la-mi-re grave era reguladora constante y fundamental de toda cantilena musical*; esto es, *que el A-la-mi-re grave*, fundamental del Sistema máxîmo, permanecia fundamental y reguladora de la cantilena, aunque

el Sistema máxîmo se trasportase á otra cuerda. Pero esta me parece una idea muy contraria, no solo á los primeros principios de la Música, sino tambien á los mas claros testimonios de los mismos Griegos.

Alipio en el catálogo de los caracteres musicales de todo Modo asigna dos para cada *proslambanónenos*, el uno para la voz, y el otro para el instrumento. La *proslambanónenos* del Modo Hypodorio se indicaba con dos medias Φ echadas ⊐ ⊏. Esta *proslambanónenos* era el tono mas grave de la voz humana, que nosotros hacemos corresponder al nombre ó cuerda *A-la-mi-re*, y por esta razon decimos que la *proslambanónenos* del Modo Hypodorio era *A-la-mi-re* grave. El Hypojastio distaba del Hypodorio un Semitono, y por tanto su *proslambanónenos* debia corresponder á nuestro *B-fa*, que los Griegos señalaban con dos TT, la una derecha, y la otra echada ⊣. De esta manera las notas musicales de los Griegos ascendian á mas de mil, porque cada una de las cuerdas tenia dos notas diversas; bien que estas dos notas eran las mismas, aun quando la cuerda perteneciese á diversos Modos; v. gr. la Quarta del Modo Hypodorio, llamada por Alipio *hypaton diatonos*, llevaba en la Escala del Mo-

do Hypodorio por caracteres una π doble con dos νν unidas la una con la otra, y estos mismos caracteres servian para la *proslambanónenos* del Modo Dorio distante una Quarta del Hypodorio; así como entre nosotros *D-la-sol-re* conserva el mismo nombre, ya se tome como Quarta del Modo de *A-la-mi-re*, ó como fundamental del de *D-la-sol-re*. Luego si Alipio asignaba á cada Modo su diversa *proslambanónenos* ó fundamental * indicada con diversos caracteres, ¿cómo dice el P. Martini que la *proslambanónenos A-la-mi-re* era *reguladora constante de toda cantilena musical?* ¿Qué Músico, por principiante que sea, no mirará como una chîmera el decir que de las cantilenas hechas en el Modo Hypojastio que tenia por *proslambanónenos* ó fundamental *B-fa*, era *reguladora constante y fundamental* el *A-la-mi-re* natural? El mismo P. Martini á la pág. 209 nos da la Escala de las quince *proslambanónenos* ó fundamentales diversas de los quince Modos griegos; ¿pues cómo dice despues en la misma Disertacion que el *A-la-mi-re gra-*

* No es esta ocasion oportuna de exâminar si la *proslambanónenos*, aunque fuese materialmente la cuerda primaria y fundamental de todo Sistema, era la verdadera fundamental de la cantilena.

*ve era reguladora constante de toda cantilena musical?* Yo á la verdad me confundo, y puede ser no entienda yo este lenguage por no haberme internado lo suficiente en la naturaleza de los instrumentos *Amovibles no Movibles.*

Quizá la equivocacion del P. Martini ha procedido de la lectura de los mismos Autores griegos de Música. Estos solo se proponen determinar con las razones numéricas un Sistema de cuerdas, una Escala, ó un *Diagramma* para cada Género, tomando por fundamental el sonido mas grave de la voz humana, que se supone corresponder á nuestro *A-la-mi-re* grave. Sobre este Sistema, *Diagramma*, ó Modo, que es el Hypodorio, giran sus especulaciones de la misma suerte que para explicar á uno de nuestros principiantes el Sistema de un Modo, se le propone como *diagramma* ó modelo la Escala ó Modo de *C-sol-fa-ut*. Pero una cosa es que entre nosotros el *C-sol-fa-ut*, y entre los Griegos el *A-la-mi-re* grave sean respectivamente las fundamentales constantes que la teoría toma por modelos, y otra es que sean *las fundamentales constantes de toda cantilena musical.*

Otra sospecha me ha ocurrido sobre la cau-

sa que ha podido hacer al P. Martini incurrir en una equivocacion semejante. Vincencio Galilei á la pág. 95 del *Dialogo sobre la Mús.* explica las Escalas de los Modos griegos, llamando á *A-la-mi-re* la *proslambanónenos* de todo Modo. Si esta tabla de Vincencio Galilei ha dado motivo al P. Martini para decir que el *A-la-mi-re grave era reguladora constante de toda cantilena musical*, la misma tabla hace ver que esta reguladora constante no era *A la-mi-re* grave; porque la cuerda, que Vincencio Galilei llama *A-la-mi-re* en el Modo Hypojastio, está un Semitono mas alta que la que llama *A-la-mi-re* en el Modo Hypodorio; y el *A-la-mi-re* del Modo Dorio está una Quarta mas alta que el *A-la-mi-re* del mismo Hypodorio. En suma Vincencio Galilei trasporta el nombre de *A-la-mi-re* á la *proslambanónenos* de todo Modo, como en el solféo de Güido Aretino la primera cuerda de todo Modo mayor se llama *Ut*, ó *Do*. Y si ateniéndome á este trasporte de la sílaba *Do* á la Primera y fundamental de todo Modo formase yo este argumento: *En vista de este solféo, no se puede poner en práctica el Contrapunto, porque la reguladora constante y fundamental de toda cantilena musical es la cuerda Do*, todo

Músico, aun quando no supiese dar solucion á este sofisma, se volveria á los compañeros para decirles: *risum teneatis, amici?*

Con la *constante y estable reguladora de toda cantilena musical* caen á tierra las demas limitaciones que pone el P. Martini á los Modos griegos, esto es, la *estabilidad de los Tetracordos y del Modo de la disjuncion.* Cada Modo ó Sistema máxîmo tenia su Modo *de disjuncion* con sus Tetracordos, dispuestos á la verdad con arreglo á la norma ó *diagramma* del Modo de *A-la-mi-re*, así como entre nosotros todo Modo mayor tiene sus intervalos ó Tetracordos dispuestos segun el *diagramma* de *C-sol-fa-ut*. Por lo demas nosotros tenemos doce Modos fundados en las doce cuerdas que dividen la Escala de *C-sol-fa-ut* en doce Semitonos; y otros tantos tenian los Griegos fundados en las mismas cuerdas, como se puede ver en el mismo P. Martini á la pág. 209. Ademas de estos doce Modos tenian los Griegos el Hypofrigio fundado en *B-mi* grave, el Hyperfrigio en *A-la-mi-re* agudo, y el Hypereolio en *B-fa* agudo. De suerte que los Griegos tenian mas Modos que nosotros para variar así la melodía como la armonía, y pasaban del uno al otro, como pasamos nosotros,

esto es, trasportando el Sistema máxîmo de una cuerda á otra. Por lo qual del erudito discurso del P. Martini sobre las *mutaciones* de los Griegos nada se puede concluir contra su Contrapunto.

## XXVII.

### *Undécimo argumento del P. Martini.*

El argumento con que el P. Martini en el prólogo del *Ensayo* confirma su opinion contra el Contrapunto de los Griegos, no es ni con mucho tan convincente como los que hemos exâminado hasta ahora: está deducido del Género enarmónico, que consiste en un Tetracordo ó Quarta dividida por dos cuerdas medias en dos quartos de Tono, y en una Tercera mayor. Pero arguye el P. Martini que con este *Género* era incompatible el Contrapunto, porque su segunda cuerda en el Sistema máxîmo compuesto de quatro Tetracordos enarmónicos carecia de Tercera. No entro en la explicacion de este *Género*, que sin duda consistia en un orden arbitrario de cuerdas, que no tenia parte alguna en la substancia de la armonía, y quizá solo servia para dar á los sonidos el claro-obscuro ó fuerte-débil explicado

en el art. 16. (Véase el citado art. y el 5º). Asimismo omito el poco ó ningun uso, que dicen muchos Griegos se hizo de este tan decantado *Género*, del qual en tiempo de Gaudencio, de Plutarco y de Aristides Quintiliano se hablaba como de una cosa desusada, y como se habla al presente del Canto-llano despojado de todo accidente, esto es, se alababa con entusiasmo lo que ningun panegirista habia entendido jamas. Solo diré, como ya notaron los Autores de las *Novelle letterarie* de Florencia, que si el argumento del P. Martini prueba contra el Contrapunto en Tercera que yo atribuyo á los Griegos, igualmente prueba contra el Contrapunto en Quinta que concede á los mismos el P. Martini, supuesto que aquella segunda cuerda del Tetracordo enarmónico no solo carecia de Tercera, sino tambien de Quinta. Sin embargo demosle solucion, como es necesario tanto para la opinion del P. Martini como para la mia.

El exemplo alegado por nuestro Autor es este: *Do Mix Sol*, en donde suponiendo enarmónico aquel *Mix*, ó un quarto de Tono sobre el *Mi* natural, la Tercera *Do Mix* es superflua, y la de *Mix Sol* escasa ó diminuta. Pero los intervalos diminutos y superfluos,

lejos de impedir el uso del Contrapunto, aumentan mucho mas su belleza, resolviéndolos en sus convenientes consonancias. Así los Griegos pudieron usar de la Tercera superflua *Do Mix*, y de la diminuta ó escasa *Mix Sol*, resolviendo una y otra en el *Mi* natural, que era tambien cuerda propia del Tetracordo enarmónico.

## XXVIII.

### *Naturaleza del Contrapunto de los Griegos.*

Concluye finalmente el P. Martini su docta Disertacion contra el Contrapunto de los Griegos recapitulando sus propios argumentos, los quales recopilados de nuevo, sin digresiones ni suposiciones, se reducen á quatro. 1º La falta de figuras para expresar los diversos valores de los sonidos. 2º El silencio de los Autores griegos de Música acerca de las cosas necesarias al Contrapunto. 3º La imposibilidad de resolver las disonancias por haber sido discordantes las Terceras y las Sextas. 4º La falta de los intervalos modernos deducidos del Sistema *perfecto* y del *temperado*, sin los quales el Contrapunto debia carecer de la variedad que usamos en nuestra armonía. De

estos quatro argumentos los tres primeros se dirigen verdaderamente á probar que los Griegos no pudieron adornar su Sinfonía de toda especie de consonancias y disonancias; y por esta razon procuré darles solucion en la Obra sobre el *Orig. de la Mús.* en los lugares respectivamente citados en este escrito. Con la respuesta al tercero, en la qual pruebo que las Terceras y las Sextas prácticas de los Griegos aun para la pura melodía debieron ser diversas de las calculadas por sus Tetracordos teóricos, se destruye tambien el quarto argumento del P. Martini, del qual aun quando fuesen verdaderas las suposiciones que contiene, solo se concluiria que nuestro Contrapunto es mas rico de intervalos que el que hubieran podido deducir los Griegos de sus Tetracordos teóricos.

De este modo he procurado quitar los obstáculos puestos por los Autores, y en particular por el P. Martini, al Contrapunto de los Griegos, fundando despues mi opinion contraria á la del P. Martini, no tanto en los testimonios de los Antiguos, como en una razon natural que me sugirió el mismo en la carta ya citada al Sr. Juan Bautista Passeri: *Aquí es necesario distinguir*, dice sabiamente el re-

ferido Padre, *los principios del arte, la virtud y fuerza de la armonía siempre constante, de lo que es estilo ó buen gusto, que está sujeto á la variacion de los tiempos. La armonía, la naturaleza y propiedad de las consonancias y disonancias y su disposicion, como principios y elementos, han sido siempre y serán los mismos, porque estan fundados en las leyes de la naturaleza.* Luego si *la virtud y fuerza de la armonía, naturaleza y propiedad de las consonancias y disonancias y su disposicion* son elementos inmutables, *porque estan fundados en las leyes de la naturaleza*, y por consiguiente *han sido y serán siempre los mismos*, ¿cómo los elementos ó intervalos de la Música griega eran tan diversos de los nuestros, y fundados en razones que hacian impracticable la disposicion de las consonancias y disonancias que nosotros usamos por ley de naturaleza? Esta *inmutabilidad de los principios del arte, de la naturaleza y propiedad de las disonancias y consonancias y de su disposicion,* es la que me induxo en la Obra sobre el *Orig. de la Mús.* á atribuir á los Griegos los mismos intervalos prácticos de nuestra Música, con las mismas consonancias y disonancias, y con su misma disposicion ó uso; pero yo no pue-

do acordar estas leyes de la naturaleza que me enseña el P. Martini con su Disertacion sobre el Contrapunto de los antiguos.

Tambien he explicado con distincion á la pág. 45 del tom. III del *Orig. de la Mús.* de qué naturaleza era el Contrapunto atribuido por mí á los Griegos, para evitar la equivocacion ó confusion de ideas que comunmente reyna en los Autores que tratan esta qüestion. Ellos, quando mas, hablan del Contrapunto mas cultivado en los siglos pasados juntamente con el estilo *de capilla.* Pero tratándose de este género de Contrapunto, soy de sentir que no se les puede atribuir á los Griegos sin hacer injuria á su delicadísimo gusto en la expresion del lenguage, cuya expresion, como sabiamente dice Tartini, necesariamente se destruye por las varias y contrarias modulaciones que forman el caracter de aquel género de Contrapunto ó de estilo. Supongamos que el sentido de ciertas palabras se exprese bien con una modulacion agitada del Tiple ácia lo agudo; si al mismo tiempo se oye que el Baxo modula despacio ácia lo grave; que el Tenor oscila de lo grave á lo agudo, y de lo agudo á lo grave; y que el Contralto se desmaya en las cuerdas medias, la im-

presion del canto del Tiple propia del asunto, quedará confusa, ó enteramente destruida; y si á esta contrariedad de modulaciones, se añade la confusion de las palabras que se hacen cantar á un mismo tiempo en esta especie de Contrapunto, y de la que hablaremos mas adelante, es certísimo que esta especie de Contrapunto no debe atribuirse á los Griegos amantísimos de la expresion del lenguage.

Pero veo que ni aun esta doctrina mia, aunque sea conforme al sentir del P. Martini, que niega á los Griegos el Contrapunto *completamente artificioso*, merecerá su aprobacion, porque á la pág. 16 del *Ensayo*, dice así: *Las figuras musicales, chocando en cierto modo la una con la otra, vienen siempre á avivar mas, y á excitar en el animo de los oyentes mayor deleyte. De esto se deduce que la armonía en la Música es el medio primario para mover los afectos.* Quizá el P. Martini creyó echar por tierra con esta doctrina mi Obra sobre el *Orig. de la Mús.*, usando sin embargo conmigo la bondad de no nombrarme para no sonrojarme á presencia del público por haber inculcado muchas veces en dicha Obra, que la expresion de los afectos consiste primariamente en la melodía, y secundariamente en la armonía. Con to-

do, me lisonjeo que la respetable autoridad del P. Martini, no será suficiente para desarraigar el comun sentir de los hombres que creen, que la expresion de la palabra, tanto en el lenguage como en la Música, consiste principalmente en el movimiento de la voz análogo al del afecto, en cuyo movimiento consiste la melodía. Esta ciertamente se puede avivar con la armonía, con tal que todas las voces canten animadas del mismo afecto; *sin chocar entre sí*, (que esto es, como decia el Maestro de Capilla citado en la primera parte art. 2º un vicio demasiado familiar á los protectores del Canto-llano) y dexando sobresalir la parte principal que lleva, por decirlo así, la voz del afecto; cuya parte en toda composicion de buen gusto debe ser una sola, ó á lo mas dos; aunque esta regla comunmente no se observa en el Contrapunto *completamente artificioso*. Que el choque, pues, de las partes sea el objeto primario de la Música, ó el principal medio para mover los afectos, creo que es un error nacido con el Contrapunto gotico, desconocido á los Griegos (véase el *Orig. de la Mús.* tom. III pág. 46 y 150); á cuya Música ninguno niega la mas eficaz expresion de los afectos, exceptuando el P. Martini, que haciéndola consistir

en el choque de las partes ó voces que niega á la Música griega, de consiguiente debe negarla la expresion que resulta de aquel choque.

De aquí es que ni siquiera me ha pasado por el pensamiento el atribuir á los Griegos nuestras *Fugas*, *Trocados*, *Cánones finitos é infinitos*, *claudicantes* y *cancrizantes*, con otros semejantes ingeniosísimos artificios que se creen los tesoros escondidos de nuestro Contrapunto. Sé que Juan Bautista Doni, hombre muy erudito y de gran discernimiento, reflexîonando en una inscripcion sepulcral que copia Grutero p. 654. 1, que dice:

D. M.
CALOCASIO
VERNAE. DULCISSIMO.
ET MUSICARIO
INGENIOSISSIMO
QUI. VIX. ANN. XV.
BENEMERENTI. FECIT
DAPHNUS.

sospecha de aquel *Musicario ingeniosissimo* que tambien fueron conocidos á los Antiguos los ingeniosos artificios de nuestras *Fugas*, *Cánones* y *Trocados*. Pero los argumentos deducidos de las inscripciones sepulcrales son dignos de sepultarse baxo las mismas lápidas en que estan

esculpidas. Calocasio no fue á mi parecer Músico, sino Artífice de instrumentos músicos; pues así y no de otro modo le viene el epiteto de *ingeniosisimo*. Los artificios, pues, arriba dichos (que son como figuras de la palabra del lenguage músico) adoptados con discernimiento y con moderacion pueden ciertamente servir para adornar el canto. Particularmente hacen muy buen efecto en la Música instrumental; así porque no se comete el absurdo de confundir las palabras, como porque las diferentes modulaciones simultáneas se distinguen con mayor facilidad en los instrumentos que en las voces humanas. Y qualquiera que desee ver adoptado, sin perjuicio del buen gusto, quanto hay mas dificil en semejantes materias del Contrapunto, tanto para la composicion como para la execucion, consulte el curso completo de lecciones de Clave, que quanto antes saldrá á luz, del Sr. Andres Basili, Maestro de Capilla de la Santa Casa de Loreto *. Pero el abuso de las

* He tenido el gusto de ver estas lecciones y de oir algunas de ellas por haber venido á Roma el Sr. Serafin Marcoci discípulo del dicho Basili, que en la edad de doce años executa de repente, con exâctitud y buen gusto, qualquier sonata ó concierto que se le ponga delante. Este milagro se ha formado en quatro años con solo el es-

Fugas que se advierte en algunos para hacer una mezcla de voces y de palabras que nada dicen, es un residuo de aquel gusto que inspiró á los Poetas los versos *de eco*, *acrósticos* y *retruécanos*, de los quales dixo ya Marcial lo mismo que podemos decir del abuso de los artificios del Contrapunto: *Turpe est difficiles habere nugas*. Por esta razon estoy persuadido que los Griegos no usaron, ó al menos no hicieron ostentacion de tales artificios, los quales aun adoptados con buen gusto, pertenecen siempre á lo *bello* de la Música, y jamas á la expresion, que era el único objeto de la Música griega.

Su Contrapunto, aunque compuesto de toda suerte de consonancias y disonancias, debe suponerse sencillo, por quanto todas las voces é instrumentos servian á una misma expresion, como sirven en nuestra Música teatral y de cámara. No quiero decir por esto que el es-

tudio de aquellas lecciones; y de esta especie de milagros quizá se verian algunos, si los principiantes tuviesen la felicidad que ha tenido Marcoci de caer en la manos de un maestro que ademas de poseer la Música, ha sabido reducir á un Sistema bien ordenado quanto puede ocurrir de mas arduo y dificil en el manejo de aquel instrumento.

tilo musical de los Griegos fuese como el del *Stabat Mater*, ó el de la *Serva Padrona* de Pergolesi. La armonía, los intervalos, el uso y la disposicion de las consonancias y disonancias son principios, que como sabiamente dice el P. Martini, *han sido y serán siempre los mismos*; pero con los mismos principios se forman estilos enteramente diversos. ¿Quánto no dista la Música de los salvages del Canadá de la Música italiana? Y sin embargo los principios ó elementos son los mismos en una que en otra, *porque estan fundados*, como dice el P. Martini, *en las leyes de la naturaleza.* Del estilo musical de los Griegos no se puede formar idea, como tampoco se puede formar de su pronunciacion ó lenguage, que en toda Nacion tiene una conexîon estrechísima con el gusto de la Música. Los Griegos terminaban freqüentemente las palabras con el acento agudo, del qual apenas usamos nosotros al fin de ellas, sino es en las interrogaciones; y si á esta diferencia que debia dar á su modulacion musical un distintivo particular, se agregan otras muchas que nos son desconocidas acerca de su pronunciacion, ritmo, compas, y valor de las notas, debemos concluir que el estilo musical de los Griegos, particularmente en los

tiempos anteriores á la dominacion de los Romanos, fue muy diverso del nuestro; pero no se puede dar una idea positiva de él. Sin embargo, de qualquiera manera que haya sido su estilo fue ciertamente de buen gusto ó expresivo, y compuesto de los mismos intervalos, de las mismas consonancias ó disonancias que el nuestro; aunque en el uso de los elementos de la armonía simultánea usaron sin duda de aquella moderacion que requiere el gusto de la expresion, y que han usado en muchas composiciones Vinci, Pergolesi, Sássone, Cluk y Jommelli. Este género de Contrapunto le aprendian los Griegos sin reglas, ó como dice Plutarco al fin del *Diálogo* sobre la Música, con la *costumbre* ó práctica; así como vemos al presente muchas personas que componen minuetes ó sonatas de bellísimo gusto sin saber regla alguna ni verdadera ni falsa de Contrapunto.

## XXIX.

### *Contrapunto antiquísimo entre los Bretones.*

Para conceder á los Antiguos este género de Contrapunto, siempre que no sirvan de obstáculo, como queda enteramente probado, las

razones numéricas que sin consultar la experiencia atribuyeron los Griegos á los intervalos, no se da en substancia otra razon que no hallarse noticia cierta del uso de la armonía simultánea en los siglos anteriores al XI ó XII; pues positivamente consta que en dichos siglos todo el canto de la Liturgia se cantaba al Unísono, ó á la Octava. ¿Pero como se prueba que ninguna nacion del mundo ha usado jamas de otro género de armonía, sino la que despues de la dominacion de los bárbaros usaron nuestros antepasados, gente, como dice Juan Diácono en la vida de S. Gregorio, de oido duro y de garganta inflexible? Así pensaban en algun tiempo los Chinos, los quales antes que llegasen á aquellas regiones los Européos, estaban persuadidos que fuera de sus provincias no habia cosa alguna en el mundo mas que los confines de la China. De los siglos anteriores á los susodichos solo se ha conservado la Música de la Liturgia; ¿luego cómo se prueba que en los cantos populares no se hizo uso de los elementos de la armonía simultánea, que *siempre han sido y serán los mismos?* Sin embargo, yo quiero conceder, y aun estoy persuadido á que los Godos, Vandalos y Alanos por la suma rusticidad de sus

sentidos, solo adoptaron el canto al Unísono: ¿y acaso es suficiente esta razon para atribuir la misma especie de canto á los Griegos, á los Romanos, y á todas las naciones que han poblado el mundo desde Adan hasta Juan Murs? Y si no se desea mas que el testimonio de algun Autor antiguo que haga subir el uso de la armonía simultánea con toda especie de intervalos mucho antes de los referidos siglos en una nacion, que no haya tenido comercio con las nuestras, en las quales se cree ha nacido el Contrapunto, héle aquí por último muy expresivo.

Los Bretones, nacion de la provincia de Gales en Inglaterra, son célebres en la historia por su rara barbarie, en la qual casi se conservan en el dia, á pesar de los medios que ha adoptado la nacion inglesa para civilizarlos: y aunque desde los primeros siglos de la Iglesia les fue anunciado el Evangelio, con todo en el siglo pasado, dice Gordon en su Geografía, el pueblo aun era idólatra; y el célebre Boile intentó instruirle en el Christianismo por medio de Misioneros que envió á sus propias expensas. Una nacion semejante no pudo ciertamente aprender de nosotros el uso de la armonía con aquella diversidad de modulaciones simultáneas que constituyen el Contrapunto mas

celebrado por nuestros Maestros de Capilla, llamado por esta razon por el P. Martini *Contrapunto completamente artificioso*: sin embargo, esta nacion tan bárbara y tan agena de nuestras costumbres é ideas, acostumbraba de tiempo inmemorial el cantar á muchas voces con aquella diversidad de modulaciones simultáneas que, como dice el P. Martini, *aumentan el verdadero artificio*, y constituyen el referido *Contrapunto completamente artificioso*. El garante de esta verdad es un Autor Ingles antiquísimo, de nacion Breton, que escribió en un siglo en el qual nuestros Autores nada hablan de Contrapunto, ni habia nacido entre nosotros la vana pretension de hacernos inventores de los elementos de la armonía, que *siempre han sido y serán los mismos*. Dicho Autor es Giraldo Cambres, que trasplantado de muchacho al continente de la Europa, concluidos sus estudios en París, volvió á su patria, y escribió en el año de 1188 la *Descripcion de la Cámbria* que se halla en la coleccion de los antiguos Escritores Británicos, copiada de la Biblioteca de Guillelmo Camden, en la qual al cap. 13, que trata *de las cantilenas sinfoníacas de los Bretones*, dice así:

*En la melodía música * no cantan como en otras partes con uniformidad, sino multiplicadamente, y con muchos Modos y modulaciones; de suerte que en una turba de cantores, como*

* In musico modulamine non uniformiter, ut alibi, sed multipliciter, multisque modis, et modulis cantilenas emittunt; adeo ut in turba canentium, sicut huic genti mos est, quot videas capita, tot audias carmina, discriminaque vocum varia, in unam denique sub Bmollis dulcedine blanda consonantiam, et organicam convenientia melodiam. In borealibus quoque majoris Britaniae partibus trans Humbrum Eboracique finibus Anglorum populis, qui partes illas inhabitant, simili canendo symphoniaca utuntur harmonia; binis tamen solummodo tonorum differentiis, et vocum modulando varietatibus, una inferius submurmurante, altera vero superne demulcente pariter, et delectante. Nec arte tantum, sed usu longaevo, et quasi in naturam mora diutina jam converso, haec vel illa sibi gens hanc specialitatem comparavit; qui adeo apud utramque invaluit, et altas jam radices posuit, ut nihil hic simpliciter, ubi multipliciter, ut apud priores, vel saltem dupliciter, ut apud sequentes, mellite proferri consueverit. Pueris etiam (quod magis admirandum) et fere infantibus, cum primum à fletibus in cantus erumpunt, eandem modulationem observantibus. Angli vero, quoniam non generaliter omnes, sed boreales solum hujusmodi utuntur modulationibus; credo, quod à Dacis et Norvagensibus, qui partes illas Insulae frequentius occupare, ac diutius obtinere solebant, sicut loquendi affinitatem, sic canendi proprietatem contraxerunt.

*entre esta gente es costumbre reunirse para cantar, quantos cantores se ven, otras tantas cantilenas y diferentes voces se oyen, uniéndose finalmente todas en consonancia y orgánica melodía baxo la suave dulzura del b-mol. En las partes septentrionales de la Gran Bretaña, al otro lado del Humber y en los confines de Ebóraco, los pueblos Ingleses habitantes de aquellas regiones usan tambien en el canto de igual armonía sinfoniaca; bien que solamente adoptan dos diversos tonos, y dos diferentes modulaciones, la una susurrante en lo grave, y la otra agradando y deleytando en lo agudo. Y no solo estas naciones han adquirido con el arte este especial modo de cantar, sino con el contínuo uso, que casi le ha convertido con el tiempo en naturaleza, y le ha arraigado en tales términos, que nada se canta con simple melodía donde se canta á muchas voces como en la primera nacion; ni donde se canta á dos como en la segunda. Los muchachos, y aun los niños, que es lo mas admirable, luego que del llanto pasan al canto, usan el mismo modo de cantar. Pero no todos los Ingleses, sino solo los septentrionales, usan de aquella especie de canto, que á mi juicio se les comunicó juntamente con la semejanza del lenguage por los Dacios y*

*Noruegos, que ocuparon freqüentemente y dominaron mucho tiempo aquella parte de la Isla.*

El Autor dice con tanta claridad que los Bretones é Ingleses septentrionales no cantaban á muchas voces uniformes ó al Unísono, sino con muchas y diversas modulaciones simultáneas, tantas quantas eran los cantores, que no necesita de interpretacion alguna para que todos lo comprehendan. Y tanto mas decisivo es este testimonio, quanto que el Autor se muestra en su modo de raciocinar muy ageno de nuestras ideas sobre el Contrapunto; pues usando fuera de propósito de las palabras *Tono, Modo* y *B-mol*, que se usaban ya desde los tiempos de Güido Aretino, mucho antes de cultivarse entre nosotros el Contrapunto, nos da una idea clara y sencilla de un canto á muchas voces, compuesto de modulaciones diversas que no podia hacerse al Unísono; puesto que para hacer un canto de muchas voces al Unísono á la Octava, y aun á la Tercera, es necesario que todas ellas hagan una misma modulacion; de otra manera variándola las voces, y oyéndose, como entre los Bretones, *tantas cantilenas diversas, quantos eran los cantores*, todo profesor echa de ver que las voces deben necesariamente encontrarse, ya en un

intervalo, ya en otro, la una en consonancia con el Baxo, la otra en disonancia; en suma deben cantar en contrapunto *completamente artificioso*. El Autor estudió en París, y fue educado en las ciudades católicas cultivadoras del Canto-llano y del canto al Unísono; por esta razon habiendo vuelto despues á su patria, se sorprehendió al oir un canto con diversas modulaciones simultáneas que no habia oido igual en el continente de la Europa. Y es muy digna de notarse la diferencia que hace entre el canto de los Ingleses septentrionales y el de los Bretones, que eran dos naciones muy distantes, y sin ningun comercio entre sí. Los Bretones cantaban *en lleno*, y por decirlo así, en estilo de capilla; los Ingleses septentrionales solo adoptaban un Baxo que, segun la expresion del Autor, no cantaba, sino que solo susurraba en lo grave, dexando todo el campo de agradar y deleytar á la parte cantante; lo que corresponde al uso que nosotros hacemos del Contrapunto en las cantilenas acompañadas con solo el Baxo. Esta especie de Contrapunto, sospecha el Autor, que se les comunicó á los susodichos por los Dacios y Noruegos, naciones septentrionales del continente de la Europa, situadas en la Dinamarca y en la Norue-

ga; y he aquí como piensa sobre la antigüedad y orígen del Contrapunto un Autor inocente, y muy ageno de nuestras ideas y de nuestras vanas pretensiones.

## XXX.

### *Naturaleza y orígen de nuestro Contrapunto completamente artificioso.*

La referida Música de los Bretones demuestra evidentemente la verdad de la idea del *Contrapunto completamente artificioso* que he dado en la Obra sobre el *Orígen de la Música* *, á saber, que semejante uso de la armonía simultánea, por mucho que se haya pulido y reformado en nuestros dias, es bárbaro en su orígen y esencia; porque para dar una idea de él no se puede inventar expresion mas propia que la que adopta Giraldo Cambres para describir la Música de los Bretones: *quot videas capita, tot audias carmina*, esto es, cada cantor executa su cantilena, y dice sus palabras; el uno, v. gr. en el *Gloria* de la Misa, canta *voluntatis*, el otro al mismo tiempo *adoramus*,

* Tom. III. lib. 1.º cap. 2.º art. 5.º y lib. 2.º cap. 3.º

el otro *glorificamus*, y del *ta*, del *ra* y del *ri* quizá proferidos al mismo tiempo, no se oye otra cosa de la turba de los cantores sino *ta-ra-ri-ta-ra-ri-ta-ra-ri-ra*. La costumbre inveterada juntamente con la agradable sensacion, que sin embargo de aquel desorden nos causa la armonía, no nos dexa reflexîonar, así como no reflexîonaban los Bretones, en lo ridículo de este modo de cantar; pero hágase el siguiente experimento: tómese por exemplo la Misa á quarenta y ocho partes *reales* compuesta últimamente por el Sr. Gregorio Ballabene, Maestro de Capilla Romano; y observando el rigor del compas, háganse proferir sin cantar á quarenta y ocho personas las palabras del *Gloria*, como estan puestas en aquella Música: cada uno puede figurarse la bella conversacion que resultará; yo me persuado que qualquiera que la oyese sin saber el fin por que se hacia, tendria á aquella compañia de quarenta y ocho personas por una gabilla de locos *. La Mú-

* Dió al público la importante noticia de la referida Misa, en una carta impresa en Roma el año pasado de 74, un discípulo del mismo Ballabene, el qual es á mi parecer mas digno de elogio por sus bellas composiciones instrumentales de cámara, que por el inútil trabajo de aquella Misa. En dicha carta despues de haber

sica debe solamente añadir placer y expresion á lo que se dice; pero si lejos de aumentar expresion, junta diversas palabras, de cuya combinacion resultan otras ridículas ó que nada digan, es necesario confesar á pesar de nuestras preocupaciones que esta especie de Música es la de los Bretones usada por ellos de tiempo inmemorial, y nacida entre nosotros en la escuela del Canto-llano; sobre la qual decia uno de los mas célebres Maestros de Capilla Italianos, que corre todavia con sumo aplauso por las Cortes de Europa, que los Maestros Napolitanos y Lombardos deberian dotarla y mantenerla á sus expensas, porque de tal escuela aun no ha salido ningun discípulo que haya hecho el menor perjuicio á los intereses de dichos maestros.

Si las conjeturas históricas no fuesen tan

discurrido profundamente el discípulo para probar que los Griegos no sabian las Matemáticas necesarias para componer una Misa á quarenta y ocho partes *reales* (como creo que tampoco las sepa el Sr. Maestro Ballabene), añade *sotto voce* esta graciosidad: *dígase de modo que no lo oiga el Sr. D. Antonio Exîmeno*. Pero el Sr. D. Antonio Exîmeno para oir estas y otras necedades semejantes que se dicen sobre la Música griega, tiene la flema que ciertamente no tendria para oir una Misa á quarenta y ocho partes *reales*, que por fortuna no se ha cantado todavia, y probablemente nunca se cantará.

falibles, podria deducir inmediatamente de los mismos Bretones el orígen de nuestro *Contrapunto completamente artificioso*, supuestas las siguientes reflexiones. Es bien notorio á todos que desde la dominacion de los bárbaros los estudios que se hacian en los Monasterios y en las escuelas del Occidente eran la Aritmética, la Astrología, la Teología y la Música. Hasta S. Gregorio Magno la escuela mas célebre del Occidente fue la de Roma, que poco despues comenzó á decaer. S. Gregorio envió á Inglaterra al Monge S. Agustin con otros maestros, los quales fundaron en aquella Isla una escuela que conservó los estudios, al mismo tiempo que fueron arruinados en el continente de la Europa: en Italia por los estragos de los Lombardos: en España por las conquistas de los Sarracenos, y en Francia por las guerras civiles. De la escuela de Inglaterra salieron despues los fundadores de las nuevas escuelas del continente; S. Bonifacio Apóstol de la Alemania y fundador de la escuela de Maguncia; Alcuino maestro de Carlo Magno y fundador de la escuela de Tours, de la qual salieron los fundadores de las otras escuelas de Francia, señaladamente de la de París, que fue despues el emporio de los estudios del Occi-

dente (véanse las notas de Boucher á las *Instit. al derecho ecl.* de Fleuri parte 1ª cap. 22). Ahora pues habiendo sido la escuela de Inglaterra la madre de las escuelas modernas del Occidente, y habiéndose cultivado tanto en estas como en aquella el estudio de la Música, ¿por qué no pudo suceder que la escuela de Inglaterra tomase de los Bretones ó de los Ingleses septentrionales la idea de hacer cantar muchas voces con diversas modulaciones simultáneas, y que esta idea se propagase despues en el Occidente por medio de las escuelas que nacieron de la de Inglaterra? Esta conjetura se hace mas verosimil reflexîonando, que en las referidas escuelas solo se cultivaba la Música para el servicio de la Iglesia, y justamente el uso del Contrapunto empezó á dexarse ver entre nosotros en la Música eclesiástica ácia los siglos XI ó XII quando comenzaron á florecer en Occidente las escuelas propagadas por la de Inglaterra. Pero no hay necesidad de apoyar en débiles conjeturas el orígen de nuestro Contrapunto, quando le tenemos bien claro en la misma naturaleza. Los principios del Contrapunto estan, como dice el P. Martini, *fundados en las leyes de la naturaleza, y por esta razon siempre son, han sido y serán los*

*mismos.* Las circunstancias del caracter de una nacion pueden impedir el uso de estos principios, como acaeció á los Godos, Vandalos y Alanos. En las naciones en que se manifiestan aquellos principios, se hace de ellos el uso correspondiente al gusto de cada una. Los Bretones, segun la descripcion de Giraldo Cambres, cargaban demasiado el Contrapunto de variedad de modulaciones simultáneas. Los Ingleses septentrionales eran en este punto mas moderados. Nuestros antepasados conservaron por muchos siglos el canto al Unisono de los Godos, Vandalos y Alanos, y por este gusto se formó el canto de la Liturgia, ó Cantollano. Los principios de la armonía simultánea comenzaron á manifestarse entre nosotros ácia los siglos XI ó XII, ya fuese por las ideas de la escuela de Inglaterra propagadas por medio de las de nuestro continente, ó por haber afinado nuestros antepasados la rusticidad de sus sentidos. Pero como el gusto de nuestros antepasados, que se llamó *gusto gótico*, les llevaba á lo extravagante, dieron en el extremo de hacer cantar muchas voces por el gusto de los Bretones. Este género de Música Bretónica se llamó por preeminencia *enteramente figurado*, ó *completa-*

*mente artificioso*; y porque entonces solo estudiaban la Música los Monges y los Eclesiásticos para el servicio de la Iglesia, por esto el primero y casi único uso que se hizo del Contrapunto Bretónico fue el de acompañar con él el Canto-llano en las funciones eclesiásticas mas solemnes. Y he aquí la verdadera razon, porque el Contrapunto Bretónico, ó *completamente artificioso* se supone fundado en el Canto-llano, se llama estilo eclesiástico ó *de capilla*, y se cree el mas propio para alabar la Magestad del Señor. Hasta el siglo XVI conservaron las escuelas de la Europa sus Doctores ó Catedráticos de Música; y qualquiera que tenga idea del gusto que reynaba entonces en los estudios, en la poesía y en las artes de genio, no se maravillará que sobre el Contrapunto Bretónico, apoyado en el Canto-llano, se formase aquel caos de reglas sobre dicho canto y el figurado, sobre los Modos auténticos y plagales, sobre las cadencias feriales y festivas, regulares é irregulares, sobre las Fugas, Propuestas, Respuestas, Cánones, Trocados &c., sazonado todo con misteriosas especulaciones sobre los números y sobre la intrinseca conexion de la Música con la Astrologia. Quando en el siglo XVI comenzaron á mejorarse las artes y las

ciencias, empezó juntamente á manifestarse el verdadero gusto de la Música, esto es, se comenzó á componer con expresion. Aun el Contrapunto Bretónico adquirió entre las manos de los grandes hombres de aquel siglo toda la perfeccion de que es capaz; porque si se observan con atencion las composiciones *de capilla* de Palestrina, se notará fácilmente que no reyna en ellas aquella confusion de modulaciones diversas y de palabras que es tan comun en otras composiciones de aquel estilo. Finalmente habiéndose cultivado y perfeccionado la expresion desde el siglo XVI hasta el presente, se hace tambien que contribuya á ella la armonía simultánea; bien que ha quedado una secta de la escuela antigua, que aunque se crea depositaria del verdadero fondo de la Música, con todo no causará perjuicio alguno á los intereses de los Maestros Napolitanos y Lombardos, mientras que los Bretones no se sirvan de los Maestros de Capilla Italianos.

## XXXI.

### *Testimonios de los antiguos sobre el Contrapunto de los Griegos.*

Apliquemos pues á los Griegos el referido orígen del Contrapunto: ellos tenian toda la delicadeza de los sentidos necesaria para manifestar los elementos naturales de la armonia simultánea; y ademas dirigieron toda su Música á la expresion; de cuyos dos datos debemos concluir que su Contrapunto, aunque compuesto de toda suerte de consonancias y disonancias, era moderado, é igualmente distante de la confusion de melodías del Contrapunto Bretónico ó *completamente artificioso*, como de la monotonía del canto al Unisono ó á la Octava de los antiguos Godos, Vándalos y Alanos. A este género de Contrapunto se deben referir los testimonios de los antiguos, insinuados en mi Obra sobre el *Orig. de la Mús.* tom. III lib. 1º cap. 2º Platon dice que el tocador hacia una modulacion, mientras el cantor hacia otra. Ciceron llama al concierto de la Música *concordia de voces desemejantes*; y las voces *desemejantes* no son ciertamente las que se acuerdan al Unisono ó á la Octa-

va, ni aun á la Quinta ó á la Quarta (véase arriba el art. 8º). De semejante expresion usa Quintiliano para explicar la armonía. Es verdad que los Autores contrarios á mi opinion, despues de haber establecido que los Griegos no conocieron el Contrapunto, porque los Autores griegos de Música no tratan de sus reglas, explican aquellos testimonios con el concierto á la Octava; pero si los Autores griegos no tratan de las reglas prácticas del Contrapunto por la misma razon, porque no tratan de las reglas prácticas del canto, ó como ellos dicen, porque escriben de Música como meros contemplativos ó como metafísicos, ¿por qué los citados testimonios no deben referirse al uso de los principios de la armonía, *que siempre han sido y serán los mismos?*

Ademas de que con el concierto al Unísono y á la Octava no se puede explicar sin violencia la bella comparacion que hace Longino en la sec. 28 del *Sublime* de la Paráfrasis con el concierto de la Música, diciendo, que la Paráfrasis hace resaltar el sentido natural de las palabras, como en la Música el sonido κύριος, esto es, *principal* ó *fundamental*, recibe de los *Parafonos* mucha suavidad. Boileau que confiesa ser poco inteligente en la Música, dando

al testimonio de Longino el sentido mas literal, lo traduce así: *Como en la Música el sonido principal es mas grato al oido quando está acompañado por las diversas partes que con él se corresponden, así la Parafrasis &c.* Efectivamente παράφωνοι se deriva de παραφώνεο, que significa *aclamar*, ó *clamar junto con otras voces*; y así sonidos *Parafonos* son sin duda *sonidos simultáneos.*

Convencido de estas verdades el P. Martini á la pág. 171 explica los sonidos *Parafonos* con el Contrapunto á la Quarta y á la Quinta, ilustrando el testimonio de Longino con otro de Gaudencio, que expresamente dice lo contrario de lo que se figura el P. Martini. Gaudencio á la pág. 11 de la edicion de Meibomio divide los sonidos *Concinnos en Unisonos*, *Consonos* y *Parafonos*. Llama *Unisonos á aquellos que no se diferencian en la gravedad ó agudeza. Consonos* á aquellos, *que tocándolos juntos ó simultáneamente con la lira ó con la flauta* (ἅμα κρουομένων, ἢ αὐλουμένων) *es el mismo el canto ó sonido de la voz grave respecto á la aguda, y de la aguda respecto á la grave; y el mismo* (τὸ αὐτὸ ἢ) *como quando*, añade, *profiriendo á un tiempo dos sonidos, aparece entre ellos cierta mixtion ó unidad*, que es aque-

lla analogía ó semejanza que Bryennio atribuye á los *Consonos*, y que nosotros explicamos con el nombre de *consonancia perfecta* (véase arriba el art. 8º). *Sonidos Disonos*, prosigue Gaudencio, *son aquellos que tocados simultaneamente con la lira ó con la flauta, el canto de la parte grave es diverso del de la aguda, y al contrario; ó son aquellos*, añade, *que proferidos á un tiempo no muestran mixtion ó analogía alguna entre sí*, quales son nuestras disonancias, y las consonancias imperfectas (véase el lugar citado). *Sonidos Parafonos*, dice por último segun la correcion de Meibomio *,

* Digo *segun la correccion de Meibomio*, porque este contra la fe de todos los Códices quiere que en el texto en vez de κράσει se lea κράσει *mixtion*; aunque el κράσει hace este sentido muy natural: *Paraphoni autem sunt qui medii inter consonum et dissonum in pulsatione strumentorum adparent.* Y esta correccion de Meibomio nos demuestra que para interpretar á los Griegos es á veces igualmente peligroso el saber poco de aquel idioma, como el saber demasiado. Si se sostiene la correccion de Meibomio, se deberá decir que *los Parafonos* aparecen *in mixtura consoni*, esto es, *en medio de la unidad ó analogía de los Consonos, y que aparecen medios entre los Consonos y los Disonos*; de modo que el *Parafonos* de Gaudencio segun la correccion de Meibomio no puede ser otra cosa que, por exemplo, una Tercera puesta en un acorde de Tercera y Quinta; ó

*son aquellos que aparecen medios entre los Consonos y Disonos en la mixtion del Consono.* Y aquí acaba el testimonio alegado por el P. Martini, que omite el exemplo propuesto por Gaudencio de los sonidos *Parafonos*, á saber: *Como se ve*, dice, *en el Tritono de la Paripate meson á la Paramese, y en el Ditono ó Tercera mayor de la meson Diatono á la misma Paramese.* Donde se advierte que para la opinion del P. Martini que quiere reducir los sonidos *Parafonos* á la Quarta y Quinta solamente, hubiera sido mas ventajoso el no citar á Gaudencio, que expresamente comprehende entre los *Parafonos* el Tritono y la Tercera mayor.

Es verdad que Bryennio en el lib. 1º sec. 5ª. pone por exemplo de los sonidos *Parafonos* la Quinta y la Duodécima, y Psello en el *Compendio* de la Música la Quinta y la Quarta,

de Tercera, Quinta y Novena; ó de Tercera, Quinta y Séptima. Y yo no comprehendo cómo el P. Martini, que solo entiende á Gaudencio como lo traduce Meibomio, alega este testimonio para comprobar que los *Parafonos* son *Consonos*, esto es, la Quarta y la Quinta; supuesto que aplicando el testimonio de Gaudencio á los *Parafonos* del P. Martini se dirá, que *la Quarta ó Quinta en la mixtion de la Quarta ó Quinta aparece media entre la Quarta ó Quinta, y un Disono*, que es una xerga de palabras ininteligible.

con la Duodécima y la Undécima. Pero la confusion ó mas bien la contrariedad que fácilmente se observa en los Autores griegos quando explican los intervalos *Consonos* y *Disonos*, *Antifonos* y *Parafonos*, *Concinnos* é *Inconcinnos*, procede del vicio radical de su teórica, que suponia á los intervalos dependientes de las razones numéricas. Con respecto á estas dividió Pitágoras los intervalos en *Consonos* y *Disonos*, y entre los Disonos comprehendió todos los intervalos, exceptuando la Octava, la Quarta y la Quinta. Despues de Aristoxêno la division de Pitágoras se modificó con otras divisiones de intervalos *Concinnos* é *Inconcinnos*, *Antifonos* y *Parafonos*, hechas con respecto á la experiencia del oido; pero como estas divisiones suponian por fundamento la de Pitágoras que no se habia hecho con semejante consideracion á la experiencia, se hicieron necesariamente confusas é inconexâs. Por exemplo: Gaudencio dividió los sonidos *Concinnos* en *Unisonos*, *Consonos* y *Parafonos*, y distinguiendo los *Consonos* de los *Disonos* con aquella unidad ó analogía de los sonidos, que como diximos arriba es solamente propia de la Octava, de la Quarta y de la Quinta, todos los demas intervalos, segun esta division, serán *Di-*

*sonos*; ¿luego quáles serán los sonidos *Parafonos medios*, como él dice, *entre los Consonos y los Disonos?* Ademas, dividiendo los sonidos *Concinnos* en *Unisonos*, *Consonos* y *Parafonos* excluye de los *Concinnos* los sonidos Disonos; y sin embargo Bryennio en el lib. 1º sec. 4ª dice expresamente, que *no todos los Disonos son Inconcinnos*, ó que algunos Disonos son Concinnos. El mismo Bryennio en la sec. 5ª divide los *Consonos* en tres clases, á saber, en *Antifonos*, *Parafonos*, y *meros Consonos*; á los *Antifonos* refiere la Octava y la Decimaquinta; á los *Parafonos* la Quinta y la Duodécima; y á los *meros Consonos* la Quarta y la Undécima: pero Psello de aquellas tres clases hace solamente dos, esto es, *Antifonos* y *Parafonos*, y comprehende en los *Parafonos* los meros *Consonos* de Bryennio. Finalmente no hay en los Autores griegos idea mas arraigada que aquella, por la qual llamaron *Disonos* á todos los intervalos fuera de la Octava, de la Quarta y de la Quinta; con todo Teon Smirneo define los *Disonos* así: Διάφωνα δὲ, τὰ κατὰ συνέχειαν οἷον, τόνος, διέσις *: *Sonidos*

* Los testimonios citados por Bryennio, Psello y Teon se pueden ver corregidos por Meibomio en las notas á la pág. 11 de Gaudencio.

*Disonos son los que se suceden inmediatamente como el Tono, y el Sostenido ó Semitono*; de modo que segun este Griego solamente las Segundas son verdaderos *Disonos*. En suma los Autores griegos de Música deberian someterse á un nuevo exâmen para confrontarlos entre sí, y demostrar con sus mismos testimonios que despues de Aristoxêno, combatiendo en su mente la preocupacion pitagórica sobre las razones numéricas con la experiencia y la práctica, vacilaban continuamente en la explicacion de los vocablos, y los hacian muchas veces mas confusos, explicándolos ora segun la opinion de Pitágoras, ora segun la experiencia del oido.

Entre tanto nos basta notar que Gaudencio explica las propiedades de los intervalos tanto consonos como disonos con relacion expresa á la armonía simultánea: ἅμα κρουμένων ἢ αὐλουμένων; y que entre los sonidos *Parafonos*, que aun segun el P. Martini, son sonidos simultáneos ó en contrapunto, cuenta expresamente el Tritono y la Tercera mayor. Por lo demas me lisonjeo de haber demostrado, que ni el silencio de los Autores griegos sobre la práctica del Contrapunto, ni las razones numéricas atribuidas por los mismos á los intervalos, son fundamentos suficientes para despojar

á la Música griega del uso de los elementos de la armonía simultánea, *que siempre han sido y serán los mismos.* Y aun acerca de las razones numéricas me parece haber convencido enteramente su inutilidad, y la necesidad de fundar la teórica de la Música y de perfeccionar el temperamento de los instrumentos sin atender á aquellas razones. Este es un punto muy importante para nuestra Música, sobre el que seria de desear que nuestros profesores, deponiendo toda anticipada preocupacion, reflexîonasen seriamente.

## XXXII.

### *Conclusion, con una respuesta á la* Duda *propuesta en el prólogo del Autor.*

Y para concluir mi discurso, solo diré que la Disertacion del P. Martini sobre el Contrapunto de los antiguos nos da una solucion de la *Duda* propuesta en el prólogo de este escrito, cuya solucion quizá merecerá la aprobacion del mismo P. Martini. Este dignísimo Autor lleno por una parte de la mas vasta erudicion sobre la Música, y animado por otra de una modestia sin igual, con la que

venera los testimonios de todos los antiguos para probar que los Griegos no pudieron usar del Contrapunto, reune tanta erudicion sobre sus *Géneros*, *Especies*, *Modos*, *Mutaciones* y *Mixtiones*, que en su misma erudita coleccion he hallado las soluciones á sus argumentos, y las pruebas de mi opinion contraria. Otro tanto me parece le ha sucedido con respecto al Canto-llano y á las reglas del Contrapunto. Me persuado que viéndome el P. Martini abrir un nuevo camino sin atenerme servilmente á las máxîmas y documentos de los antiguos, habrá condenado de todo su corazon como escandalosa mi Obra sobre el *Orígen y reglas de la Música*, y que por esta razon el objeto principal de su *Ensayo* es el aplicar su respetable mano al decadente edificio de las antiguas reglas de Contrapunto fundadas en el Canto-llano. Pero su singular erudicion y su rara modestia, queriendo sostener la autoridad de los antiguos que fundaban las reglas del Contrapunto en el Canto-llano, le han hecho reproducir aquellos mismos documentos de que me he valido yo para separar del Canto-llano las reglas del Contrapunto. He aquí de que manera la intencion del P. Martini ha sido contraria á mi citada obra; pero el éxito muy

favorable. No podia yo esperar cosa mas ventajosa para manifestar mas la verdad de mi Sistema, que hallar reunidos sin fatiga mia por la vasta erudicion del P. Martini tantos testimonios de los antiguos que hablan del Cantollano y del Contrapunto. Yo ensalzo hasta las estrellas y envidio de corazon la modestia del P. Martini, y el profundo respeto con que trata á todos los Autores impresos ó manuscritos de otros siglos, porque al fin esta es una virtud moral que hace al hombre mas recomendable que un *gran talento* y *singular penetracion.* Pero mi corazon está pervertido en esta parte sin esperanza de remedio; leo con gusto los Autores, estimo y admiro sus trabajos, envidio sus talentos, y abrazo gustosamente sus razones quando me convencen. En lo demas siempre que leo mis apuntamientos, en los quales reuno los testimonios de los antiguos en qualquiera materia que quiero tratar, me figuro las opiniones de los hombres á manera del caos de Epicuro, en el qual los átomos, revolviéndose desordenadamente arriba y abaxo, ora chocan de frente, ora se unen y caminan juntos; y si al tratar despues aquella materia reuniese yo los testimonios de los Autores como los tengo en mis apuntamientos,

haria un monstruo de cien cabezas. Sin embargo dexando á los eruditos y profesores de Música en plena libertad de decidir la *Duda* propuesta al principio, sirva á lo menos lo hasta aquí dicho para hacer pensar de otro modo sobre un arte que no merece, particularmente en Italia, el ignominioso abandono en que la tienen los literatos; y para destruir aquel ídolo, en cuya presencia se han sacrificado los talentos de los hombres, desde que los sequaces de Pitágoras usurparon á la Suma y Eterna Verdad el atributo: *Ipse dixit*, para adorar con él á su Maestro autor de los primeros y fundamentales errores sobre la Música.

## *NOTA.*

Quando estaba ya en la prensa el último pliego de este escrito, llegaron á mis manos las *Reglas armónicas* para el acompañamiento del Clave del *Sr. Vincenzo Manfredini*, Maestro de Capilla de S. M. I. Catalina II de las Rusias (Venecia 1775). Obra bien raciocinada, exênta de las vulgares preocupaciones, y que por tanto me ha causado igual placer, así en la parte en que el Autor me impugna, como en la que tiene á bien conformarse con

muchas de mis opiniones expresadas en la Obra sobre el *Orig. de la Mús.* A la pág. VIII del prólogo impugna mi *Principio armónico*, ó la perfecta armonía deducida inmediatamente del Instinto sin dependencia de las razones numéricas de los intervalos. Mas se conforma con mis opiniones acerca de la serie de Terceras, que yo pongo por primera basa de las reglas prácticas de armonía, y con la deduccion de la Escala de dicha serie (pág. 33 y 38): con la definicion de las consonancias y disonancias, y con la preferencia que yo doy á la Tercera (pág. 31): con la Séptima, que segun mi dictámen no tiene necesidad de ser preparada, ya se agregue á la armonía de Tercera mayor, ó ya á la de Tercera menor (pág. 51): con la detencion de las cuerdas consonantes para deducir de ellas las disonancias de Novena y de Undécima (pág. 33): con la imperfeccion del Canto-llano y de las vulgares preocupaciones sobre él (pág. 17 y 55): con la unidad del buen gusto (pág. 21): y por último responde por mí al P. Martini en quanto á la comparacion del *Stabat Mater* con la *Serva Padrona* (pág. 55). De modo que quitadas algunas qüestiones de voz, en las que Manfredini se separa de los demas Autores de

Música, en lo restante se conforma con mis principios sobre las reglas generales de armonia y sobre el gusto de la Música. Por lo que respeta á la impugnacion de mi *Principio armónico*, estoy obligado á dar gracias á Manfredini por haber sido el primero que me ha impugnado con tanta energía como urbanidad y modestia. Mas en este escrito hallará quanto se necesita para responder á sus argumentos, y hacer mucho mas evidente mi *Principio armónico*, ó la ninguna dependencia de la armonía de las pretendidas razones numéricas. Y por la conformidad de nuestras opiniones, debo tambien darle gracias por haber leido mi Obra sin dexarse sorprehender de las vulgares preocupaciones, y con la atencion y reflexîon que no han tenido otros muchos. Solo me permitirá que le diga que así como me honra nombrándome quando me impugna, me parece que la equidad pedia que hiciese lo mismo quando se conforma con mis opiniones: á lo que creo tener algun derecho por haber sido el primero que ha hecho el *analisis* de las reglas antiguas del Contrapunto para demostrarlas falsas y falaces, como las reconoce conmigo Manfredini; lo que hace á su talento tanto mas honor, quanto que él confiesa á

la pág. XIII del prólogo haberse educado en la escuela antigua baxo el célebre Jacobo Perti, Maestro de Capilla de San Petronio en Bolonia.

# ÍNDICE

## DE LOS ARTICULOS CONTENIDOS en este Volumen.

## PARTE PRIMERA.

### SOBRE LA NATURALEZA DEL CANTOLLANO.

ART. I. *Falsa proposicion del P. Martini sobre la necesidad de fundar el Contrapunto en el Canto-llano.* Pág. 1

II. *Verdadera proposicion del P. Martini sobre la necesidad de adaptarse al Canto-llano para componer para la Iglesia.* 4

III. *Proposicion ó verdadera ó falsa del P. Martini sobre la misma materia.* 6

IV. *Distincion que debe hacerse entre el Canto-llano y sus reglas.* 9

V. *Definicion del Canto-llano segun la mente del P. Martini.* 13

VI. *Vana distincion de los Modos Auténticos y Plagales.* 18

VII. *Incertidumbre de los Modos del Canto-llano.* 22

VIII. *Vanas cadencias del Canto-llano.* 25

IX. *Inutilidad del Canto-llano para aprender el Contrapunto, probada con la autoridad del P. Martini.* 29
X. *Inconvenientes que produce el Canto-llano en los principiantes de Contrapunto.* 36
XI. *Verdadera idea del Canto-llano, y del* estilo de capilla. 38
XII. *Canto de los salmos de los Hebreos.* 56
XIII. *Falsa acusacion del P. Martini.* 60
XIV. *Defensa del* Stabat Mater *de Pergolesi.* 63

## PARTE SEGUNDA.

### SOBRE LAS REGLAS ANTIGUAS DE CONTRAPUNTO.

I. ARGUMENTO *del* Ensayo *del P. Martini.* 75
II. *Confutacion de la regla del P. Martini sobre las dos Quintas.* 78
III. *Confutacion de la regla del P. Martini sobre los saltos.* 84
IV. *Confutacion de la regla del P. Martini sobre los intervalos mayores y menores.* 86
V. *Confutacion de la regla del P. Martini sobre las malas relaciones.* 94
VI. *Confutacion de la regla del P. Martini acerca de* Mi *contra* Fa. 97

VII. *Confutacion de la regla del P. Martini sobre la distancia relativa de las partes del Contrapunto.* 102

VIII. *Confutacion de la regla del P. Martini sobre el movimiento recto de las consonancias perfectas.* ibid.

IX. *Confutacion de la regla del P. Martini sobre el Contrapunto sencillo de nota contra nota.* 103

X. *Confutacion de la regla del P. Martini sobre las disonancias.* 104

XI. *Recapitulacion de las reglas del Padre Martini.* 109

## PARTE TERCERA.

### SOBRE EL CONTRAPUNTO DE LOS ANTIGUOS.

I. *Estado de la qüestion sobre el Contrapunto de los Antiguos.* 114

II. *Prólogo del P. Martini sobre los Autores que han tratado esta qüestion.* 119

III. *Respuesta al primer argumento del P. Martini contra el Contrapunto de los Griegos, fundado en el modo de escribir la Música.* 126

IV. *Se propone el segundo argumento del*

*P. Martini, fundado en el silencio de los Griegos respecto al Contrapunto.* 127

V. *Extracto de los tres libros de Aristoxêno sobre la Música.* 134

VI. *Respuesta al segundo argumento del P. Martini.* 149

VII. *Respuesta al tercer argumento del P. Martini, fundado en la prosódia griega.* 152

VIII. *Respuesta al quarto argumento del P. Martini, fundado en el uso de las disonancias.* 154

IX. *Digresiones del P. Martini.* 157

X. *Falso supuesto del P. Martini respecto á ciertos intervalos desconocidos á los Griegos.* 161

XI. *Respuesta al quinto argumento del P. Martini fundado en los* Sistemas, Modos, Géneros *y* Especies *de los Griegos.* 164

XII. *Respuesta al sexto argumento del P. Martini, fundado en ciertas cuerdas que falsamente supone fueron desconocidas á los Griegos.* 168

XIII. *Se propone el séptimo argumento del P. Martini, fundado en dos suposiciones acerca del uso práctico de los Siste-*

*mas* perfecto *y* temperado. 172

XIV. *Imposibilidad de verificar con la experiencia las razones numéricas de los intervalos.* 178

XV. *Inutilidad de las razones numéricas de los intervalos.* 182

XVI. *Por qué la voz humana discorda muchas veces del Clave.* 187

XVII. *Respuesta á la primera suposicion del séptimo argumento del P. Martini.* 204

XVIII. *Inutilidad de los Tetracordos teóricos calculados por los Griegos.* 206

XIX. *Temperamento de los intervalos de los Griegos.* 211

XX. *Sobre la fuerza de la autoridad en materia de Música.* 222

XXI. *Respuesta al séptimo argumento del P. Martini.* 227

XXII. *Respuesta al Octavo argumento del P. Martini, fundado en la necesidad de arreglar la Música con las proporciones.* 229

XXIII. *Uso que se puede hacer en la Música de las razones numéricas.* 238

XXIV. *Respuesta á una reprehension del P. Martini.* 242

XXV. *Respuesta al noveno argumento del*

*P. Martini, fundado en los instrumentos de los Griegos.* 248

XXVI. *Respuesta al décimo argumento del P. Martini, fundado en las mutaciones de Modo de los Griegos.* 256

XXVII. *Respuesta al undécimo argumento del P. Martini, fundado en el Género enarmónico.* 265

XXVIII. *Naturaleza del Contrapunto de los Griegos.* 267

XXIX. *Contrapunto antiquísimo entre los Bretones.* 277

XXX. *Naturaleza y orígen de nuestro Contrapunto mas artificioso.* 285

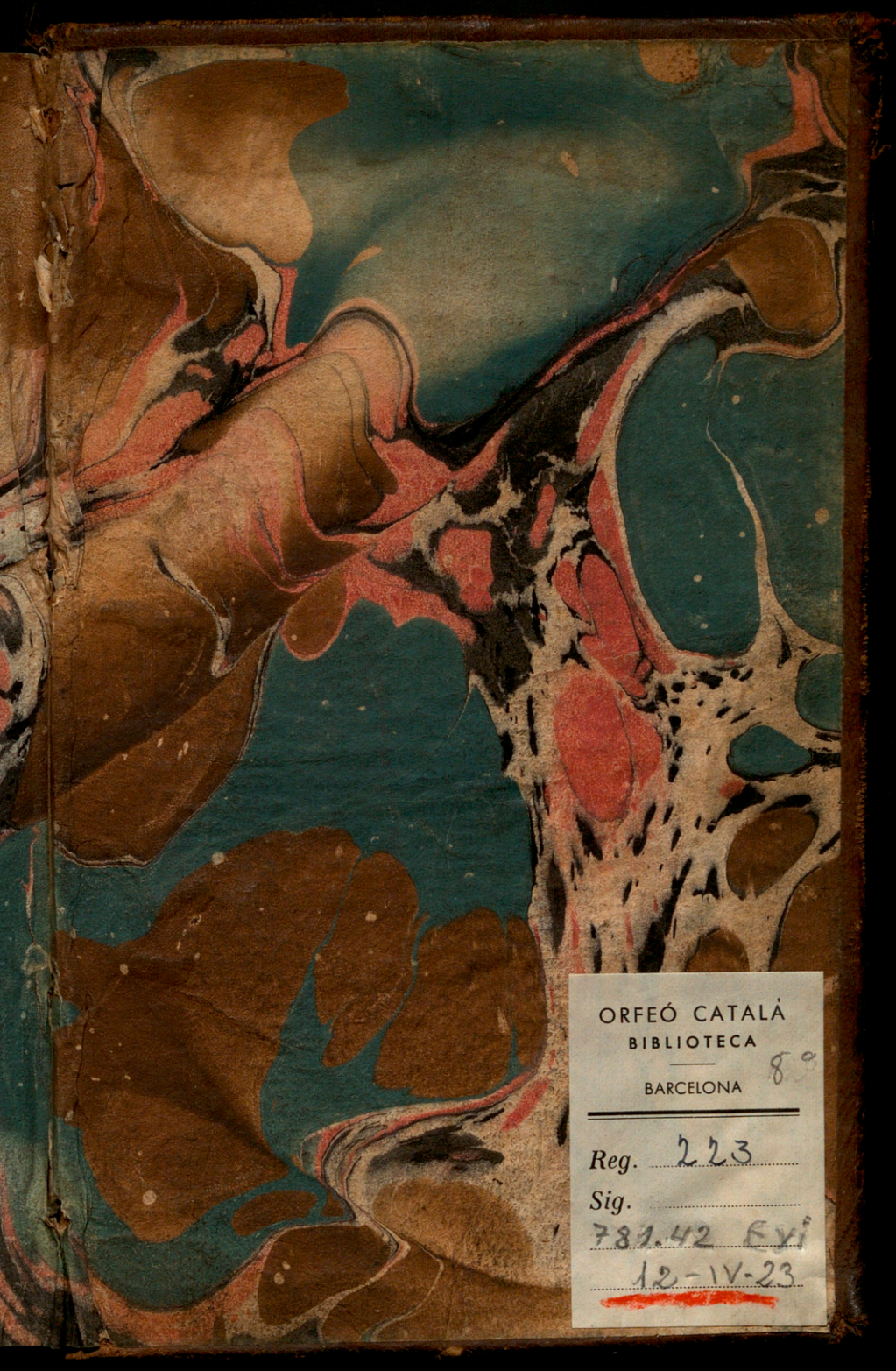
XXXI. *Testimonios de los Antiguos respecto al Contrapunto.* 293

XXXII. *Conclusion, con una respuesta á la* Duda *propuesta en el prólogo del Autor.* 301

# *ERRATAS.*

| *Pág.* | *Lín.* | *Dice* | *Léase* |
|---|---|---|---|
| 18 | 8 | *en Auténticos* | *Auténticos* |
| 84 | 7 | Antimo Liberati | Luis de Victoria |
| 112 | 6 | *Contrarias contrarius* | *Contraria contrariis* |
| 120 | 23 | Código | Códice |
| 131 | 14 | esta | este |
| 224 | 25 | le ha | lo ha |
| 260 | 19 | dos TT | dos T |
| 261 | 2 | dos *vv* | dos *v* |





ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA
BARCELONA
8º
Reg. 223
Sig.
781.42 Evi
12-IV-23

ENSAYO
DEL
CONTRAPUN

12-IV-23