

Año I.

29 de Abril de 1855.

Precios de suscripcion.

Rs. vn.

NÚM. 13.

Precios de suscripcion.

Rs. vn.

MADRID: Al periódico, por un mes. . . . .	6
Por tres meses. . . . .	16
Por seis ídem. . . . .	30
Por cada seccion de música. . . . .	2
EN PROVINCIAS: Al periódico, por tres meses. . . . .	20
Por seis. . . . .	58
Por cada seccion de música. . . . .	2

EN EL ESTRANJERO: Al periódico, por seis meses. . . . .	40
Por cada seccion de música. . . . .	3
EN ULTRAMAR: Al periódico, por seis meses. . . . .	40
Por cada seccion de música. . . . .	4
Cada número vale dos reales.—El periódico sale todos los domingos.	

# GACETA MUSICAL

## DE MADRID,

REDACTADA POR UNA SOCIEDAD DE ARTISTAS, BAJO LA DIRECCION

DE

**D. HILARION ESLAVA.**

### ADVERTENCIAS.

Los señores suscritores de provincia cuyo abono termina en 30 del corriente mes, se servirán renovar oportunamente la suscripcion, á fin de que no se les siga perjuicio alguno en el recibo de la música y del periódico.

Con este número recibirán los suscritores á la primera seccion de música una ROMANZA, de Gordigiani. Como esta pieza no concluye en las cuatro láminas, se repartirá la entrega perteneciente al mes de mayo con nuestro próximo número.

Los suscritores á la tercera seccion recibirán unas LETRILLAS A LA VIRGEN, de D. Antonio Mercé, que llevan dos láminas mas que las ofrecidas y que se dan GRATIS á los suscritores. La segunda seccion se repartió, como recordarán nuestros suscritores, con el número primero de este mes.

**SUMARIO.**—De la Melodía, cuarto artículo, por F. DE A. GIL.—Del canto, por GUINGUENÉ.—Seccion biográfica, D. Francisco Correa de Aranjó, por H. ESLAVA.—Apuntes varios para la historia musical de España, por H. ESLAVA.—Crónica de Madrid.—Crónica de Provincias y del Estranjero.—Miscelánea.—Anuncios.

## DE LA MELODIA.

CUARTO ARTÍCULO (1).

Dijimos en nuestro último artículo que el *ritmo* no era otra cosa que la *simetría* en la combinacion de los valores de las notas, en la disposicion de los acentos y en el número de compases que entraban en la formacion de las frases y de los períodos musicales, y que por consecuencia *toda simetría es un ritmo*. De la combinacion simétrica de los valores de las notas en los compases dedujimos el *ritmo* de tiempo; de la simetría en la colocacion y disposicion de los acentos el *ritmo de acento*, y de la combinacion simétri-

(1) Véanse los números 5.º, 6.º y 10.º

ca del número de compases, el *ritmo fraseológico ó periódico*. Del primero de estos ritmos, esto es, del ritmo de tiempo, nos hemos ocupado particularmente en nuestro anterior artículo, aunque con la brevedad que exigen las cortas dimensiones de un periódico. Ahora vamos á tratar en el presente del *acento* y del *ritmo* que su aparicion periódica y facultativa puede ocasionar en las diversas combinaciones de un mismo ritmo de tiempo.

Para llenar cumplidamente nuestro objeto, empezaremos nuestra tarea por explicar lo que se entiende por *acento*.

El acento es de dos especies. A la primera pertenecen las diversas inflexiones de la voz por las cuales espresamos nuestras pasiones, nuestras afecciones y nuestros sentimientos; á la segunda esa fuerza activa que impulsa nuestros sentimientos y que se hace sentir en el lenguaje de todos los pueblos, fuerza esparcida en la organizacion del mundo físico, y á cuya accion no podemos sustraernos. A la primera especie se le dá el nombre de *acento intenso ó expresivo*, á la segunda el de *acento fuerte*. El acento intenso ó expresivo es susceptible de una infinidad de matices, como que tiene por objeto primordial la espresion del sentimiento que ha producido la obra del compositor. El acento fuerte es fatal é involuntario, y lo distribuimos en los tiempos del compás en razon de nuestra organizacion física. Si no está en nuestro poder el hacer que desaparezcan completamente estos dos acentos, podemos sin embargo, hacer de ellos un uso razonado en razon de ciertas consideraciones estéticas como veremos mas adelante. De la distribucion simétrica de los acentos en el ritmo de tiempo nace el ritmo de acento, asi como de la distribucion simétrica de los valores de las notas nace el ritmo de

tiempo. Veamos ahora cómo esta distribución del acento ha de verificarse para constituir un ritmo.

El *acento fuerte* tiene su colocación natural en los tiempos del compás y en la primera nota de los grupos de dos, tres, cuatro ó más notas iguales ó desiguales en duración. Así, pues, el acento colocado en los tiempos fuertes del compás se llama *acento fuerte*; el de los tiempos débiles *acento débil*. Estos acentos son en la música lo que en los idiomas los acentos graves y agudos de las palabras. El acento fuerte corresponde al acento agudo, el acento débil al acento grave. Esta consideración es de suma importancia para la aplicación del ritmo poético al ritmo musical, ó de las palabras de un idioma á la música.

La regularidad en la aparición del acento fuerte es lo que se llama *cadencia* en su sentido más lato y general. Esta cadencia es la que pone en equilibrio nuestros movimientos, y se percibe en la poesía, en el baile, en el tambor que arregla la marcha de los soldados, en el galopé del caballo, etc. El hombre no ha inventado esta cadencia, porque ella es una determinación de la organización física de los seres; pero el artista, ó por mejor decir su genio, es el que determina su forma y arregla su aparición.

Como se ve, el ritmo de acento encuentra su origen é inmediata aplicación en los tiempos del compás, del cual viene á ser una de sus necesidades más imperiosas, caracterizándolo en sus dos grandes combinaciones binarias y ternarias por la posición simétrica de los acentos fuertes y débiles. Para comprender esto con más claridad, supongamos que el compositor por la naturaleza particular de su pensamiento musical quiere que el ritmo de tiempo sea binario y que esté compuesto de valores de igual duración, como sucede en el Ejemplo n.º 10, en que en cada casilla del compás de 2 por 4 hay dos semínimas. En este caso el acento fuerte colocado simétricamente de dos en dos tiempos caracteriza el ritmo binario. Pero si la combinación del ritmo de tiempo es ternaria, esto es, si en un compás de 3 por 4 se encuentran en cada casilla tres semínimas, entonces el acento fuerte aparece de tres en tres notas, y habrá por consecuencia un ritmo de acento en esta forma: un acento fuerte seguido de dos débiles.

La impresión de estos dos ritmos es completamente distinta, y puede aun variarse en razón de la celeridad ó lentitud del movimiento, y adquirir un nuevo carácter sin que las combinaciones binarias ó ternarias de los tiempos sufran la más mínima alteración.

Si los valores que entran en la formación del ritmo de tiempo son desiguales, como, por ejemplo, si el compás de 2 por 4 encerrase cada casilla una semínima seguida de dos corcheas ó vice-versa, ó la de una corchea una semínima y una corchea, entonces el acento fuerte se multiplica en cada compás en razón del número de elementos de que conste el ritmo de tiempo. (Ejemplos núm. 11 y 12.)

Así, pues, tendremos en el primer caso un acento fuerte en la semínima y otro en la primera corchea, quedando el acento débil del segundo tiempo relegado á la segunda corchea. En el segundo caso, la primera corchea tiene un acento fuerte, la semínima, débil y la segunda corchea, fuerte, lo que dá el siguiente ritmo de acento: *fuerte, fuerte, débil* en el primer ejemplo, y *fuerte, débil, fuerte* en el segundo. Establecida la simetría, que como ya hemos dicho, consiste en la repetición de unas mismas formas, tendremos dos ritmos de acento diversos como resultado de las dos combinaciones de valores del ritmo de tiempo.

Estos ejemplos pueden variarse tanto como lo permitan el movimiento y las diversas combinaciones de que son susceptibles los valores de las notas en los compases binarios y ternarios.

El *acento intenso ó expresivo* que, como al principio dijimos, nace de las inflexiones de la voz, y en el cual reside la expresión sentimental y poética de la composición, puede también ejercer una grande influencia sobre el ritmo de tiempo y preparar los cambios ó mutaciones de ritmos por su aplicación facultativa y simétrica á las combinaciones de los valores de las notas. De la colocación simétrica del acento intenso en la frase musical, nace una especie de ritmo de acento que, variando la expresión de la frase melódica sin cambiar su naturaleza, producirá impresiones completamente diversas, según su modo de colocación.

Como el tiempo y el movimiento, la *intensidad* es un elemento poderoso del ritmo, y puede variar sus efectos hasta lo infinito. Así el acento intenso no solo cambia el carácter expresivo de la frase melódica por su diversa colocación, sino que su aplicación facultativa y simétrica introduce una perturbación completa en el ritmo de tiempo, convirtiéndolo de ternario en binario y vice-versa, sin variar el compás. Veamos cómo este fenómeno se verifica. Supongamos que en un ritmo ternario de tiempo, ó sean tres semínimas en el compás de 3 por 4, cuya acentuación natural será un acento fuerte seguido de dos débiles, colocamos el acento intenso sobre la primera y tercera semínima, ó lo que es lo mismo, hacemos *fuertes* estas dos notas y *piano* la segunda. (Ejemplo núm. 13.) ¿Qué resultará? que si repetimos esta combinación por cierto número de compases, habremos convertido el ritmo ternario de tiempo en un ritmo binario, sin que el compás ni la combinación de los valores de las notas haya sufrido la más leve alteración. El mismo caso puede tener lugar, pero en sentido inverso, en el ritmo binario de tiempo por la acentuación ternaria, ó sea por la colocación del acento intenso de tres en tres notas. (Ejemplo número 14.) En este ejemplo el signo de expresión *f*, colocado simétricamente en la primera y cuarta semínima de las cuatro que entran en el compás, y el signo *P* en la segunda y la tercera, introducen un

ritmo ternario dentro de la combinacion binaria de los tiempos del compás, por el cambio de posicion de los acentos fuertes y débiles. Por este medio sencillo y natural pueden establecerse relaciones íntimas entre ritmos de diversa índole, y pasar de un sistema de compases á otro, conservando, sin embargo, la unidad en el pensamiento musical y la analogia en el plan. Asi introduciendo el *acento* binario en los compases ternarios, y el *acento* ternario en los compases binarios, podremos pasar de una manera fácil y natural del compás de 3 por 4, al de compasillo, 2 por 4, etc., y del de compasillo, al de 3 por 4, 3 por 8, etc. (Ejemplos números 15 y 16.)

En nuestro próximo artículo nos ocuparemos del ritmo *fraseológico ó periódico*, cuyos elementos necesarios son el ritmo de tiempo y el de acento que acabamos de analizar.

FRANCISCO DE ASIS GIL.

(Se continuará.)

## DEL CANTO.

La voz humana ha sido destinada por la naturaleza á dos usos muy diferentes: el de la palabra y el del canto. Para adquirir el primero, se necesita de poco trabajo. El hombre aprende fácilmente y por el solo medio de la imitacion, á hablar con propiedad y aun con elegancia. El segundo exige un particular estudio. El canto natural es informe; la imitacion lo pule, y el arte ó el método lo perfecciona. En los primeros tiempos, el arte del canto debió concretarse solamente á dar á la voz la mayor afinacion y dulzura posibles, y á la pronunciacion, pureza y claridad. Siendo entonces la música puramente silábica, y arreglados sus movimientos por el ritmo de los versos, todo el cuidado del cantante debia consistir en hacer oír distintamente cada sílaba, y en dar con afinacion cada nota de por sí, á lo menos en la parte relativa al mecanismo de la voz. Mas no ha sucedido lo mismo en la música moderna.

El canto llano, en quien indudablemente tuvo origen, no mirando entonces la prosodia con aquella importancia que hoy tiene, y procediendo en general por notas sumamente lentas, por sonidos muy prolongados, y ligando casi siempre unos sonidos con otros sobre una misma sílaba, necesitó precisamente mayor desarrollo del mecanismo vocal. Mas pronto debieron apercibirse de que no bastaba poseer buena voz, ni tener un punto prolongado ó una gran sucesion de sonidos sin interrupcion, sino que era necesario además para obtener en el canto cierta variedad y expresion, disminuir y reforzar por grados estos mismos sonidos, unas veces rápidamente, otras veces poco á poco; pues no era suficiente el pasar con afinacion de un intervalo á otro, y si el que por distantes que estuviesen estos intervalos se condujese la voz del uno al otro sin *destacarlas*, sin interrupcion y sin hacer perceptibles al oído los que hubiera en el intermedio.

Sin embargo de que el canto llano se ejecutaba casi siempre al unísono, necesitaron los cantantes de entonces dominar completamente su voz para dar á sus notas las mismas inflexiones; sobre todo en aquellos pasos donde habia una sucesion de sonidos para una misma

sílaba, y en los cuales la menor desigualdad en la voz hubiera sido de mal efecto.

Mas tarde, y con la invencion del contrapunto, se llegó á obtener esta igualdad, pues repitiendo todas las voces en los cánones y fugas, los mismos pasos en las imitaciones, se vieron los cantantes obligados (por decirlo asi) á formarse un mismo método que tuviese ciertos principios aplicables á todas las voces, acercándose por este medio unas á otras, dulcificando las graves, haciendo desaparecer la aspereza de las agudas, refundiéndolas entre sí, sin hacerlas salir, no obstante, de los límites prefijados por su misma naturaleza. La música profana se diferenciaba entonces tan poco de la del templo, que sobre poco mas ó menos puede decirse que para su ejecucion exigia de los cantantes los mismos estudios y el mismo talento. Mas poco despues el canto fué adquiriendo mayor desarrollo; las escalas se introdujeron en él, aun cuando el compositor no las hubiese escrito; y el cantante por sí solo se tomaba la libertad de añadir á las notas de un canto sencillo ciertos *grupetos ó mordentes*, los cuales ocupando el mismo lugar en el compás y en la armonía, le daban mayor adorno y elegancia, abriendo de este modo á la voz un nuevo campo donde poder brillar.

Los trinos se fueron multiplicando, y por último llegaron á finalizarse todas las frases ó periodos musicales en el reposo de una nota en la cual el artista de verdadero talento demostraba la agilidad de su voz y su buen gusto en las escalas y demás pasos de ejecucion. La melodía entonces naciente se encontraba (por decirlo así) ahogada entre tantos adornos. Afortunadamente la revolucion que en Italia esperimentó la música en el siglo XVII hizo que el canto se emancipase de esa multitud de floreos que lo desfiguraban. Las principales ciudades de Italia abrieron escuelas que algunos años despues llegaron á ser famosas por los felices resultados que en ellas obtuvieron maestros y discípulos. Módena tuvo la de Francisco Peli; Génova la de Juan Paita, y Venecia la de Gasparini y Lotti. Roma floreció tambien por el talento y la gran aplicacion de Fedi y José Amadri. Todos estos artistas, unidos por una fraternal amistad con los demás instrumentistas, compositores y maestros de canto de aquella época, se comunicaban mutuamente su manera de sentir, haciendo cada uno sus observaciones particulares, y discutiéndolas entre sí con la mejor buena fé, resultaba naturalmente que del choque de opiniones distintas emanaban preceptos saludables para el bien del arte, y que cada artista, corrigiéndose de sus propios defectos, mejoraba su plan de educacion musical. Una de las pruebas mas evidentes del celo y cuidado de estos escelentes maestros, es la costumbre que habian establecido, segun dice Bontempi (discípulo ilustre de la escuela romana), de llevar á sus discípulos por via de paseo, fuera de las murallas de Roma, á un sitio donde hay una famosa roca muy nombrada por su magnífico eco, el cual repite muchas veces las palabras. Allí, á imitacion de Demóstenes, que iba, segun refieren algunos historiadores, todos los dias á la orilla del mar á fin de corregirse del defecto que tenia de tartamudear, luchando con el ruido de las olas, ejercitaban á sus discípulos, haciéndoles cantar enfrente de la roca, que repetia distintamente las modulaciones del canto, y observando ellos mismos sus defectos, lograban por este medio corregirse. Francisco Brivio fué muy célebre en Milan y Francisco Redi en Florencia. Las dos ciudades que á fines del mismo siglo lograron llegar á ser la metrópoli del canto, fueron Nápoles y Bolonia. La escuela de Bolonia, fundada por

Pistochi, se distinguió sobremanera por su buen método de enseñanza, por la variedad de estilos y por el número de discípulos que sobresalieron en ella. El célebre Bernachi fué su jefe, pues á pesar de tener una voz escasa y poco agradable, llegó á fuerza de estudios á ser uno de los primeros cantantes de su tiempo, por la igualdad del sonido, el arte de graduar la respiración, la belleza y buen gusto de los adornos y la manera brillante de ejecutar los trinos. Raff, Tedeschi, Guarducci Mancini y otros muchos que pudiéramos citar, probaron bastante la habilidad y talento de sus maestros. El conde Algarotti en sus *Ensayos sobre la ópera* atribuye á este el origen de la decadencia del canto. Le cita injustamente llamándole el Marini de las licencias modernas. Se equivoca: los abusos de que se lamenta con razón, deben mas bien imputarse á Pasi, discípulo de Pistochi, pues él fué el que introdujo en dicha escuela una profusion de escalas, trinos, arpeggios y demás pasos de ejecución, que solo agradaban en él, porque era para ellos una especialidad, pero que degeneraron en abuso y en ridiculez cuando fueron imitados por otros cantantes no tan hábiles y de menos talento.

Nápoles, tan justamente nombrada en los fastos del arte musical, tuvo un sin número de buenos maestros y de jefes de escuela que sería prolijo enumerar. Los mas aventajados fueron Leonardo Leo, Domingo Egizio, Francisco Feo, Alejandro Scarlatti y Nicolás Porpora. Estos maestros, tan profundos en la teoría y en la práctica del contrapunto como en el método y el arte del canto, produjeron una multitud de discípulos que llegaron á ser la admiración de Europa, sobre todo como grandes melodistas é intérpretes fidedignos de ella.

Dos de entre ellos escitaron el entusiasmo y la admiración en todos los teatros donde cantaron.

El primero fué Baltasar Ferri, de Perouse, el mismo á quien tanto elogia Rousseau en su artículo *De la voz*, y del cual dice: «que ejecutaba las escalas ascendentes y descendentes de dos octavas, pasando por todos los medios tonos cromáticos, y haciendo en cada uno de ellos un trino sin respirar; conservando una afinación tal, que aunque no estuviese acompañado por la orquesta, en cualquiera nota en que los instrumentos quisieran ayudarle, se encontraban en perfecta afinación con él.» Hizo sus estudios en Roma y Nápoles, y murió muy joven. Todavía se conservan algunos versos dictados por el frenético entusiasmo que escitó aquel sublime cantante. Este entusiasmo fué general, y mas de una vez al salir del teatro llovieron sobre su carruaje flores y coronas que el pueblo le arrojaba en medio de sus gritos y de la mayor alegría.

(Se continuará.)

(Encyclopedie methodique de Mr. Ginguené.)

## SECCION BIOGRAFICA.

Noticias biográficas de D. Francisco Correa y Araujo.

D. Francisco Correa y Araujo, presbítero, que figuraba á principios del siglo XVII como uno de los mejores organistas de España, fué primero organista de la iglesia colegial del Salvador en la ciudad de Sevilla, rector de la hermandad de sacerdotes de la misma, maestro en artes, catedrático de Salamanca, y por último, obispo de Segovia, en donde murió el 13 de enero de 1663.

Araujo fué hombre singular en su instruccion, en su

carrera y en sus escritos. Todo en él va marcado con el sello de la originalidad algun tanto extravagante.

Su erudicion en música y en literatura fué poco común. Su carrera ofrece el rarísimo ejemplo de principiarla como organista y concluirla como obispo de Segovia. La originalidad de sus escritos se ve en la obra que publicó en Alcalá de Henares el año de 1626, con el doble título de *Tientos y discursos músicos y Facultad orgánica*.

Entre el escaso número de obras musicales que existen en la Biblioteca nacional de esta córte, se halla afortunadamente la que acaba de mencionarse. Una rápida ojeada sobre esta rara produccion dará á conocer el mérito de ella y la singularidad de sus formas.

A continuacion del título de la obra dice su autor: «Con esta obra, y con moderado estudio y perseverancia, cualquier mediano tañedor puede salir aventajado, sabiendo diestramente cantar canto de órgano» (música), y *sobre todo teniendo buen natural.* » Con esto significaba claramente que la buena organizacion y disposicion natural para la música es circunstancia tan principal para salir aventajado, que creyó conveniente poner esta interesante advertencia junto al título mismo de la obra.

Mas adelante dice: «Esta obra contiene setenta tientos (piezas), y entre ellas diez y seis glosas sobre el canto llano *guárdame las vacas*,» que es el *seculum* del primer tono (1).

En algunos de sus tientos se encuentran trozos atrevidos que en aquella época debieron sufrir no poca contradicción. Usa al mismo tiempo de proporciones de 5, 9 y 11 figuras al compás. Introduce algunos pasos que se acercan algo á la melodía moderna, á los cuales alude en el siguiente y gracioso párrafo: «Verán los discípulos (dice) el paso ya largo y veloz, revuelto y entrecado; el bocadito gustoso; el melindre y el juguete, y otros mil sainetes que la eminencia del arte descubre cada día.»

En fin, él se vanagloria de usar cosas nuevas y nunca oídas; y aunque algunas de ellas son extravagantes, no hay duda que fué artista de genio y organista de verdadero mérito.

Hánse suscitado dudas acerca de su naturaleza. Algunos escritores, y entre ellos D. Nicolás Antonio, dicen que era portugués. Otros con el doctor Lichtenthal aseguran que es español. Yo creo que el apellido *Correa* es español, y Araujo portugués, lo que inclina á creer que era oriundo de Portugal por su madre. Sea de esto lo que fuere, lo cierto es que él publicó su obra en Alcalá de Henares; que él mismo confiesa en ella que desde niño aprendió la música en Sevilla; que residió muchos años en aquella capital, y que murió en España. Todas estas circunstancias son suficientes para que en materia de música especialmente se le considere como español.

Araujo ha escrito además un tratado de música titulado *Casos morales de la música*, que se halla en la Biblioteca real de Lisboa, así como algunas poesías de su composicion.

H. ESLAVA.

(1) Antiguamente los maestros de capilla, los organistas y los sochantres hacian que sus discípulos aprendiesen de memoria los *seculum* de los ocho tonos, y para que los retuvieran mas fácilmente, aplicaban á cada uno de ellos una frase vulgar, habiéndole cabido al del primer tono la de *guárdame las vacas!!!*

## APUNTES para la historia musical de España.

Sábase que en el siglo XVI era el género religioso el que casi exclusivamente se cultivaba en Europa, y de consiguiente en España. Las publicaciones musicales de aquella época, de las que se conservan varias en el real monasterio del Escorial, prueban este aserto. Las diferentes colecciones de piezas que ellas contienen, y que fueron publicadas por guitarristas, se componen de motetes, salmos y trozos de misas, si son para cantadas, y de *tientos*, *composturas*, *galas* y *gallardas*, si son para tañidas. En fin, en aquella época dominaba la música religiosa, no solo en la iglesia, sino también en los salones y en el teatro, sucediendo al contrario que en nuestra época, en la que reina la música teatral no solo en el teatro, sino también en los salones, y lo que es peor, en la iglesia.

A principios del siglo XVII, que fué cuando empezó en Italia á desarrollarse el espectáculo de la ópera, debió esperarse que en España se cultivase también este género, en razón de que en el siglo anterior habían tenido lugar en nuestro país algunas representaciones dramático-musicales, aunque ignoramos completamente si ellas contenían algo de lo que después apareció en el extranjero como invención nueva. Pero la causa que á ello se opuso fué el carácter devoto de Felipe III, que lejos de coadyuvar al progreso de la música profana, fué contrario á todo lo que no correspondía á la religiosa.

Sin embargo de esto, se ve por varias citas de poetas y escritores de aquella época, que la música profana del género de salón ó de cámara era cultivada ventajosamente en España.

El maestro Vicente Espinel habla de varias señoras y caballeros que por entonces se distinguieron en el canto y en el tañido, amenizando con su habilidad diferentes reuniones y tertulias. Dice el mismo que D.<sup>a</sup> Bernardina Clavijo, hija de D. Bernardo Clavijo, catedrático de música que fué en Salamanca y después maestro de la Real Capilla, era *mónstruo de naturaleza* en el manejo de la arpa y del clave. Dice en otra parte que el licenciado Gaspar de Torres hacia *gallardísimos pasajes de garganta*.

Lope de Vega, después de enumerar un gran número de dichos profesores, dice que en aquella época admiraba la corte tres Isabeles, damas de la primera distinción, todas de tan dulce y agradable voz, tan diestras en el arte del canto y de tañer el arpa, *que podían competir con las tres gracias*. En los escritos de este poeta y de otros de su tiempo encontramos elogiados los nombres siguientes: 1.<sup>o</sup> D.<sup>a</sup> Inés de Mendoza, natural de Toledo, admirable tanto en el canto como en el tañido de la arpa, diciéndose también de ella que podía competir con D. Francisco Huete, el mas diestro arpista de su tiempo. 2.<sup>o</sup> D.<sup>a</sup> Ana de Zuazu, *que encantaba cuando cantaba y hablaba*. 3.<sup>o</sup> D.<sup>a</sup> María de los Cobos, que podía mover las piedras otra vez en Tebas. 4.<sup>o</sup> D. Juan y D. Nicolás Peraza, hermanos, que cada uno de ellos tuvo tres hijos, distinguiéndose todos ellos en el arte musical. Con sola esta familia dicen que se formaba una orquesta, pues había en ella uno que tañía el clavicordio, otro el arpa, otro el arquiteud, otro el laud, otro el violon, otro la guitarra y otro la bandurria. 5.<sup>o</sup> D. Gerónimo Isasi, clavicordista, de quien se dice *vive por la tecla insigne*. 6.<sup>o</sup> D. Francisco Risco y D. Manuel Coes, ambos excelentes compositores de música profa-

na. 7.<sup>o</sup> D. Pedro Palomares, que en la guitarra de cinco órdenes *tuvo gracia del cielo*. 8.<sup>o</sup> D. Gerónimo de Ayanza, compositor de música profana y gran cantante, de quien dicen que tenía en el arte *grande ingenio y fuerza*. 9.<sup>o</sup> D. Cristóbal Matias Madrid, de quien dicen *que en cantar y llorar fué un ángel hombre*. Dicen esto, porque después de haber sido el embeleso de la corte de Felipe II y de Felipe III por su gran pericia en el canto, tomó el hábito de religioso en el convento de Agustinos Recoletos de Madrid, en compañía de otro amigo suyo, D. Cristóbal Galan, profesor también distinguido. Ambos siguieron el ejemplo de D. Salvador Luis, famoso cantor de la real cámara de Felipe II, que habiendo pasado á Valencia, donde fué el Orfeo del virrey y de toda la nobleza, distinguiéndose al mismo tiempo por sus aventuras y galanteos, concluyó por hacerse Cartujo.

En esta época se hace mención también de varios caballeros de la nobleza que se distinguieron en el arte musical. Entre sus nombres se hallan principalmente el del marqués de Cabrera y el de D. Alejandro Giron y Pacheco. Ambos compusieron varias obras que alcanzaron gran estima. Del primero poseemos una canción cuyo título es *Tonada á Santa Teresa de Jesus, compuesta por el marqués de Cabrera, año 1622*. La letra es la siguiente:

### ESTRIVILLO.

Fuego, mortales, fuego,  
piedad, favor, socorro,  
clemencia, cielos,  
que en Teresa una flecha divina  
ha hecho que á ser esfera llegue  
lo que fué incendio.  
Clemencia, cielos,  
pues ya en su pecho  
lo que empezó centella,  
ya es elemento:  
piedad, favor, socorro,  
clemencia, cielos.

### COPLAS.

#### 1.<sup>a</sup>

Piedad, cielos soberanos,  
pronuncia Teresa ardiendo,  
que á tanto tropel de glorias  
no es capaz el pensamiento.  
Fuego, mortales, etc.

#### 2.<sup>a</sup>

Señor, Teresa se abrasa  
en ese tu amor inmenso,  
y del espíritu envidioso  
quiere fallecer el pecho.  
Fuego, mortales, etc.

#### 3.<sup>a</sup>

No pido, Señor divino,  
en la herida que padezco  
tregua, sino fortaleza,  
alivio, sino esfuerzo,  
Fuego, mortales, etc.

#### 4.<sup>a</sup>

No, Señor, me desampares,  
que es á mí á lo que mas temo,  
y es quejarse de las dichas  
mi humano sentimiento.  
Fuego, mortales, etc.

#### 5.<sup>a</sup>

De esta mi mortal flaqueza  
es de lo que mas me aquejo,



pues no puedo aun con el alma  
amaros como yo quiero.  
Fuego, mortales, etc.

6.ª

Arda, Señor, en buen hora  
este edificio pequeño,  
mas no falte la materia,  
porque no falte el incendio.  
Fuego, mortales, etc.

(Se continuará.)

## CRONICA DE MADRID.

El domingo, día 22 del corriente, se celebró una gran funcion religiosa en la parroquia de Santa María, para solemnizar la declaracion dogmática de la Purísima Concepcion. Asistió á ella, por orden de S. M. la Reina, la real Capilla música, y se ejecutó la misa en sol del maestro D. Mariano Rodríguez de Ledesma, y el *Te-Deum* de D. Hilarion Eslava.

—El lunes 23 se celebró el funeral de D. Pedro Albéniz en la parroquia de San Ginés, con asistencia de la real Capilla, ejecutándose el oficio de difuntos de don Hilarion Eslava, y el *Benedictus* de sétimo tono á *fabordon* de D. Andrés Lorente, conocido por el *Benedictus de Torres*.

—La Sra. Spezia ha salido para Cádiz, contratada para dar en el teatro Principal de aquella ciudad algunas representaciones del *Trovador*.

—Ha marchado á Málaga el Sr. Crivelli, baritono del teatro Real.

—Tambien ha salido para Cádiz, desde donde se trasladará á Italia, el tenor del teatro Real Sr. Volpini.

—Para la funcion que á beneficio del compositor Barbieri va á ponerse en escena en el teatro del Circo, parece está escribiendo una zarzuela en un acto el señor D. Ventura de la Vega. La pondrá en música el mismo Sr. Barbieri, el cual está encargado tambien de otra en dos actos, original del Sr. Garcia Gutierrez.

—El Sr. Oudrid está poniendo en música, para el beneficio de Caltañazor, una zarzuela con el título de *Amor y sueño*; tambien se dispone en el Circo otra de los señores Belza y Lahoz, titulada *Una aventura en Marruecos*.

—D. José Preciado, organista y maestro de capilla de Tafalla, ha publicado seis entregas de la cuarta parte de su método de órgano. Estas seis entregas contienen un juego de versos de octavo tono para *tercia*, cinco *ofertorios*, varias piezas de *alzar* y demás intermedios de la misa.

—Hemos tenido el placer de oír, aunque ligeramente y en un piano muy mediano, al Sr. D. Oscar de la Cinna, joven pianista húngaro que ha hecho grandes estudios en el género clásico bajo la direccion de los célebres Czerny y Moscheles. Aunque no podemos formar un juicio completamente exacto, porque para ello es necesario oírlo á satisfaccion y en un buen instrumento, sin embargo, no podemos menos de manifestar que la sensacion que nos produjo fué agradabilísima. La pureza y correccion que se necesita para sobresalir en dicho género, las posee á nuestro parecer en un grado poco comun. Esperamos tener la satisfaccion de volverlo á oír en el gran concierto que prepara para el teatro Real, y entonces podremos con mas conocimiento de causa formar nuestra conviccion, que la manifestaremos tal cual ella sea.

—Poco antes de entrar nuestro número en prensa hemos sabido que el Sr. Oscar de la Cinna tiene organizado ya

su concierto en el Teatro Real, en el cual el distinguido pianista ejecutará el 5.º *Concierto* de Beethoven, con piano y orquesta, el *Concierto* obra 79 de Weber, y una coleccion de *Melodías húngaras* de su composicion.

## CRONICA DE PROVINCIAS.

**GRANADA.**—En un periódico de esta capital leemos lo siguiente acerca de la ejecucion de la zarzuela *Catalina*:

«El Sr. Fuentes ha caracterizado admirablemente al belicoso y salvaje cosaco; su traje, sus maneras y su rudo acento, realizados por su voz poderosa, han arrancado justos aplausos; hay escenas y cantos á que este actor dá un realce completo, y sentimos que los límites de nuestro periódico no nos permitan detallarlos.

El Sr. Fernandez (D. Eugenio) ha comprendido tambien perfectamente su papel. En la cancion y coro de las cantineras ha sido siempre aplaudido, haciéndosele repetir.

En resumen, *Catalina* está hoy tan perfectamente ejecutada, y ha llegado ya á comprenderse por todos los actores de tal manera, que no deja nada que desear.

Faltaríamos á nuestro deber de periodistas, si al hacer esta desahogada reseña, olvidáramos al profesor don Domingo Martín, primer flauta de la orquesta, que en el solo del primer acto ha sido ruidosamente aplaudido todas las noches.»

## CRONICA ESTRANJERA.

**PARIS 22 de abril.**—En el teatro imperial la *Opera* se ha dado el lunes la *Mutta*, de Auber, para la salida de Neri Baraldi en el papel de Mazaniello. En esta tercera prueba el artista no ha estado mas afortunado que en las que tuvieron lugar en la *Favorita* y en la *Lucia*.

—Las tres representaciones del *Profeta*, con madame Stolz en el papel de Fides, han producido 26,993 fr. 48 c.

—La nueva ópera de Verdi *Las Vísperas Sicilianas* deberá ser ejecutada á principios del mes que viene.

—El teatro imperial de la *Opera Cómica* dará tambien hácia la misma época la obra en tres actos de monsieur Auber.

—Se prepara en el teatro Lírico para ser próximamente representada, una nueva ópera en tres actos de Mr. Halevy. Mme. Cabel está encargada del papel principal.

—Se espera á Rossini en Paris á principios del mes próximo.

—Se ha anunciado para el lunes 30 de abril, vispera de la apertura de la esposion universal, la ejecucion de una nueva obra de Mr. Berlioz, de un *Te-Deum* á tres coros, con orquesta y órgano concertante.

Esta composicion, sin tener las largas dimensiones de la misa de *Requiem*, contiene sin embargo ocho piezas desarrolladas, cuatro himnos, tres plegarias, y una marcha con arpas y órganos. La enorme masa de 900 músicos que han de ejecutar esta obra, estará dividida del modo siguiente: 1.º un coro de 100 voces á tres partes; 2.º otro coro de 100 voces á tres partes; 3.º un coro al unisono cantado por 600 niños; 4.º una orquesta de 160 músicos; 5.º el órgano dialogando con la orquesta y los coros, colocados en las dos estremidades opuestas de la iglesia, ya proponiendo el tema que los otros instrumentos han de desarrollar, ya ejecutando despues de ellos algunos compases de un carácter grave y religioso, sirviendo de conclusion á los diversos trozos. En algunos pasajes solamente, tal como la peroracion del *Judex crederis*, en que todos los poderes musicales entran en accion, el órgano se reúne á la orquesta. El coro

de niños no figura en los *tuttis*, sino de tiempo en tiempo, y para cantar grandes frases sencillas y magestuosas, dominando la armonía de las demás voces.

—El sábado útimo tuvo lugar el concierto histórico de Mr. Fetis en el salon Herz, cuyo objeto era la música del siglo XVI en la iglesia, en el concierto y en el baile. Casi todas las piezas de que se componía el programa han escitado el mas vivo interés. El público pidió la repetición de muchas de las piezas, pero el sábio director no quiso conceder los honores del *bis* mas que á la *Villanella Napolitana*, de Donati, á la *Giga* y al *Villanico* para seis voces de mujeres, de Soto de Puebla.

**BRUSELAS.**—Una memoria escrita por Mr. Lassen, laureado del gran premio de composición musical, ha sido remitida por el ministro del Interior á la academia real de Bélgica. Mr. Lassen escribe de Roma, y dice que ha adquirido la convicción de que el arte musical está en una completa decadencia en Italia, y que apenas se encuentran algunos vestigios de su pasada grandeza. En Nápoles ha oído cantar en las iglesias letanías sobre aires de ópera, con acompañamiento de órgano triángulo y chimesco. En Roma las tradiciones de la gran escuela de Palestrina han desaparecido completamente. La música religiosa no se distingue de la de teatro; los organistas llenan el cantollano de toda clase de adornos, ó preludian en un *sanctus* con una *saltarella*. El arte no existe en la iglesia ni en el teatro, porque no se oye mas que á Verdi, al cual los ingratos italianos han sacrificado al maestro por excelencia á Rossini, cuyas obras han caído completamente en el olvido. Mr. Lassen no niega que Verdi sea un hombre de talento, pero á cualidades que están fuera de toda duda, no reúne por desgracia la conciencia. Lejos de valerse de su influencia para atraer al público hácia el buen gusto, lo perverte mas y mas cada dia. La música de Verdi mata á los cantantes; el arte de manejar la voz, llevado en otros tiempos á tan alto grado de esplendor, ha desaparecido por completo. De las observaciones que Mr. Lassen ha consignado en su Memoria, deduce él mismo la conclusión de que el músico que viaja por Italia no puede sacar ningun provecho del exámen de lo que actualmente existe, y que no le queda otro recurso que concretarse al estudio de los antiguos monumentos del arte y ponerse en comunicacion con el genio de los grandes hombres, cuyas obras eminentes cubren esta tierra tan privilegiada otras veces.

(Le Guide Musical.)

—El célebre pianista Mr. Fumagalli ha dado un segundo concierto en el salon de Waux-Hall, en el que ha sido muy aplaudido.

—El sábado 28 de abril Mlle. Nelly Cocquereau dará un brillante concierto en el salon de la Grande Armonía. Muchos artistas de talento tomarán parte en esta *soirée* musical, y entre ellos el jóven violinista español, de un mérito incontestable, Mr. Monasterio.

**COLONIA.**—El célebre violinista y director de orquesta Francisco Hartmann ha muerto el dia 6 de abril de 1855.

**NAPOLIS.**—De la *Gaceta musical de Nápoles* tomamos la siguiente carta del maestro G. Verdi al marqués de Caracciolo, en que le dá gracias por un bello soneto que este ha escrito en su loor.

Al señor marqués Eduardo Caracciolo S. Teodoro.

«Paris, 12 de febrero de 1855.

Tan grata me ha sido la poesía con que ha querido V. honrarme, que me ha hecho olvidar la molestia que me causara el artículo de Délecluze. El pobre Donizzetti ha sido mas maltratado que yo, y el gran maestro ha salido sonriendo de Paris envuelto en aquel manto de gloria, que todos los Délecluzes de su tiempo nunca pudieron arrancar de sus hombros.

En cuanto á mí, procuraré siempre hacer todo lo mejor que pueda, y dejaré sin quejarme nunca ni tomar disgusto, decir á los periodistas cuanto se les antoje. ¡Tanto peor para mí si la música es mala! ¡Tanto peor para ellos si, siendo buena, la juzgan desfavorablemente! Tal juicio debe necesariamente perjudicar, ó á su talento, ó á su conciencia.

Permita V. entre tanto, señor marqués, que le dé las gracias por escrito, deseando la ocasion de conocer á V. y repetírselas personalmente.

Tengo el honor de ofrecerme apasionado servidor.

G. VERDI.»

## MISCELANEA.

### Un duelo curioso.

En 1811 se hallaba en Lóndres el célebre compositor Weber. Un dia que se paseaba en un barco por el Támesis en compañía de algunas señoras, se puso á tocar la flauta, instrumento que poseia á maravilla; pero viendo que lo seguia de cerca otro barco lleno de jóvenes militares, guardó su flauta en la faldriquera.

—¿Por qué ha dejado V. de tocar? le preguntó uno de aquellos jóvenes.

—Por la misma razon, respondió Weber, que empecé á tocar.

—¿Y cuál es esa razon?

—El haberlo tenido asi por conveniente.

—Pues bien, replicó el militar, ó vuelve V. inmediatamente á tocar la flauta, ó tendré yo á mi vez por conveniente arrojarlo al Támesis.

Weber viendo que la disputa comenzaba á alarmar á las señoras en cuya compañía se encontraba, cedió á las circunstancias y tocó con la mejor gracia que le fué posible. Al salir del barco no perdió de vista á su agresor; se llegó á él, y le dijo con tono firme:

—Caballero, el temor de turbar la tranquilidad de las personas que acompañaban á V. y á mí me hizo sufrir su impertinencia; pero mañana espero que medé una cumplida satisfaccion. A las diez nos veremos en Hyde-Park. No hay necesidad de testigos; la cuestion ha pasado entre los dos, y por lo tanto es inútil que comprometamos á nadie en ella.

El jóven oficial aceptó el desafio. Llegados los combatientes al lugar de la cita, el militar tiró de su espada y se puso en guardia; pero Weber le puso inmediatamente una pistola al cuello.

—¿Ha venido V. aqui para asesinarme? gritó el oficial.

—No, respondió tranquilamente Weber; pero tenga V. la bondad de bailar inmediatamente un minué, ó lo mato.

El oficial hizo ademán de resistirse; pero el tono firme de su adversario le impuso de tal manera, que al fin obedeció. Concluido el minué,

—Caballero, dijo Weber; V. me forzó ayer á tocar la flauta contra mi voluntad, hoy he hecho yo bailar á V. contra la suya; por consecuencia, estamos en paz; ahora, si á pesar de lo dicho, no está V. contento, estoy pronto á dar á V. toda la satisfaccion que mas fuere de su agrado.

Por toda respuesta, el oficial le echó los brazos al cuello, y le suplicó le honrase con su amistad.

Desde esta época empezó una amistad tan íntima entre los dos, que no concluyó sino con la muerte del célebre compositor.

Madrid, 1855.

IMPRENTA DE ANTONIO ANDRES BABI,

calle del Baño, núm. 14, entresuelo.

# OBRAS EN VENTA

PERTENECIENTES AL ESTABLECIMIENTO

## DE MARTIN SALAZAR.

calle de Esparteros, n.º 3.

		Rs. vn.
M. CASTIL-BLAZE.	De la ópera en Francia, dos tomos. . . . .	24
Id.	Diccionario de la música moderna, dos tomos. . . . .	24
A. SAVARD.	Curso completo de armonía, dos tomos. . . . .	40
F. J. FETIS.	Biografía de los músicos, ocho tomos. . . . .	300
A. BARBEREAU.	Tratado teórico y práctico de composición, dos tomos. . . . .	120
C. MONTAL.	Arte de afinar el piano, un tomo. . . . .	34
ESCUDIER.	Diccionario de la música, dos tomos. . . . .	28
J. F. FETIS.	Tratado completo de la teoría y de la práctica de la armonía (en francés). . . . .	40
M. BALBI.	Tratado del sistema armónico. . . . .	12
B BOUCHERON.	Filosofía de la música. . . . .	14
BOULLEY.	Gramática musical. . . . .	48
D. BEAULIEU.	Del Bitmo, de los efectos que produce y de sus causas. . . . .	20
FERMO BELLINI.	Manual de la música. . . . .	40
A. REICHA.	Tratado de la melodía. . . . .	24
Id.	Curso de composición musical. . . . .	120
Id.	La fuga y el contrapunto. . . . .	108
CH. CZERNY.	Colección de composiciones de Bach. . . . .	150
J. F. FETIS.	Tratado del contrapunto y de la fuga. . . . .	160
E. KALKBRENNER.	Tratado de armonía del pianista. . . . .	54
L. CHERUBINI.	Curso de contrapunto y de fuga. . . . .	120
H. R. COLET.	Tratado de armonía. . . . .	120
C. KASTNER.	Método elemental de armonía. . . . .	60
Ad. LE CARPENTIER.	Escuela de armonía. . . . .	54

# LIRA SACRO--HISPANA.

Ha salido la entrega 35 de dicha publicación, y se admiten suscripciones á la misma con arreglo al prospecto.

### Condiciones y puntos de suscripción á la Gaceta Musical de Madrid.

Con este periódico se publican mensualmente tres secciones de música de cuatro láminas grandes cada una: la primera de canto y piano, la segunda de piano solo, y la tercera de música religiosa.

SE SUSCRIBE EN MADRID: Almacén de música de M. SALAZAR, calle de Esparteros, num. 3; Carrafa, calle del Príncipe; Romero, calle de la Milicia Nacional; y en las librerías de Cuesta, Monier, Bailly-Bailliere, Publicidad, Librería Española, y Villa.

EN PROVINCIAS Y EN ULTRAMAR: En los almacenes música y principales librerías del reino.