

Año I.

11 de Marzo de 1855.

Precios de suscripción.

Rs. vn.

MADRID: Al periódico, por un mes.	6
Por tres meses.	16
Por seis idem.	30
Por cada sección de música.	2
EN PROVINCIAS: Al periódico, por tres meses.	20
Por seis.	36
Por cada sección de música.	2

NÚM. 6.º

Precios de suscripción.

Rs. vn.

EN EL EXTRANJERO: Al periódico, por seis meses.	40
Por cada sección de música.	3
EN ULTRAMAR: Al periódico, por seis meses.	40
Por cada sección 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 DIRECCIÓN

DE

D. HILARION ESLAVA.

SUMARIO.—De la MELODIA, segundo artículo, por F. de A. G. — Trazo de una Revista musical de Mr. D'Oricuz. — Sección biográfica. — D. Vicente Martín. — Apuntes varios para la historia musical de España, por M. Eslava. — Correspondencia extranjera. — Crónicas de Madrid. — Crónica de Provincias y del Extranjero. — Anuncios.

DE LA MELODIA.

SEGUNDO ARTICULO.

La música no puede ocupar dignamente el lugar que de derecho le pertenece entre las bellas artes, en tanto que ella no es el fruto inmediato y necesario del genio y del talento del compositor. Diremos mas: la música, sin el concurso de estas dos maravillosas facultades, lejos de tener una existencia real y positiva, entraria todo lo mas en la categoría de las cosas cuya existencia es mas ó menos posible, mas ó menos probable. Pero cuando la imaginación y la inteligencia del artista entran en ejercicio, producen un *todo* admirable, en el cual aparecen como por encanto combinados y coordinados todos los elementos del arte. Este *todo*, fruto espontáneo del talento del sentimiento y de la imaginación, no es otra cosa que el *arte* mismo, con todos sus atributos, con todas sus condiciones.

El artista, dice Mr. Fetis, cuando crea, no analiza su obra; pero luego que existe, su audición nos da inmediatamente la conciencia de las diversas partes que la componen. Así no solo encontramos en ella retratadas fielmente, por medio de los sonidos, las ideas que han servido de base al artista para la concepción de su obra, no solo ella despierta en nosotros sentimientos mas ó menos enérgicos, mas ó menos elevados y en completa conformidad con los que animaron al artista, sino que al mismo tiempo percibimos clara y distintamente dos partes principa-

les, que concurren á un solo objeto, que son, los sonidos que marchan *sucesivamente* y los que se siguen *simultáneamente*. Los sonidos que marchan en un orden sucesivo, fijan de tal modo nuestra atención, que ellos vienen á ser en nuestra inteligencia y en el orden de nuestras sensaciones el objeto primordial de la obra. Esta parte es la *melodía*. En los sonidos simultáneos nosotros no creemos ver otra cosa que el acompañamiento de aquella melodía, con la cual ellos concuerdan para formar el todo uniéndose entre si por medio de grupos ó *acordes*, de cuyo encadenamiento resulta esta otra parte del arte que llamamos *armonía*.

Este orden en la manera de concebir la obra del artista nos da necesariamente el verdadero tipo del arte, esto es, la *melodía*, como la expresión fiel de las ideas y del sentimiento del compositor; la *armonía* como su acompañamiento necesario; y como resultado de la reunión de estas dos partes esenciales, la *música* propiamente dicha, esto es, la música convertida en *arte*.

De la union de la melodía con la armonía nacen tres hechos distintos en las producciones musicales, que conviene tener en cuenta para lo que mas adelante diremos acerca de la melodía.

Estos tres hechos son los siguientes: ó la melodía predomina y la armonía le está subordinada, como sucede, por ejemplo, en las arias, canciones, romanzas, etc.; ó la armonía juega el principal papel, y la melodía la sigue en sus modulaciones, ritmos y cadencias, como se ve en la mayor parte de los coros, piezas concertantes y muy especialmente en los preludios, fugas, etc.; ó bien, últimamente, el interés está así en la parte melódica como en la armónica, de lo cual tenemos ejemplos en las sinfonías,

oberturas, cuartetos y en casi toda la música instrumental.

De esta clasificacion se deduce que, para tratar nosotros de la melodía bajo el punto de vista que nos hemos propuesto, esto es, el de dar una idea justa y cabal de los elementos que la componen, debemos considerarla en el caso en que, siendo ella el objeto principal de la obra, reúne en sí misma todo el interés musical de la produccion; en una palabra, cuando la *melodía es predominante*.

Para llenar cumplidamente nuestro objeto, vamos á considerar la melodía separada completamente de la armonía y bajo sus tres grandes y principales atributos, que son: la *tonalidad*, la *modulacion* y el *ritmo* respecto de la construccion de la *línea*, reservándonos para mas adelante decir algo de sus relaciones con la armonía.

Entremos en materia.

La melodía de una pieza de música ha de estar precisamente contenida en el tono y en el modo de una escala cualquiera; porque si la melodía no pudiera referirse inmediatamente á una de las veinte y cuatro escalas mayores y menores que nacen de la escala cromática, ó en otros términos, si los sonidos que la componen se eligieran arbitrariamente en distintos tonos, formaria un conjunto detestable, que no solo chocaria al sentido musical por su falta de sucesion lógica, sino que no tendria significacion alguna posible para nuestra inteligencia.

Al sentar este principio, entiéndase que nosotros no pretendemos que la melodía debe hallarse constantemente encerrada en un solo tono; porque si la melodía no pudiera apartarse de los límites de una escala, perderia una gran parte de sus medios de expresion, y el arte seria imperfecto. Lo que si tratamos de probar es que la melodía, siendo esencialmente diatónica, ha de hallarse siempre contenida dentro de los límites de la escala que le sirve de base. Veamos cómo esto se verifica.

En la sucesion de los sonidos que forman la melodía, existe una relacion tan íntima respecto del tono y del modo en que ellos se producen, que la aparicion de un sonido extraño, por la simple alteracion de uno de los sonidos naturales de la escala, destruye instantáneamente la idea del tono ó introduce la melodía inmediatamente en el tono, á que el sonido alterado pertenece. Pero obsérvese, al mismo tiempo, que tan luego como esta transicion se verifica, la melodía vuelve á tomar su carácter diatónico en la nueva escala, hasta tanto que un nuevo signo de alteracion aparece, sea para conducirla á otra nueva escala, sea para hacerla entrar en los límites de la escala primitiva. Para mayor claridad, supongamos que en una melodía escrita en el tono de *sol*, vemos aparecer un *do sostenido*; nota extraña al tono establecido, é inmediatamente que este sonido se deja oír, comprendemos que la melodía pasa del tono de *sol* al de *re*,

por la aparicion de la nota *sensible* de este tono. Mas si despues de haber entrado la melodía en el tono de *re*, aparece el *re sostenido*, signo propio del tono de *mi*, claro es que la melodía prepara su transicion á este nuevo tono. En este caso podrian suscitarse algunas dudas acerca de la eleccion del *modo*, esto es, si la melodía, al entrar en el tono de *mi*, el modo ha de ser mayor ó menor. Para resolver esta cuestion de un modo conveniente, hay que tener en cuenta la importante consideracion, de que la tonalidad de una pieza de música se satisface, sino en tanto que los tonos que en ella se suceden estan en una íntima conexion con el *tono establecido*, y que su constitucion es análoga. Esta conexion y esta analogia existen en los tonos, cuando entre ellos hay la diferencia de un accidente de mas ó de menos; cuando entre ellos existe el mismo número de accidentes, como sucede con los *tonos relativos*; ó bien cuando sin cambiar de *tónica* el modo se convierte de mayor en menor, y *vice-versa*. Considerada la cuestion bajo este punto de vista, la eleccion del modo en la modulacion que hemos presentado, no puede ser dudosa; porque siendo el tono de *mi* menor relativo de *sol* mayor, esto es, teniendo el mismo número de sostenidos en la llave que el tono establecido, y estando con el de *re* mayor en perfecta analogia, por tener un accidente de menos en la llave, con solo destruir el *re sostenido* volveremos con la mayor facilidad al tono primitivo.

Hé aquí la razon de la regla que prohíbe la sucesion de dos tonos mayores ó de dos tonos menores colocados á distancia de un grado subiendo ó bajando el uno del otro, y la que aconseja que, cuando dos escalas se sucedan á esa distancia, sea ascendiendo ó descendiendo, se cambie el modo de mayor en menor y de menor en mayor.

Así, la melodía puede modular, partiendo por ejemplo, del tono de *do* mayor al tono de *sol* mayor, al de *fa* mayor, á sus relativos menores, que son, *re* menor y *mi* menor, y á *la* menor, relativo de *do*. Si la melodía está en tono de *la* menor, puede modular, partiendo de este tono á *mi* menor, á *re* menor, á sus relativos mayores *do* mayor y *fa* mayor, y á *sol* mayor, dominante del relativo mayor.

A estas modulaciones análogas se añaden las que provienen del cambio de modo de mayor en menor, y de menor en mayor, como anteriormente dejamos apuntado.

Cualquiera otra modulacion, distinta de la que hemos indicado, no puede hacerse de un modo satisfactorio por la melodía aislada, esto es, sin el auxilio de la armonía, pues solo á esta parte del arte corresponde por medio de ciertos artificios, cuyas consecuencias conocen los que la hayan estudiado, poner en contacto é inmediata relacion tonos y modos lejanos.

De lo dicho se infiere que entre los varios géneros de modulaciones que existen en el arte, el mas sencillo

llo, el mas natural, consiste en la entrada de un nuevo tono por la sola aparicion del sonido que lo caracteriza, y por la transicion definitiva hecha por la fórmula de conclusion llamada *cadencia*. Ahora bien, en las modulaciones de esta especie pueden ocurrir dos cosas: ó la modulacion es incidental y la melodía vuelve al tono primitivo antes de que la *cadencia* se verifique; ó bien la melodía se desarrolla en el nuevo tono y finaliza en él. En el primer caso, la modulacion es pasajera y no destruye el tono primitivo; en el segundo, se pierde completamente la idea del tono establecido; por la *cadencia* final de la frase en otro tono distinto. Véanse los ejemplos marcados 1.º y 2.º (1).

Hay casos en que el signo característico de la modulacion no aparece en la melodía, en cuyo caso deberá encontrarse en el acompañamiento. En esta circunstancia, la *cadencia* final de la melodía podrá esclarecernos acerca de la realidad y de la naturaleza de la modulacion. El ejemplo siguiente, núm. 3.º, modula realmente al tono de *sol*, sin que aparezca el *fa sostenido*.

Algunas veces pueden presentarse en una melodía sonidos estraños al tono, sin que indiquen una modulacion: véase el ejemplo núm. 4.º Para distinguir estos sonidos de los que verdaderamente conducen la melodía á otro tono, hay que examinar la *cadencia* final de la frase melódica, y si ella no se hiciera en el tono indicado por el signo de alteracion, y si además este signo puede suprimirse sin que el se título melódico sufra alteracion, entonces no hay modulacion, y el sonido estraño debe considerarse como un *acento expresivo*. (Ejemplo núm. 5.º)

La modulacion tiene dos objetos en la melodía: primero, el darle mayor fuerza de expresion; segundo, el de evitar la monotonía cuando adquiere cierta extension por su desarrollo. Hay casos, sin embargo, en que un pensamiento melódico puede no salir de un tono, lo cual acontece generalmente cuando el compositor quiere expresar un sentimiento dulce y tranquilo.

En nuestro próximo artículo entraremos en la cuestion del *ritmo* en todo lo relativo á la construcción de la frase y del período melódico.

(Se continuará.)

FRANCISCO DE ASIS GIL.

Tomamos de una Revista musical, inserta en el *Diario de los Debates*, el siguiente trozo que versa sobre una cuestion suscitada por Mr. Vincent, con motivo de las opiniones emitidas por Mr. D'Ortigue acerca de la tonalidad adoptada en un aria del oratorio *La infancia de Cristo*, de Mr. de Berlioz.

TROZO DE UNA REVISTA MUSICAL DE MR. D'ORTIGUE.

«Debo responder ahora á una carta que mi sabio amigo Mr. Vincent me ha hecho el honor de dirigirme con mo-

tivo de mi último artículo, y en la cual me participa, en los términos mas corteses y cordiales, dos observaciones que deben ser examinadas.

Acaso no se haya olvidado lo que he dicho de la bella aria de Herodes: *O misère des rois!* á saber, que Mr. Berlioz habia concebido esta aria en una escala de sonidos enteramente particular, la cual no se refiere á ninguno de nuestros dos modos, mayor y menor; en una palabra, que Mr. Berlioz habia introducido atrevidamente en nuestra música uno de los modos del canto-llano, el segundo auténtico (1), llamado tambien frigio. Esta observacion ha chocado á Mr. Vincent, y hé aquí lo que ha tenido la bondad de escribirme: «Este folletín me ha interesado vivamente; veo en él la tentativa de introducir en la música moderna los modos eclesiásticos, es decir, los modos griegos, y Mr. Berlioz no es hombre que se estanca aquí. Habria que deducir de vuestro artículo, bajo de otro aspecto, una consecuencia importante, y es que habriais reconocido la posibilidad de una solucion que vos mismo juzgabais imposible, á saber, la del problema del acompañamiento de dichos modos eclesiásticos. Permitidme protestar de paso contra la denominacion de modo frigio, que la Iglesia da al segundo tono auténtico. Los trabajos del doctor Beller-mann (por no hablar de los míos) me parece que establecen de una manera sólida que este modo representa la armonía myxo-lidia de los antiguos.» Haciéndome cargo desde luego de la segunda objeccion que me hace Mr. Vincent, digo que, puesto que la Iglesia da la denominacion de frigio al segundo modo auténtico, quedo por esto mismo justificado. He seguido efectivamente á Leonard Poisson, cuyas palabras he citado, así como tambien á todos los autores eclesiásticos. Ignoraba que Mr. Vincent, en su precioso volumen titulado *Noticias de los manuscritos griegos*, en donde ha acumulado tesoros de la mas vasta y sana erudicion, y últimamente en su *Discurso sobre la música de los griegos*, pronunciado en el congreso científico celebrado en Arras en el mes de agosto último, habia establecido que el modo frigio corresponde á nuestro modo mayor. Pero es fácil de comprender que, al dar cuenta de la particion de Monsieur Berlioz, he debido evitar el entrar en una discusion sobre la teoría griega, estraña á mi asunto, y que no hubiera tenido otro resultado que causar estrañeza á los músicos familiarizados con el canto-llano. Hay mas: al decir que Mr. Berlioz se habia apoderado de ciertos elementos de la tonalidad antigua, tuve buen cuidado de hacer comprender que de ninguna manera se habia este preocupado de la cuestion de los diversos modos griegos. Sobre este punto tenemos su propio testimonio; ved aquí lo que él mismo dice acerca de esto, con un tono poco respetuoso, en el prólogo de la *Fuite en Egypte*, grabada en casa de Richault: «Algunos dias despues escribí en mi casa la pieza titulada el *Repos de la sainte famille*, empezando esta vez por las palabras y una pequeña obertura fugada, para una pequeña orquesta, en un pequeño estilo inocente, en *fa sostenido menor sin nota sensible*; modo que no está en moda, que se asemeja al canto-llano, y que los sabios dirán que se deriva de algun modo frigio, dorio ó mixo-lydio de la antigua Grecia, lo cual importa poco al objeto; pero en el que reside evidentemente el carácter melancólico y sencillo de los antiguos cantos populares.» De esta manera monsieur Berlioz hecha á barato los modos griegos; no quiere que se le arguya de amar lo griego. Perdona, caballero, yo ignoro el griego. Os lo denuncio, Mr. Vincent, ó mas bien, él se denuncia á sí mismo: *habemus confidentem reum*. Lo que voy á añadir parecerá bien estraño: y es, que si Mr. Berlioz no se ha inquieta-

(1) Los ejemplos que aquí se citan, se darán con el número en que aparece nuestro tercer artículo, en una lámina de música, que se abrirá expresamente para este objeto.

do en lo mas mínimo por los modos griegos; debe precisamente a esto la circunstancia de haber salido tan bien con su empresa.

Vengamos á la primera observacion de Mr. Vincent, á saber, que admito como posible hoy la solución, que habia considerado hasta el dia imposible, del acompañamiento de los modos eclesiásticos. Permítame Mr. Vincent responderle que su observacion no me parece fundada. Cuando he dicho en la *Introduccion al estudio comparativo de las tonalidades* (pág. 139) y en mi *Diccionario litúrgico del canto-llano* (pág. 1461) que «el canto-llano para uso del culto, el canto litúrgico, es incompatible con la armonía, y que esta destruye radicalmente su carácter,» no me he despojado por esto del derecho de admirar el partido que ciertos compositores, como, por ejemplo, Mr. Meyerbeer ó Mr. Berlioz, puedan sacar de ciertos elementos del canto-llano, trasportándolos á la música libre: todavia menos he podido dar lugar á pensar que el aria de Herodes ó cualquiera de la misma naturaleza pueda servir «para el uso del culto.»

Estoy tan poco dispuesto á admitir la armonizacion del canto-llano, que puedo asegurar que he leído con sentimiento las siguientes palabras en el último opúsculo, que el respetable P. Lambillote acaba de publicar, sobre la restauracion del canto litúrgico: «Deducimos que puede muy bien emplearse en el acompañamiento esa armonía moderna, que Mr. Fetis llama *atractiva*, puesto que en la música llana puede haber notas realmente atractivas.» El escritor añade en una nota: «Párecenos absurdo pensar, como ciertos autores, que esta armonía y estas notas atractivas dramatizan el canto-llano; porque del mismo modo que una melodía armonizada puede ser muy apasionada, muy dramática sin estas notas atractivas, del mismo tambien la melodía y la armonía pueden hacer uso de estas notas atractivas sin excitar las malas pasiones.»

La palabra *absurdo* me parece algo fuerte cuando se dirige á personas que en último resultado combaten bajo la misma bandera: soltar semejante palabra es casi hacer fuego sobre sus mismas tropas, y me parece que veo todo un ejército de contradictores que me dice: Es á V. á quien va dirigido este discurso.

El P. Lambillote corta aquí diestramente y de una plumada una cuestion que merece ser estudiada con detenimiento.

Por mi parte, creo poder asegurar que está casi demostrado por el testimonio de los músicos y compositores de canto-llano de los dos últimos siglos, y si puedo decirlo así, por la fatalidad de los hechos tanto como por el análisis filosófico, que los elementos de las dos tonalidades, eclesiástica y moderna, son, no solo diferentes, sino que se excluyen radicalmente; se ha demostrado que de estas dos tonalidades la una afecta á la organizacion humana de una manera contradictoria y enteramente antipática á la otra; que, por consiguiente, soñar en la *fusion* de las dos tonalidades, era preparar su *confusion*, ó mas bien, absorber la primera, como mas limitada, puesto que está reducida al culto, en provecho de la segunda, mas general, y por lo mismo mas invasora.

Se han comparado las tonalidades á las lenguas y á los idiomas. No será, pues, salirse de la cuestion presentar aquí una comparacion de este género. No sé yo si el Reverendo P. Lambillote ha tenido tiempo para

leer su Moliere, y si ha meditado sobre la respuesta del doctor Panrace á Sganarelli, cuando se atreve á decirle que ni habla el turco, ni el árabe, ni el latin, sino el francés: «Pasad á este otro lado, porque este oído lo tengo destinado á las lenguas científicas y extranjeras, y el otro á la vulgar y la materna.»

La chanza es pesada, convengo en ello; pero ¿no hace comprender á las mil maravillas que, para hacer entrar tonalidades tan opuestas en la cabeza de los sochantres, de los fieles y del pueblo, sería necesario que nuestro oído derecho estuviera destinado á la tonalidad «científica y extranjera» del canto-llano, y el izquierdo á la tonalidad «vulgar y materna»? Es, pues, preciso que esta demostracion no quede sin valor, puesto que ha chocado á entendimientos tan elevados, entre los cuales tengo el honor de contar á Mr. Vitet. Puede creérse que me privo de una satisfaccion muy viva y natural, absteniéndome de reproducir aquí la interpretacion elocuente que ha dado á la teoría de que hablo, contentándome con recordar al P. Lambillote el tercer artículo del sabio académico sobre la *Historia de la armonía de la edad media*, de Mr. Coussemaker, insertado en el *Journal des Savans* (pág. 31 á 35 de la tirada aparte).

Ved, pues, al P. Lambillote en estado de decidir la cuestion á su modo, sin dignarse discutir, sin establecer siquiera los términos del problema. Vedle queriendo reunir el canto-llano y la armonía moderna, sin mas ni mas. ¿Y en qué se funda para esto? En las notas atractivas, es decir, en esos cuartos de tono que Mr. Vincent ha resucitado, tomándolos de los griegos, y que él mismo ha encontrado poco há en el antifonario de Montpellier, ó sea en el canto-llano del siglo XII: descubrimiento inespereado é importante, apresurémonos á decirlo, porque si es una razon que prueba concluyentemente que el canto-llano es una melodía, y que no puede subsistir sino con la condicion de permanecer en tal estado (es decir, sin acompañamiento), la presencia misma de esas notas atractivas, de esos cuartos de tono, jamás, en ningun sistema (como lo ha probado suficientemente Mr. Fetis y otros despues de él), podrian adaptarse á una armonía cualquiera.

Manifestando por segunda vez el disgusto que la asercion del P. Lambillote me ha hecho experimentar, al leer su folleto, que contiene, por otra parte, cosas muy justas y sensatas sobre el ritmo, sobre la destruccion de este por el compás, cuando se aplica torpe y brutalmente al canto gregoriano, sobre la precipitacion con que han obrado las comisiones establecidas en algunas diócesis para la reproduccion de los libros litúrgicos, etc., hago los mas sinceros votos por que el Padre Lambillote sea llamado, como desea, á Roma, para concurrir con sus luces y su celo á la grande edicion de los libros de canto, que se prepara en aquella ciudad bajo los auspicios de S. S. Pio IX.

Para concluir con Mr. Vincent, voy á citar un pasaje de su discurso en el congreso científico de Arrás, en el cual da cuenta de un instrumento que ha inventado para realizar los tres géneros de la música griega:

«Compónese este, dice Mr. Vincent, de dos teclados, cada uno de los cuales en particular se asemeja á los teclados ordinarios; pero las teclas de cada uno dividen en dos partes iguales el intervalo comprendido entre dos teclas sucesivas del otro. De hecho se demuestra que se puede, por medio de transiciones artísticamente preparadas, pasar de un teclado al otro, y aun tocar los dos á la vez. Ahora bien, suponiendo admitida esta esperiencia, resulta de la existencia de semejante instrumento y de la posibilidad de hacer de él uso que el oído no rechaze, el derecho de establecer las con-

(1) Hay en los ocho tonos de la Iglesia romana, dice Castil-Blaze, cuatro tonos auténticos, á saber: el primero, tercero, quinto y séptimo.

(N. del T.)

clusiones siguientes, susceptibles por sí mismas de una multitud de corolarios. » Pido á Mr. Vincent la gracia de que me permita pasar en silencio sus conclusiones y corolarios: me asustan demasiado y quiero mejor que el lector vaya por sí mismo á buscarlos en el folleto, lo que tal vez no dejará de hacer. He oído el ingenioso instrumento de Mr. Vincent, y he creído que podría, en ciertos casos, y por medio de transiciones artísticamente preparadas, dar lugar á lo que pudiera llamarse armonías de paso, fundadas sobre cuartos de tono, las cuales no estarían desprovistas de cierta dulzura. Es preciso no señalar jamás límites al arte, ni encadenar sus destinos. Pero para el resultado de que acabo de hablar, tan limitado como quiere suponersele, ¿no sería necesario que todos nuestros instrumentos de música estuviesen afinados por cuartos de tono, que las voces se acostumbrasen á cantar por cuartos de tono, y por último, que nuestra escala dejase su division actual por la de cuartos de tono? Todas estas consecuencias son violentas. Ahora bien, ¿no sería esto una revolucion en el arte de las mas radicales que pueden concebirse? Yo rindo homenaje á la vasta literatura, al saber y al talento de invencion de Mr. Vincent. Su instrumento es excelente para la demostracion viva de la teoría griega y de sus tres géneros. Pero querer hacer de él una aplicacion á la música moderna, es cosa, lo repito, que me asusta. ¿Es de este modo como se verifican las transformaciones en la música, en la tonalidad? Yo someto estas cuestiones á la alta comprension de Mr. Vincent.

Por lo que á mí toca, confieso que mi cabeza se trastorna al aspecto de esa sima que amenaza tragarse por entero el arte de Palestrina, de Bach, de Haydn, de Mozart, de Glück, de Rossini y de Beethoven. Puede ser que lo que tuyéramos en lugar de lo que hoy tenemos valiera mas ¿quién sabe? Pero en presencia de un *quién sabe* y de un *puede ser*, vale mas conservar lo que se POSEE. »

J. D'ORTIGUE.

SECCION BIOGRAFICA.

Noticias biográficas de D. Vicente Martin, segun Mr. Fetis.

Vicente Martin, que los italianos llamaban *Martini* ó *lo Spagnuolo*, nació en el año 1754 en Valencia, capital de la provincia de este nombre, en España. Despues que concluyó sus estudios musicales, siendo niño de coro en la catedral de aquella ciudad, desempeñó durante algun tiempo el cargo de organista en Alicante; pero su inclinacion por la música teatral le incitó á presentar la dimision de este cargo, para ir á Madrid, donde escribió algunas arias para un cantante napolitano llamado *Guglietti*, quien le aconsejó que fuese á Italia, augurándole grandes éxitos.

A su llegada á Florencia, hacia el año de 1781, escribió Martin, para la estacion de Carnaval, *Ifigenia in Aulide*. Despues marchó á Luca, donde hizo representar *Astarte*, que no obtuvo ningun éxito, y el gran baile en tres actos titulado *La Regina di Golconda*. Otros varios bailes, que escribió en Génova y en Venecia, precedieron á la aparicion de las óperas con que adquirió tan brillante reputacion, consiguiendo renombre momentáneo, en una época en que llamaban la atencion en Italia compositores como Paisiello, Cimarosa y Guglielmi. En 1783 se hallaba Martin en Turin, donde escribió el prólogo titulado *La Dora festeggiata*, y la ópera bufa *l'Accorta cameriera*. Siguiéron á estas obras *La Ipermestra*,

Il Barbero di buon cuore, representadas en Roma en 1784; *La Capricciosa corretta*, en 1785; *La cosa rara*, ópera la mas célebre de Martin, y *l'Arbore di Diana*. Estas composiciones obtuvieron el mas brillante éxito por su música melodiosa, fácil y expresiva.

Mozart hizo justicia á estas producciones; aunque reprobaba, con razon, la falta de las cualidades sólidas que dan vida en la posteridad á las obras artísticas, y pronosticó que cuando las óperas de Martin pasasen de moda, caerian en el mas profundo olvido. El autor de *D. Juan* honró á este compositor, intercalando en el segundo acto de su gran composicion un trozo de la *Cosa rara*.

En 1785, llamaron de Viena á Martin, donde puso en escena su *Barbero di buon cuore* y la *Cosa rara*, habiendo sido magníficamente recompensado por el emperador José II. En 1788 salió para San Petersburgo encargado de la direccion del teatro de la Opera, y escribió la ópera bufa *Gli Sposi in contrasto* ó *Il Sogno*, cantata á tres voces. Diez años despues le concedió Pablo I el título de consejero.

El génio de Martin se apagó completamente en sus últimos años, y cuando en 1801 la ópera francesa reemplazó á la ópera italiana, perdió su destino, y no le quedó otro recurso para vivir que dar lecciones. Murió en San Petersburgo en el mes de mayo de 1810.

De sus composiciones se grabaron las siguientes: 1.º *l'Arbore di Diana*, partitura reducida para piano, Paris, Leduc, Bona, Simrock. 2.º *La Capricciosa corretta*, id., id. 3.º *Gli Sposi in contrasto*, id., id.; Viena, Artaria. 4.º *Una cosa rara*, id., id.; Paris, Leduc, Bona, Simrock. 5.º *Seis canoni á tres voces, con acc di piano-forte*; Brunswick, Spohr. 6.º *Doce canoni d'amore*, id. idem, Leipsick, Breitkopf y Hartel. 7.º *Doce arietes italianas* para voz sola y piano, Brunswick, Spohr, que se publicaron traducidas al alemán en Bona y en Hamburgo.

Las oberturas y piezas sueltas de las óperas de Martin se grabaron, arregladas para varios instrumentos, en Paris, Viena, Londres, etc. Tambien se conoce un *Te-Deum* á cuatro voces y órgano, inédito, compuesto por este artista.

(Biographie universelle des musiciens.)

APUNTES VARIOS

para la historia musical de España.

Como no se ha cuidado en España por conservar los documentos mas antiguos del arte, han supuesto algunos escritores extranjeros que hasta los tiempos de Carlos V no se conoció en nuestra nacion el arte de escribir para varias partes simultáneas. Este es un error grave. Antes que viniera á España el citado emperador no solo habia capillas musicales en algunas iglesias, sino que tambien la tenian varios individuos de la nobleza española. Los bailes de los seises en Sevilla, y las funciones que se hacian en Leon á la virgen de las *Cantaderas* son mucho mas antiguas que la venida de Carlos V. Martinez Viscargui publicó su *tratado de música, canto llano y contrapunto* antes de esa época. En el siglo anterior habia ido de España á Italia, y con el objeto no de aprender, sino de enseñar, el famoso Ramos de Pareja, por cuyos escritos sabemos que habia en su tiempo otros varios maestros de nombradía, entre ellos Juan del Monte, con quien él habia aprendido, y Osmeno, que habia sido contrario á sus doctrinas musicales.

Antes que viniera Carlos V tenia capilla de música el tercer duque del Infantado en la ciudad de Guadalajara, como se comprueba por un libro de principios del siglo XVI, cuyo título es: *Noticia sobre los usos de la casa de D. Diego Hurtado de Mendoza, tercer duque del Infantado*. En él se dice: «Tenia capilla de cantores, monstri-

les (1), órgano y otros instrumentos músicos concernientes al oficio divino.» Mas adelante añade: «y todos los días de fiesta se cantaba una misa á canto de órgano (2).»

En todo el siglo XVI hubo varios grandes de España que se distinguieron por sus conocimientos en el arte musical. Nosotros hemos hallado una canción manuscrita que dice: *Tonada del duque de Gandía D. Francisco de Borja* (3), cuya composición musical tiene verdadero mérito considerado el estado del arte en aquella época, sin embargo de que su poesía no es á propósito para inspirarse con ella. Dice así:

ESTRIBILLO.

¡Ay! que cansera,
déjeme usted,
tanta pregunta,
tanto querer,
tanta fineza,
tanta merced.
¡Ay! que cansera,
déjeme usted.

COPLAS.

1.ª

¿Quién le ha obligado
á querer bien
á una crueldad
sin mas aquel?
Mas ya parece
va á responder,
que en su cuidado
hay su por qué.
¡Ay! que cansera,
déjeme usted, etc.

2.ª

Si en esa copia
no ha de poder
pintar las iras
del no sé qué,
¿para qué intenta,
pues viendo está,
al no sé cómo
el ya sé vé?
¡Ay! que cansera,
déjeme usted, etc.

3.ª

Para qué quiere
mi copia hacer,
si en mis desvíos
no hay para qué,
y mas de el gusto
de tanta fe
puede importar
pero no valer.
¡Ay! que cansera,
déjeme usted, etc.

4.ª

Yo le aconsejo,
que de esta vez
dejea borron
su pretender,
pues de mi templo
en la pared,
ni aun á sus voces
lugar dará.
¡Ay! que cansera,
déjeme usted, etc.

H. E.

(1) Se llamaban *menistriles* los que tañían las chirimías, el bajoncillo y el bajon, cuyos instrumentos reforzaban á las cuatro voces; la chirimía primera al tiple, la segunda al contralto, el bajoncillo al tenor y el bajon al bajo.

(2) Por canto de órgano se comprendía entonces lo que hoy entendemos por música, para distinguirlo del canto llano.

(3) Hoy veneramos en los altares á este varón ilustre de la nobleza española.

CORRESPONDENCIA PARTICULAR

DE LA

GACETA MUSICAL DE MADRID.

PARIS 1.º de marzo.

He visto en el apreciable periódico que Vds. dirigen que se pone por las nubes á la Frezzolini, la cual puede tal vez haber cantado bien hace algunos años, pero en el día es otra cosa, pues no tiene mas notas que las altas, sobre las cuales permanece constantemente, desarreglando para ello toda la música, y al cabo de dos ó tres compases, cansada de hacer esfuerzos, concluye por cantar *falso*, cuando no empieza desde luego de esta manera.

La Bossio y la Borghi-Mamo son mejores; pero sobre todo, la mejor que hay en el teatro italiano y en Paris, es una española llamada Mme. Gassier (por hallarse casada con un francés de este nombre): esta canta siempre justo y con muy buena escuela, su voz es muy clara y redonda, vibrante y simpática, dominando sin esfuerzo alguno los coros y la orquesta, y llegando fácilmente hasta el *mi natural*. Los periódicos dicen que hasta el *sol* y aun hasta el *la*, pero esto no es verdad.

Por ser española, se ha formado una intriga necia y mezquina contra ella en el teatro italiano, para no dejarla cantar en las óperas que ella desea, y como el teatro está lleno de italianos que no pagan, no la aplauden sino en los momentos en que, entusiasmado el verdadero público, hace la debida justicia á su talento.

No es exacto, como Vds. dicen, que el *Trovatore* llene constantemente el teatro: así lo dice la *France musicale*, porque los *Escudiers* han comprado toda la música de Verdi; pero la verdad es que el primer día fué mucha gente para oír la nueva ópera, y que luego, si la sala tiene algunas personas cuando se representa, son las que obtienen billetes de favor, y que la empresa pierde mucho con esta obra, como con todas las de Verdi, á pesar de que en el *Trovatore* ha mejorado algo el autor su despilfarrado modo de componer.

En el día el teatro italiano es el último de los cuatro teatros líricos de Paris, pudiéndose decir que el primero es el de la *Opera cómica*, el segundo el de la *Grande Opera*, el tercero el *Teatro lírico*, antiguamente llamado de la *Opera nacional*, y el cuarto el *Teatro italiano*.

El vulgo creará que no tengo razon en clasificarlos de este modo; pero la verdad es que en la *Opera cómica*, si bien no hay un buen tenor, los demás cantantes, los coros y la orquesta sobre todo, se hallan siempre á la altura de la música que ejecutan. En el *Teatro lírico*, aunque no tan bien como en el antedicho, se hallan los ejecutantes en la misma proporción, cosa que no sucede en la *Grande Opera*, en que como los coros y la orquesta son muy buenos y numerosos, aunque no están bien dirigidos por su jefe, Mr. Gerard, resulta que los cantantes deberían tener voces estremadamente llenas y escepcionales, para dominar y hacerse oír sin esfuerzos desagradables; además la música que se ejecuta en la *Grande Opera* requiere, por su mucha dificultad y fuerte acompañamiento, cantantes sobresalientes, y como ya no se encuentran en el día.

En cuanto al teatro Italiano, calculo que debe considerarse como el peor de Paris, ya porque los cantantes en general no son buenos, á causa de que los italianos modernos han olvidado aquella escuela de canto que tan célebres hizo á sus padres en tiempos de Rubini, en que se hallaban inspirados por los buenos cantantes que el teatro poseía. Esta opinion que emito respecto de los cantantes italianos no es solamente mia, pues hablando sobre este particular con el compositor Pacini me dijo: los franceses se han vuelto italianos y los italianos franceses, pues no hacen en el día mas que dar gritos desagradables.

J. PEREZ.

CRONICA DE MADRID.

El día 4, domingo, se ejecutó en la Real Capilla de S. M. la primera Misa del maestro D. Alfonso Lobo, y el viernes 9 la segunda del mismo autor.

Estas dos obras, como la mayor parte de las correspondientes á aquella época, son á voces solas y en el género de imitación que denominamos generalmente con el nombre de música de *atril* ó de *facistol*.

El autor de estas dos Misas fué maestro de capilla de la santa Iglesia primada de Toledo á principios del siglo XVII, y figuró justamente en primera línea entre los compositores de aquella época.

Pocas son las novedades que la empresa del teatro Real presenta al público de algun tiempo á esta parte; y por cierto que, si bien lo reflexionamos, no tiene aquella la culpa, pues es bien sabido que durante la presente temporada ha hecho cuanto ha podido á fin de atraerlo, estrellándose, por último, contra su indiferencia. Por lo tanto, no debe extrañarse que una empresa que cuenta con pocos abonados y alguna que otra entrada regular (pocas veces un lleno completo), tenga que concretarse á repetir las mismas funciones por falta de recursos. Esto es causa que el lunes y miércoles hayamos oído la *Traviata*, el domingo el *Hernani*, el martes el *Troador*, y el jueves la *Lucrezia Borgia*; es decir, las mismas óperas que hemos visto cien veces, y tal vez con menos esmero que antes, porque es sabido que cuando falta un público numeroso que anime las representaciones, los que en ella toman parte, en general, no ponen aquel cuidado que sería de desear para el buen desempeño de su cometido. Respecto de la última de las citadas óperas, debemos decir que el Sr. Vialletti estuvo mucho mejor en la representación del jueves que en ninguna de las anteriores, y por cierto que el público le dió pruebas de ello aplaudiéndole varias veces. Con motivo de haber rescindido la escritura al Sr. Prudenza, se encargó de la parte de German el Sr. Volpini, desempeñándola mejor de lo que muchos esperaban, especialmente en el final del último acto, en que fué muy aplaudido, haciéndole salir juntamente con la Gazzaniga. El sábado se pondrá en escena el *Hernani*.

El miércoles 7 tuvo lugar en el teatro del Circo el beneficio del tenor Sanz. A pesar de tener dispuesta el beneficiado la zarzuela titulada *El Sueño de una noche de verano*, esta no pudo tener efecto por la enfermedad del Sr. Salas, ejecutándose en su lugar *Tramoya*, del señor Barbieri, el segundo acto del *Sueño de una noche de verano*, del Sr. Gaztambide, el aria del *Asedio di Arlem*, del maestro Verdi, un baile, y el último acto del *Hernani*, de Verdi. En esta funcion hicieron su estreno dos nuevos artistas, la señorita Hermoso en *El Sueño*, y el Sr. Campoamor en *Tramoya*. La señorita Hermoso y el Sr. Campoamor son dos artistas medianos, así en la parte de declamacion como en la de canto, sin poseer, para compensar aquellas faltas notables, la belleza, por lo menos, de un buen órgano vocal. El público numeroso que asistía al espectáculo dió repetidas veces muestras inequívocas de desaprobacion, y muy especialmente durante la ejecucion del último acto del *Hernani*, que fué fatalísima, así por parte de los actores como de la orquesta. Sin embargo, para ser justos, debemos decir que el Sr. Sanz fué el único que se mantuvo á la altura de su verdadero talento en el desempeño de su papel.

El aria del *Asedio di Arlem*, cantada por la señorita Hermoso, y cuya instrumentacion se conocia á la legua que no habia salido de la pluma de Verdi, fué aplaudida por algunos.

Aconsejamos á la empresa, por su propio interés, deje esta clase de obras para los artistas del teatro Real, toda vez que ella tiene su género propio, y en el cual tan repetidas pruebas de aprecio han recibido del público sus artistas y sus compositores.

Acaban de llegar á esta corte la señora Soriano y la señorita Corona, que tantos aplausos han recibido últimamente en los teatros de Bilbao, Pamplona y Vitoria.

CRONICA DE PROVINCIAS.

ZARAGOZA 28 de febrero.—Correspondencia.—La solemne funcion proyectada por los profesores de música,

en accion de gracias al Altísimo por haberles preservado de la fatal peste del cólera sin haber que lamentar la decaencia de ninguno de sus compañeros, se verificó por fin el día 18 del corriente en la Iglesia de San Cayetano.

La lluvia, que caía á torrentes, no sirvió de obstáculo para que el templo se llenara de una concurrencia numerosa y escogida. Una misa del inmortal *Cherubini* y el *Te-Deum* del maestro Eslava fueron las piezas escogidas para tan solemne acto, las cuales fueron dirigidas por el Sr. Meton, y ejecutadas con maestría por los profesores de las dos capillas de música de las catedrales, entre los que vimos á los artistas del teatro principal los Sres. Santes, Aznar y Di-Franco, que espontáneamente se brindaron á contribuir con sus talentos al mayor brillo de la funcion.

VALENCIA 4 de marzo.—Correspondencia.—Por aquí no se oye mas música que la de las zarzuelas, y la clásica de Haydn, Mozart y Beethoven está absolutamente condenada al olvido. Sin embargo, el día último del mes próximo pasado, en esta iglesia del Temple, el cuerpo de la real maestranza hizo una solemnisima fiesta en accion de gracias por el nuevo dogma de la Inmaculada Concepcion, y en ella se ejecutó admirablemente la misa en dó mayor de Haydn, un villancico del acreditado maestro Pons (sobre cuya biografía tengo algunos apuntes), y el *Te-Deum* del maestro Eslava. Esta funcion fué confiada á la direccion del inteligente maestro don Pascual Perez.

Se ha publicado en esta ciudad un folleto titulado *Filosofia de la música*, traducido de Fétis. La poca aceptación que ha tenido la obra, me hace creer que el traductor hizo fiasco en este primer ensayo.

CRONICA ESTRANJERA.

PARIS 4 de marzo.—En el Teatro Imperial de la Opera deberá ponerse en escena mañana jueves la *Judith*, de Halevy. El lunes y viernes de la semana pasada se dió la *Muda de Portici*, de Auber; el miércoles la *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti, y el baile titulado la *Fonti*.

El *Profeta*, de Meyerbeer, no ha podido ejecutarse por indisposicion de Mme. Stolz.

Los *Diamantes de la Corona*, *Miss Fauvette* y el *Perro del Jardinero* son las obras que se han ejecutado en el teatro de la Opera cómica durante la semana que acaba de transcurrir.

El teatro lírico continúa obteniendo el mismo favor del público con el *Muletier de Toledo* y *Robin des Bois*.

Se preparan dos acontecimientos musicales; el primero es una obra en un acto titulada *Ivonne*, cuya música ha escrito el principe de la Moskowa y que debe ser ejecutada próximamente en el teatro de la Opera cómica; y el segundo una grande ópera de Halevy, escrita sobre un libretto de M. M. de Saint-Geroges y de Leuven para el teatro lírico, y en la cual Mme. Cabel ejecutará el principal papel y hará su estreno un nuevo tenor.

BRUSELAS 16 de febrero.—El ministro del interior recuerda á los literatos belgas que quieran tomar parte en el concurso abierto por decreto ministerial del 11 de octubre último, para la composicion de las palabras de una cantata destinada á ser puesta en música por los concurrentes al gran premio de composicion musical, que el 1.º de marzo es el término fijado para la remision definitiva de los poemas.

ERRATAS EN EL NUMERO 5.º

Página 37, columna 1.ª, línea 3.ª, donde dice *irios*, léase *trios*. En la misma pág. y col., línea 41, donde dico *Juan Llana*, léase *Fuendllana*.

Pág. 38, col. 1.ª, lín. 6.ª, donde dice *secundun*, léase *secundus*. En la misma pág. y col., lín. 28, donde dice *quitaba*, léase *gustaba*.

Madrid, 1855.

IMPRENTA DE ANTONIO ANDRES BABI,
calle del Baño, núm. 14, entresuelo.

PUBLICACIONES MUSICALES

del establecimiento de Martin Salazar,

PROVEEDOR DE SS. MM., CALLE DE ESPARTEROS, NÚMERO 3.

Operas para canto y piano.

DE DONIZETTI.

	Rs. vn.
Aza Bolena.	28
L'Elixir D'Amore.	28
La Parisina.	32
Il Furioso.	32
Figlia del Reggimento.	40
Maria Padilla.	40
Lucia de Lammermoor.	40
Gianni di Parigi.	48
D. Pasquale.	48
Gemma di Vergi.	48
La Favorita.	60
Maria di Rohan.	40

VERDI.

Nabucodonosor.	40
I Lombardi.	48
Il Corsaro.	48
Hernani.	48
Macbeth.	48
I Due Foscari.	48
Attila.	48
Luisa Miller.	48
Rigoletto.	48
Il Trovatore.	48

BELLINI.

La Straniera.	28
Il Pirata.	28

Rs. vn.

La Norma.	28
Beatrice di Tenda.	28
I Capuletti.	28
La Sonnambula.	40
I Puritani.	40

MEYERBEER.

Il Profeta.	80
Il Crociato.	80
Roberto el Diabolo.	80
La Estrella del Norte.	72

ROSSINI.

La Cenerentola.	28
Otello.	28
Semiramide.	32
Tancredi.	28
Mosé in Egitto.	28
Il Barbiere di Siviglia.	28

MERCADANTE.

Il Giuramento.	28
La Vestale.	28

RICCI.

Las Prisiones de Edimburgo.	40
Corvado de Altamuna.	40

OPERAS PARA PIANO SOLO.

BELLINI.	I Puritani.	19
DONIZETTI.	Elixir D'Amore.	19
»	Lucia de Lammermoor.	28
MEYERBEER.	El Profeta.	40
AUBER.	La Patti du Diable.	32

BIBLIOTECA CLASICA DE LOS PIANISTAS.

Cada volumen en 8.º contiene el valor de 100 a 200 rs. de las ediciones antiguas.

Esta coleccion de grandes obras se espnde á un precio muy moderado, y ofrece á los pianistas los tipos mas perfectos, y los mas sobresalientes de las varias escuelas de un siglo á esta parte, **POR FETIS** (padre.)

Cada volumen en 8.º, 28 reales vellon.

Primer volumen, autor.	Beethoven.	10	volumen, autor.	Field Ries.
2.º idem idem.	Idem.	11	idem idem.	Steibel.
3.º idem idem.	J. B. Cramer.	12	idem idem.	E. Bach.
4.º idem idem.	Clementi.	13	idem idem.	F. Schubert.
5.º idem idem.	J. N. Hummel.	14	idem idem.	Mendelsahn-Bartoldi.
6.º idem idem.	Weber.	15	idem idem.	F. Kalkbrenner.
7.º idem idem.	Mozart.	16	idem idem.	Beethoven.
8.º idem idem.	J. Hayder.	17	idem idem.	Idem.
9.º idem idem.	Dusseck.	18	idem idem.	Haendel.

LIRA SACRO-HISPANA.

Acaba de salir la entrega 34 de esta interesante publicacion musical, y continúa abierta la suscripcion bajo las mismas bases anunciadas en el prospecto.