

EL ANFION MATRITENSE,

PERIÓDICO FILARMÓNICO-POÉTICO

DE LA

ASOCIACION MUSICAL.



SUMARIO.

ADVERTENCIA.—EL CANTO, (conclusion).—PENSAMIENTOS SOBRE EL ARTE FILARMÓNICO.—A ZELMIRA, POR SUS ADELANTOS EN LA GUITARRA, (poesía).—EL TETRACORDO.—A LUCIA, (poesía).—COMUNICADO DEL SEÑOR GIMENO.—CRÓNICA NACIONAL.—CRÓNICA ESTRANJERA.

Advertencia.

Con el presente número recibirán nuestros suscritores las composiciones de música siguientes:

En la primera seccion, la quinta y sesta entregas del *Método de solfeo*.

En la segunda, la quinta y sesta de *Armonia*.

En la tercera, la quinta y sexta entregas conclusion de la polaca del señor *Lubet* para piano, y la de piano y canto de *L' Eco di Scorza*, melodía romántica del maestro *G. Tadolini*.

En la cuarta, la conclusion de la fantasía del señor *Lahoz*, y la *Estufa*, walses para piano del mismo autor; y para piano y canto *Il Pescatore*, romanza del señor *Gaztambide*.

En la quinta, dos walses del señor *Morcillo*, un coro de mugeres de *Il Giuramento*, un wals, una mazurca y un galop del señor *Herrero* y tres walses del señor *Aguado* (D. Dionisio).

En la sexta, un *nocturno* para flauta y piano, del señor *Ribas*.

En la sétima, la conclusion de la fantasía de la *Safo*, del señor *Lahoz*, y walses del señor *Aguado* (D. Antonio).

En la octava, intermedios sencillos de órgano para las *visperas de rito doble* por el señor *Gimeno* (1).

EL CANTO.

(Conclusion.)

Espuestas estas observaciones generales ó pensamientos sueltos sobre el canto, nos parece oportuno concluir, examinando qué es lo que debe entenderse por él en melodía.

tuno concluir, examinando qué es lo que debe entenderse por él en melodía.

La palabra *canto* puede corresponder en música á la de poesía en literatura. Toda versificación, generalmente hablando, es poesía, y toda composición musical es *canto*, hablando con la misma generalidad; pero en un sentido mas estricto podemos decir, y decimos efectivamente, que hay muchas piezas de melodía que no son *cantantes*, como hay una infinidad de versos que nada tienen de poéticos.

Aunque las palabras *canto* y melodía parezcan sinónimas, presentan sin embargo ideas muy diferentes. Procuraremos hacer conocer esta diferencia contraponiendo la palabra melodía á la voz armonía, y volviendo á compararla despues con la palabra *canto*.

Una continuacion de acordes, esto es, de sonidos simultáneos que se suceden sin marcha alguna regular y sin adoptar ritmo de ninguna especie, constituye indudablemente armonía; y si esta armonía se verifica sobre una sola nota de bajo, como sucede en los puntos de órgano, puede decirse de ella que se halla absolutamente falta de melodía.

Si esta armonía se verifica sobre una marcha de bajo, como en los ocho primeros compases del *Stabat* de Pergoleso, la melodía entonces está contenida en el bajo, por ser esta la única parte que ofrece al oído un *canto* que le hiere como tal. Entre tanto no por eso se dirá que ese *canto* sea melodía, porque considerándose el bajo como fundamento de la armonía, su destino debe ser producir *cantos*, no contenerlos. Asi, pues, la espresion *bajo cantante* seria viciosa si significase realmente lo que parece significar. Un bajo debe ser cantante, es decir, debe tener una marcha bastante sencilla y modulada con toda la naturalidad posible, para que la parte superior pueda tener igualmente un *canto* sencillo y natural. Cuando este bajo es figurado, hace entonces el oficio de parte superior, como los bajos recitantes ó el de las partes de acompañamiento.

La melodía es, pues, un *canto* separado de la armonía en las partes superiores que domina esa misma armonía, y cuya marcha puede seguir el oído con facilidad. Ese *canto* puede ser mas ó menos halagüeño, y mas ó menos dotado de novedad y espresion; mas no sucede lo mismo con la melodía, pudiéndose distinguir el pensamiento capital en medio del grupo armónico que le rodea.

(1) Véase en el presente número el comunicado que de este profesor insertamos en otro lugar.

Hasta aquí hemos empleado la palabras melodía y *canto* como sinónimas y esplicativas una de otra: veamos ahora la diferencia que las caracteriza.

Toda continuacion de sonidos, cuya marcha está sujeta á un ritmo cualquiera, es melodía, y para serlo no necesita de otra condicion; pero para que esta melodía merezca el nombre de *canto* se exige de ella mucho mas.

Cuando hay frases incoherentes, irregulares, desigualmente cortadas; cuando son las entonaciones difíciles ó sobradamente caprichosos los intervalos; cuando la modulacion es dura y las sílabas se presentan demasiado precipitadas, en los casos en que la música y las palabras caminan juntas; cuando se verifica, en fin, en la marcha sucesiva de los sonidos cualquiera cosa que pueda ofender á los oídos delicados, todo esto se opone á dar á la melodía el nombre de *canto*.

Permitásenos continuar el comenzado paralelo, comparando bajo un número mayor de relaciones las palabras *canto* y poesía, toda vez que el *canto* rigurosamente hablando, es á la melodía lo que la poesía á la versificación.

Ya hemos dicho que una série de sonidos sujeta al ritmo es melodía; así como otra de frases ordenadas, siguiendo cierta medida y con sujecion igualmente á determinadas reglas, es versificación.

Si la versificación contiene solo ideas comunes; si la eleccion de las espresiones es innoble y poco conforme con el género que se adopta; si el arreglo de las palabras y aun de las sílabas presenta aspereza; si las formas en fin carecen de gracia y de elegancia, esta versificación carece tambien de poesía. Por la misma razon, si á la melodía le faltan todas esas cualidades, se podria decir justamente que no tiene *canto*.

Hay formas naturalmente poéticas, pero que á fuerza de haberse manoseado han venido á ser triviales. Una composicion en verso que no tuviese mas prenda que esa, argüiria en su autor pobrisimo talento poético.

Asimismo hay frases de música naturalmente *cantantes*, pero que han sido usadas tantas veces, que el compositor que no tenga otra habilidad que la de zurcirlas unas á otras, supone muy poca cosa para que se le pueda considerar como dotado del don ó talento del *canto*.

Una porcion de frases sueltas verdaderamente *cantantes* esparcidas como al acaso en una pieza cuya totalidad es irregular, equivalen á otros tantos buenos versos sembrados en un poema escrito en su generalidad en estilo ramplon. Eso no obstante, vemos aplaudir frecuentemente composiciones músicas que no tienen otra cosa de bueno que esas partículas de belleza, por decirlo así, y esas pequeñas prendas esparcidas acá y acullá; mientras que dos ó tres buenos versos no salvan á una poesía mal escrita de la calificación de mala; y es que en este género somos generalmente mas concedores y pécitos que en música y apreciadores mas justos de la belleza verdadera y genuina.

El *canto* es, pues, la *poesía de la música*, y exige el mismo genio, el mismo fuego, la misma regularidad. De aquí que el *canto* no pueda asociarse con entera felicidad sino á la poesía, mientras la melodía puede ser producida por la simple prosa, como

se ve en la música compuesta para los salmos latinos, en los cuales no existe el verdadero *canto*, aunque se encuentren en ellos frases cantantes, á la manera que en la prosa se encuentran tambien frases poéticas. Sin *simetría* no hay ni poesía ni *canto*, consideradas estas voces en todo el rigor de la espresion. Las frases cantantes cuyo ritmo es desigual equivalen á los versos libres ó sueltos que nunca son tan poéticos, ni presentan el mismo halago y amenidad que los otros.

Hay mas todavia: para decir que un compositor posee el don del *canto*, no es suficiente que en las producciones se hallen frases aisladas de melodía graciosa, facil y aun espresiva; es necesario ademas que sus ideas se correspondan entre sí, y que se enlacen de manera que formen un todo homogéneo y periódico. En los recitativos se ven con frecuencia frases verdaderamente *cantantes*, pero el recitativo no es *canto* ni puede aspirar con justicia al nombre de tal.

CAHUSAC, GINGUENÉ Y FRAMERY.

(T. por PRINCIPE.)

PENSAMIENTOS

sobre el arte filarmónico.

Uno de nuestros apreciables suscritores, el señor D. Matias Aliaga y Lopez, nos ha remitido el siguiente escrito con el título de *Observaciones Musicales*, al cual damos cabida en nuestras columnas, no solo porque en él se contienen ideas apreciables, sino por creernos tambien en el deber de corresponder por nuestra parte á quien tan amante se muestra del arte músico y tan deseoso de contribuir á sus adelantos. Las tales observaciones no están escritas á la verdad con grandes dotes literarias; pero hay ciertas cosas en que el buen deseo es lo mas, y el discursito del Sr. Aliaga es una de ellas. Dice pues así nuestro apreciable suscriptor:

Sres. redactores del ANFION MATRITENSE.

Como suscriptor, admito su ofrecimiento para que en las columnas de ese periódico se inserten mis presentes observaciones, si no se oponen á las miras que Vds. se han propuesto en él y si no se desvian del camino que Vds. podrán andar, cuyo favor me dispensará el trabajo de formar, cual pensaba, un impreso á mi costa de estos y otros pormenores que deben tener presentes todos los que oyen y aprenden *música* y algunos de los que la enseñan. El motivo de mis observaciones está fundado en que

EL ESTUDIO DEL ARTE DE LA MÚSICA no es propio ni ventajoso á todos los que lo solicitan; pero LOS EFECTOS QUE LA MÚSICA PRODUCE son dignos de disfrutarse, y todo ser racional debe inclinar su oído para recrear su alma, sean cuales fuesen su edad, su suerte y sus facultades intelectuales.

En las científicas y oportunamente probadas noticias de la música, cual resulta en la introduccion de su historia, encuentro representada y analizada con exactitud cual nunca habia podido hallar

la causa de mi inclinacion y decision á ella desde la edad poco mas que se refiere ahora del fenómeno artístico-músico Meyerbeer. Leo con gusto todo lo escrito en ella, y me detengo al entrar en aquello de: *todas las impresiones terribles, todas las deprimentes, todas las expansivas, todas las afectuosas tienen su tecla especial en el órgano del mundo. Dios pulsa una y brama el trueno etc.* Me detengo al llegar á las palabras: *nace músico el hombre porque nace artista etc.* Lo mismo hago al llegar á aquellas otras: *idos al corazon de las montañas y examinad los pastores que solo tienen roce con los ganados que pastan etc.* Y al final de este párrafo que dice: *el montaraz no tiene mas que la naturaleza para apreciar la música; no tiene eso que se llama gusto en la sociedad, y solo es susceptible de apreciar y conmoverse por la música que conserva su sencillez primitiva.* Y finalmente, me detengo en aquello de: *estar el hombre organizado para cantar y tocar etc.*, como consta del periódico número 4º. Tambien me detengo al leer los medios que deben adoptar las empresas de un teatro para formar una buena compañía lírica y sacar partido de ella, segun el Anfon número 5º, cuyas advertencias deben aplicarse tambien á las capillas de música y aun á los conciertos.

Descubro en el fondo de la buena intencion de Vds. el interés de cortar abusos que no favorecen á los originales ó no originales intentos que se proponen los señores compositores en sus óperas, infringiendo de lo contrario las leyes que con rigor deben observarse, para que dichas composiciones, siendo buenas, aparezcan con toda su integridad.

No deja de ser abuso la pretension diaria con que sin ton ni son llegan muchísimos: *yo quiero ser músico.* Este abuso, si no es contra el buen éxito de las empresas de ópera, contribuye en gran parte á que la música no se conserve ni se oiga cual ella es en sí desde su origen hasta el dia. Y yo quiero anticiparles á los que no hayan pretendido aun serlo, que si el arte de la música respecto á los instrumentos y al canto fuera tan comun á todos, como lo es el árbol de la palmera respecto á su fruto (1), bien podian aproximarse todos sin distincion de clases ni de circunstancias, seguros de aprovechar el tiempo. Mas entiendan que ademas de haber nacido el hombre músico y organizado para cantar y tocar, debe tener para entrar en el estudio de las notas las indispensables disposiciones orgánico-métricas. Digo orgánico-métricas, porque hay quien teniendo buen oído entona bien los sonidos de la escala natural: mas á las veces este mismo dificulta la exacta medida del compás, y mas se le resiste cuando canta ó toca con otro, y vice-versa.

Es ya en nuestro siglo *moda* el cantar y el tocar. Y nadie negará que la *moda* causa muchas veces precisiones violentas, que destruyen hasta el grado de proporcionar daño al mismo que la intenta. No es propio el estudio de la música de quien no tiene las

disposiciones necesarias, ni le es ventajoso, porque ademas de perder el tiempo, se espone á recibir títulos despreciables en la sociedad filarmónica, los que podrian ser apreciables si estudiase otras materias que le fueran mas comunes que la música. No se le debe prohibir tampoco que la comprenda, aunque le falten algunos requisitos, á todo aquel que se dirija á cantar ó tocar para sí y para los de su familia; pero un aplauso de esta nunca debe servirle de escalon para querer subir al nivel de los que en la sociedad filarmónica sobresalen, aun cuando se halle su amor propio picado del fatal vicio de la envidia. En tal caso, para suavizar su ardiente deseo, acuérdesse que aun estan en un grado menos (y estan contentos) los pastores que se hallan en el corazon de las montañas, cuando descansan de sus escabrosos trabajos con sus sencillas cantinelas, inclinando su oído cada vez que suena otra voz ó tocan un instrumento, en cuyo caso disfrutan de los efectos que causa la música que conserva su sencillez primitiva. Estando el aficionado en este caso y aun algo mas adelantado, si se halla en alguna reunion, al oír una cuerda como precursora de irse á tocar ó á cantar, debe recoger toda su atencion, no toser, si es posible, y nunca manifestar su parecer, adornado de palabras que no comprende, especialmente á los que esten mas adelantados que él, y puedan criticarle y aun reírse interiormente de su ignorancia.

Creo que mis presentes observaciones no disminuirán los deseos de los aficionados: antes por el contrario, quisiera yo que las piedras fueran capaces de sentir, y los seres racionales de aprender música hasta un grado de perfeccion tal, que esta nunca perdiera su virtud, ni el placer se cambiara en disgusto como sucede cuando una voz mala se empeña en cantar y un mal instrumentista se empeña en tocar. Y en fuerza de mi deseo, permítanme vds., señores redactores, que manifieste aquí un catálogo de advertencias, cual la esperiencia me dicta, en obsequio de los aspirantes á la música en general, incluyendo en ellas á los padres y algunos maestros.

1º El que emprenda el estudio de la música ha de sentirse conmovido al tiempo de oír un instrumento ó una voz, aunque esté ocupado en negocios que le roben su atencion.

2º Ha de tener inclinacion desde su tierna edad á oír cantar y tocar, procurando buscar las ocasiones, hasta violentarse y perder su comodidad algunas veces.

3º Ha de sentir en su oído una impresion agradable de la música bien ejecutada, y desagradable de la desentonada; distinguiendo al mismo tiempo la calidad de las voces buenas entre las malas.

4º Ha de serle facil la entonacion de los sonidos de la escala diatónica *do, re, mi, fa, so, la, si, do*, aunque le varien su principio por tonos distintos, y tampoco ha de hallar resistencia en su oído cuando quiera aprender una cantinela de memoria ó sin saber música.

5º Ha de ser vivo y diligente en el deseo de estudiar; pero calmoso para examinar las dificultades, tratando de recoger su atencion sin que otra idea le estorbe en aquel acto; buscando una habitacion en la cual no se oiga ruido, y en que esté solo, si es posible.

(1) Comparo el arte músico á la palmera, porque siendo esta hermosa en su figura y rica en su fruto, y de gustos distintos, y de diferentes formas, y gruesos sus dátiles y palmas, tambien se me representa el arte como un árbol musical, de cuyas ramas veo descolgarse un libro de reglas elementales; uvas de notas distintas, en formas y gruesos; uvas de consonancias mas ó menos perfectas; uvas de varios instrumentos, cada uno con diferente hechura y grueso, cuyas voces, unas despiertan la pasion triste, otras la alegre etc. etc.

6.^a Ha de estudiar de una vez cada día á lo menos media hora por la madrugada ó á prima noche cuando trate de los primeros elementos de la música; una hora cuando solfee, y dos horas cuando ya toque ó cante. Y cuando esté tiempo no emplee debe no mentirse al maestro. Y si las ocupaciones de su casa ú otros estudios no le dejasen libre, diario y constante el tiempo aquí marcado, debe renunciar de su empeño, porque lo que estudie de otro modo (fuera de un esclarecido talento y consumada disposicion), le servirá de poco, si trata de adelantar mucho.

7.^a Nunca obedecerá á sí mismo ni á persona alguna que se empeñe en alterar la leccion marcada por su maestro, aunque sea por la curiosidad de ver ó por el deseo de adelantar, pues entonces perderá aquel tiempo, y ademas no volverá á recobrar con facilidad la atencion que antes tenia, y acaso aquella curiosidad le debilite la gana con que estudiaba.

8.^a Cuando encuentre resistencia en alguna parte de la leccion, sea cantando ó tocando, debe suspender por espacio de un *credo* el estudio, examinar aquella dificultad y vencerla á costa de muchas repeticiones, y nunca empeñarse en volver al principio si la dificultad está en medio, porque el repaso de lo ya aprendido bien, mezclado con lo que se resiste, fastidia, alarga y estorba. Cuando la dificultad esté vencida, solo debe tomarse un compás antes de ella y otro despues. Y para no tropezar con dificultades debe acostumbrarse desde un principio á estudiar compás por compás, de dos en dos ó de cuatro en cuatro, no pasando á otros tantos hasta haber comprendido y nombrado el valor y clase de notas para que con facilidad pueda aplicarse el compás y el sonido; logrando de este modo el poder conocer las faltas que muchas veces se notan en las lecciones y piezas de música, lo que de otro modo no podrá alcanzarse, en lo cual dará una prueba de su interés y exactitud, y evitará al maestro un consumado tabardillo, como resulta cuando se quiere dar una leccion sin haberla estudiado, con tropezos y preguntas impertinentes, sin atender á que la música entonces mas bien consume que alegra.

9.^a Cuando se estudie la leccion de solfeo y de algun instrumento, siempre que encuentre algun sostenido ó bemol, ha de sentir una estrañeza en su oido, capaz de motivar la pregunta á su maestro de la causa, y este la debe contestar en aquellos términos que esten á su alcance, para que de este modo pueda ir observando el que aprende el camino que siguen las melodías, y para que se sensibilice su alma en las armonías, y formando una idea, por su instinto natural, de las consonancias y disonancias, consiga una preparacion en su oido, para juzgar en aquella sorpresa y preguntar si tal y tal nota, en tal ó en cual postura ó acorde, están ó no bien, y si le disuenan ó no. Y si realmente está bien y es acorde disonante, hará que el maestro le dé una ligera explicacion de la resolucion de dicho *acorde* como consecuencia de aquella *disonancia*. Y de ningun modo se atreva á sustituir otra nota en lugar de aquella que le parece que disuena hasta oir el parecer de su maestro, ni menos entre en la manía de querer á su antojo qui-

tar y poner notas, porque lo mismo tienen unas que otras (como dicen muchos), ni tampoco en aquello de decir: ¡qué feo está este paso! ¡qué fea está aquella leccion! ¡qué poco gusto, y qué mala es esta ó la otra pieza! Este atrevimiento en un principiante, ó es hijo de un presentimiento artistico-músico y delicado, ó es hijo de una adelantada vanidad é indiscreta presuncion; en cuyos dos extremos se sale de la esfera en que se halla respecto á música.

10. Solo le es permitido cuando solfea, canta ó toca, ó cuando en conciertos oye á otros tocar ó cantar, decir: «esta leccion v. g. ó esta pieza de música no me place mucho, no me electriza, no es de aquellas que mueven directa y rápidamente mi afecto ó pasion dominante. Las que me gustan mas son aquellas composiciones brillantes en aire marcial con que marcha la tropa, ó las otras de un carácter delicado y de instrumentos y voces suaves que se ejecutan despues de un aire, adagio, andante, y en cuyo fondo experimenta el alma una cadena de sorpresas, deslizándose ya la voz, ya el instrumento de un modo para mis conocimientos incomprendible; ó aquellas otras cuyo carácter alegre se usa en los bailes.» Asi debe explicarse todo aficionado á la música, si efectivamente se siente conmovido en oyendo cualesquiera de las tres clases de piezas. Y se exceptúan aquellos á quienes todo les gusta ó les hiere de un modo y sin placer, no conociendo si se equivocan cuando estudian, ni en el compás, ni en las entonaciones, ni en el valor de las notas. Esta clase de aficionados podrán haber nacido, segun la historia de la música, *organizados para cantar y tocar*; pero nunca será justo, ni debe consentirseles en la culta sociedad musical.

De lo dicho hasta aqui se infiere: que si el saber cantar y tocar es útil, la necesidad de saber estudiar es precisa; y la economía que de mi plan resulta es mas ventajosa que el dilatado tiempo que otros emplean en el estudio.

(Continuará.)

A ZELMIRA

por sus adelantos y feliz disposicion en la guitarra.

Venturosa mortal, hija de Apolo,
Zelmira bella, ven: dame tus sienes

De mirto coronar y fresca rosa:

Orne el verde laurel tu frente hermosa,

Y del Hymeto la azucena pura

A tu numen escelso grata ofrenda.

Celebre otro en buenhora

De la lira de Orfeo el son canoro:

Otro á Safo celebre si suspira:

Cante otro de Maron, cítara de oro:

Yo el genio armonioso

Que felice atesoras

Celebro al son de mi olvidada lira.

¿Quién, Zelmira admirable,

Quién el secreto, dime, te ha enseñado

De hacer sentir y hablar á los sonidos?

¿Quién ese delicado

Pulsar te dió las cuerdas vibradoras
 De difícil guitarra,
 Y el herir tan suave,
 Que el que escucharte logra,
 Al contemplar atento el eco dulce
 Que en su oído atónito resuena,
 Con innoto poder é irresistible
 El alma le embriaga y le enagena?
 Del gajo colorín á los gorjeos
 Enternecerse miro el bosque umbroso:
 Absortas á las Driadas reparo:
 A Aminta veo que el redil descuida
 Contemplando en su voz triste el quebranto:
 Al labrador observo que sencillo
 Suspende su labor si cantar le oye,
 Y al murmurante arroyo
 La corriente parar por escucharle.
 ¿Qué es, empero, su cántico y dulzura,
 Ni qué son sus primores
 A la par del encanto
 Con que conmueves tú los corazones,
 Con que almas arrebatas.... si al desgaire
 Tu vencedora mano
 Hieren las cuerdas aunque sea al aire?
 Yo te ví ¡cuántas veces!
 La guitarra tomar, y hácia su mástil
 Tu vista algo inclinada,
 Acordes mil preludiar graciosos
 A tu genio sublime abandonada.
 Del espresivo y malogrado *Urcullu*,
 Del tierno *Sor* pareceme te escucho
 Lindas composiciones
 Llenas de novedad y de armonía.
 Ora del admirable
 Y difícil *Aguado* otros estudios
 Ejecutar te siento con finura;
 Mostrando en la limpieza con que vence
 Obstáculos tu mano delicada,
 Eres hija de Apolo predilecta,
 Y que te acordó el cielo
 Una imaginación privilegiada.
 De *Urcullu*, *Sor* y *Aguado* la armonía
 Mi espíritu extasía;
 Mas ¡oh cuál goza el alma,
 Y qué nuevo placer siente mi pecho
 Cuando eres tú su intérprete divino!....
 Si **ARRASTRES** haces, tú del fortunado
 Que á oírte llega el corazón arrastras.
 Si **LIGADOS**, su pecho ya abrasado
 A tu dominio, cual te place, ligas.
 Si **VIBRACIONES**, si **TRINADOS** haces,
 Confusa el alma del oyente dejas.
 Si **ARMÓNICOS** suaves ejecutas,
 En deliquio la embriagas amoroso.
 Sí... ¿mas adónde, á dó mi fantasía
 Atónita me lleva? Las pasiones
 Mueves á voluntad: nada resiste
 Al mágico poder de tu guitarra.

Yo también la pulsé... que un tanto amiga
 Conmigo se mostró divina Euterpe;
 Nunca empero cual tú. Tus raudos dedos
 Hieren los vientos seduciendo el alma,
 Mientras el rubor de tu nevada frente,
 Mientras tu seno virginal seduce
 Nuestros ojos también; gentil *Zelmira*.
 De tu guitarra al eco los amores,

Las gracias y el placer juegan en torno:
 Su ser olvida extático el oyente,
 Y elevado se juzga allá á una esfera
 En que admira tu ciencia y tu hermosura,
 Y en que como á su Dios te considera.
 Yo también la pulsé... y pues que el cielo
 Un pecho me otorgara
 A tu virtud sensible y tus primores,
 Siquiera el mas menguado
 De tus admiradores,
 Para siempre te dejo consagrados
 Mi cítara, mi voz y mis amores.

FLORENCIO GOMEZ PARREÑO.

El Tetracordo.

El *tetracordo* de que tanta mención suele hacerse cuando se habla de la música antigua, era, según la opinión general, cierto orden ó sistema de sonidos que resultaban de cuatro cuerdas diversamente ordenadas, según eran el género y la especie.

Nosotros encontramos un número no pequeño de dificultades en conciliar la divergencia de opiniones de los antiguos acerca de la formación de los primeros *tetracordos*.

Nicómaco, refiriéndose á Boecio, dice que la música en su sencillez primitiva no tenía mas de cuatro sonidos ó cuerdas, de las cuales las dos extremas hacían resonar el diapason entre sí, mientras las dos de enmedio, distantes un tono la una de la otra, sonaban la cuarta cada una de ellas con la extrema que tenía mas inmediata, y la quinta con la mas remota. El mismo autor añade haber sido Mercurio, según la opinión vulgar, el inventor de este *tetracordo*.

Verificada por diferentes autores, añade Boecio, la adición de tres cuerdas mas, vino después Lycaon y añadió otra, á la cual dió colocación entre la *tríte* (1) y la *mese* (2), con lo cual quedó el octacordo completo y compuesto de dos *tetracordos* disjuntos, de conjuntos que eran antes en el heptacordo.

Nosotros hemos consultado después la obra de Nicómaco y no hemos encontrado nada de todo eso. Muy al contrario, lo que él dice es que observando Pitágoras que por mas que el sonido medio de los dos *tetracordos* conjuntos emitiese la consonancia de la cuarta con cada uno de los extremos, eran sin embargo disonantes esos mismos extremos comparados entre sí; observando esto, dice, añadió una octava cuerda, la cual separando un tono los dos *tetracordos*, produjo el diapason entre los extremos, introduciendo además una nueva consonancia, cual fue la quinta entre cada uno de los extremos mencionados y el sonido de las dos cuerdas intermedias que le estaba contrapuesto.

Por lo que respecta al modo con que se verificó esta adición, tanto Nicómaco como Boecio están embrollados, por no decir otra cosa; y no contentos con contradecirse entre sí, llega cada uno de ellos

(1) *Trite* en la música griega era la tercera cuerda del *tetracordo*, á contar del agudo al grave. (N. de la R.)

(2) *Mese*, nombre de la cuerda mas aguda del segundo *tetracordo*. (N. de la R.)

al extremo de estar en contradicción consigo mismo.

Refiriéndonos, pues, á lo que dice Boecio y la mayor parte de los escritores antiguos, parece imposible señalar límites fijos á la extensión del tetracordo; mas ora contemos los votos, ora nos pongamos á apreciarlos en su justo valor, veremos también que la mas exacta de todas las definiciones que del tetracordo se dan es la del antiguo Bacchio, el cual dice ser: *un sonido sucesivamente modulado, cuyas cuerdas extremas producen la cuarta entre si.*

En efecto, ese intervalo de cuarta es tan esencial al tetracordo, que por esa razón cabalmente se llamaban *inmutables* entre los antiguos los sonidos que lo formaban, diferenciándolos en esto de los sonidos intermedios, los cuales se llamaban *movibles* ó *variables*, en razón á poderse acordar de muchas maneras.

No sucedia lo mismo en cuanto al número determinado de las cuerdas, pues si bien *tetracordo* equivale á significar *cuatro de ellas*, ese número *cuatro* era tan poco esencial, que se observan en la música antigua tetracordos con solo tres. Tal fue segun algunos el tetracordo inventado por Mercurio; tales fueron durante algun tiempo los tetracordos enarmónicos; y tal era en fin, segun Meibomio, el segundo tetracordo disjunto del sistema antiguo antes de la adición de la cuerda octava. En cuanto al primero, estaba ya completo indudablemente con anterioridad á Pitágoras, como facilmente puede echarse de ver en el Pitagórico Nicómaco, cuya autoridad sin embargo no ha impedido á M. Rameau decidir soberanamente, como tiene de costumbre, que segun la deposición unánime de los autores, Pitágoras fue el inventor del tono, del di-tono y del semitono, con los cuales formó el *tetracordo* diatónico, debiendo decir, que lo único que hizo aquel filósofo fue encontrar la razón de todos estos intervalos, conocidos ya con mucha anterioridad á él, segun la creencia mas unánime y que mas visos tiene de cierta.

Los *tetracordos* no quedaron limitados por mucho tiempo á ser dos tan solo; puesto que se formó bien pronto un tercero y despues un cuarto, de cuyo número no pasó ya el sistema músico de los griegos. Todos estos *tetracordos* eran conjuntos, es decir, que la última cuerda del uno servia siempre de primera cuerda al siguiente, esceptuando un solo lugar en la parte aguda ó grave del tercer *tetracordo*, en el cual se verificaba división ó *disjunción*, esto es, un tono de intervalo entre la cuerda que terminaba el un *tetracordo* y la que daba principio al otro. Pero como esa *disjunción* del tercer *tetracordo* se verificaba unas veces con el segundo y otras con el cuarto, dió esto motivo para atribuir á este *tetracordo* un nombre particular en cada una de las dos circunstancias.

Hé aquí, dicho esto, los nombres de todos esos *tetracordos*. El mas grave de los cuatro, y cuya posición era un tono mas alto que la cuerda *proslambanomenos* ó añadida, se llamaba *tetracordo hypathon* ó de los principales, segun la traducción de Albino. El segundo, en sentido ascendente ó subiendo, el cual estaba conjunto siempre con el primero, se llamaba *tetracordo meson* ó de los intermedios. El tercero tenia el nombre de *tetracordo synnemmenon* ó de los conjuntos cuando estaba uni-

do al segundo ó disjunto del cuarto; pero cuando esa conjunción se verificaba con este y la *disjunción* en consecuencia con el segundo, entonces se llamaba *tetracordo diezeugmenon*, ó sea de los divididos ó disjuntos. El cuarto, en fin, se llamaba *tetracordo hyperboleon*, ó de los escelentes. El Aretino añadió á todo esto un quinto *tetracordo*, si bien no hizo mas que restablecer su uso segun Meibomio; pero como quiera que sea, la octava vino bien pronto á derribar todos estos sistemas *tetracórdicos*, hallándose como se hallan contenidos todos en ella.

Los cinco *tetracordos* (1) de que acabamos de hablar se llamaban *inmutables* porque no cambiaba su acorde; pero como cada cual de los cinco tenia dos cuerdas que, bien que acordadas en todos de la misma manera, estaban sujetas como ya hemos dicho á ser subidas ó bajadas segun el género, lo cual debia verificarse igualmente en todos los *tetracordos*; de aquí el darse á las cuerdas el nombre de *mudables* ó *móviles*.

El acorde diatónico ordinario del *tetracordo* formaba tres intervalos, de los cuales el primero era siempre de un semitono, y los dos siguientes de un tono cada uno en esta disposición: *mi, fa, sol, la*.

Para el género cromático era preciso bajar la tercera cuerda un semitono, con lo cual resultaban dos semitonos consecutivos seguidos de una tercera menor, así: *mi, fa, fa sostenido, la*.

Ultimamente, para el género enarmónico era necesario bajar cada una de las cuerdas hasta producir con ellas dos cuartos de tono consecutivos, y despues seguia una tercera mayor en estos términos: *mi, mi semi-sostenido* (2), *fa, la*, ó hablando técnicamente á lo pitagórico, *mi, mi sostenido, fa, la*.

Ademas de esto habia otras varias modificaciones cuyo pormenor omitimos, por considerar suficientes las noticias que tenemos dadas para formar una idea de lo que venian á ser los *tetracordos* entre los griegos. (T. del f. por F. Lahoz.)

LUCIA.

Vente conmigo, hermosa,
vente: aquí aspiraremos
de las flores de aroma deleitosa
y la pasión dichosa
de nuestro puro amor nos contaremos.

—
Vente aquí, do cercados
de blanco cespel en mullida cuna
miremos estasiados
por los cielos radiantes y azulados
perder su lumbre la tranquila luna.

(1) Los tetracordos no eran mas que cuatro, aun cuando por tener el tercero dos nombres ó denominaciones distintas se diga aquí que son cinco.

(N. de la R.)

(2) El *semi-sostenido*, de uso tan frecuente en la música griega, es desconocido entre nosotros, que careciendo del género enarmónico en la práctica, no podemos apreciar sensiblemente los intervalos que proceden por cuarto de tono. Lo decimos del semi-bemol.

(N. de la R.)

Ven, que la noche densa
huyendo va del mundo;
vente aquí, y hallarás, hermosa mía,
cuanta delicia intensa,
cuanto amor y delirio sin segundo
brota de mi pasión la fuente inmensa.

¿Qué dicen esos hombres
que en guerra criminal pierden villanos
vidas, haciendas, nombres,
y en sangre lavan sus impuras manos?

¿Qué dicen, vida mía,
al vernos despreciar esos loores
de la ambición impía,
y en la floresta umbria
dejar laureles por buscar amores?

Quizá en su impura guerra
hallan placeres mil, dichas sin cuento
con dominar y avasallar la tierra:
¡menguados! ¡cuánto yerra
con la ambición su estéril pensamiento!

Dementes, id, dementes!
mas si pensáis acaso
de la anarquía entre las turbias fuentes
limpio sacar el cristalino vaso,
os engañáis: la sierpe de los males
bebe también y enturbia la laguna,
y en sucios cenagales
hunde vuestra altivez, vuestra fortuna.

¡Oh! maldigo del mundo:
estando junto á tí, nada me falta,
nada, aunque el tiempo sigue furibundo
y en ímpetu iracundo
nuestra existencia, nuestro amor asalta.

El tiempo que vivamos
gastemos en amar: ven, vida mía,
pues tanto nos amamos;
y en la floresta umbria
gustaré de sus labios la ambrosía.

Aquí, do muellemente
se desliza un arroyo transparente,
donde las linfas saltan
de su orilla en redor y el aire esmaltan;
aquí, donde desliza sus raudales
por los cañaverales,
y con manso susurro deleitoso
traviesa el valle umbroso,
cinta de plata que en la alfombra verde
entre el ramaje desigual se pierde.

Donde dulces canciones,
suaves trinos y placidos gorjeos
surcan del aire diáfanas regiones
donde el aura sonora
gira murmuradora,
y con blando compás y movimiento
y en apacible ruido
lleva el ¡ay! del amor el manso viento
por el espacio cóncavo perdido.

F. L. DE RETES.

COMUNICADO.

Sres. redactores del ANFION MATRITENSE:

Aunque mis circunstancias no me permiten formar parte de la Asociación musical, por cuya razón he tenido que renunciar al título de socio, comprometido ya no obstante á escribir como está anunciado la música de órgano, creo oportuno hacer las advertencias siguientes:

En primer lugar, en la fantasía que se entregó en el mes anterior, deberán corregirse las erratas que á continuación se espresan.

En la lámina primera, en el quinto compás del segundo renglón de la mano derecha falta un ligado después de la mínima *sol*, para enlazarla con el *sol* inmediato.

En la misma, en el primer compás del tercer renglón de la mano izquierda falta un puntillo después de la corchea *do*.

En la segunda lámina, en el tercer compás del segundo renglón de la mano izquierda, la primera nota *sol* y la segunda *fa* deben ser semicorcheas, y el *fa* siguiente corchea.

En la misma, en el segundo compás del cuarto renglón de la mano derecha, en la segunda parte del compás, debe ser *si* bemol el *do* que está después del *re*.

En la quinta lámina, en el sexto compás del quinto renglón de la mano derecha debe ser semibreve el *re* bemol mínima.

En la misma, segundo compás del sexto renglón de la mano derecha falta un bemol en la semicorchea primera *si* bemol, para que se haga doble bemol.

En la lámina novena, segundo compás del cuarto renglón de la mano derecha, la última nota de la tercera parte del compás debe ser *do*; y en la mano izquierda de la misma, en el referido renglón, el *fa* debe ser mínima.

En la misma lámina, primer compás del sexto renglón de la mano derecha, en la cuarta parte del compás, la última nota debe ser *sol*.

La entrega que se reparte con este número contiene intermedios sencillos para una salmodia en los días de rito doble.

Están escritos para los órganos de menor extensión, con el objeto de que puedan ejecutarse en todos, excepto en alguno que es muy raro, que aun subsiste construido con algunas teclas menos que los referidos.

Me ha parecido útil poner al principio de cada salmo la antífona correspondiente á él, alendiendo á que en muchas iglesias del reino carecen de canto llano, y por esta razón ejecutan sin orden los cantos de la iglesia.

En esta salmodia he seguido la costumbre de varias iglesias donde se entonan las antífonas y salmos por sus cuerdas naturales; pero en otras se escribirá por diferentes tonos y bajo una cuerda, que es lo mas agradable en mi concepto.

En cuanto á los registros que se han de usar para la ejecución de dicha salmodia, debo advertir que me he concretado á un pequeño número de ellos, en vista de los pocos de que constan los órganos de menor extensión: en lo sucesivo hablaré de los registros en general y de las combinaciones de que son susceptibles, hasta donde permitan mis alcances.

Si algunos órganos carecen de alguno de los registros que se indican en la música que va dándose á luz, pueden substituirse con otros, pues como no en todos los órganos son iguales los registros, no es fácil fijar unos mismos para todos.

Ultimamente, cuando en esta música se usa de la expresión *lenguetería*, entiéndase por ella los registros siguientes.

Chirimía.

Oboe

Clarín pardo.

Clarín claro.

Clarín de campana.

Trompeta de batalla.

Trompeta real.

Trompeta magna.

Clarín real.

Clarín en quincena.

Clarín brillante.

Violeta.

Clarín de bajos.

Trompeta bastarda

Bajoncillo.

Cualquiera de estos, y cuantos se encuentren en los órganos de esta clase, unidos al flautado de á 73, pueden usarse bajo la espresion de lengüetería, sin perjuicio de otras combinaciones que se irán manifestando con los mismos y con otros, tanto de lengüeta como de otra clase.

ROMAN GIMENO.

CRONICA NACIONAL.

MADRID.—Los alumnos del Conservatorio Nacional están ensayando bajo la direccion del señor Valdemosa, maestro de una de las clases de dicho establecimiento, las siete palabras del inmortal HAINN. Todavía ignoramos en qué sitio se celebrará esta funcion: cuando lo sepamos, daremos noticia de ello á nuestros lectores.

—En el Liceo Artístico y Literario se prepara una gran funcion de música religiosa para el 6 de abril próximo. Una de las piezas que se han de cantar en ella es el *Stabat Mater* del señor Saldoni, ejecutado el año último en la iglesia del Retiro y en varias reuniones particulares. Igualmente se cantará un *Miserere*, compuesto por el mismo profesor.

—Varios aficionados al arte filarmónico disponen igualmente la ejecucion del célebre *Stabat Mater* de Rosini. La música religiosa parece ocupar segun eso la atencion del público filarmónico de esta corte.

—El domingo último se ejecutó en el teatro del Circo un concierto vocal é instrumental, en el cual se repitieron en gran parte las piezas de que ya dimos noticia al hablar del que se verificó el viernes 26. En dicha funcion se presentó la señora Varilli á cantar con el señor Sínco el *duetto* de la *Gemma di Vergi*, y sin duda no deberia de hallarse la mencionada señora enteramente restablecida de su enfermedad, como en el cartel se anunciaba, pues el desempeño del *duetto* nos pareció poco satisfactorio por su parte. El Circo parece estar en desgracia.

HABANA.—Hablando un periódico de la tarde del estado de la música en nuestras Antillas, se espresa del modo siguiente:

«En cada casa de la Habana hay un magnífico piano: en ninguna casa de la Habana hay uno que lo sepa tocar, esceptuando alguno que otro regular profesor. Profesores de canto, ni uno bueno; sin embargo, el maestro de música es un artículo de primera necesidad. Instrumentistas, cero á la izquierda; la orquesta del magnífico teatro Tacon se compone de negros y mulatos. Los conciertos se componen de sencillísimas piezas de canto, alternadas con otras de piano; las contradanzas de la tierra son las que estan en boga.»

El *Sol* del 15 del actual, despues de copiar el párrafo que antecede, dice á continuacion:

«Nos parece que es exagerada esta pintura del estado de la música en la Habana. En esta colonia es tan grande la aficion al arte en todas las clases, que hasta los negros y mulatos, como dice el autor de las líneas que anteceden, son excelentes profesores. Nosotros no diremos sin embargo que haya compositores y artistas entre los naturales de aquel país; pero es tambien muy cierto que en los teatros de la Habana, ciudad mucho

mas rica y opulenta que la corte de Madrid, han tenido los habaneros á muchos célebres artistas que han ido allí á lucir sus talentos, merced á crecidas cantidades, que no siempre han podido hacer las empresas de nuestros teatros.»

SEVILLA.—La empresa del teatro de esta ciudad ha contratado al señor Ojeda Manti para las funciones que se van á ejecutar durante la cuaresma presente, las cuales consistirán, segun anuncia el *Correo de Sevilla* del 5, en las óperas *Lucia de Lammermoor*, *Norma*, *Beatrice di Tenda*, *Las Treguas de Tolemaida*, *Maria Stuardo*, *El Giuramento* y *Los Puritanos*.

CRONICA ESTRANGERA.

PARIS.—La *Gaceta Musical* del 26 de febrero último dedica unas líneas al *Anfion Matritense*, refiriéndose al cual, y despues de decir que hace escursiones felices en el terreno de la literatura y de la poesía, añade á continuacion: «Hemos advertido en uno de sus últimos números (viernes 13 de enero) una picante invectiva ó especie de ditirambo (sátira) contra el piano, cuyo título es: *A Betina guitarrista*: y copiando á continuacion las estrofas

Nosotros el piano,

La vihuela vosotras,

Que á la fea dá gracias

Y á la bella las dobla;

Con ella los pintores

A los ángeles copian:

Aun no he visto un piano

¡Oh Betina! en la gloria;

las traduce así: «*A nous autres hommes le piano; á vous autres femmes le luth, qui donne des graces á la laideur et double celles de la beauté.—C'est avec un luth que les peintres représentent les anges. Oh Betina, je n'ai pas encore vu du piano dans le paradis.*»

No nos quejaremos por cierto de que el pensamiento contenido en cada una de las dos estrofas haya quedado desfigurado en la traduccion que de ellas hace el crítico francés; pero sí le advertiremos que en la calificacion que de la anacreóntica hace, llamándola invectiva satírica contra el piano, ha padecido una equivocacion. En prueba de ello, cuando insertamos en el número del *Anfion* ya citado la composicion á que alude la *Gaceta Musical*, acompañamos una de sus estancias con la nota que sigue:—«*Esta estrofa y las siguientes NO TIENEN POR OBJETO MOTEJAR LA AFICION AL PIANO, llamado con razon EL REY DE LOS INSTRUMENTOS: significan solo un desenfado guitarresco-poético en obsequio de un instrumento nacional, que no es seguramente acreedor al desden con que algunos le miran.*»

Creemos que en vista de un teslo tan terminante, cualquiera quedará convencido de la ligereza con que se llama sátira á un juguete poético de la naturaleza del que nos ocupa; y sea lo que quiera de la opinion del crítico francés, parecia regular que tratando de calificar la índole de esta composicion, no debiera haber suprimido la nota con que la acompañamos.

La *Aurora del Betis* (y esto no pertenece ya á la *crónica estranera*) ha copiado tambien la composicion mencionada, pero suprimiendo la nota. Acaso la habrán creído inútil sus redactores, y por cierto que si bien se mira lo es: así á lo menos ha sucedido por lo que respecta á la *Gaceta Musical*.

Directores del periódico y redactores principales:

En la parte música: I. SORIANO FUERTES.

En la parte literaria: M. AGUSTIN PRINCIPE.

IMPRESA DEL PANORAMA ESPAÑOL.