

EL ANFION MATRITENSE

PERIÓDICO FILARMÓNICO, POÉTICO Y PINTOESCO

DE LA

ASOCIACION MUSICAL.



SUMARIO.

ADVERTENCIA.—HISTORIA DE LA MUSICA, tiempos antiguos (art. 2.º).—TEATRO DEL CIRCO, (representacion del *Marino Faliero*.—Idem de la *Norma*).—POESIA.—COMUNICADO.—ANUNCIO.

Advertencia.

Con el número de hoy recibirán nuestros suscritores las dos entregas de música correspondientes al presente mes.

Seccion primera. En la entrega sétima se comprende la cuarta del tratado teórico del método de solfeo desde el número 13 al 16, ambos inclusive, y en la octava, la cuarta del tratado práctico del mismo método con igual numeracion que la anterior.

Seccion segunda. Contiene las entregas sétima y octava del tratado de armonía desde el número 23 al 30, ambos inclusive.

Seccion tercera. La entrega sétima, desde el núm. 5 al 8 inclusive, contiene la conclusion de *L' Eco di Scozia* y principio de una romanza de la ópera *La Favorita*, de Donizetti; y la octava del núm. 1 al 5 ambos inclusive, un wals para piano solo, compuesto espresamente para S. M. y A., por D. Pedro Albeniz, sudirector de piano y digno consocio nuestro. Esta bella y elegante produccion de grande efecto y mejor gusto, no encierra grandes dificultades, y no obstante hay en ella grande maestría; por lo que creemos que al repartirla complaceremos verdaderamente á nuestros suscritores, y aun seria su placer mucho mas, si hubiesen podido como nosotros participar de la satisfaccion que nos cupo cuando tuvimos el gusto de oirla tocar á su propio autor.

Seccion cuarta. La entrega sétima que lleva los números del 1 al 4, contiene la cancion española el *Gitano* por D. M. García; y la octava, número 2 al 6, los walses 3, 4 y 5, quedando aun sin concluir las tandas de walses de *La estufa*, del Sr. Lahoz.

Seccion quinta. Entregas sétima y octava, números 1 al 8 inclusive: comprenden un wals original del Sr. Parreño, un coro del *Barbero de Sevilla* arreglado por el mismo, seis pequeños walses por D. A. Cano, y la cancion española el *Gitano*, de que se ha hablado anteriormente, con acompañamiento de guitarra; no habiendo querido privar nosotros á nuestros suscritores de esta linda cancion, cuyo carácter es mas propio para aquel instrumento que para ningun otro.

Seccion sesta. Entregas sétima y octava, números 9 al 16: contienen la conclusion del nocturno del Sr. Rivas, dos walses del Sr. Gaztambide, y el principio de una tanda de walses de Straus, arreglados por el mismo señor Gaztambide.

Seccion sétima. La entrega sétima con los números 3 al 6, la cual comprende la conclusion de los walses de D. A. Aguado; y la octava del número 1 al 4, en que hay un duo de la Barre en las *Dos Familias*, arreglado por B. y C. Beriot.

Seccion octava. Entregas sétima y octava, números 7 al 14: contienen la continuacion de los intermedios sencillos de órgano por D. R. Gimeno.

HISTORIA DE LA MUSICA.

Tiempos antiguos.

Artículo 2.º

Hemos dicho que la música de los antiguos era otra que la música de los modernos; que en aquellos tiempos la música lo era todo; que era la educacion; que era la filosofia. La noticia que vamos ahora á dar de esta música, como cuerpo de doctrina, demostrará que en efecto era para los antiguos la unidad de todas las relaciones, el conjunto de todas las ciencias, la armonía de todos los fenómenos, en una palabra, el *orden*. Las partes de que la música antigua se componia demuestran en efecto que, bajo este nombre derivado, segun unos, de las nueve musas, segun otros de la voz hebrea *mosart*, que significa arte ó ciencia, no solo se comprendia la armonía que produce la combinacion de los sonidos ó vibraciones de los cuerpos sonoros, sino tambien la armonía que resulta de la proporcion de las demas cosas creadas.

Dividian los antiguos la música en *mundana*, *humana* y *vocal é instrumental*. Bajo el nombre de *música mundana* estaba comprendido el orden y la proporcion armónica y agradable al entendimiento que ofrece la estructura y movimientos de los astros, igualmente que el dominio y propiedades de los cuatro elementos de que se componia, segun los filósofos antiguos, la naturaleza entera. En esta música está incluso el pensamiento de Pitágoras, Archytas, Platon y demas filósofos que suponian ser una música todo el complicadísimo movimiento planetario y sideral, dado á todos los astros por la mano de Dios

según las reglas de la armonía. La astronomía pues y cuantas ciencias y artes le son accesorias, formaban una parte de la *música mundana*. Formábanla igualmente los hechos que estaban bajo el dominio de los cuatro elementos, aire, tierra, fuego y agua, con los cuales componían los antiguos todas las cosas creadas, opinión que, desde los tiempos de Aristóteles, prevaleció hasta la edad media, en que los alquimistas empezaron á dar á la constitución de los cuerpos otros principios, como el azufre, la sal y el mercurio, y que no desapareció del todo hasta el siglo pasado en que tras el *flogisto* de la escuela de Stahl vinieron los trabajos y descubrimientos de los Sohcele, Bergman, Black, Cavendish, Priestley, Bayen, Monge, Lavoisier, Meunier, Bertollet, Delaplace y otros y otros que han engendrado la química moderna, erizálida brillante de la célebre alquimia de los árabes. ¿Quién no comprende desde ahora que la *música mundana* abarca la naturaleza entera? ¿Quién no concibe con esta sola definición que las ciencias físicas y naturales estaban comprendidas en la música? ¿Quién no halla por la tanto muy natural, muy necesario que fuesen músicos los filósofos, los hombres grandes de un estado?

La *música humana* era la que entendía de la relación establecida entre las partes del cuerpo y las facultades del alma y las acciones comparadas las unas con las otras, igualmente que del orden de todas las ciencias y artes, de la relación de las leyes de todos los reinos, repúblicas etc. Es decir que en el inmenso círculo de esta música se comprendían con mas detalle las mismas cosas que comprendía la música mundana, pero principalmente las ciencias fisiológicas, las morales, las administrativas, las políticas etc. Desde la anatomía del hombre, su fisiología, la psicología ó ideología hasta los demas ramos que abarca la inteligencia y el organismo de esa criatura hecha á semejanza de Dios, todo estaba abarcado por el perímetro de la *música humana*. Hé aqui comprobado claramente lo que al principio pudo parecer una exageración, cuando espusimos el cultivo y el aprecio que entre los antiguos estuvo disfrutando el arte músico. ¿Qué son en nuestros dias los hombres que se dedican á todas estas ciencias y que las profesan con ventaja? ¿No son los primeros hombres del estado?

La *música instrumental* era la que solo entendía de la combinación agradable de las voces y de los instrumentos. Es la que mas se aproxima á la música moderna, es la que mas representa el arte tal cual se profesa hoy dia por nuestros filarmónicos. Sin embargo distaba mucho todavia esta música de ser en aquellos tiempos lo que es en los tiempos actuales. Esta música presentaba una primera subdivision en *especulativa* y *práctica*; division que basta por sí sola para descubrir en la música antigua rasgos que no estan en la moderna. La *música especulativa*, según los escritos musicales de Aristides y Quintiliano era una especie de contemplación de los principios, causas, propiedades y efectos de cualquiera armonía deleitable. La *música práctica* ó *activa* era según los mismos autores, la que ponía en ejecución los principios de la música especulativa, la que realizaba sus leyes y preceptos por medio de la agradable combinación de las voces humanas y de los instrumentos sonoros. Nuestros lectores se for-

marán facilmente una idea de los principios, leyes ó preceptos de la música especulativa ó teórica de los antiguos, esponiendo la música práctica ó activa puesto que, como acabamos de decir, es esta una realización de aquellos.

Uno de nuestros compatriotas, Francisco Salina, proporcionó á otro de los historiadores universales de la música el P. Juan Bautista Martini, italiano, los datos relativos á la música práctica de los antiguos y su subdivision en música que conmueve y regocija el alma por medio de los sentidos; en música que regocija y conmueve el alma tan solamente; en música que conmueve y regocija á la vez el alma y los sentidos. Fundábase esta como metafísica, como abstracta subdivision: 1.º en que hay una música que hiere nuestro nervio auditorio, y no pasa mas allá de la porción del cerebro ó donde este nervio va á parar; esto es, que no hace mas que imprimirnos una sensación, la sensación del sonido correspondiente al órgano de la audición: 2.º en que hay otra música que mas que al órgano de la audición se dirige al alma, á la percepción del sonido, de esa sensación que las vibraciones de los cuerpos sonoros dejan en el órgano del oído ó en su nervio especial. El alma percibe el sonido que le trae el nervio auditorio y halla placer en esta percepción, no por medio de la impresión hecha en el oído, sino por medio de la reflexión que nuestra alma hace sobre el sonido que le llega; no por la variedad de los sonidos, sino por la proporción de los mismos; en una palabra, no por el efecto físico ó producido por las vibraciones del aire sobre el timpano y nervio auditorio, sino por el efecto moral de estas mismas vibraciones, por el sentimiento ó idea que nos escitan: 3.º en que hay una música que á un mismo tiempo recrea los sentidos y el alma con la proporción justa y armónica de los intervalos que pasan entre las voces y sonidos.

Esta division y esplicaciones se comprenderán mejor, recordando que la música ó toda combinación de sonidos tiene una parte puramente material que es la sonoridad. Todo sonido tiene dos cosas ó produce en nosotros dos efectos, uno sobre el oído, que pertenece á la sonoridad; otro sobre el alma, que pertenece á la idea que el sonido nos suscita. Una sonata tocada con instrumentos de cobre, puede darnos la misma idea que con instrumentos de cuerda, pero la sonoridad es diferente; el oído es afectado de diferente modo. Hay, pues, una música que solo nos produce los efectos de la sonoridad; es la primera parte de la subdivision de la música práctica de los antiguos; hay otra que nos produce los efectos de idea suscitada por el sonido, es la segunda parte de dicha subdivision; hay otra en fin que nos produce á la vez los efectos de la sonoridad y de la idea, y es la tercera parte de la subdivision indicada. Hasta qué punto esto sea cierto, lo dirá el que analice detenidamente los sonidos y resuelva si la sonoridad puede ser independiente en la realidad de la idea que produzca. Lo que nosotros concedemos es que uno de los dos efectos puede prevalecer y hacer olvidar al otro.

En la música sucede lo que en la poesía, en la pintura y en la danza, sus inmediatas hermanas. Un cuadro, una composición poética, un baile, pueden satisfacer los sentidos no el alma; pueden satisfacer

el alma y no los sentidos y pueden satisfacer á la vez á una y otros. Cada una de estas cosas puede tener idea, pensamiento, y estar esta idea, este pensamiento mal ejecutado, mal espresado ó viceversa. En el primer caso el espíritu podrá quedar satisfecho y dejarán de estarlo los sentidos; todo lo contrario sucederá en el segundo. Cuando un cuadro, á la belleza de los colores, del dibujo y de la proporcion de los objetos reuna filosofía, razon y propiedad de lo que representa; cuando una poesía al buen language, al buen estilo, á la buena versificación asocia verdad de pensamientos, riqueza de imágenes y belleza de ideas; cuando la danza, á lo esquisito, á lo gracioso á lo decente, á lo espresivo de la mímica, añade la elocuencia del sentimiento que se traduce por los movimientos pantomímicos; los sentidos igualmente que el alma encuentran en la contemplacion del cuadro, en la lectura de la poesía y en la asistencia al baile una complacencia por igual. ¿Hacemos por esto tres clases de pintura, tres clases de poesía y tres clases de danza? ¿Están completamente separados en la realidad estos tres modos de obrar sobre nosotros aquellas tres formas de la espresion de lo patético? Lo mismo, pues, podemos decir de la música con respecto á las tres clases que de ella hacian los antiguos. Como esta division no se funde en que hay música, en que la sonoridad sofoca la idea, ó en que la idea es superior á la sonoridad, ó en que sonoridad é idea están en proporcion debida, no pasará de abstracta semejante division. Como quiera, hasta aqui no hemos manifestado todavia las profundas diferencias que existen entre la música antigua y la música moderna, por lo que toca á la vocal é instrumental que es, como ya llevamos dicho, la que mas puntos de contacto tiene á primera vista con el arte músico de nuestros tiempos. El cuadro sinóptico de esta música que pudiera formarse con la distribucion que vamos á presentar, nos pondrá de manifiesto las indicadas diferencias.

Hemos dicho que la música vocal é instrumental de los antiguos se dividia en *teórica* y *práctica*. Estas son las dos ramas principales del tronco musical, cada una de las cuales tenia sus ramos subalternos. La *música teórica* en efecto se subdivia en *física* y *artificial*. La *física* comprendia la *aritmética* y la *física propiamente dicha*; la *artificial* abrazaba la *armonía*, el *ritmo* y el *metro*.

La *música práctica* se subdividia en *usual* y *narrativa*. La *usual* contenia la *melopea*, la *ritmopea* y la *poética*; la *narrativa* se componia de la parte *orgánica*, de la parte *ódica* y de la parte *hipocrítica*. Una esplicacion sucinta de cada una de estas divisiones y subdivisiones pondrá al lector mas al corriente de la música vocal é instrumental de los antiguos.

La *música física* se ocupaba de las causas naturales del sonido y del canto, tratando en primer lugar de los números y proporciones, y de aqui vino la *música física aritmética*, y luego de las leyes de la naturaleza relativas al sonido y sus efectos, de donde dimanó la *música física propiamente tal*, que era lo que es hoy día la parte de la física denominada *acústica*, la cual trata de las vibraciones de los cuerpos sonoros con respecto al efecto que producen en nuestro oido. Para poseer estas dos partes de la música

física era preciso, en primer lugar ser aritmético, como lo queria Aristoxeno; algebráico, como lo era Euler, ó bien, en fin, geómetra, como Pitágoras, el inventor de la música matemática, segun lo dicen ó suponen con Porfirio los filósofos de la escuela alejandrina. En segundo lugar era preciso estudiar la ciencia que trata de las propiedades de la materia y de las fuerzas que presiden la formacion de los fenómenos naturales para apreciar debidamente la naturaleza del aire, los efectos de su elasticidad y las facultades de los cuerpos vibradores.

La *música artificial* examinaba la diferencia que existe entre los sonidos con respecto al canto, agudos ó graves, consonantes ó disonantes; era la *armónica*; media las diferentes pausas y la duracion de las sílabas, conservando cierto orden relativamente á la velocidad y lentitud; era la *ritmica*, y establecia la magnitud de los compases diversos, era la *métrica*. Tales eran las ramificaciones de la música especulativa ó teórica, y las atribuciones de cada una de ellas. Vamos ahora á las de la música práctica ó activa.

La *música usual* era el arte de componer cantos, de cantar ó tocar con toda suerte de instrumentos lo compuesto, lo cual se llamaba *melopea*; enseñaba los medios de medir el ritmo ó el compás, y esto era la *ritmopea*, y abrazaba por último las reglas de la poesía, constituyendo lo que se designaba con el nombre de *poética*.

La *música narrativa* comprendia la parte que se ocupaba de la ejecucion de las composiciones musicales por medio de la voz ó de los instrumentos inventados por el arte, que era la *orgánica*, la parte que servia para la danza, que era la *ódica*, y últimamente, la parte que se destinaba á la critica de toda clase de composicion musical, que era la *hipocrítica*.

Tal es la descripcion que nos hace el P. Martini siguiendo á Francisco Salina, de la música vocal é instrumental de los antiguos. De consiguiente, ora se tome la música antigua en la lata y vasta acepcion de *mundana*, *humana*, *vocal é instrumental*, ora tan solo en la acepcion de esta última parte, queda bastante consignada la notable diferencia que va de esa música á la música moderna. Sin embargo, acabará de demostrar esta diferencia la esposicion de los principales géneros de música que tenían los antiguos, y de que nos da noticia Proclo en su tratado sobre la armonía de Ptolomeo.

Eran estos géneros seis: el *ritmico*, que dirigia los movimientos de la danza; el *métrico*, que regulaba la cadencia de la declamacion; el *orgánico*, que entendia de la combinacion de los instrumentos; el *poético*, que disponia el número y la magnitud de los pies de los versos; el *hipocrítico*, que trazaba los gestos de las pantomimas, y el *armónico*, que establecia las reglas de los cantos.

Esta última música, ó sea la *armónica*, tenia siete partes, á saber: los *sonidos*, los *intervalos*, los *sistemas*, los *géneros*, los *tonos*, las *mudanzas* y el *canto*. Entendiase por *sonido* un ruido resonante; por *intervalo* el contenido entre dos sonidos inmediatos, como entre *mi* y *fa*, entre *sol* y *la*, etc.; por *sistema*, los intervalos que no se limitan entre dos sonidos cercanos ó que son un conjunto de intervalos, por ejemplo el intervalo contenido entre *mi* y *la*:

es un sistema compuesto de los intervalos *mi fa*, *fa sol*, *sol la*. Habíalos de dos especies, una en que eran consonantes como la cuarta, quinta y la octava, y otra en que eran disonantes como la segunda, la sétima etc. Entendíase por *género* las diferentes seguidas de cuatro sonidos que componen un *tetracordo*, esto es, una cuarta. Estas seguidas eran el género *diatónico*, el *cromático* y el *enarmónico*. Componíase el *diatónico* de tres intervalos naturales: el primero de los cuales era de un semitono, y los otros dos de un tono cada uno. En el *cromático* los dos primeros intervalos eran cada uno de un semitono y el tercero de tono y medio y una tercera menor. En el *enarmónico* los dos primeros intervalos eran solamente de un cuarto de tono y el tercero de dos tonos enteros ó una tercera mayor. Este género, en que se pretende que se distinguían estos cuartos de tono se ha perdido completamente. Por *tonos* se entendía la definición de ciertos lugares señalados en el grande sistemas que era de dos octavas; era lo que los modernos llaman *modos*. Primeramente no se conocieron mas que tres, el *Dórico*, el *Frigio* y el *Lidio*; despues no solo se les añadió el *eolio*, sino que contaron tantos cuantos semitonos hay en la octava y otros tres que estaban á una octava aguda de los tres mas graves de los doce primeros. Por *mudanzas* se entendía las que se hacen en el canto, y las habia de cuatro maneras; del *diatónico* al *cromático*; del *cromático* al *diatónico*; de cuarta en cuarta; y de un tema triste á otro alegre. Por *canto ó melopea*, en fin, se entendía la seguida ó continuacion de los tonos como *mi fa sol la*, *do re mi fa* etc., el enlazamiento como *do mi la re* etc., la repetición como *do do do* etc., y la suspensión ó la continuacion en el mismo tono por largo tiempo ó durante algunos compases.

El cuadro vasto y completo que acabamos de presentar de la música tal como la entendían los antiguos puede demostrar á nuestros lectores cuán ciertos y fundados anduvimos al decir que la música lo era en aquellos tiempos todo. Todos los conocimientos humanos en efecto están comprendidos en este inmenso cuadro; los que no pertenecen á la música vocal é instrumental, pertenecen á la música humana; los que esta no abarca, van abrazados por la música del mundo. Pero el sistema de Pitágoras y demas filósofos que supusieron ser el universo una música, un resultado de la armonía, no podia sostenerse. La palabra música, como espresion de la enciclopedia tuvo que ceder el puesto á otra, y la *filosofía* vino en efecto á reemplazarla. Hemos dicho que para los antiguos la música significaba la unidad de todas las relaciones y conjunto de todas las ciencias: pues una de las definiciones que la filosofía ha tenido da la misma idea. Si la palabra griega *filosofía* significa amor de la sabiduría, de la ciencia ó investigación de la verdad, se ha definido tambien diciendo que es la ciencia de las ciencias, la ciencia de las cosas divinas y humanas, el conjunto de los conocimientos humanos adquiridos por los medios naturales. Asi definen los chinos la música, asi la definían los antiguos. Por largo, por muy largo tiempo la filosofía fué tambien la enciclopedia y los filósofos lo eran todo, lo sabían todo. Hasta la aparición de Descartes, que floreció por los años 1640, bajo el nombre de filosofía se comprendían todos los conocimientos humanos; á proporcion

que se le fueron emancipando varias ciencias representó menos y se le agregó el dictado de natural; de unos cincuenta años á esta parte, ni con esta añadidura significa ya la palabra filosofía lo que antes significaba. Como la música antigua que quedó reducida á una parte y parte muy aislada del grande todo que antes formaba, asi la filosofía si bien es la ciencia de las ciencias, la síntesis de todas ellas, la concepción que á todas preside, la antorcha el sol que á todas ilumina, á fuerza de progresar se ha ido descartando de todas las ciencias que antes estaban confundidas con ella. Sin embargo, y va ya dicho de paso, en las escuelas de España se enseña aun la filosofía como se concebía en los tiempos de Aristóteles, que es como si dijéramos que no hay en España escuelas de verdadera filosofía.

Mientras fue, pues, la música, un cuerpo de doctrina compuesto de lo que se entendía por música mundana, humana, vocal é instrumental, habia por fuerza de ejercer sobre los pueblos un grande influjo y contar entre sus profesores á los primeros hombres. Perdió la primera rama de su division, perdió la segunda, los sacerdotes, los sabios, los filósofos dejaron de ser músicos; los músicos dejaron de ser personajes respetables. Reducida la música á la tercera parte de su primitiva division fue todavia algo en la oscuridad; abrazaba todavia la danza, la poesía y la oratoria, esas intérpretes del alma que forman el embeleso de los pueblos. Mas al fin se emanciparon tambien de su hermana que ya no era emperatriz del orbe científico y artístico y constituyéndose cada una en arte independiente, se hubo de quedar la música sin abarcar, sin conocer otra cosa al fin que la combinacion de los sonidos, marchando cada año mas á su decadencia, hasta que casi espiró completamente á manos de los bárbaros del Norte, cuyas irrupciones conquistadoras casi fueron para los países civilizados lo que fueron para las tierras que el Mediterráneo cubre las aguas del Océano, si es cierta la ruptura del estrecho de Gibraltar en que algunos geólogos creen.

Hemos cumplido nuestro propósito; hemos historiado la música de los tiempos antiguos, esponiendo primero el concepto en que fue tenida, las razones en que se apoyaba este concepto y luego las partes de que se componía, los ramos de conocimientos que abarcaba y la manera de tratarlos cada uno. Al que esté enterado de la historia, le será fácil advertir que aun cuando versa esta esposicion sobre la música de los pueblos antiguos, en general, nos hemos referido con mas especialidad al pueblo griego; mas tambien le será fácil convenir en que este pueblo recibió y perfeccionó muchos conocimientos de otros que él mas antiguos y que luego ejerció sobre los demas una influencia igual á la que está ejerciendo hoy en dia la Francia sobre todos los pueblos conocidos. Cuando no estendió sus conquistas por medio de las armas, las estendió por medio de la inteligencia. Aristóteles vivo propagó sus obras marchando en pos de las falanges de Alejandro; Aristóteles, muerto, se hizo rey del mundo filosófico, por medio de las traducciones al árabe y al hebreo.

Llenada esta tarea, vamos á recorrer por turno los pueblos de la antigüedad para esponer de qué manera profesaba cada uno la música y la parte que

cada cual ha tenido en los adelantos de este arte por todos conocido y por todos mas ó menos cultivado.

P. MATA.

TEATRO DEL CIRCO.

Representacion del Marino Faliero.

En la noche del lunes 17 tuvo lugar en este teatro la primera funcion lirica de la presente temporada. Nueva empresa, nueva compañía, nuevas reformas teatrales, todo contribuía á llamar la atencion del público y á llenar todas las localidades: así sucedió efectivamente y dió principio el *Marino Faliero*. Presentóse el Sr. Alba (Israel) y dijo su aria de introduccion con suma valentía, arrancando grandes aplausos del público, que desde este momento empezó á notar las mejoras de la nueva empresa. Sucedió el aria de Fernando cantada por el Sr. Sínico, y á pesar de habérsela oído anteriormente, tuvimos el gusto de notar que la reprodujo cual nunca, sacando de ella un partido inmenso, á pesar de ser dicha pieza la mas debil de la ópera en nuestro concepto. Siguió el duo de tiple y tenor, en el que la señora Baso-Borio fue recibida con una salva de aplausos: este duo fue cantado con mucha union y entusiasmo, habiendo sido interrumpido varias veces por los aplausos del público. En seguida se presentó el Sr. Salvatori (*Marino Faliero*), y á pesar de hallarse por desgracia atacado de un fuerte catarro, no dejó de corresponder aquel á las noticias que se tenían de tan célebre cantante. El duo de dos bajos fué muy bien desempeñado, particularmente en el andante.

Concluyó el primer acto con el precioso final que fue bien desempeñado por todas las partes. El coro que da principio al segundo acto, desmereció del primero, pues además de haberse presentado los marineros vestidos de caballeros, el desempeño no fue el mejor. La empresa ha mejorado las primeras partes pero ha empeorado los coros, los que nos parecen sumamente inferiores á los que teníamos el año anterior. Oyóse la barcarola al Sr. Sínico, y sucesivamente el aria, en la que estuvo admirable. No era novedad para el público esta pieza en la que ya habia recogido muchos lauros el Sr. Sínico; pero esta noche escedió dicho artista nuestras esperanzas y se escedió á sí mismo, arrebatando al auditorio de un modo inesplicable. Siguió el aria final del Sr. Salvatori, demostrando este siempre que á pesar de su indisposicion de garganta, es un actor y cantante que deberá recoger muchos lauros del público madrileño. El coro estuvo fatal en esta pieza.

Dió principio el tercer acto con el coro de mugeres, el cual nos ratificó en lo que ya llevamos dicho, es decir, en la opinion de la debilidad en que se encuentra este cuerpo. El aria que sigue á este coro, cantada por la señora Basso, fue bien dicha y muy aplaudida; y aunque esta artista apareció un poco mas débil de voz que otras veces, creemos sea efecto de no cantar, y que podrá dentro de poco recuperar el hermoso torrente con que nos hacia sentir la gran particion de la *Safo*. El coro *sii maledetta á terra* se resintió como todos de debilidad y falta de union: el Sr. Alba dijo el aria con valor y entusiasmo, habiendo sido muy aplaudido.

Concluyó la ópera con el duo de tiple y bajo, desempeñado con suma inteligencia por la Sra. Borio y el señor Salvatori, los cuales arrancaron muchos y prolongados aplausos. En este final advertimos una novedad, y no es extraño cuando en vez del final del *Marino*, se cantó el de un duo de los *Normandos en Paris*, ópera de Mercadante, y á pesar de habernos gustado este, mas que el de la misma ópera, no estamos por esta clase de mes-

colanzas. En la orquesta no encontramos ninguna diferencia, si bien se ejecutó la ópera mucho mejor que de costumbre; pero debido solo á la buena direccion y disposicion del Sr. Boneti, á quien damos la mas completa enhorabuena por el acierto con que ha puesto en tan poco tiempo una ópera tan difícil. Ahora preguntamos: ¿de qué sirven dos maestros que hay en la lista de compañía, si el Sr. Boneti (de quien estamos sumamente satisfechos) tiene que ensayar, como lo hemos visto, en el *Marino Faliero*? ¿De qué sirven, decimos? La empresa lo sabrá. De todos modos, damos la enhorabuena á la misma por las reformas que ha introducido; pero si con las partes que cuenta reformase los coros y aumentase la orquesta en el instrumental de cuerda, el cual no se oye en entrando un fuerte de metal, conseguiria tener un conjunto de ópera digno del público de Madrid. No concluiremos nuestro artículo sin hacer mencion de un gran tocador de contrabajo italiano que la empresa ha traído, y que nos parece que vale por cuatro, si así como toca siempre fuerte pudiera moderarse en los pianos, donde el sonido del contrabajo es desagradable para el cantante y para el público. También observamos en este instrumentista el demasiado cerdeo en los fuertes y las colas demasiado largas en los recitados y puntos secos. No quisiéramos ofenderle, pero creemos que si moderase estos pequeños defectos, podia ser uno de los buenos contrabajos que han tocado en los teatros de Madrid.

JOAQUIN GAZTAMBIDE.

REPRESENTACION DE LA NORMA.

El miércoles 19 del corriente se ejecutó en el mismo teatro la siempre bien recibida *Norma* de Bellini. Nada diremos acerca del mérito de una ópera universalmente juzgada ya, limitándonos al mero hecho de su ejecucion, y á hablar del mérito de los señores Balestracci (tenor) y Santarelli (bajo), ajustados nuevamente para este año. La sinfonia fue bastante bien tocada por la orquesta, pero no así la introduccion, en la que hubo algun descuido por parte de aquella, cosa que no estrañamos, si es cierto como se nos ha dicho que se puso en escena la ópera con solo un ensayo y no completo. Tanto el señor Santarelli, que cantó la introduccion, como los coros parecieron débiles, pues la orquesta que sonaba terriblemente ahogaba sus voces, circunstancia por la cual reservó el público sus aplausos para mejor ocasion. Siguió el aria de tenor, y el público, que acostumbra á saludar con una salva de aplausos á los cantantes para animarles, se calló tambien al presentarse en escena el señor Balestracci: este comenzó su aria, y ya habia dicho el recitado y el andante, y el público continuaba siempre mudo, hasta que en la cabaleta de dicha aria al decir aquel *el amor che in infiamó*, variando su música y tomando el *sol la sib* de pecho con voz atronadora, el público rompió el silencio (que nos ponía en cuidado), y decidió la suerte de este cantante por aquella noche, tributándole dos salvas de estrepitosos aplausos. Concluida el aria con el mismo buen éxito, se le llamó á la escena con iguales demostraciones de entusiasmo. Siguió el coro y la celebrada cavatina *casta diva*. El público, recordando los dulces ecos de la Sra. Cristina Villó en dicha ópera, la saludó á su salida, mereciendo durante la ejecucion de la cavatina los mismos aplausos que siempre. Siguió el duo de Adalgisa y Polion: presentóse la Sra. Carlota Villó en la escena con una turbacion marcada, y á este incidente se debe la alteracion de su voz en todo el primer acto, y su desafinacion, principalmente en el duo de *Norma* y Adalgisa, consiguiendo en la sola fermata de dicho duo arrancar las dos hermanas estrepitosos aplausos, habiéndola ejecutado en efecto con una finura y una afinacion admirables. El tercetto de *Norma*, Adalgisa y Polion en que concluye el primer acto fue poco aplaudido. El segundo acto salió en nuestro modo de ver mejor que el

primero. En el duo de las dos triples estuvo la señora Carlota Villó mucho mas feliz y mas afinada, por cuya razon gustó muchísimo al público, que la aplaudió con entusiasmo. La ária coreada de bajo gustó tambien, y á pesar de que la parte de bajo en esta ópera no es la mas á propósito para juzgar á un cantante, nos gustó en ella el Sr. Santarrelli, dejando para otra ocasion el dar nuestro parecer acerca de su voz, pues en la primera noche no se puede juzgar á un artista con todo el acierto necesario. Lo restante de la ópera hasta el final se ejecutó bien: la Sra. Villó (Cristina) nos arrebató en el final: á la impresion terrible que causa la conclusion trágica de la ópera, atribuimos el que no se haya visto cuasi nunca aplaudir dicho fin. El teatro estuvo lleno cual nunca. De la orquesta no decimos nada hasta la ejecucion de la Safo: allí la aguardamos. El Sr. Bonetti nos gustó mucho en su modo de dirigirla, y creemos que la pondrá á la altura que corresponde en la capital del reino.

FLORENCO LAHOZ

POESIA.

I.

El furor del viento frio
que tristemente murmura
tras las auras del estio,
enturbia el cristal del rio,
roba al campo su hermosura.

—

Todo es tristeza en el suelo:
se ennegrece el horizonte
con denso y lúgubre velo,
y sacude en son de duelo
sus ramas secas el monte.

—

¡Ay! las guirnalda floridas
que la selva engalanaron,
por los hielos ateridas,
por los vientos impelidas,
á la fin se quebrantaron.

—

Aquel verdor tan gracioso
que respiraba contento,
perdió su aroma precioso...
del ramaje mas pomposo
queda un tallo amarillento.

—

Ya no hay brisas perfumadas
con suavísimos olores,
ya no hay pájaros cantores,
cuya música acordada
inspira á los trovadores.

—

Pero hay sueltos vendabales
que en sus giros desiguales,
repiten con bronco ruido
de los cuervos el graznido
y el grito de los chakales.

—

Y hay furiosos torbellinos
por el espacio lanzados,
que rugiendo alborotados,
levantan en remolinos
el polvo hasta los nublados.

—

Que todo es tristura el suelo,
tinieblas el horizonte,
y acrece tal desconsuelo
sacudiendo en son de duelo
sus ramas secas el monte.

II.

Rauda, rauda la vida desaparece
cual vivo lampo que las nubes dora:
cuanto el gozo es mayor, la pena crece
rasgando al fin la venda engañadora.

Ya gustado el hechizo que se adora
se duele el corazon, y ve angustiado
que la copa de nectar que ha apurado
le roba la ilusion mas seductora.

Existencia fatal, bien la natura
tu retrato á la vista nos presenta,
que las flores que abril ufano ostenta
y su verde y magnífica orlatura
abate rebramando la tormenta.....

Asi es la vida tras placer... tortura!

III.

Solo penas y afliccion
los placeres han dejado
en el yerto corazon,
que lanza una maldicion
por cada goce apurado.

Y en su continuo anhelar
el alma inquieta se agita,
y por volver á gozar
osada se precipita
de la esperanza en el mar.

Que la mundana existencia
es con las dichas sufrir;
es una eterna demencia
por llegar á una opulencia,
que no existe, que es... morir.

Hoy... que bramen enojados
los revueltos torbellinos
por el espacio lanzados,
y que alcen en remolinos
el polvo hasta los nublados.

Sueño con la fuente pura
que cercan gentiles flores,
y con fadas de hermosura
desmayadas de ventura
al gozar de sus amores.

Y espero el aura riente
que al salir de la enramada
haga ondular mansamente
la corona de mi frente,
los rizos de mi adorada.

1841.—JOSÉ MARÍA DE ALBUERNE.

COMUNICADO.

Damos con el mayor gusto cabida en nuestras columnas á la siguiente comunicacion del Sr. maestro de capilla de Tarragona Ventura Bruguera y Codina.

Sres. redactores del ANFION MATRITENSE.

Muy señores míos: Sin ningun título que me favorezca, me atrevo, sin embargo, á esperar de ustedes tendrán la bondad de dar cabida en su apreciable periódico á la adjunta contestacion que di á la pregunta que me hizo un curioso incógnito á mediados del mes de marzo del año último: mis deseos eran ya en aquella ocasion darle la publicidad posible; mas como no existia, que yo supiese, periódico alguno dedicado á semejantes materias, y temiendo por otra parte molestar á los que tienen otro objeto, desistí de ellos. Afortunadamente el de vds. es el que puede llenarlos, pues he visto con satisfaccion que alguno de sus preciosos artículos ha sido destinado á la historia de la música, y como lo que en la precitada contestacion vierto, es en su mayor parte perteneciente á ella, por eso he resuelto dirigirme á vds. como lo egecutó, prometiéndome un favor que no merezco, al propio tiempo que la indulgencia en el modo de espresarme, pues no me es dado otro; pero en cambio soy de vds. afectísimo seguro servidor y atento capellán Q. B. S. M.—Ventura Bruguera y Codina.—Tarragona 27 de marzo de 1843.

PREGUNTA.

«Se desea saber cuál de las dos escalas es la preferible en las religiosas composiciones músicas: si la de *ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa*, ó la otra de *hipate, parhipate, lichanos, mese, paramese, trite, paranete, nete*, de la que se valia Santo Tomas en sus bellas, deleitables, dulces, inflamatorias, religiosas y devotas composiciones músicas, tanto en los cantos *doríticos* como en los *frigios* y en los *hipólidos*.»—EL CURIOSO.

CONTESTACION.

No hay preferencia alguna entre las dos escalas que el curioso desea saber, porque así como la música es innata al hombre, cuyos órganos, susceptibles de las impresiones de ella, tengan al menos una tal cual constitucion física; así tambien es necesario que los sonidos hieran el oido y el corazon bajo un orden de naturaleza, es decir, con el producto de vibraciones que los forman mas ó menos agudos, mas ó menos graves, segun el número de ellas, de que resultan los intervalos ó distancias, que lo mismo fueron cuando la creacion del primer hombre que hoy.

Sentados estos principios, los hombres no pueden haber hecho otra cosa relativamente á ella que inventar métodos, así para enseñarla como para perfeccionarla; mas ninguno puede gloriarse de haber sido su verdadero inventor. En el siglo sexto se seguia aun sin modificacion alguna el sistema de los tetracordos ó cuartas, cuyos sonidos eran representados por las siguientes palabras: *proslambanó-*

menos (1), equivalente á nuestro *la* grave; *hipate* *hipaton*, á *si*; *perhipate* id., á *ut*; *licanos* id., á *re*; *hipate messon*, á *mi*; *perhipate* id., á *fa*; *licanos* id., á *sol*; *messe* á nuestro *la* agudo; *paramese*, á *si*; *trite diazeugmenon*, á *ut*; *paranete* id., á *re*; *nete* id., á *mi*; *trite hiperboleon*, á *fa*; *paranete* id., á *sol*; *nete* id., á nuestro *la* sobreagudo (2).

En aquella época no existian sílabas fijas para la entonacion de los sonidos, como ahora existen: sin embargo las usaban arbitrariamente, lo que dió lugar al papa S. Gregorio Magno á establecer y fijar para ello las siete primeras letras del abecedario A, B, C, D, E, F y G, logrando con ellas mayor facilidad en la práctica.

Con lo dicho se viene en conocimiento, primero: que las espresadas palabras griegas representaban las mismas cuerdas ó sonidos que hoy rigen, las que permanecieron bajo aquel orden hasta el siglo oncenno en que Guido Aretino formó el sistema de los exacordos ó sextas mayores, quien para representar aquellas tomó de la primera estrofa del himno de S. Juan Bautista la primera sílaba de cada hemístiquio, á saber: *ut, re, mi, fa, sol, la*. Segundo: que ya sea por el sistema de los tetracordos, ya por el de los exacordos se encuentra igualmente la escala diatónica de los modos menor y mayor; menor, si empezamos en *la*, y mayor, si principiamos en *ut*.

Con el tiempo cayó en desuso el sistema de los exacordos, é introdujose el del diapason ú octava que consiste en haberse dado el nombre de *si* á su sétimo sonido; esta pequeña variacion, que data ya desde 1684, ha proporcionado la inapreciable ventaja de aprenderse mas en un año que antes en tres.

No seré yo, sin embargo de conocer por una larga esperiencia toda la estension de esa ventaja, quien desaprobe el sistema del monge de Arezzo; antes al contrario diré, que segun aquel no necesitaba de mas número de sílabas que las que adoptó; porque sus exacordos que eran tres, el de natura, el de becuadro y el de bemol, constantemente iban unidos entre sí los dos de ellos, á saber: el de natura con el de becuadro, ó bien con el de bemol; pero jamás se unieron el de bemol con el de becuadro á causa de su incompatibilidad. De la indicada union resultaba nombre para cada uno de los sonidos contenidos en la octava; porque si de la propiedad de natura, por ejemplo, se pasaba á la de becuadro, se mudaba el nombre *la* de la sexta cuerda en *re*, y subiendo á la inmediata que llamaban *mi*, se encontraban á un tiempo en la sétima de natura y en la tercera de becuadro; y si desde esta última subian á su próxima que llamaban *fa*, se hallaban asimismo en la cuarta de becuadro que en la octava de natura: hé aquí insinuada la razon por qué el monge benedictino no tuvo necesidad de mas sílabas que de aquellas que adoptó; y el motivo por qué

(1) Palabra que significa añadida y que realmente lo fue en la parte inferior de las 14 cuerdas que antes que ella ya existian. Exim. introduc. pág. 33.

(2) Los adjetivos *hipaton*, *messon*, *diazeugmenon* é *hiperboleon*, que significan principal, mediano, disjunto y excelente, servian para indicar el orden de los cuatro tetracordos. Véase el mismo lugar citado en la nota precedente.

se tardaba mas en aprender la música bajo su sistema que con el actual.

Basta de sistemas, y paso á lo bello, deleitable, dulce, inflamatorio, religioso y devoto de las composiciones musicales de Santo Tomas de Aquino.

Las cualidades principales que deben ornar á un buen compositor, son: poseer un corazon sensible y tener un entendimiento elevado. Nada de esto faltaba á aquel gran santo; lo tenia todo en grado heróico. El primer recurso que ha de buscar el que compone es penetrarse bien del objeto que tenga su composicion, ó del asunto que debe trasladar, y luego manejando los medios que proporciona el arte, ajustándolos á lo que siente su corazon, hará sentir á los demas corazones sensibles, no dudo en decirlo, lo mismo que el suyo sintió: no soy único en esta opinion, pues se dice muy bien que la música sale del corazon y va al corazon: es un error creer que la música no tiene otro objeto que deleitar el oido; este, es verdad, si su tímpano no está en una disposicion tal que sea capaz de sentir la primera impresion de ella, sus efectos no pasarán al corazon por mas sensible que este sea; de lo que se sigue que el órgano del oido es el conducto indispensable por donde debe pasar, asi como el aire es el conductor que la lleva á él.

Con las cualidades espresadas se logra que las composiciones muevan á lo bello, deleitable, dulce, inflamatorio, religioso, devoto, alegre, triste etc. etc.: sin ellas no se produce otra cosa mas que esterilidad y esterilidad; cuando menos indiferencia ó vaciedad.

Aquello de doríticos, frigios y lidios (1), segun Rollin, eran los tres modos únicos que se conocian en la música desde la mas remota antigüedad, y que estaban á un tono de distancia el uno del otro, comprendiendo entre sí el primero y el último el intervalo de dos tonos, que es lo mismo que decir estaban en tercera mayor. Dividióse despues este intervalo por semitonos, de que resultaron dos modos mas, á saber: el jónico que estaba entre el dório y el frigio, y el eolio que estaba entre el frigio y el lidio. Mas adelante se inventaron otros modos, llevando la misma denominacion que los cinco primeros, añadiéndoles solamente la preposicion correspondiente segun lo alto ú bajo del lugar que ocupaban, en esta forma: hiperdorio, hiperjonio, hiperfrigio, hipereolio é hiperlidio: hipodorio, hipojonio, hipofrigio, hipoeolio é hipolidio; de lo que se deduce que aquellos cinco primeros ocupaban el centro de estos diez últimos.

Y finalmente, segun se observa en algunos libros de canto llano moderno y tambien á lo último de algunos breviarios antiguos, se hizo cierta aplicacion de los tres primeros modos espresados á los ocho tonos que tiene determinada la iglesia para dicho canto, de esta manera: el primero y segundo tono pertenecen al modo dorio, el tercero y cuarto al modo frigio, el quinto y sexto al modo lidio y el sétimo y octavo al modo mixolidio.

Esa aplicacion no la hallo conforme á lo que fue en su origen. Segun se esplica el mismo Rollin, el modo dorio era el mas propio para la guerra, al que

he de suponer en ut mayor; el frigio destinado para las ceremonias de la religion en re menor; y el lidio para la tristeza, en mi tambien menor, aunque bajo diferente disposicion. Estos forman entre todos, los dos tonos ó una tercera mayor como antes se ha dicho; y siendo el orden del canto llano re, mi, fa, cuyos tres sonidos constituyen un tono y semitono, ó lo que es lo mismo una tercera menor, se echa de ver la disparidad, y por consiguiente la mala aplicacion que se hizo de los tres modos esplicados; y aun se puede decir que envuelve contradiccion, porque lo que antes era frigio llamaron dorio, lo que era lidio llamaron frigio, y lo que podia ser dorio una propiedad ó disposicion igual á la por estar en de ut, llamaron lidio.

Pero dejemos estas palabras, que los siglos han vaciado, conservándolas tan solo para que ocupen una página en la historia de la música de las naciones, y atengámonos á las insinuadas cualidades principales que son, por decirlo asi, el núcleo de un buen compositor, recordando que ella como lenguaje general espresa mas sentimientos que vocablos.

Concluyo, señor Curioso del mes de marzo último, cualquiera que sea su nombre y apellido, suplicándole disimule la demora de esta contestacion, pues no ha sido por pereza ni falta de voluntad, sino por causas de que no puedo ni debo prescindir, como son la enseñanza cotidiana por una parte, la residencia en la iglesia y encargos consiguientes á ella por otra, y ademas un viage á mi patria con todas las ocupaciones anejas asi anteriores como ulteriores, que suelen mediar cuando se viaja por necesidad y no por gusto.—Tarragona 19 de julio de 1842.—Ventura Bruguera y Codina, presbítero racionero y maestro de capilla.

ANUNCIO

MÉTODO PROGRESIVO DE CLARINETE.

CONTIENE LOS PRINCIPIOS DE MÚSICA, TABLATURA DEL INSTRUMENTO, ESCALAS, DUOS Y LECCIONES,

POR F. ROY,

Seguido de 24 aires de las óperas modernas arreglados en progresion

POR F. BEER.

Su precio 40 rs.; está grabado en pequeño para comodidad de los principiantes; se halla en el almacén de Lodre, carrera de San Gerónimo, número 43.

NOTA. La tablatura del clarinete de dicho método es de 13 llaves con la escala natural y cromática, presentando 4 clarinetes grabados para mayor claridad de las llaves; se vende suelta en dicho almacén á 5 rs.

Directores del periódico y redactores principales:

En la parte música: I. SORIANO FUERTES.

En la parte literaria: M. AGUSTIN PRINCIPE.

IMPRENTA DEL PANORAMA ESPAÑOL.

(1) El curioso en lugar de lidios nota hipólidos.