

EL ANFION MATRITENSE,

PERIÓDICO FILARMÓNICO, POÉTICO Y PINTORESCO

DE LA

ASOCIACION MUSICAL.

SUMARIO.

SOBRE LAS CONSONANCIAS MUSICAS Y LA CAUSA FIJA DEL PLACER QUE PRODUCEN.—AL MAR (poesía).—D. RODRIGO CALDERON, romance de Villamediana.—COMUNICADO.—CRONICA NACIONAL.

Sobre las consonancias músicas y la causa física del placer que producen.

Entiéndese por *consonancia*, según la etimología de la espresion, el efecto de dos ó mas sonidos que hieren el oído á la vez; pero considerada esta voz en un sentido mas estricto, sirve para significar los intervalos formados por dos sonidos, cuyo acorde se oye con agrado, y tal es el sentido ó acepcion que daremos á la *consonancia* al hablar de ella en este artículo.

Entre la muchedumbre de intervalos en que pueden dividirse los sonidos, no hay sino un número muy pequeño que constituyan *consonancia*, repugnando todos los demas al oído y llamándose por esta razon *disonantes*. Y no porque muchos de estos dejen de emplearse en la armonía; pero su uso no puede verificarse sin ciertas precauciones de que las *consonancias* no estan igualmente necesitadas, en razon á ser agradables por sí mismas.

Los griegos limitaban el número de sus *consonancias* á cinco, á saber: la octava, la quinta, la docena, ó sea repetición de esa misma quinta, la cuarta y la oncenava, repetición de esta. Nosotros añadimos á ese número las terceras y sextas mayores y menores, las octavas dobles y triples, y en una palabra, las diversas repeticiones de todo esto en toda la estension del sistema.

Dividense las *consonancias* en perfectas ó justas, cuyo intervalo es invariable; y en imperfectas, que pueden ser mayores ó menores. Son *consonancias* perfectas la octava, quinta y cuarta, é imperfectas la tercera y la sexta.

Las *consonancias* se dividen ademas en simples y compuestas. Las únicas *consonancias* simples que se conocen son la tercera y la cuarta, porque la quinta, v. g., se compone de dos terceras, la sexta de tercera y cuarta etc.

El carácter fijo de las *consonancias* depende de la circunstancia de producirse con un mismo sonido, ó de la vibración de las cuerdas si se quiere. Suponiendo dos cuerdas bien *templadas*, las cuales for-

men entre sí un intervalo de octava ó de docena (octava de la quinta), ó de décimasétima mayor (que es la octava doble de la tercera mayor), si hacemos resonar la mas grave de dichas cuerdas, hará esta que la otra tiemble y resuene tambien. Por lo que respecta á la sexta mayor y menor, á la tercera menor y á la quinta y tercera mayor simples, todas las cuales no son otra cosa que combinaciones é inversiones de las *consonancias* precedentes, se hallan estas últimas, no de un modo directo, sino entre las diversas cuerdas que vibran al mismo sonido. Si herimos la cuerda *do*, temblarán y resonarán á la vez las cuerdas que esten templadas en su octava igualmente *do*, en la quinta *sol* de esa octava, en la tercera *mi* de la octava doble y en las octavas de todas estas; y aun en el caso de estar sola la primera cuerda, se distinguirían tambien todos estos sonidos en su *resonancia*. Hé aqui, pues, la octava, la tercera mayor y la quinta directa. Las demas *consonancias* se encuentran tambien por medio de combinaciones, á saber: la tercera menor del *mi* al *sol*, la sexta menor del mismo *mi* al *do* superior, la cuarta del *sol* á ese mismo *do* y la sexta mayor del mismo *sol* al *mi* superior á este.

Tal es la generacion de todas las *consonancias*. ¿Cuál puede ser, empero, la razon de todos estos fenómenos?

El temblor de las cuerdas se explica por la accion del aire y del concurso de las vibraciones; y en cuanto á que el sonido de una cuerda se oiga siempre acompañado de los que le son armónicos, esto parece ser una propiedad del sonido que depende de su misma naturaleza y que es inseparable de él, no siendo fácil explicar la causa sino recurriendo á hipótesis llenas de dificultades. La mas ingeniosa de todas las que hasta ahora se han imaginado acerca de este punto, es sin contradicción la de Mr. Mairan, de la cual dice Mr. Rameau haberse aprovechado.

Por lo que toca al placer que las *consonancias* producen al oído, con exclusion de todo intervalo que no sea precisamente el que las encierra ó constituye, se ve claramente su origen en la generacion de las mismas. Las *consonancias* nacen del acorde perfecto producido por un sonido único, y el acorde perfecto se forma á su vez por la concurrencia ó reunion de las *consonancias*. Es muy natural que la armonía de este acorde se comunique á sus partes y que cada una de estas participe de ella, siéndolo igualmente que no pueda existir esa participacion en los demas intervalos que no hagan parte del

acorde. La naturaleza, que ha dado á los objetos que caen bajo la jurisdicción de cada sentido las cualidades mas propias para lisongearle, ha dispuesto que un sonido cualquiera fuese siempre acompañado de otros sonidos agradables, de la misma manera que ha querido que un rayo de luz esté siempre formado de los mas hermosos colores. Si se desea poner mas en claro la cuestion, y se pregunta ademas de dónde nace el placer que causa al oido un acorde perfecto, mientras le ofende la concurrencia de cualquiera otro sonido que le sea extraño, ¿cómo se podrá á la vez contestar á esto sino preguntando por qué el verde regocija la vista mas que el aplomado, ó por qué el aroma de la rosa encanta, mientras repugna y desagrada el olor de la ruda (1)? ¿Será que la física no haya resuelto esta cuestion? ¡Cuántas conjeturas pueden hacerse sobre todas sus aplicaciones, y qué poca solidez se halla en ellas al examinarlas detenidamente! El lector podrá juzgarlas por la breve esposicion que de ellas vamos á hacer.

Dicen los físicos que siendo producida la sensacion del sonido por las vibraciones del cuerpo sonoro, propagadas hasta el tímpano por las que el aire recibe de ese mismo cuerpo, cuando dos sonidos llegan juntos al oido, es este afectado á la vez por todas sus diversas vibraciones. Si estas vibraciones son *isocronas*, es decir, combinadas en términos de empezar y acabar á un mismo tiempo, esta combinacion forma el *unísono*, y el oido se complace con la impresion del acorde que resulta de la igualdad y exacta correspondencia de esa ida y vueltas. Si las vibraciones del uno de los sonidos son de doble duracion que las del otro, el mas grave hará una mientras el mas agudo verifique dos, y á la tercera de este seguirán los dos juntos. Asi cada vibracion impar del sonido agudo concurrirá de dos en dos con cada una de las del sonido grave, y esta frecuente concordancia que constituye la octava menos dulce que el unísono, segun ellos, lo será sin embargo mucho mas que ninguna otra *consonancia*. Viene despues la quinta, en la que uno de los sonidos realiza dos vibraciones mientras el otro hace tres, de forma que estos no se unen sino á cada tercera vibracion del agudo. A la quinta sigue la doble octava, en la que uno de los sonidos hace cuatro vibraciones mientras el otro una sola, coincidiendo á cada cuatro vibraciones agudas. En la cuarta se responden las vibraciones de cuatro en cuatro al agudo, y de tres en tres al grave. Las de la tercera mayor son como cuatro y cinco; las de

la sexta mayor como tres y cinco; las de la tercera menor como cinco y seis, y las de la sexta menor como cinco y ocho. Lo mismo sucede con las octavas de estos números, siendo todo lo demas *disonante*.

Encontrando otros mas agradable la octava que el unísono y la quinta mas que la octava, dan por razon de ese agrado la circunstancia de que siendo iguales las coincidencias de esas vibraciones en el unísono y demasiado frecuentes en la octava, confunden é identifican los sonidos impidiendo al oido distinguir su diversidad. Para que este pueda recibir placer de la comparacion, es preciso, dicen, que las consonancias coincidan por intervalos, pero sin confundirse con demasiada frecuencia; de otra manera, añaden en vez de dos sonidos se creeria escuchar solo uno, y el oido quedaria privado del placer de la comparacion. De esta manera y siguiendo tales racionios se deducen de un mismo principio lo mismo la contra que el pro, segun se pretende acomodar la esperiencia al capricho de cada uno.

Pero en primer lugar toda esta teoria no está fundada, como se ve, mas que en el placer que se pretende reciba el alma por el órgano del oido del concurso de las vibraciones; lo cual no es otra cosa en el fondo que una mera suposicion: ademas, es necesario suponer todavia, para autorizar este sistema, que la primera vibracion de cada uno de los cuerpos sonoros comienza exactamente con la del otro, porque por poco que alguna precediese, faltaria á la relacion determinada y aun podria suceder que no concurriese nunca, y por consecuencia el intervalo sensible deberia cambiar y la *consonancia* desapareceria ó no seria la misma. Es preciso, en fin, suponer que las diversas vibraciones de los sonidos de una *consonancia* los percibe el oido sin confusion, y que trasmiten al cerebro la sensacion del acorde sin perjudicarse mutuamente: cosa difícil de concebir y de que tendremos ocasion de hablar alguna otra vez.

Pero sin altercar sobre tantas suposiciones, veamos lo que debe seguirse de este sistema. Las vibraciones ó los sonidos de la última *consonancia*, que es la tercera menor, son como cinco y seis, y su acorde muy agradable. ¿Qué debe resultar naturalmente de otros dos sonidos cuyas respectivas vibraciones fueren entre sí como seis y siete? Una *consonancia* menos armoniosa en verdad, pero todavia bastante agradable, á causa de la pequeña diferencia de las proporciones; porque no difieren mas que en una trigésimasesta. Pero digasenos ahora cómo es posible hacer que dos sonidos, de los cuales el uno hace cinco vibraciones mientras el otro hace seis, produzcan una *consonancia* agradable, mientras otros dos sonidos, de los que el uno verifica seis vibraciones en el tiempo que el otro hace siete, producen una disonancia tan dura. ¿Es posible que en una de estas relaciones coincidan las vibraciones de seis en seis, halagando con ellas mi oido, mientras cuando coinciden de siete en siete le desgarran de un modo espantoso? Yo preguntaré todavia cómo sucede que despues de esta primera disonancia no aumenta la duracion de las otras en razon de la composicion de las relaciones, y por qué, v. gr., no ha de ser la disonancia que resulta de la relacion de 89 á 90 mas incómoda que la que es resultado de la relacion de

(1) Rousseau dice aquí lo mismo que despues dijo Iriarte en el poema de la Música.

*Débil discurso humano ¡quién diría
Que mientras el oído fácilmente
Discierne bueno y malo en la armonía,
No descubre tu examen diligente
La física virtud que las posturas
Hace apacibles, ó convierte en duras!
Si es propiedad interna del sonido,
Si es costumbre, ó capricho del oído,
El juicio filosófico lo duda;
Y acaso de saberlo tanto dista
Como de penetrar por qué al olfato
Agrada mas la rosa que la ruda,
Y por qué á nuestra vista,
Mas que al pardo color, el verde es grato.*

POEMA DE LA MÚSICA, canto I.

42 á 43. Si la coincidencia mas ó menos frecuente del concurso de las vibraciones fuese la causa del grado de placer ó de tedio que ocasionan los acordes, el efecto seria proporcionado á esa causa, y nosotros no encontramos en ella proporcion ninguna. Ese placer, pues, y ese desagrado no proceden del motivo que se les asigna.

Falta todavía tener en cuenta las alteraciones de que una *consonancia* es susceptible, sin que deje de ser agradable al oído, aunque esas alteraciones trastornen enteramente el concurso periódico de las vibraciones, y aunque ese mismo concurso venga á hacerse mas raro á medida que la alteracion es menor. Y no menos debe tenerse presente que el acorde del órgano ó del clave lo único que debería ofrecer al oído seria una cacofonia espantosa, y tanto mayor, cuanto con mas cuidado se acordasen estos instrumentos, dado que si se exceptúa la octava, no hay en ellos una sola *consonancia* en toda la exactitud de la relacion.

Diráse tal vez que una relacion aproximada se reputa ó supone completamente exacta, ó que es recibida como tal por el oído, supliéndose en ella instintivamente lo que falta á la exactitud del acorde? Entonces preguntaré yo: ¿y por qué esa desigualdad en la apreciacion y en el juicio (toda vez que este admite relaciones mas ó menos aproximadas), sin que esto le impida rechazar otras segun la diferente índole de las *consonancias*? En el unísono, por ejemplo, el oído no sufre cosa alguna, hallándolo afinado ó desafinado en si mismo sin admitir medio de ninguna especie. Lo mismo sucede en la octava, en la cual padece el oído si el intervalo no es exacto, no siéndole posible á aquel contentarse con las aproximaciones. ¿Por qué, pues, admite mas aproximacion en la quinta y menos en la tercera mayor? Vano es cansarse en dar razon de estas diferencias, recurriendo para ello á una explicacion vaga, sin pruebas, y contraria á lo mismo que se quiere erigir en principio.

El filósofo que ha espuesto los principios de la crítica prescinde enteramente del concurso de las vibraciones, y renovando en esta materia el sistema de Descartes, manifiesta la razon del placer que recibe de las *consonancias*, explicando aquel por la simplicidad de las relaciones que existen entre los sonidos que las forman. Segun este autor y segun Descartes, el placer disminuye á medida que esas relaciones se complican; y cuando el alma no las tiene cogidas, por decirlo así, son para ella verdaderas *disonancias*, siendo esto por lo mismo una operacion del entendimiento, considerada por los mencionados autores como el principio sentimental de la armonía. Eso no obstante, si bien es verdad que esta hipótesis se halla acorde con el resultado de las primeras divisiones armónicas, y si bien es cierto que esa opinion tiene aplicacion igualmente á otros fenómenos que se observan en las bellas artes, las objeciones que se hacen al sistema precedente quedan igualmente en pie por lo que á esto respecta, y no es posible por lo mismo que la razon pueda quedar satisfecha con él. Entre todas las opiniones que se conocen acerca de este particular, parece ser la mas satisfactoria la que reconoce por autor á Mr. Esteve, individuo de la sociedad real de Montpellier. Su modo de razonar es el siguiente.

La sensacion del sonido es inseparable de sus armónicos; y pues todo sonido va siempre acompañado de ellos, ese mismo acompañamiento existe igualmente en el sistema de nuestros órganos. En el sonido mas sencillo hay una gradacion de *tonalidades* que son progresivamente mas débiles y mas agudas, y que endulzan como si fueran sus matices el sonido principal, haciéndole inapreciable en la estremada ligereza de los sonidos mas altos. Hé aqui, pues, lo que es el sonido: el acompañamiento le es esencial, y constituye su dulzura y su melodía. Esto supuesto, cuantas veces se refuercen y se desenvuelvan mejor esa dulzura, ese acompañamiento y esos armónicos, otro tanto serán mas melodiosos los sonidos y mas sostenidas las diferencias. Y como esto es una perfeccion, el alma debe de ser sensible á ella.

Ahora bien, las *consonancias* tienen la propiedad de que cuando los armónicos de cada uno de entre dos sonidos concurren con los armónicos del otro, esos armónicos se sostienen recíprocamente, se hacen mas sensibles, duran mas tiempo y ofrecen asi mas agradablemente el acorde de los sonidos que los dan.

Para hacer mas clara la aplicacion de este principio, traza Mr. Esteve dos tablas, una de las *consonancias* y otra de las *disonancias* que existen en el orden de la escala; y estas tablas se hallan de tal manera dispuestas, que se ve en cada una el concurso ú oposicion de los armónicos de dos sonidos que constituyen cada intervalo.

En la tabla de las *consonancias* se ve en efecto que el acorde de la octava conserva sus armónicos casi en su totalidad, y tal es la razon de la identidad que se supone en la práctica de la armonía entre los dos sonidos de la octava. En la misma tabla se ve que el acorde de quinta no conserva sino tres armónicos, y que la cuarta no tiene mas de dos, mientras las *consonancias* imperfectas, finalmente, retienen uno tan solo, exceptuando la sexta mayor que ofrece dos.

En la tabla de las *disonancias* se echa de ver igualmente que estas no conservan armónico alguno, exceptuando tan solo la sétima menor, que retiene el cuarto de los suyos, á saber: la tercera mayor de la tercera octava del sonido agudo.

De todas estas observaciones, concluye el mencionado autor, cuanto mayor sea el concurso de armónicos que exista entre dos sonidos, tanto mas agradable será el acorde (y hé aqui las *consonancias* perfectas), sucediendo todo lo contrario cuanto mas armónicos se destruyan, pues tanto menos satisfecha quedará el alma entonces con los acordes (y hé aqui las *consonancias* imperfectas). De lo mismo deduce tambien que los sonidos quedarán privados de su dulzura y melodía á medida que se destruyan sus armónicos; y siendo aquellos por consiguiente como ágríos y descarnados, deberá repugnarlos el alma, la cual no encontrando sino aspereza continua en vez de la dulzura que le hacian probar las *consonancias*, experimentará por precision una sensacion de inquietud y de desagrado, efecto necesario de los intervalos *disonantes*.

Esta hipótesis es sin disputa la mas sencilla, la mas natural y la mas felizmente imaginada entre todas; pero en medio de todo eso deja siempre algun

vacio que no satisface completamente el entendimiento, puesto que las causas á que esa opinion se refiere no son siempre proporcionales á las diferencias que se observan en los efectos, confundiéndose, v. g., en la misma clase la tercera menor y la sétima del mismo carácter, como que estan igualmente reducidas á un solo armónico, lo cual no quita que la una sea *consonante*, y *disonante* la otra, siendo el efecto que producen en el oido completamente diverso en las dos. — J. J. R.

AD MAR.

Yo te saludo, Océano tremendo,
Al ver tus olas con furor alzarse
Hasta la esfera azul, y en son horrendo
Unas con otras á la par chocarse.

Ardiente tempestad mi pecho agita;
Late mi corazon como tus olas,
Y en tu horrible borrasca necesita
Gozar mi alma y contemplarte á solas.

Pláceme ver voluminosas naves,
Por tus hirvientes aguas combatidas
Alzarse al cielo cual ligeras aves,
O allá en tu abismo hundirse confundidas.

Y mirar á la luz del rayo ardiente
Cómo en vano el piloto afana y lucha,
Y ver que su peligro es inminente,
Su fuerza poca, la borrasca mucha.

Pláceme oir entre el bramar del viento
Y el crugir de la nave que se estrella,
Del naufrago el tristísimo lamento
Y rasgar negra nube una centella.

Pláceme ver tus olas estrellarse
Contra las peñas que á mis pies sostienen,
Y bramando espumosas retirarse,
Y ver otras que en pos airadas vienen.

Y ver cuál huellas la apacible arena
Que en tu dorada playa se estendia,
Y la arrastras en pos de tu cadena
Como arrastró el tormento mi alegría.

¡Agita, agita tus gigantes hondas
Como fantasmas en la noche oscura!
Quiero que en ellas mi dolor escondas
Y me des en tu abismo sepultura.

Quiero que por tus olas arrollada
Sea la tempestad que arde en mi frente,
Y con la de tus aguas hermanada
Haga temblar al mundo indiferente.

Llega hasta mí, Océano espumoso,
Esas hinchadas hondas, que aunque anhele
Sepultarme en tu seno proceloso,
Del terror la cadena me ata al suelo.....

Mas ¿no puedes subir? ¿qué te detiene?
¿Cómo no llegas hasta mí, Océano?
¿Quién en el mundo tu furor contiene?....
¿Es del potente Dios la fuerte mano?

Tambien hay dique á tu soberbia altiva,
Tambien tus aguas límite encontraron

En el peñasco do mi planta estriba,
Y de él tus hondas débiles tornaron.

Y rizadas en doble cortinaje
Con murmurante ruido tristemente,
Como hondas de riquísimo plumaje
Vuelven, mar, sin querer á tu corriente.

Tambien la ley de Dios marcó tus huellas.
Es mas libre que tú mi fantasía,
Vuela hasta las recónditas estrellas,
Y el astro mide que da la luz al dia.

Recorre los espacios, sube al cielo,
Llega hasta el ser que al orbe diviniza,
Y descendiendo libre á tu hondo suelo,
Al través de tus olas se desliza.

No tiene dique, no, como tus aguas:
Goza en tu tempestad, porque comprende
En las tremendas y celestes fraguas
Quién ese rayo asolador enciende.

Quien abriendo tu seno muestra al mundo,
A la amarilla luz del rayo mismo
Tu negro suelo por demas profundo
Como la boca del tremendo abismo.

Es la mano de Dios que dice al hombre:
En ese viento que agitado zumba
«Mira el suelo del mar y no te asombre,
Temeroso mortal, esa es tu tumba.»

Oigo la voz del Dios omnipotente,
Y á tu agitada orilla libre acudo;
Inclino al suelo mi humillada frente,
Y al lanzarme en tus aguas..... ¡te saludo!

CIPRIANO LOPEZ SALGADO.

POESIA INEDITA. (1)

AL LLEVAR Á D. RODRIGO CALDERON Á DEGOLLAR.

ROMANCE.

Las voces de un pregonero
mal animadas escucho:
triste sin duda es la causa
que obliga á piedad al vulgo.
Castigo suena de un hombre
que á ser escarmiento á muchos
hoy sale por homicida:
si hay otro cargo, es oculto.
Sobre un funesto teatro
repite el ministro duro
que ha de enseñar su cabeza

(1) Este romance, en cuyos versos no es posible desconocer el tono que conviene al género, ha sido remitido á esta redaccion por el joven escritor D. Antonio Neira, director del *Recreo Compostelano*. El señor Neira ha sacado el romance de que hablamos de un manuscrito de letra del siglo XVIII, y que, segun nos manifiesta el mencionado señor, le merece fe en lo que toca al autor á quien se atribuye, atendidas las circunstancias y lugar en que aquel lo ha encontrado. Nosotros damos cabida á esta produccion en nuestro periódico, no solo porque siendo inédita es ya una curiosidad literaria, sino por el buen desempeño que en ella se nota generalmente en medio de algunos lunares. Obsérvese el feliz instinto con que emplea el autor el sombrío asonante en *no*, y la originalidad del pensamiento, y aun de la espresion, contenidos en la estrofa *Cruz me parece* etc. ¡Lástima que la conclusion sea tan pobre y tan indigna del resto!
(N. de la R.)

los desengaños al mundo.

Llegar quiero á conocerle,
mas aunque atento le busco,
largo escuadron de caballos
le esconde en tropel confuso.

No se ve sino alguaciles
en numeroso concurso,
todos en silencio, y todos
dolor, publicando muchos.

Allí sospecho que viene,
porque se descubre un bulto
de horror tan mortal cubierto,
que á mí me alcanza su luto.

Cruz me parece, ó me engaño
la que lleva al rostro junto,
que bien le asegura el cielo
llevar la llave en el puño.

Ya tengo presente el hombre:
varon de mármol le juzgo,
que en su semblante no imprime
señal, el mundo importuno.

Tres años, que en una cárcel
siglos contó siempre oscuros:
mal con la color se prueban;
desmientelos lo robusto.

Barba y cabello crecido
lastimosamente rubio,
le ponen más venerable,
mas crespo á tantos disgustos.

¡Qué airoso contra el peligro
la silla oprime del bruto!
Como á una fiesta, al mayor
se va de los infortunios.

¡Qué humilde tambien se abraza
del Cristo piadoso y justo!
Cuan to los ojos le riegan,
los labios vuelven en gusto.

No religiosos le animan,
bien que le cercan algunos,
que han de comprar las edades
constancia del valor suyo.

¡Válgame Dios! ¿No es aqueste,
(viéndolo estoy, y lo dudo)
que en trono fijo en España, (1)
si no el primero el segundo!

¿No es este quien en su mano
la suerte de todos puso...?
¿de la fortuna el antojo...?
¿del tiempo el favor caduco...?

Que así se acaban las dichas,
que el poder se vuelve humo:
¿cómo se pretenden glorias
que dan tan amargo el gusto?

¿Qué le ha dejado á este tiempo
de miseria el honor suyo?
Creció á ser árbol frondoso,
tronco morirá desnudo.

No le amenaza de lejos
el fin que acechando estuvo,
pues ya sube al cadalso
donde ha de quedar difunto.

De rodillas, y en la tierra,
llora copiosos diluvios;
ya se levanta el cuchillo
sangriento, aunque antes de luto.

No se olvida de el esfuerzo;
la muerte aguarda, no el gusto;
solo tocó sin desmayo
la vecindad del sepulcro.

Sentóse en la fatal silla:

ya está en poder del verdugo,
y abrazando le perdona
su rigor forzado y justo.
Con un tafetan le liga
los ojos, y en este punto
ya le degüella, y ya queda
de el alma, su cuerpo mudo.

EL CONDE VILLAMEDIANA.

COMUNICADO.

Nuestro apreciable suscriptor D. Juan Antonio Nin nos ha dirigido el que insertamos á continuación, sintiendo no haber podido verificarlo antes por falta de espacio. Habiéndonos ocupado ya en la dilucidación de mas de un punto de los que el comunicante reproduce ahora en su escrito, lo único que se nos ofrece manifestar es que nuestras doctrinas son siempre las mismas, y que nada tenemos que añadir ni quitar á lo que tenemos dicho en nuestros números anteriores, á los cuales nos referimos.

Sres. directores y redactores del ANFION MATRITENSE.

Muy señores míos: Para ser mas explícito, con franqueza voy á manifestar mis creencias músicas á quienes sepan mas y á quienes sepan menos que yo, para que con la misma me hagan observaciones fundadas para rectificarlas, ó bien las adopten y esplanen en pro del arte, si las consideran útiles, claras y razonables.

El arte músico, tal cual es conocido y considerado generalmente en la culta Europa, es el objeto de todas mis observaciones y creencias, dejando al olvido todos los antiguos sistemas anteriores á la presente *era musical*, principiada de pocos siglos acá y reconocida ya entre todos los pueblos civilizados.

La música, desde los modernos del presente siglo hasta los modernos mas antiguos que principiaron el actual sistema de *armonía melódica modulada*, la mas sublime y espresiva, la creo un *todo* compuesto de muchas partes, esenciales unas, y accidentales otras. La demarcación exacta de sus justos límites me parece difícil, y mucho mas la determinación de cada una de ellas. Tal es el enlace que todas forman entre sí, que en algunas vislumbro relaciones casi imperceptibles. No obstante, para establecer y conocer perfectamente los elementos que constituyen la mas bella y encantadora de las artes, me parece necesaria una línea divisoria que divida la música en dos partes principales, esto es, en *espresiva lectura musical* y en *armonía completa*. Divido la música en estos dos miembros, porque en cada uno de ellos existen los *tres principios fundamentales*, *constituyentes* y *esenciales* de la música, mancomunados en el primero y combinados en el segundo.

Con esta división se establece mejor el orden para explicarla, enseñarla, conocerla y ejecutarla. Además de que ambos miembros abrazan todas sus partes así esenciales que la constituyen, como accidentales que la vivifican y embellecen.

(1) Como el adjetivo *fijo* no forma sentido en este verso, no sabemos si en su lugar deberá leerse *finco*, en cuyo caso lo formaría.
(N. de la R.)

Las partes mas notables de la música, definidas en particular con el mas genuino laconismo, son á mi parecer: los *signos*, el *tiempo*, la *entonacion*, la *armonia*, la *melodia*, la *modulacion*, la *expresion*, el *adorno melódico y armónico*, la *nomenclatura ó idioma técnico*, la *perfecta lectura melódica y armónica*, el *acento musical* y la *escritura correcta*.

El primer *principio fundamental*, *esencial y constituyente* lo considero dividido así: en *signos* comunes y generales á la música, en *signos* de duracion y en *signos* de entonacion.

El segundo: en *valor comun y nominal* de las notas ó figuras y pausas músicas, en *duracion*, aire ó tiempo efectivo que ellas gastan, y según la *medida*, *marca*, *manera* ó *forma* de batir el compás.

El tercero: en *exacta entonacion comun*, en *entonacion mas ó menos intensa* y en *entonacion mas ó menos durable*.

Estos tres principios enseñados cada uno de por sí ó mancomunadamente, constituyen el solfeo simple y material, y con mas ensanche y complicacion la primera parte principal del arte músico, que es la *expresiva lectura musical*, ora con la voz humana, ora con algun instrumento.

Estos mismos tres *principios fundamentales*, simultáneamente combinados, constituyen la segunda parte principal de la música, que es la *armonia completa*.

Yo llamo sonido compuesto al sonido musical producido por la voz humana ó por cualquier instrumento músico, no porque lo crea compuesto de sonidos simples, sino que lo llamo compuesto por su *tonalidad*, por su *fijeza* y por su *afinacion* sobre una tónica cualquiera basada en la voluntad humana, único sonido de la naturaleza apto y esencial para la música.

Equivocáronse sin duda aquellos que hacen proceder nuestra música del canto de las aves. El apacible y amoroso canto melódico de estas carece de *tonalidad*, de *fijeza* y de *afinacion* tónica: es, sí, una sucesion de agradables y embelesantes gorgoros producidos por el instinto ciego, siempre el mismo, y que si algunas se prestan á la enseñanza, sus cantos entonces se *tonalizan*, se *fijan* y se *afinan* según la tónica voluntad del hombre; pero ¿cuántos estravios y desentonaciones no sufren estos cantos postizos al instinto ciego de su naturaleza?

Buffon ha observado que las aves mas delicadas en sus cantares se hallan generalmente en los países civilizados, cuya observacion mas bien indica que han aprendido las aves de los hombres, que los hombres de las aves. Sin embargo, todas las aves cantan por instinto ciego, y casi puede aseverarse que en épocas marcadas, siéndoles muy difícil la *tonalidad*, la *fijeza* y *afinacion* del hombre, cuando á esta le son naturales las tres, canta siempre que le da la gana, é imita, si quiere, con su talento y sus órganos todos los demas sonidos de la naturaleza. Así como en esta se oyen varios sonidos melódicos y agradables no tonalizados, se oyen tambien varios sonidos ruidosos, que si no deleitan, pasman y escitan el ardor guerrero, y.... pero ¿cuánto no se abusa de esos sonidos ruidosos, en cierta manera casi tonalizados? No todo sonido sonoro es tónico, ni todo sonido ruidoso es sonoro; pero por fin, el sonoro y tónico sonido de la voz humana y el que

produce todo instrumento músico es un sonido *compuesto*, *trabajado*, *pulimentado* y *tonalizado* solo por el hombre con mas ó menos intensidad, según plazca á su sensible conocimiento y voluntad, de cuya prerogativa carecen todos los demas seres é instintos ciegos de la naturaleza.

La *armonia*, según el actual sistema de música, es la simultánea vibracion de dos, tres, cuatro ó cinco *sonidos* diferentes, sin contar las repeticiones en octava, combinados por medio de una, dos, tres ó cuatro terceras combinando las mayores con las menores, aumentadas ó disminuidas, marcadas todas por los *signos* con mas ó menos *duracion*.

El arte de *armoniar* es el estudio de dichas combinaciones, y generalmente se da el nombre de *acorde* á cada una de ellas. La *armonia* es perfecta, consonante é independiente cuando la combinacion ó *acorde* es de una tercera mayor y otra menor, ó viceversa, formando ambos *acordes* los dos *géneros* de música denominados de *modo mayor* y de *modo menor*, de cuya voz se derivan las voces *modular*, *modulante* y *modulacion*.

Cuando los sonidos que produce la combinacion de dichas dos terceras son invertidos los tres, el *acorde* es aun perfecto y consonante, pero no independiente. En las vibraciones producidas por el *acorde* perfecto no hay ningun choque entre sí, porque todas simpatizan mutuamente, y es bastante razonable el creer que las producidas con exacta afinacion por un mismo timbre son absorbidas por la gravedad tónica que las preside. ¿Quién no se pasma al oír una grande orquesta bien afinada que parece no haya en ella mas que un instrumento de cada clase? ¿Y quién produce esto? En mi concepto el mismo *misterio* que absorbe las *decenas*, *docenas* y *quincenas* en el órgano con sus repetidas octavas.

He oído afirmar que se ha discutido bastante acerca si habia en la música uno ó dos *acordes* perfectos, cuya polémica me parece completamente fútil, ora atendiendo los efectos prácticos, ora la teórica mas comun y vulgar; porque las mismas terceras que constituyen el *acorde* consonante, independiente y perfecto mayor, constituyen invertidas el *acorde* consonante, independiente y perfecto menor. Ambos *acordes* tienen una misma basa y un mismo extremo, una misma gravedad y una misma agudeza, una misma consonancia perfecta y una misma independencia, diferenciándose solo en la llamada *mediante* ó bien divisoria de ambas terceras, que dista de la tónica el intervalo de dos tonos si es mayor, ó uno y medio si es menor. Todos los *acordes* armónicos usados hasta ahora, combinados por terceras, siendo originales, ó por segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas ó sétimas, siendo invertidos que carezcan de las sobredichas combinaciones perfectas ó no produzcan sus sonidos los respectivos intervalos de perfeccion, son *acordes* asonantes, imperfectos y dependientes, que indispensablemente deben perfeccionarse en uno de aquellos. El *acorde* perfecto viene á ser el *sustantivo* del language musical que por sí solo puede estar en la oracion, y el imperfecto el *adjetivo* que ni una sola frase puede completar bien sin auxilio de aquel.

Obsérvese que todos los *acordes* imperfectos usados en el actual sistema de música moderna, no son mas que fragmentos, partes ó fracciones de diferen-

tes *acordes* perfectos, cuyos sonidos chocan agradablemente con unos, al mismo tiempo que simpatizan con otros sus relativos, formando con sus vibraciones una especie de liza para conseguir la victoria de su perfeccion. En tal combate se suceden muchas veces unos á otros; estos son mas ó menos *indecisos*, aquellos son *atraídos*, esos otros son *dominados*; pero ¿qué sucede al fin? Que todo *acorde* imperfecto *asonante* debe perfeccionarse en el *acorde* perfecto consonante mayor ó menor, dependiente ó independiente, ora sea *dominado*, ora *indeciso* ó *atraído*. A estas pocas denominaciones reduzco la multitud de *acordes* imperfectos desde que por el camino de la verdad musical abjuré algunos errores que habia creído por espacio de muchos años. Uno de ellos es el *acorde disonante*, porque *acordancia* y *disonancia* son voces que mutuamente se excluyen. Lo malo siempre es malo; lo falso jamás es sólido ni verdadero; lo disonante no puede ser agradable, y la *armonia* rechaza la *disonancia* ó deja de serlo.

Los *acordes* generalmente llamados *disonantes* no lo son, porque el choque de consonancias es al mismo tiempo simpático entre sus vibraciones, y no se halla ningun sonido solitario que deje de tener simpatías ó relaciones perfectas. La mayor parte de estos imperfectos son *acordes dominados* por el sonido perfeccionante mas grave ó mas agudo que arrastra los demas sonidos á perfeccionarse en él. Estos *acordes* parecen nuevos en la brillante, melódica y espresiva instrumentacion moderna, tanto por sus maravillosos resultados, como por el poco uso que se hacia de ellos.

Tampoco creo ya en el *acorde de sétima dominante*, porque en realidad no domina ni atrae á sí. Este *acorde* imperfecto es un *acorde asonante*, *indeciso* ó *atraído*.

El hallazgo de las inversiones armónicas y el uso tan variado de *acordes asonantes imperfectos*, bellas sombras que hacen resaltar mas el fondo de la perfeccion, es un manantial inagotable de armonía. Verdad es que algunas inversiones no siempre producen buen efecto, y que para ello es menester mucho tino; pero lo sensible es que por su facundia se desprecie ó se olvide su origen, que no es otro que la combinacion de los *sonidos*, del *tiempo* y de los *signos* marcados por terceras, una mayor y otra menor en los perfectos, siendo imperfectos todos aquellos que tengan estas alteradas ó en mayor número, aunque rara vez pasa de cuatro.

La *melodía* pura es la sucesion de los sonidos de un *acorde*, ora perfecto, ora imperfecto.

La *modulacion* es el enlace de todos los *acordes*, ora simultáneos, ora sucesivos, enlazando con gusto y delicadeza los dos géneros de *modo mayor* y de *modo menor*.

La *espresion* ó elocuencia música, que no se adquiere, si no se tiene, ni constituye ninguno de sus *principios fundamentales*, es una parte accidental que caracteriza y vivifica todas las demas partes que la constituyen y embellecen, siendo necesaria y esencial á la música para que esta conmueva por medio del *lector músico* en particular ó por el todo de una orquesta, haciéndose mas notable y transmisible en todas las partes obligadas ó sobresalientes. Sin ella se conocen y dicen todos los *signos*,

se miden y entonan con exactitud; sin ella hay *armonia* y *melodía* perfecta é imperfecta, *modulacion* y *lectura*; de manera que sin ella se pueden adquirir todos los conocimientos del *arte*, ora siendo un diestro lector solista al par que un mal músico, ora un exacto contrapuntista al par que un mal compositor. Para mí no es lo mismo solista que músico. El perfecto músico jamás deja de ser un buen solista, mientras este sin *espresion* jamás será un perfecto músico.

La *espresion*, esa gracia musical emanada de Dios, concedida solo al hombre para que sienta y conmueva, preciosa *sal* que condimenta el estragado gusto del oído desde donde filtra al íntimo del alma, es un don gratuito de la naturaleza que no á todos es dado. Verdad es que hay oradores, poetas y músicos que tienen *espresion* sin sentir ellos sus efectos; mas tambien los hay que la tienen y los sienten al par de otros que la tienen y los transiten. Tambien es verdad que una misma elocuencia produce efectos varios y encontrados segun la disposicion del que la oiga, pero es indudable que el músico que la tenga puede *espresarse* al corazón de sus oyentes, mientras el que carezca de ella jamás. Algunas veces parece *espresion* á los oyentes lo que en realidad no es mas que el amor, el cariño y buena voluntad que estos profesan al músico, conmovidos por la mas leve de sus articulaciones. El conocido metal de su voz, su presencia, el ademan mas insignificante, una simple mirada, y... en fin, todo lo que procede de la persona amada, les afecta. Esta no es la verdadera *espresion* musical; es sí la pasión exaltada que delira. Por consiguiente, la *espresion* es un don de la naturaleza que no se adquiere ni constituye; se conoce, se perfecciona, se siente y se transmite cuando la naturaleza la da, y es solamente esencial á la música despues de constituida, para que en su ejecucion vivificada y caracterizada por ella, conmueva y haga sentir sus efectos análogos y respectivos. Por desgracia los hechos acreditan demasiado la existencia de tantas músicas muertas ó cadavéricas y ejecutoras partes que nada espresan.

El *adorno* material de la *melodía* son las apoyaturas simples, sencillas ó agrupadas sin valor ó casi sin él, y las notas *avaloradas* y pasajeras estrañas al *acorde* presente que se sucede.

El *adorno* material de la *armonia* es la ligadura bien preparada y bien resuelta segun los rígidos preceptistas, muy bien llamada retardo ó sonido prolongado por algunos profesores de este siglo, resolviéndolo de varias maneras en la perfeccion tambien. El encanto y efectos que producen semejantes adornos autorizan para que las ligaduras ó retardos sean únicos, dobles, triples ó cuádruples.

Supuesto que la *nomenclatura* ó *idioma técnico* del arte es una parte accidental y variable, renuncio desde hoy en adelante el uso de toda voz estrangera que tenga su equivalente ácepcion en español, respetando los apreciables restos de la veneranda terminología musical, cuyos términos no contradigan, si no espresan con exactitud el sentido claro y genuino de la cosa. Sumamente necesario me parece ya el espurgo de tantas palabrotas estrangeras que pocos entienden genuinamente; muchos las escriben mal, y muchísimos las pronuncian peor. Entendá-

monos nosotros, y dejémonos de chinos y turcos, de griegos y troyanos, dejándolos descansar con todos sus sistemas, composiciones y terminachos en los estantes curiosos para que el historiador crítico los mencione en su lugar correspondiente, y ocupémonos solo, que demasiado hay para ocuparnos, del actual estado de la música, sin engolfarnos mas allá de dos ó tres siglos.

La perfecta lectura melódica es la del cantor ó instrumentista que leen las notas, las miden y entonan á un mismo tiempo sonidos sucesivos. La perfecta lectura armónica es la del organista y la de todo aquel que lee las notas simultáneas, las mide y las entona por medio de cualquier instrumento armónico.

El acento musical es aquella parte ó partes mas sensibles del compás que el gusto y entusiasmo del compositor coloca á su placer, enlazándolo, si lo hay, con el acento prosódico del lenguaje comun ó poético. No siempre son culpables los compositores en la discordancia de ambos acentos: los poetas, que componen para música, lo son muchas veces, especialmente cuando dividen el canto por estancias, cuyos acentos deben estar amoldados con los de la primera, siempre que las estrofas deban tener una misma música, en la que queda hecho el molde para todas. El acento musical es el que por otra parte elegantiza, clausulea y forma la cadencia música de todas sus frases y periodos; detiene su marcha, descansa, precipita, suspende, interroga.... y... en fin, es la *prosodia* del lenguaje musical, asi como los *signes* y *sonidos mas ó menos breves* son sus palabras *etimológicas*, la *modulacion*, su *sintaxis*, y la correcta escritura su *ortografía*.

El ejercicio de escribir correctamente la música es una parte accidental utilísima desde los primeros rudimentos, y esencialísima á los compositores.

Asi como la *expresiva lectura musical* abraza por medio de los tres *principios fundamentales* el conocimiento de las primeras letras de la música, que es el solfeo simple y material, el solfeo y el canto prácticos y espresados, la rápida y perfecta lectura melódica ó armónica con la voz ó con el instrumento; asi tambien la *armonía completa* abraza por medio de los mismos tres *principios combinados* el conocimiento, composicion y ejecucion de la *armonía* y *melodia puras*, *adornadas*, *moduladas* y *expresadas*, ora juntas, ora sueltas, clausulando sus frases y periodos por medio del acento ó prosodia musical, enlazándolo, si lo hubiere, con el acento poético ó comun.

Estas son en compendio mis creencias músicas, fundadas, ademas de mis estudios únicos, en la observacion de la naturaleza, en el instinto músico del hombre y en los felices resultados ó hechos positivos del arte.

Disimulen VV. la estension que ha parecido precisa é indispensable á este su atento y S. S.—Juan Antonio Nin.

CRONICA NACIONAL.

MADRID.—Tenemos entendido que el eminente artista D. Francisco Salas piensa dejar muy en breve la corte para hacer una expedicion música por nuestras

provincias y parte del extranjero, debiendo dar algunas funciones en Valladolid, Bilbao, Santander, San Sebastian, Pamplona y Vitoria; como asimismo en Bayona, Tolosa y Burdeos. Le acompañarán el Sr. Sentiel, tenor; el Sr. Sarmiento, flauta, y el Sr. Cepeda, como maestro de piano. Deseámosles abundantes laureles en esa carrera artística que tan buenos ratos debe proporcionar á los *dilettanti* de las poblaciones mencionadas.

Tambien se nos ha dicho estar casi definitivamente arreglada la formacion de una nueva compañía de ópera, la cual dará alternativamente sus funciones en el Liceo y en el teatro de la Cruz. La mencionada compañía tendrá á lo que parece todos los elementos necesarios para llenar debidamente su empeño, habiendo de formar parte de ella, segun se nos ha dicho, notabilidades artísticas de primera línea, entre las cuales se cuentan el mencionado Sr. Salas, la Sra. Lema de Vega, y los célebres Rubini y Tamburini.

Si esta noticia es cierta, el Sr. Salas y sus compañeros de expedicion deberán estar de vuelta en Madrid para principios ó mediados de agosto, puesto que la compañía de ópera en cuestion debe realizar sus tareas desde 1.º de setiembre próximo hasta fin de marzo de 1844, si no mienten los informes que se nos han dado acerca del particular.

—Ha llegado á esta corte el Excmo. Sr. duque de Rivas. Sabemos que ha escrito una comedia de magia, titulada: *El desengaño en un sueño*, que añadirá otra flor á su corona literaria. Aconsejamos á los teatros la pongan en escena, pues les dará gran utilidad, si para su representacion hacen los gastos que han hecho para poner en escena estos últimos bailes.

—El domingo 23 de enero tuvimos el gusto de asistir á un concierto celebrado en una sociedad particular, donde con sumo placer oímos cantar á las señoras Aguiló (tiple), Julien (contralto), y los señores Gerli (bajo y autor de la ópera *Pelayo*, egecutada con grande éxito este año anterior en el teatro de Cadiz) y Pietra-Santa (bufon caricato). Estos artistas que han cantado en varios teatros principales de España, nos dieron en esta noche un buen rato, egecutando piezas de las mas difíciles con mucha inteligencia y acierto. Entre ellas merece particular mencion una cavatina de la citada ópera *Pelayo*, cantada con mucho gusto y buena voz por la señora Aguiló. La composicion nos pareció muy buena.

MOTRIL 19 de abril.—Con motivo de la triste celebridad del jueves Santo, nos reunimos aquella primera noche en la iglesia que era de los Capuchinos de esta ciudad á cantar un solemne Miserere compuesto por el aficionado á la composicion D. Antonio Guadiz (q. e. p. d.) y acompañado por la magnífica orquesta de 16 músicos que aqui componemos; en su clase cada uno desempeñó el papel que le correspondió, ejecutándolo con la mayor limpieza, gusto, estilo y perfeccion como unos ancianos profesores en la música. Por el mismo orden tambien se tocaron varias piezas fúnebres adecuadas á este dia.

Directores del periódico y redactores principales:

En la parte música: I. SORIANO FUERTES.

En la parte literaria: M. AGUSTIN PRINCIPE.

IMPRESA DEL PANORAMA ESPAÑOL.