



CONSONANTIA

Ecos tardíos del repertorio
internacional y la música
instrumental en España:
El Tratado de la Sinfonía (1801)
de Antoni Ràfols



Antonio Ezquerro Esteban
Oriol Brugarolas Bonet
(eds.)

**Ecos tardíos del repertorio internacional
y la música instrumental en España:**
El Tratado de la Sinfonía (1801)
de Antoni Ràfols



CONSONANTIA

**Ecos tardíos del repertorio
internacional y la música
instrumental en España:
El Tratado de la Sinfonía (1801)
de Antoni Ràfols**



Antonio Ezquerro Esteban
Oriol Brugarolas Bonet
(eds.)

Colaboran:
María Sanhuesa Fonseca
Montserrat Canela Grau
Carmen Álvarez Escandell

Esta publicación es posible gracias al respaldo de las siguientes instituciones: Vicerrectorado de Patrimonio y Actividades Culturales de la Universidad de Barcelona, CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de la Universidad de Barcelona, Institución Milà y Fontanals de Investigación en Humanidades (IMF)-Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Grupo para el Estudio del Patrimonio Musical (GEPAM) de la UB, Secretariado de Patrimonio Cultural del Arzobispado de Barcelona, Grupo de Trabajo de Ámbito Estatal RISM-España.



ISBN: 978-84-9144-466-6

© Edicions de la Universitat de Lleida, 2023

© Universitat de Barcelona

© Institució Milà i Fontanals d'Investigació en Humanitats (IMF)-Consell Superior d'Investigacions Científiques (CSIC)

Las opiniones y hechos que se consignan en los estudios aquí incluidos son de exclusiva responsabilidad de sus autores. La colección editorial Consonantia no se hace responsable, en ningún caso, de la credibilidad, veracidad, autenticidad y originalidad de los estudios.

Los originales de los estudios aparecidos en la colección editorial Consonantia, publicados en papel o en versión electrónica, son propiedad de la Universidad de Barcelona, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total. Queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta obra. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada, transmitida o utilizada mediante ningún tipo de medio o sistema, sin autorización previa por escrito del editor.

The opinions and facts contained in the studies herein are the sole responsibility of their authors. The Consonantia editorial collection is not responsible, in any case, for the credibility, veracity, authenticity and originality of the studies.

The originals of the studies that appear in the Consonantia editorial collection, published on paper or in electronic version, are the property of the University of Barcelona, and it is necessary to cite the source in any partial or total reproduction.

The total or partial reproduction of this work is strictly prohibited. No part of this publication, including the cover design, may be reproduced, stored, transmitted, or used by any means or system, without the prior written permission of the publisher.

Consonantia, 2

La colección editorial de música Consonantia nace con el propósito de dar a conocer y proporcionar la máxima visibilidad al fondo musical que custodia el CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo, en el seno del Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación (CRAI) de la Universidad de Barcelona. Consonantia es una colección que rastrea y redescubre las huellas sonoras de nuestro pasado y apuesta por el estudio y la recuperación del patrimonio musical histórico, con vistas a contribuir a la correspondiente transferencia y difusión de su conocimiento a la sociedad, siempre desde la base de un estudio pluridisciplinar y transversal de alto nivel expresado en términos de excelencia.

Dirección de la colección Consonantia

ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN
DCH-Musicología, IMF-CSIC & RISM-España, Barcelona
ORIOL BRUGAROLAS BONET
Universidad de Barcelona

Comité científico

PAULINO CAPDEPÓN VERDÚ
Universidad de Castilla-La Mancha – Centro de Investigación
y Documentación Musical, Unidad Asociada al CSIC
ORIOL BRUGAROLAS BONET
Universidad de Barcelona
JAUME CARBONELL GUBERNA
Universidad de Barcelona
ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN
DCH-Musicología, IMF-CSIC & RISM-España, Barcelona
MARÍA TERESA FERRER BALLESTER
Universidad Internacional de Valencia
LUIS ANTONIO GONZÁLEZ MARÍN
DCH-Musicología, IMF-CSIC
THOMAS HOCHRADNER
Universidad Mozarteum Salzburgo, Austria
STEPHANIE KLAUK
Universidad del Sarre, Alemania
MATILDE OLARTE MARTÍNEZ
Universidad de Salamanca
JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN
Universidad de Castilla-La Mancha – Centro de Investigación
y Documentación Musical, Unidad Asociada al CSIC
VICTORIANO J. PÉREZ MANCILLA
Universidad de Granada
MARÍA SANHUESA FONSECA
Universidad de Oviedo
NEUS ANNA VERGER ARCE
Responsable del CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de la Universidad de Barcelona

Índice

Nota de los editores	10
Reivindicación del estudio de la tratadística musical en la musicología española ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN, ORIOL BRUGAROLAS BONET Y CARMEN ÁLVAREZ ESCANDELL	11
<i>La gallarda sinfonía</i> y su largo camino MARÍA SANHUESA FONSECA	21
El <i>Tratado de la Sinfonía</i> (1801) de Antoni Ràfols, una original y crítica disertación sobre la música en el templo MONTSERRAT CANELA GRAU	65

TRATADO DE LA SINFONÍA

Regesta.	93
Nota de la edición del facsímil.	95
Facsímil: <i>Tratado de la Sinfonía</i>	97

Nota de los editores

Siguiendo el criterio adoptado por el catálogo del Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación (CRAI) de la Universidad de Barcelona, lugar en el que se conserva el ejemplar que aquí se edita, se ha optado por normalizar el nombre del autor del *Tratado de la Sinfonía* como Antoni Ràfols i Fernández.

Reivindicación del estudio de la tratadística musical en la musicología española

ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN¹
DCH-Musicología, IMF-CSIC y RISM-España

ORIOL BRUGAROLAS BONET²
Universidad de Barcelona

CARMEN ÁLVAREZ ESCANDELL³
Universidad de Castilla-La Mancha

A pesar de su importancia intrínseca, el estudio de la tratadística musical no ha recibido toda la atención que sin duda debiera. Esto, principalmente, es resultado de su carácter limítrofe con otras disciplinas, como la filosofía, es decir, el estudio del pensamiento (en nuestro caso, musical) a través de los tiempos y su evolución. Es más, podría decirse que, aún a día de hoy, la tratadística se trata de un apartado de la musicología al que todavía se asigna un papel secundario o marginal, dedicándole apenas una simple mención al final del discurso que desgrana y, por lo general, después de haber abordado con cierto detenimiento otros aspectos, tales como la biografía de tal o cual compositor, las características estilísticas de su producción musical, el inventario de la misma, incluso su bibliografía y discografía más específicas, y sus conexiones con otros casos análogos. En los estudios musicológicos, este tipo de «formato» más o menos tradicional, o heredado, ha conducido, por lo general, a la falta de profundización en la materia propiamente teórico-musical y, en última instancia, ha afectado a la tratadística.

Somos conscientes de que sostener esto mismo bien podría verse como una generalización más, pero lo cierto es que son muchos los libros en los que todavía uno puede toparse con este tipo de organización del material descrito. Sea como fuere,

1. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7289-059X>. La investigación para este trabajo forma parte del proyecto del grupo de investigación consolidado de la Generalitat de Catalunya «Música, Tecnologia, Patrimoni i Memòria. Els significats i la interpretació de la música en contextos contemporanis» (2021 SGR 00660), en el que el autor es colaborador.

2. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2043-8136>. La investigación para este trabajo forma parte del proyecto del grupo de investigación consolidado de la Generalitat de Catalunya «Música, Tecnologia, Patrimoni i Memòria. Els significats i la interpretació de la música en contextos contemporanis» (2021 SGR 00660), en el que el autor es colaborador.

3. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1470-8267>.

conviene tener muy en cuenta que no existe un solo tratadista o teórico musical que no haya sido de alguna manera, también, músico práctico. Incluso en aquellos casos en los que el teórico no trascendió por actividad práctica alguna, sabemos bien de su conocimiento y aptitud musical práctica, a menudo cotidiana. Tal es el caso, centrándonos en el ámbito hispánico que nos concierne, del padre Tomás Vicente Tosca, C.O. (1651-1723)⁴ o del jesuita Pedro de Ulloa, S. J. (1663-1721).⁵ Ya en el plano internacional, cabe nombrar al también jesuita Athanasius Kircher, S. J. (1602-1680).⁶ En estos tres casos, no se tiene noticia de composición musical alguna o de actividad músico-práctica destacable por su parte, aunque, indudablemente, todos ellos, como clérigos que eran, debieron practicar el canto llano a diario a lo largo de su vida.⁷

4. Del padre Tosca es preciso mencionar el tratado *«De la música especulativa y práctica»* (1709), incluido en el tomo II del *Compendio mathematico* (1707-1715), y el tratado musical *«De Sono, & Corporibus sonoris»*, que se incluye en el tratado IV (tomo III, libro V) de la edición original de 1721 del *Compendium philosophicum* (págs. 225-257). En dicho libro V, Tosca desglosa los contenidos en dos capítulos (que dedica al estudio del sonido, así como a su producción y propagación), a saber: capítulo I, «Soni, sonorumque corporum natura explicatur», págs. 226-240; capítulo II, «De Sonorum differentiis in particulari», págs. 241-257. Para un análisis exhaustivo sobre el tratado de música que contiene el *Compendio mathematico* de Tosca, véase: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.). *Tomás Vicente Tosca y la renovación musical en el siglo XVIII*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, Consonantia, 1, 2021.

5. La principal aportación de Ulloa al campo de la teoría musical fue *Música universal o Principios universales de la música*, Madrid: Imprenta de Bernardo Peralta, 1717. Véase: CATALÁN JARQUE, María del Carmen (2017). *Pedro de Ulloa y su tratado «Música universal o principios universales de la música» (Madrid, Bernardo Peralta, 1717): una nueva reivindicación matemática de la teoría musical en España*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia; SANHUESA FONSECA, María (2002). «Ulloa, Pedro de». En: Emilio Casares Rodicio (coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10. Madrid: SGAE, págs. 557-559; CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino (2021). «La teoría musical española en la época de Tomás Vicente Tosca». En: Antonio Ezquerro Esteban (ed.). *Tomás Vicente Tosca y la renovación musical en el siglo XVIII*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, Consonantia, 1, págs. 21-93.

6. De Kircher, destaca la obra de teoría musical *Musurgia vniuersalis siue Ars magna consoni et dissoni* (Roma, Ludovico Grignani, Francesco Corbellotti, 1650). Se puede consultar la versión digital de dicho ejemplar en la Biblioteca Patrimonial Digital de la Universidad de Barcelona (BiPaDi): <https://bipadi.ub.edu/digital/collection/musical/id/4616>.

7. Más allá de la práctica cotidiana del gregoriano, a pesar de que no se conoce práctica musical específica por parte del padre Tosca, es posible rastrear su paisaje sonoro en términos de novedades compositivas, dado que se conocen los oratorios musicales que fueron interpretados en vida del padre en la capital valenciana, y en la casa y convento de Tosca, es decir, en la Real Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de la ciudad de Valencia. Algunos de estos oratorios fueron *El hombre moribundo* (1702), de Antonio Teodoro Ortells; *El juicio particular* (1703), de Antonio Teodoro Ortells; *La gloria de los santos* (1715), de Pedro Rabasa (con libreto de José Vicente Ortí y Mayor); el oratorio *Afectos de un alma reconocida al beneficio de su justificación en el ejemplar de Sta. María Magdalena* (1716), de Joseph de San Juan; entre otros oratorios o dramas sacros. La relación completa de estas obras y melodramas sacros se recoge en SANCHÍS Y SIVERA, José (1913). *La iglesia parroquial de Santo Tomás de Valencia. Monografía histórico-descriptiva*. Valencia: Est. Tip. Hijos de F. Vives Mora, págs. 53-61. Véase también: XIMENO SORLÍ, Vicente (1749). *Escritores del Reyno de Valencia, chronologicamente ordenados desde el año M.CC.XXXVIII. de la christiana conquista de la misma ciudad, hasta el de M.DCC.XLVIII*. Tomo II. *Contiene los que florecieron desde el año M.DC.*

Sin embargo, podría decirse que estos casos constituyen la excepción, pues es muy frecuente que quien escribe y reflexiona sobre música haya sido antes o al mismo tiempo músico práctico. Así, por ejemplo, Pietro Cerone (1566-1625) era músico tenor;⁸ Andrés Lorente (1624-1705) era organista,⁹ como también lo fue fray Pablo Nassarre (1650-1730);¹⁰ Francisco Valls (ca.1671-1747) fue maestro de capilla;¹¹ el padre An-

LI. *hasta el de M.DCC.XLVIII. y principios de XLIX. y cinco indices, uno particular de este tomo, y quatro generales à toda la obra.* Valencia: Oficina de Joseph Estevan Dolz, págs. 313-315.

8. Cerone es autor del tratado musical *Le regole più neessarie per l'introduittione del canto fermo*. Nápoles: G. B. Gargano y L. Nucci, 1609; así como del conocido tratado musical *El Melopeo y Maestro*. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Del último tratado citado existe una edición facsimilar reciente, con un amplio estudio preliminar: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. *Pietro Cerone: El Melopeo y Maestro. (Nápoles: J. B. Gargano y L. Nucci, 1613)*. 2 vols. Barcelona: Departamento de Musicología, CSIC, col. Monumentos de la Música Española, 74, 2007. El CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de la Universidad de Barcelona custodia un ejemplar del citado tratado de Pietro Cerone. Se puede consultar la versión digital de dicho ejemplar en la Biblioteca Patrimonial Digital de la Universidad de Barcelona (BiPaDi): <https://bipadi.ub.edu/digital/collection/musica/id/3865>.

9. Lorente fue organista de la iglesia Magistral de los Santos Justo y Pastor de Alcalá de Henares, además de representante del Santo Oficio en aquella ciudad y decano de la Facultad de Artes de la Universidad Complutense. También es autor del tratado musical *El porqué de la música*, Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolás de Xamares, 1672. Existe una edición reciente de este tratado, facsimilar, realizada precisamente a partir de los ejemplares custodiados en el CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de la Universidad de Barcelona: GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (ed.) (2002). *Andrés Lorente: El por qué de la música (Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672)*. Barcelona: Departamento de Musicología, CSIC, col. Textos Universitarios, 38. Sobre Andrés Lorente, consúltese también: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2020). «Elogio de la disonancia en el barroco hispánico, y del concepto de licencia. De las teorías en “El porqué de la música” a un “rasgo de órgano” sobre un intento cromático de Elías». En: Anastasia Krutitskaya (ed.). *Celebración y sonoridad en Hispanoamérica (siglos XVI-XIX)*. Ciudad de México-Morelia: UNAM-Escuela Nacional de Estudios Superiores (Unidad Morelia), págs. 136-234.

10. El religioso franciscano de Zaragoza Pablo Nassarre fue tratadista, compositor y organista durante más de cuatro décadas en el Real Convento de San Francisco. También ostenta la autoría del manual *Fragmentos músicos. Reglas generales, y muy necesarias, para canto llano, canto de organo, contrapunto y composicion*, Zaragoza: Imprenta de Tomás Gaspar, 1683; y del tratado *Escuela música según la práctica moderna*. 2 vols. Zaragoza: Manuel Román, 1723, y Herederos de Diego de Larumbe, 1724 (del que existe edición facsímil, con estudio de Lothar Siemens Hernández, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980). Véase la bibliografía que reúne Paulino Capdepón sobre Nassarre en el volumen primero de la colección Consonantía (págs. 31-33 y notas al pie 22-30).

11. Nacido en Barcelona alrededor de 1671, Francisco Valls fue maestro en Santa María del Mar e intentó opositar al magisterio de la catedral de Girona sin éxito, hasta que finalmente ganó la plaza de maestro de capilla de la catedral de Barcelona el 17 de diciembre de 1696 tras la jubilación de Joan Barter. Como compositor, destaca por sus más de seiscientas composiciones, legadas por él a la catedral al jubilarse a los cincuenta y cinco años. Actualmente, casi toda la producción de Valls cedida a la catedral, junto con todos los fondos musicales históricos de la misma, se conserva en la Biblioteca de Cataluña. Algunas de sus piezas musicales sueltas las custodia el CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de la Universidad de Barcelona. La principal bibliografía en torno a este compositor y teórico puede consultarse en la nota al pie 51 de las págs. 76-77 del estudio de Paulino Capdepón Verdú, publicado en el primer volumen de la colección Consonantía.

tonio Soler (1729-1783), organista y director de coro;¹² y, en el ámbito internacional, podríamos citar a Jean Philippe Rameau (1683-1764), Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788) o Leopold Mozart (1719-1787), hasta conformar una larga lista. Incluso podemos fijarnos en algunos casos concretos que, desde su experiencia como músicos prácticos, y a través de sus reflexiones escritas, influyeron directamente en la práctica musical posterior. Ese fue el caso, por ejemplo, de Francisco Correa de Arauxo (1584-1654)¹³ o de Gaspar Sanz (1640-1710),¹⁴ entre otros muchos.

En definitiva, podríamos concluir que todos aportaron a la disciplina sus impresiones personales sobre la naturaleza y los secretos de la música, en un afán por contribuir a su perfeccionamiento y mejora. Naturalmente, no todos los tratados fueron,

12. Antonio Soler, que fue organista en el monasterio de El Escorial, escribió un número considerable de obras, principalmente sonatas para teclado, la mayoría de las cuales sobreviven en copias manuscritas. Fue la comunidad jerónima de El Escorial la que costeó en 1762 la publicación de la primera obra teórica del padre Soler, titulada *Llave de la modulación*. Tras las pertinentes aprobaciones, se imprimió en un tomo en la imprenta de Ibarra y se puso a la venta a finales de octubre de 1762. Gracias a la música instrumental, el padre Antonio Soler alcanza un puesto de primer orden en la música española. Soler compuso sus sonatas de tecla sin determinar con claridad el instrumento para el que estaban destinadas. La mayor parte están concebidas para el clave, unas pocas para el órgano y en algunas del último período parece que el compositor tuvo en cuenta el piano. Los valores educativos y de entretenimiento por entonces vigentes en la sonata europea de la primera mitad del siglo XVIII son perfectamente aplicables a las sonatas de Soler, ya que buena parte de ellas las compuso, al igual que tantas otras obras instrumentales, para las clases con su discípulo, el infante don Gabriel (hijo de Carlos III y hermano de Carlos IV). Véase la biografía y la bibliografía referente a Antonio Soler en el artículo de Paulino Capdepón Verdú del *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*: <https://dbe.rah.es/biografias/8344/antonio-soler-ramos> (consulta: 20-6-2022).

13. Francisco Correa de Arauxo fue un compositor y organista sevillano que publicó en Alcalá de Henares en 1626 la obra *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theórica de órgano, intitulado Facultad orgánica*, cuyo impresor fue Antonio Arnao. Esta colección para órgano, la única de música de tecla que se llega a publicar en España en el siglo XVII, está compuesta por sesenta y tres tientos, cuatro canciones glosadas, versos para la secuencia *Lauda Sion* y unas glosas sobre el canto llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María. La importancia de la *Facultad orgánica* reside tanto en la calidad y atrevimiento de su música, por el tratamiento libre de la disonancia, como en las indicaciones de carácter pedagógico sobre la técnica y la interpretación del órgano que se convierten en un manifiesto de la práctica de la música de su tiempo. Véase la biografía y la bibliografía referente a Francisco Correa en el artículo de Miguel Bernal Ripoll del *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*: <https://dbe.rah.es/biografias/5105/francisco-correa-de-arauxo> (consulta: 23-6-2022).

14. Gaspar Sanz, de nombre real Francisco Bartolomé Sanz Celma, fue un compositor, guitarrista y organista aragonés. Estudió música, teología y filosofía en la Universidad de Salamanca. En 1674 publica en Zaragoza la obra, editada por Herederos de Diego Dormer, *Instrucción de música sobre la guitarra española; [...]*, que sienta las bases de la técnica de la guitarra, puesto que trata de la afinación, de las posturas de la mano izquierda y del uso de la derecha para rasguear y puntear, además de presentar las reglas para acompañar y tañer punteado. Como la obra de Sanz gozó de una gran repercusión, son numerosos los compositores y teóricos que lo citan o que se basan en sus ideas sin nombrarlo. Véase la biografía y la bibliografía referente a Gaspar Sanz en el artículo de Paulino Capdepón Verdú del *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*: <https://dbe.rah.es/biografias/14523/gaspar-sanz-celma> (consulta: 23-6-2022).

en ocasiones ni siquiera pretendieron serlo, innovadores. A menudo, y como es lógico, se limitaron a plasmar por escrito hechos, costumbres o actitudes que hacía tiempo que estaban ya bien asentadas en la práctica. Unos se limitaron a recoger o sintetizar aquello que anteriormente solo se había transmitido por tradición oral, a menudo con una intención pedagógica o didáctica.¹⁵ Otros, tal vez más ambiciosos, proyectaron hacia el porvenir nuevas ideas, prácticas y maneras de hacer o entender la música, que, en ocasiones, consiguieron influir y trascender su propio tiempo contribuyendo a fortalecer la vena artística que absorbía las paulatinas novedades, gustos y modas de la disciplina. Fruto de esta última modalidad, tanto a escala nacional como internacional, aparecieron las controversias, debates y polémicas,¹⁶ fomentadas por una literatura tal vez «menor» por su extensión y pretensiones (a menudo impresa en breves folletos deudores de una tradicional literatura de cordel), pero abundantísima y a medio camino entre lo periodístico y el ensayo. Estos desencuentros fueron los que promovieron la formación de «tendencias» nuevas y, en ocasiones, de escuelas o líneas de pensamiento encontradas que hallaron en la crítica su mejor caldo de cultivo.

Tampoco faltan algunos casos de tratados que, gracias a una cierta fortuna crítica, trascendieron con posterioridad, a pesar de que no alcanzaron repercusión o notoriedad en su época debido a múltiples razones susceptibles de modificarse con el tiempo. De entre todos los motivos que se dieron, fueron determinantes las enemistades personales, el aislamiento público o social de sus autores, el desinterés coetáneo del entorno o que algunos originales permanecieran únicamente manuscritos. Del mismo modo, también es posible que el contexto en el que aparecieron no estuviera preparado para recoger semejantes cambios, como sí que llegaría a suceder, por diversas razones, con posterioridad. En líneas generales, podríamos concluir que todos los teóricos son o

15. Esa fue, precisamente, la función de numerosas cartillas, catecismos o prontuarios, utilizados a lo largo de los siglos para transmitir, generalmente a los jóvenes, las nociones básicas o rudimentos propios de la disciplina, que eran necesarios para desenvolverse en la práctica musical diaria.

16. Una de las primeras controversias del siglo XVIII es la protagonizada por el organista y maestro de la Real Capilla de Madrid, Sebastián Durón Picazo (1660-1710), y el maestro de las Descalzas Reales, Juan Bonet de Paredes (ca.1647-1710). Aunque se originó en 1694, esta se extendió al siguiente siglo. Otra de las grandes polémicas dieciochescas fue la que afectó a la obra *Missa Scala Aretina* (1702) de Francisco Valls, así como la generada por el tiple de la Real Capilla, Pedro París y Royo, en torno a la inclusión o no de los recitados y las arias en la música sacra. A nivel internacional destaca la controversia entre los partidarios del melodrama italiano y los del melodrama francés. Surgida en la segunda mitad del XVII, esta polémica se desarrolló durante más de un siglo, adoptando una actitud lúcida y explícita a inicios del XVIII con las posturas enfrentadas de François Ragueneau (1660-1722), defensor de la ópera italiana, y de Lecerf de La Vieville (1674-1707), defensor de la tradición racionalista-clasicista de la ópera francesa, encarnada en el melodrama de Lully. Otro caso destacado, en esta ocasión en la segunda mitad del siglo XVIII, es la querrela de los bufones, que sobresale por la polémica que enfrentó a los partidarios de la tragedia lírica, agrupados en torno a Jean-Philippe Rameau (1683-1764), con los defensores de la ópera cómica y de «italianizar» la ópera francesa, aglutinados en torno a Jean Jacques Rousseau (1712-1778). De forma similar, ya en el último cuarto del siglo XVIII, se produce la secuela de la querrela de los bufones, que se plantea esta vez en torno a C. W. Gluck (1714-1787) y N. Piccinni (1728-1800).

han sido músicos prácticos, y que la tratadística musical aporta un carácter «esencial» al estudio de la música. A pesar de ello, no se ha visto reflejada proporcionalmente en los manuales de referencia de la disciplina (diccionarios, enciclopedias, historias...), convirtiendo a la tratadística musical en un asunto abordado con carácter tangencial o residual.

Es por todo lo anterior por lo que consideramos necesario realizar una reivindicación de la tratadística musical con carácter global, y llamar la atención de profesionales y aficionados sobre la relevancia que esta encierra. Sin profundizar en el pensamiento musical, difícilmente podremos llegar a comprender adecuadamente las inquietudes y preocupaciones que animaron a los músicos del pasado a actuar del modo en que lo hicieron, incluso cambiando en determinados casos el curso y evolución de la historia musical. Tal vez, hoy más que nunca, siga vigente la máxima de Guido d'Arezzo de hace ya mil años: «Musicorum et cantorum magna est distantia; isti dicunt, illi sciunt quae componit Musica. Nam qui facit quod non sapit, diffinitur bestia»; la cual, tomando una lectura libre —en absoluto literal—, pero que explique más o menos coloquialmente el sentido que actualmente podría tener, vendría a decir: «hay una gran diferencia entre los músicos teóricos [músicos] y prácticos [cantores, pero también instrumentistas]; éstos, parlotean; pero aquéllos que componen música, saben de ella. Porque el que hace lo que no entiende, es decir, el que se limita a parlotear, es un burro».

De hecho, las fronteras entre las matemáticas y la filosofía respecto a la teoría musical siempre han sido algo difusas. Prueba de ello fueron los numerosos músicos asimilados a filósofos, y los filósofos convertidos en teóricos de la música. En el primer grupo, encontramos a Bartolomé Ramos de Pareja (1440-1522),¹⁷ Francisco de Salinas (1513-1590)¹⁸ o Marin Mersenne (1588-1648); y, en el segundo, a Johannes Ke-

17. Ramos de Pareja se convirtió en el teórico y compositor más influyente y controvertido de su generación gracias a su única obra teórica conocida. *De Musica tractatus sive Musica practica*, que fue publicada en Bolonia en 1482, y editada por Baltasar de Hiriberia, plantea el diapasón u octava como base del sistema musical, abriendo una nueva etapa en la diferenciación entre la teoría musical antigua y la moderna. Véase la biografía y la bibliografía referente a Bartolomé Ramos de Pareja en el artículo de Paulino Capdepón Verdú del *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*: <https://dbe.rah.es/biografias/10977/bartolome-ramos-de-pareja>.

18. Salinas fue un teórico musical y organista que publicó en Salamanca en 1577 su influyente tratado *De Musica libri septem*, en el que, partiendo de los principios teóricos de las fuentes clásicas y apoyándose en las ideas expuestas por teóricos italianos de su época, sintetiza el saber musical de su tiempo y expone criterios en algunos casos novedosos sobre la teoría rítmica y armónica. Véase: LORENTE, Miguel (1994). «Ciencia y música en el renacimiento español». *Revista de Musicología*, 17/1-2, págs. 11-40; OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma (1995). «Francisco Salinas y la teoría modal en el siglo XVI». *Nassarre*, 11/1-2, págs. 367-385; GARCÍA PÉREZ, Amaya Sara (2003). *El número sonoro. La matemática en las teorías armónicas de Salinas y Zarlino*. Salamanca: Caja Duero; GÓMEZ PINTOR, Asunción. «Francisco de Salinas». *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*: <https://dbe.rah.es/biografias/6150/francisco-de-salinas> (consulta: 6-11-2022). GARCÍA PÉREZ, Amaya Sara; y GARCÍA-BERNALT ALONSO, Bernardo (eds.): Francisco

pler (1571-1630), René Descartes (1596-1650), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783) o Theodor Adorno (1903-1969), entre otros muchos. Pensamiento y música han ido, por tanto, unidos desde antiguo (¡Pitágoras!).

Asentada por consiguiente nuestra posición, y de acuerdo con la misma, dedicamos hoy este segundo volumen de la colección Consonantia a recuperar y a poner en valor un tratado musical. Mientras que nuestra primera publicación estuvo protagonizada por Tomás Vicente Tosca (1651-1723) —un exponente extraordinario del movimiento *novator* en la preilustración española—,¹⁹ esta ocasión nos ha parecido oportuno ofrecer una muestra del final del período ilustrado, una vez ya finalizada la Revolución francesa. Mediante el texto seleccionado, nos adentramos en el siglo XIX para situarnos poco antes de la Guerra de la Independencia, que implicó la uniformización europea mediante el modelo francés extendido por las tropas napoleónicas desde Lisboa hasta Moscú.

El texto al que nos referimos es el *Tratado de la Sinfonía*, publicado en Reus en 1801, editado por Rafael Compte Ferrando y Francisco de Paula Compte, y escrito por Antoni Ràfols i Fernández (1757-1830), compositor de Vilanova i la Geltrú (Barcelona). Siendo conscientes de que el título que hoy presentamos puede tener ya poco que ver con el panorama europeo —pues, obviamente, la sinfonía de la que aquí se trata poco tiene que ver con las producciones coetáneas y anteriores de Mozart, Haydn o Beethoven—, creemos que el ejemplo seleccionado se erige como una muestra muy significativa y representativa de lo que pudo haber sido la música española del momento, zarandeada todavía por el fuerte peso de lo eclesiástico, por la llegada de novedades del exterior cada vez más volcadas hacia el ámbito profano y civil, y por una ópera y música instrumental (de cámara y orquestal) en ascenso. El *Tratado de la Sinfonía* es, pues, producto de «otra inercia cultural»,²⁰ que, a pesar de todo lo que queda a día de hoy por estudiar al respecto, fue testigo de una enorme actividad en las iglesias (barcelonesas, catalanas, españolas y panhispánicas), donde se programaba música instrumental, tanto propia como foránea con asiduidad.²¹

de Salinas (1513-1590): *De musica libri septem*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, col. 'VIII Centenario, 11', 2013.

19. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.) (2021). *Tomás Vicente Tosca y la renovación musical en el siglo XVIII*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

20. Conviene no perder de vista la práctica eclesiástica de las siestas musicales hasta inicios del siglo XIX, en las que se incorporaban obras instrumentales del repertorio internacional (por ejemplo, Pergolesi o Haydn). Véase: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2002). «Siesta». En: Emilio Casares (coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9 (Rábago-Sorgin). Madrid: SGAE, págs. 1003-1007; BERTRÁN XIRAU, Lluís (2018). «Los conciertos en Barcelona (1760-1808): el doble estreno de *La Creación* de Haydn en contexto». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 31, págs. 25-66.

21. Esta inercia cultural, practicada desde antiguo en numerosas catedrales, conventos e iglesias parroquiales, se prolongaría a lo largo de todo el siglo XIX. Es el caso de la obra de autores tanto antiguos como

No obstante, incluso la obra de Ràfols, que pudiera parecer dedicada a la cuestión instrumental que se perfeccionó con los clásicos vieneses, deriva también hacia otro tipo de asuntos poco relacionados con lo que su título pudiera sugerir. Así, por ejemplo, Ràfols dedica buena parte de su publicación al empleo de la cláusula o cadencia final con tercera «de Picardie», siguiendo una práctica que venía desde antiguo. Esta «tierce picarde», cuyo nombre se tomaba de la región francesa así llamada donde comenzó a generalizarse dicha práctica, consiste en hacer uso de la tercera mayor allí donde, al finalizar cualquier composición, había una tercera menor sobre el primer grado de la tonalidad. Como es sabido, dicha práctica no se anotaba explícitamente sobre las fuentes documentales, sino que era una costumbre bien conocida que se transmitía oralmente y a través de la propia práctica musical, en la cual, finalmente, se introducían cantores e instrumentistas de forma sistemática siguiendo el uso habitual de la *semitonia subintellecta*.

Huelga decir que esta extendida —al menos desde mediados del siglo xv— y casi obligada costumbre de introducir una tercera de Picardía o tercera picarda fue algo que subsistió, cuando menos, hasta muy finales del siglo xviii e incluso comienzos del xix, cuando empezó a debatirse si dicha costumbre resultaba adecuada. Su abandono lo recoge con detalle Antoni Ràfols en su *Tratado de la Sinfonía*. De hecho, puede seguirse el razonamiento que realiza al respecto en su *Disertacion critico-musica en que se reprueba el uso de terminar los tonos menores en tercera mayor*, como se observa en el Artículo Primero: «La terminacion del tono menor en tercera mayor destruye la naturaleza misma de los tonos, y su diversidad esencial», [p. 83]; el Artículo Segundo: «El terminar el Tono menor con tercera mayor, resiste á la impresion de afectos que puede excitar el tono», [p. 87]; el Artículo Tercero: «Este abuso de terminar el tono menor con tercera fuerte, es aun mucho mas perjudicial en las alternaciones», [p. 93]; y el Artículo Cuarto: «Se persuade con autoridad ser mas propio del tono menor el terminarse con su tercera, que con tercera mayor», [p. 104].²²

Antes de finalizar con esta reivindicación, cabe realizar una última reflexión. Mediante la colección editorial de música *Consonantia*, se nos plantea ahora la oportunidad de ofrecer ediciones facsimilares, en un momento en el que, a priori, pareciera que

del propio xix —tales como Rossini, Mercadante, Meyerbeer, Andreví, Tintorer, Manent, Ferrer, etc.—. En consecuencia, acabaría convirtiéndose en una constante en las prácticas musicales de nuestro país.

22. El texto completo se encuentra disponible en el BiPaDi de la Universidad de Barcelona: <https://bipadi.ub.edu/digital/collection/musica/id/2075/> (consulta: 25/6/2022). Véase también: SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón (2002): «Rafols Fernández, Antonio». En: Emilio Casares (coord.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9 (Rábago-Sorgin). Madrid: SGAE, págs. 16-17; CANELA I GRAU, Montserrat (en prensa). «El *Tratado de la Sinfonía* de Antonio Rafols, una crítica disertación a finales del siglo xviii». En: María Amparo Rosa Montagut (coord.). *I Congreso Internacional 'Tempus' CIDM La música y su aprendizaje a través de la tratadística: 300 aniversario de la 'Guía para los principiantes' de Pedro Rabassa (1720-2020), Valencia, 18-20 de noviembre de 2020*. Valencia: Generalitat Valenciana. Esta ponencia está disponible, completa, en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=MkpxusjmFT4>.

esa necesidad hubiera podido quedar obsoleta gracias a la facilidad de reproducción de originales y la multiplicidad de mecanismos disponibles para ello que hoy en día brinda la red a numerosos archivos y bibliotecas. Sin embargo, contar con algunos títulos destacados de la tratadística hispana, la cual no ha sido particularmente generosa en este sentido con profesionales y estudiosos, creemos que puede constituir un magnífico servicio, tanto para estos, como para estudiantes y aficionados, que difícilmente han tenido ocasión de acceder a este tipo de obras acompañadas de los estudios críticos correspondientes. De esta forma, para su disfrute y cómodo manejo, podrán disponer por un módico precio de manuales de estudio de cabecera para subrayar, estudiar y comparar. De otro modo, su consulta únicamente sería accesible a través de una pantalla, que requiere del empleo de otros recursos complementarios. En este sentido, es indudable que internet supone una herramienta sin parangón para los estudios humanísticos de cualquier disciplina. Pero no es menos cierto que la proliferación de digitalizaciones llevadas a cabo por doquier, a cargo de bibliotecas de música y archivos de todo el mundo, no repercute necesariamente en la facilidad de conocimiento y localización de tales digitalizaciones, a menudo especializadas. Por lo tanto, pueden requerirse búsquedas complejas para encontrarlas e identificarlas. Incluso en tales casos, en los que finalmente se accede a la digitalización de un tratado de música cualquiera, es todavía muy infrecuente que estos vayan emparejados con un mínimo estudio que los justifique y sitúe en su contexto, con una valoración crítica mínimamente profesional. Con lo cual, el acceso proporcionado queda restringido, en la inmensa mayoría de los casos, a la mera fuente, sin ofrecer el indispensable estudio que pueda ponerla en situación y ayudar a valorar su verdadera dimensión.

Es por ello por lo que entendemos que ofrecer títulos de tratados hasta la fecha no disponibles en formato impreso en ámbito hispano, acompañados de estudios reflexivos a cargo de especialistas en la materia, constituirá una fuente no solo de utilidad para sus posibles o hipotéticos usuarios, sino, sobre todo, una posibilidad más de disfrute a través de un mejor conocimiento de nuestra realidad musical pasada. De este modo, creemos que la mera selección de títulos pendientes de publicar y su emparejamiento con los correspondientes especialistas servirá para llamar la atención de estudiantes y aficionados. Además, en lo que concierne a los profesionales, se pretende hacer hincapié en los hitos de la investigación en los que los especialistas no se hubieran detenido con la suficiente atención hasta la fecha, con el consiguiente aporte que ello pudiera reportar a la actualización del estado de la cuestión en la disciplina.

Solo mediante la aproximación a las obras especulativas del pasado, podremos tener una idea más completa del pensamiento y de la práctica musical en lo relativo a períodos pretéritos. En este sentido, dedicar una colección editorial al análisis y al estudio de la tratadística y la teoría musical en el entorno específico hispano puede devenir en una aportación fundamental para el estudio de la música en su conjunto.

Por último, tanto el Vicerrectorado de Patrimonio y Actividades Culturales de la Universidad de Barcelona como la sección de patrimonio del Arzobispado de Barcelona se comprometen a poner en valor el patrimonio musical que se conserva en

el CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo y, vista la importancia de la herencia musical religiosa de este fondo documental, asumen a partir de ahora nuestro proyecto de investigación, encauzado a través de la colección editorial Consonantia. Agradecemos sinceramente a ambas instituciones la apuesta por nuestra cultura musical pasada, así como su indispensable contribución, que favorece la difusión y transferencia de conocimiento a la sociedad y permite el estudio de estos bienes, todavía hoy, y a pesar de su relevancia, tan poco conocidos.

La gallarda sinfonía y su largo camino

MARÍA SANHUESA FONSECA¹
Universidad de Oviedo

Resulta difícil creer que la teoría musical marque las tendencias a seguir, cuando lo habitual ha sido que las sistematice con la perspectiva del tiempo y les otorgue forma por escrito. Con la sinfonía, en la España del siglo XVIII, la tratadística se debatió entre un mundo de polémicas acerca de las sonoridades apropiadas o inapropiadas para el templo, y la paulatina e imparable adopción de repertorios extranjeros —conocidos, interpretados y/o utilizados como referentes para la creación—. Entre discusiones, miradas al pasado y al presente —y una cierta desconfianza del futuro—, los tratadistas españoles del siglo XVIII reflexionan sobre los caminos de la música instrumental con terminologías confusas y todavía no bien definidas, mientras la práctica musical incorpora en diversos espacios los hallazgos del controvertido género sinfónico.

Aún hacia finales del siglo XVIII habrá una cierta confusión entre los términos *sinfonía* y *obertura*, a menudo empleados indistintamente. Si bien se entendía que la obertura se relacionaba con la obra de teatro musical a la que servía de pórtico para preparar a la audiencia, la sinfonía tenía mayor duración que la obertura y empleaba una plantilla instrumental más numerosa, pues el *Diccionario* de Terreros y Pando la definía como «cierto tono que se distingue de la obertura en ser más largo, más serio y pedir más instrumentos».² Las sinfonías en el mundo de los conciertos instrumentales podían servir de comienzo del programa —a la manera de una obertura que impone el silencio al

1. Investigadora en el proyecto *Música, literatura y poder en la España Moderna: estudios interdisciplinarios* (RED2018-102342-T). ORCID ID 0000-0002-4039-509X.

2. MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2014a). «Repertorios orquestales: obertura, sinfonía y concierto». En: José Máximo Leza Cruz (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica, volumen 4: La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pág. 356. Para consultar una reflexión acerca de la indeterminación terminológica en los géneros instrumentales, véase: GARBAYO [MONTABES], Javier (2002). «Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de Barroco». *Quintana*, 1, págs. 211-224 (cfr. págs. 216-218). Rifé fecha hacia 1760, en un ámbito preclásico, los comienzos del sinfonismo en Cataluña, en los que existía una ambigüedad terminológica entre las denominaciones de *sinfonía* y *obertura*. En este sentido, véase: RIFÉ I SANTALÓ, Jordi (2009). «Preclassicisme i Classicisme». En: Francesc Bonastre i Bertran y Francesc Cortès i Mir (eds.). *Història Crítica de la Música Catalana*. Barcelona: Universitat Autònoma, págs. 201-279 (cfr. pág. 237). Además, en su tesis doctoral, Santos Conde repasa las definiciones de la época, sintetizando la distinción entre *sinfonía* y *obertura*. Véase:

auditorio— y también de enérgico final.³ La producción de los sinfonistas españoles de la segunda mitad del XVIII y principios del XIX convivirá con la de los compositores extranjeros, en especial los italianos y germanos, con una marcada preferencia por Haydn y Pleyel.⁴ Los teóricos continúan con sus diatribas; ajena y viva, la música sigue.

1. Acerca de la sinfonía en la tratadística española del siglo XVIII

La preocupación por la música instrumental no es desconocida ni nueva en la tratadística española, sobre todo en lo referente a su debatida presencia en el templo. Buena parte de la teoría del siglo XVIII se dedicará a discutir una y otra vez la adecuación de ciertos instrumentos y repertorios en la iglesia, dando lugar a paradojas, contradicciones y polémicas. Las palabras de Feijóo, «Antes sólo se oía la melodía en Sacros Hymnos; después se empezó a escuchar en cantilenas profanas», podrían resumir bien una discusión que consumió gran parte de las energías de teóricos y polemistas a lo largo del XVIII.⁵

SANTOS CONDE, Héctor Eulogio (2019). *Música orquestal en las catedrales españolas entre c. 1770 y c. 1840: funciones, géneros y recepción*. Tesis Doctoral. Logroño: Universidad de La Rioja (cfr. págs. 287-289).

3. MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2014a). «Repertorios orquestales...», *op. cit.*, pág. 358.

4. La recepción de la obra de Haydn y de otros coetáneos en la Península Ibérica, en sus diversos géneros, ha merecido la atención de varios autores. Marín López ha valorado la presencia y difusión de los cuartetos de Haydn y Boccherini: MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2016). «Haydn, Boccherini and the rise of the string quartet in late eighteenth-century Madrid». En: Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.). *The string quartet in Spain*. Bern: Peter Lang, págs. 53-120; MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2021). «Haydn en la iglesia. Cuartetos de cuerda en instituciones eclesiásticas españolas», *Revista de Musicología*, 44/1, págs. 107-164. También Bertran ofrece abundantes datos acerca de la vida concertística barcelonesa desde el último cuarto del XVIII hasta 1808, incidiendo además en el hito que supuso el estreno de *La Creación* de Haydn: BERTRAN [I XIRAU], Lluís (2018). «Los conciertos en Barcelona (1760-1808): el doble estreno de *La Creación* de Haydn en contexto». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 31, págs. 25-66. Asimismo, Santos Conde ha reflexionado acerca de la presencia, las funciones y los géneros del repertorio orquestal en las catedrales españolas a partir de 1770, teniendo en cuenta la presencia de Haydn y Pleyel, entre otros: SANTOS CONDE, Héctor Eulogio (2019). *Música orquestal en las catedrales españolas...*, *op. cit.* Véanse también los trabajos de Aparisi Aparisi que se centran en la recepción de la obra de Haydn a partir de las fuentes conservadas en archivos catedralicios de la Comunidad Valenciana: APARISI APARISI, José (2008). «Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos catedralicios de la Comunidad Valenciana». *Anuario Musical*, 63, págs. 97-152; APARISI APARISI, José (2015). *Recepción de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos catedralicios de la Comunidad Valenciana: sus fuentes*. Tesis Doctoral. Valencia: Universitat Politècnica. Además, Tortella ha explorado la trayectoria de Boccherini y su relación comercial con Ignaz Pleyel: TORTELLA CASARES, Jaime (2019). «Luigi Boccherini (1743-1805), una vida dedicada a la música». *Quodlibet*, 70/1, págs. 85-111. Asimismo, Vilar ha estudiado la presencia de obras de Pleyel en archivos catalanes: VILAR [I TORRENS], Josep Maria (1995). «Sobre la difusió de les obres de Pleyel a Catalunya». *Anuario Musical*, 50, págs. 185-200.

5. FEIJÓO [Y MONTENEGRO, O.S.B.], Benito Jerónimo (1765). *Teatro Crítico Universal*, I, XIV, 329. Esta edición de 1765, publicada en Madrid por la Imprenta Real de la Gaceta, a costa de la Compañía de Impresores y Libreros del Reino, se abreviará a partir de ahora con las siglas TCU.

La aparición del primer volumen del *Teatro Crítico Universal* de Fr. Benito Jerónimo Feijóo (1676-1764) sirvió de detonante de una polémica que daría demasiadas vueltas a lo largo de la centuria. En el *Discurso sobre la Música de los Templos*,⁶ el benedictino discutía sobre la música apropiada para la iglesia, que se caracterizaba por carecer de sonoridades teatrales. Le disgustaba el timbre y la tesitura de los violines, que juzgaba inadecuados para el templo, y prefería los instrumentos graves, ya que «la música en tesituras graves es más religiosa».

A partir de su rechazo hacia los sonidos agudos y penetrantes,⁷ Feijóo se pregunta si «¿En el Templo no debiera ser toda la Música grave?»,⁸ ya que anhelaba una estética sonora llena de decoro y solemnidad, pues para su gusto unos instrumentos eran más apropiados que otros.⁹ Arpa, violón, espineta y órgano eran para Feijóo «instrumentos respetosos y graves», apropiados para una música «más majestuosa y seria, que es lo que en el templo se necesita».¹⁰ No sucedía así con el violín porque «sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos, y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus».¹¹ Así, mientras que el modelo musical de Feijóo era Antonio de Literes, Sebastián Durón suponía un antimito, al ser «el que introdujo en la Música de España las modas extranjeras».¹²

Por otro lado, para sorpresa de los tratadistas críticos como Corominas, Feijóo también alababa las características de la guitarra por encima de las de otros instrumentos porque su experiencia directa en el ámbito de la música se debe a esta:

Yo he visto a infinidad de sugetos recrearse mucho más, oyendo una buena voz, acompañada de una Guitarra rasgueada, que oyendo el concierto de muchas voces, e instrumentos. Vi también alguna vez a una persona de muy buenos talentos verter lágrimas de deleyte, y ternura, oyendo tañer una Guitarra punteada, lo que nunca le sucedió oyendo la sinfonía de varios instrumentos, a que estuvo presente muchas veces.¹³

6. TCU I, XIV.

7. TCU I, XIV, págs. 307-309.

8. TCU I, XIV, pág. 331.

9. LEÓN TELLO, Francisco José (1973). *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CSIC, pág. 165.

10. TCU I, XIV, pág. 353.

11. TCU I, XIV, pág. 352. Vuelve a referirse a los violines, comparándolos con las gaitas, en «Razón del Gusto»: TCU VI, XI, págs. 411-415.

12. Sobre Literes, véase: TCU I, XIV, págs. 338 y 347. Sobre Durón, véase: TCU I, XIV, págs. 346 y 350.

13. Es algo que le criticó su detractor Corominas en la siguiente obra, afirmando que la guitarra que Feijóo hizo construir con un sexto orden «sirvió sólo su abultada caja para molde de cunas»: COROMINAS, Juan Francisco de (1726). *Aposento Anticrítico, desde donde se ve representar la gran Comedia, que en su Teatro Crítico regaló al Pueblo el R. R. P. M. Feijóo, contra la Música moderna y uso de los Violines en los Templos...* Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, págs. 29-30. Cfr.: FEIJÓO, Benito Jerónimo (1777). *Cartas Eruditas y Curiosas, en que por la mayor parte se continúa el designio del Teatro Crítico Universal*,

Aquí, Feijóo no se refiere a la sinfonía como género musical, ya que emplea el término de un modo elocuente y etimológico para referirse a un conjunto de instrumentos que suenan juntos.

El tratadista benedictino emprende un nuevo intento de defensa de la gravedad de la música en la Antigüedad con el discurso *Resurrección de las Artes, y Apología de los Antiguos*.¹⁴ A pesar de ello, reconsidera su estricta postura en «El *No sé qué*», en el que antepone el juicio del oído a unas reglas quizá obsoletas: «[...] clamen lo que quisieren, que el Juez supremo y único de la música es el oído. Si la música agrada al oído, y agrada mucho, es buena y bonísima; y, siendo bonísima, no puede ser absolutamente contra las reglas, sino contra unas reglas limitadas y mal entendidas».¹⁵

El definitivo cambio de opinión de Feijóo llegará con las *Cartas Eruditas y Curiosas*. En el prólogo del tomo IV, se retracta de su intransigencia sobre los violines en la iglesia gracias a la encíclica *Annus qui* de Benedicto XIV: «mirando el uso de los Violines en la Música eclesiástica como cosa indiferente, que sin deformidad puede admitirse, y omitirse sin inconveniente».¹⁶ Es paradójico que Feijóo llegase a considerar «música más excelente la de los violines, que la de la gaita»,¹⁷ relatara un caso de curación gracias al sonido del violín¹⁸ y acabase por alabar la música de Corelli. Tras sus ataques iniciales a la estridencia de los violines, el benedictino se constituye en defensor de este símbolo del estilo italiano en la música.¹⁹ De todas formas, fue necesario un lapso de veintisiete años para que se produjese este cambio de parecer propiciado por la música de Corelli, que le había ido conquistando de modo paulatino, comenzando por las adaptaciones ya presentes en colecciones para teclado.²⁰

Resta determinar la opinión de Feijóo sobre las diferentes familias instrumentales. Para ello, resulta pertinente plantearse la siguiente cuestión: ¿es el disgusto manifiesto

impugnando o reduciendo a dudosas varias opiniones comunes. 5 vols. Madrid: Antonio Muñoz del Valle, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros, I, XLIV, pág. 342. A partir de aquí, esta edición de 1777 se abreviará con las siglas CEC.

14. TCU IV, XII, págs. 375-380.

15. TCU VI, XII, pág. 437.

16. CEC IV, prólogo, XXVIII. Acerca de *Annus qui* (1749), cfr.: GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (2000). «Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800». En: Malcolm Boyd y Juan José Carreras López (eds.). *La música en España en el siglo XVIII*. Cambridge: Cambridge University Press, pág. 75.

17. TCU VI, XI, pág. 412.

18. CEC IV, I, pág. 25.

19. CEC V, XXIII, págs. 382-383. MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2007). «La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680-ca. 1810)». En: *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita (Atti del Congresso, Fusignano 2003)*. Firenze: Leo S. Olschki, vol. 2, págs. 618-619.

20. Marín analiza la presencia de adaptaciones de obras de Corelli en las antologías de Antonio Martín y Coll, y de Francisco de Tejada. Véase: MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2007). «La recepción de Corelli...», *op. cit.*, págs. 594-605.

del benedictino por la estridencia de los violines y su escaso aprecio por el estruendo de las trompetas y la percusión un indicio de que no estimaba la música para conjuntos instrumentales.²¹ En parte podría serlo, además de que los repertorios sacros que frecuentaba concedían la máxima importancia a las voces, siendo los instrumentos su soporte en la mayor parte de los casos.

Feijóo atacaba la estridencia de los violines, lo que dio paso a numerosas réplicas a sus escritos. Eustaquio Cerbellón de la Vera (1681-1746), músico de la Real Capilla, defendió el uso de estos instrumentos en la música religiosa en su *Diálogo Harmónico sobre el Theatro Critico Universal: en defensa de la música de los templos* (1726) «porque el motivo de darle en rostro al *Crítico* esta Música, que tanto abomina, no es más, que por aquel género de ayrecillo, propio del Violín, que sin deshacer lo magestuoso de la Música, le añade sólo un poco de viveza, y más atractivo, por la mayor consonancia».²² La música instrumental no resultaba dañina en la iglesia, pues carecía de texto, «assi los Allegros, en quanto Sonata, o Sinfonía, como las Gigas, son inútiles del todo para el Templo, pero no perjudiciales, por faltarles la principal causa, para arrastrar los afectos, que es el metro y concepto», y sólo podía causar «un embeleso material en la imaginación de suyo indiferente, que quando más, suspenda levemente el curso a lo fervoroso, y aún eso consistirá en los genios, más que en otras cosas».²³

A los argumentos de Cerbellón de la Vera se añaden los de Juan Francisco de Corominas (ca. 1681–ca. 1745), en su *Aposento Anticrítico, desde donde se ve representar la gran Comedia, que en su Theatro Critico regaló al Pueblo el R. R. P. M Feijóo, contra la Música moderna y uso de los Violines en los Templos...* (1726). Corominas, violinista en la capilla de la Universidad de Salamanca, no estaba de acuerdo con el rechazo de Feijóo a su instrumento, y el modo en que «con tanta furia persigue V. R. las inflexiones, los quiebro, los Cromáticos de voces, e instrumentos en las composiciones modernas».²⁴ Por ello, reprocha al benedictino las contradicciones en las que incurre: «pero puede V. R. sufrir la horrible greguería de una Chirimía, y los desesperados ahullidos de una Corneta, que apenas hai sin ellas Capilla Música ¿y enfádanle los Violines? Si a todos nos quiere desterrar de la Iglesia por tiples, y por gritadores, contra la común aceptación [...]».²⁵ Como Feijóo, alaba a Literes, pero también a Joseph de Torres, a Joseph de San Juan, a Nebra, a «un Sequeira dulzissimo» y a Antonio de Yanguas, y, entre los compositores extranjeros, a Corelli —«assombro del gusto, y la destreza»—, a

21. MARTÍN MORENO, Antonio (1976). *El padre Feijóo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijóo», págs. 168-172.

22. CERBELLÓN DE LA VERA, Eustaquio (1726). *Diálogo Harmónico sobre el Theatro Critico Universal: en defensa de la música de los templos*. Madrid: Librería de Francisco López, págs. 25-26.

23. CERBELLÓN DE LA VERA, Eustaquio (1726). *Diálogo Harmónico...*, op. cit., pág. 31.

24. COROMINAS, Juan Francisco de (1726). *Aposento Anticrítico...*, op. cit., pág. 14.

25. COROMINAS, Juan Francisco de (1726). *Aposento Anticrítico...*, op. cit., pág. 31.

Albinoni y a Vivaldi.²⁶ El ofendido violinista y teórico transmite de modo subrepticio la idea de que los conocimientos musicales de Feijóo no son demasiado profundos. Por ello, es objeto de los ataques de los músicos profesionales, pues gran parte de la experiencia musical de Feijóo provenía de la guitarra, aunque frecuentara el trato de algunos músicos de la catedral.²⁷

Tras los ataques a Feijóo, el escritor anónimo de *Manifiesto Cargo que haze un inteligente en la Música, a los constituydos en la Obtenencia de los Magisterios de Capilla, y Órgano; y a los músicos que están dedicados a el Sagrado Culto, sobre detestar, y desterrar de los Templos Sagrados la armonía música introducida en estos tiempos* apoya las ideas del benedictino,²⁸ pero ofrece otros matices: el carácter de la música se considera que se encuentra por encima del texto cantado,²⁹ aunque se atribuye a «la estravagancia de los Violines» la responsabilidad de una música inapropiada para la iglesia.³⁰ Al referirse a Feijóo y Cerbellón, el autor utiliza el término *sinfonía* identificándolo con la perniciosa música de estilo extranjerizante y moderno introducida por los violines: «[...] y assi introducida toda esta Música por las sinfonías, que en otro idioma, que en el nuestro; de manera, que para explicar una mala Gayta, o mala composición, se repudiaba con gran desprecio, diziendo, esta es *Chinfontía*».³¹ Al respecto, explica el uso peyorativo del término, y su procedencia: «Y para que la ignorancia sepa de dónde nace, y se deriba este nombre, que dan los Estrangeros a las Solfas introducidas en los Violines, que llaman sinfonías, pondré su deribación, y difnición».³² Continúa afirmando que debe utilizarse aludiendo al sonido simultáneo de dos melodías diferentes.³³ Además,

26. COROMINAS, Juan Francisco de (1726). *Aposento Anticrítico...*, op. cit., págs. 21-22.

27. Entre las amistades musicales de Feijóo estaban Enrique Villaverde (1702-1774), entonces maestro de capilla de la catedral de Oviedo y ferviente detractor de la música italiana, y Juan de Zumárraga, contralto y arpista de la capilla catedralicia. Ambos asistían a las tertulias en la celda de Feijóo en el monasterio de San Vicente. Además, en la iglesia del monasterio —actual iglesia de Santa María la Real de La Corte— había un excelente órgano.

28. Encuadernado en un volumen facticio (Archivo Histórico Provincial de Granada, 6623/198), el impreso no menciona lugar de edición ni editor.

29. ANÓNIMO (post.1726). *Manifiesto Cargo que haze un inteligente en la Música, a los constituydos en la Obtenencia de los Magisterios de Capilla, y Órgano; y a los músicos que están dedicados a el Sagrado Culto, sobre detestar, y desterrar de los Templos Sagrados la armonía música introducida en estos tiempos* [Impreso sin indicación de lugar de edición ni editor; Archivo Histórico Provincial de Granada, 6623/198], pág. 10.

30. ANÓNIMO (post.1726). *Manifiesto cargo...*, op. cit., pág. 11.

31. ANÓNIMO (post.1726). *Manifiesto cargo...*, op. cit., pág. 11.

32. ANÓNIMO (post.1726). *Manifiesto cargo...*, op. cit., pág. 11.

33. ANÓNIMO (post.1726). *Manifiesto cargo...*, op. cit., pág. 11; además, cita a Lorente: LORENTE, Andrés (1672). *El Por Qué de la Música, en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición [...]*. Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolás de Xamares, pág. 92.

critica las sinfonías como «música violenta y saltatoria»,³⁴ con un estilo que nunca debería aplicarse a las partes vocales: «Y que, cómo se ve, que en los Divinos Oficios se haya de dezir una sinfonía, en lugar de verso o motete, quando a falta de voz viva, que con primor de el arte y lucimiento de la habilidad, debe un Bajón, o un Corneta suplir la falta [...]».³⁵ Finalmente, ataca a los imitadores de Corelli,³⁶ dudando de la capacidad descriptiva de la música instrumental para evocar imágenes y situaciones, al carecer de texto: «Es cosa ridícula, que por sinfonía han de querer se expliquen los quatro tiempos del año, con todos sus sucessos, y juntamente, como dizen, los cantos de todos los páxaros? Es cosa tan falsa, que sólo se debe responder con la vulgaridad de *engaña muchachos*».³⁷

Los aires de cambio en un panorama inmovilista comienzan con Francisco Valls (ca. 1641-1747), que en su *Mapa armónico* (1742) define la sinfonía dentro del estilo *phantastico*:

[...] una composición desatada y método libre, y suelto donde el compositor puede hechar por donde quiere [...]. Las composiciones de tientos, resercatas, simphonías, conciertos, tocatas y sonatas, pertenecen a este estilo, o bien su composición sea concertada para diversos instrumentos. Puede ser su uso sacro y profano, bien entendido que para el templo sean sus aires decentes.³⁸

Reconoce Valls la indeterminación en la terminología de los géneros instrumentales, utilizada de manera casi intercambiable: «Entran también en este estylo las symphonias, sonatas y tocatas, que dezía (que en el tiempo presente casi son una misma cosa con diferentes nombres) de qualesquiera instrumentos».³⁹ Además, define la sinfonía de modo más preciso refiriéndose a esta como «un concierto de tres, quatro, o más instrumentos, como Violines, Obuesses, Clarines y Flautas», en oposición a las tocatas y sonatas «de una voz sola, con el acompañamiento».⁴⁰ Aún se aprecia la influencia de Feijóo sobre Valls cuando critica a compositores mediocres que escriben sinfonías inadecuadas para su interpretación en un contexto religioso:

34. La *música saltatoria* es para el autor aquella música que «en todo es bulliciosa, más que alegre» y que considera impropia para el culto. Cfr.: ANÓNIMO (post.1726). *Manifiesto cargo...*, *op. cit.*, pág. 17.

35. ANÓNIMO (post.1726). *Manifiesto cargo...*, *op. cit.*, pág. 13.

36. ANÓNIMO (post.1726). *Manifiesto cargo...*, *op. cit.*, pág. 15.

37. ANÓNIMO (post.1726). *Manifiesto cargo...*, *op. cit.*, pág. 16.

38. VALLS, Francesc (1742). *Mapa armónico práctico*. Edición facsímil. Barcelona: CSIC, 2002 [original en *E-Bu*, Ms. 783], fol. 229r.

39. VALLS, Francesc (1742). *Mapa armónico...*, *op. cit.*, fol. 229v. Se comenta este pasaje en MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2007). «La recepción de Corelli...», *op. cit.*, pág. 609.

40. VALLS, Francesc (1742). *Mapa armónico...*, *op. cit.*, fol. 229v.

En la era presente, hay gran cosecha de compositores de Tocatas, Sonatas y Simphonías. De los más se puede decir que es una composición que no ata ni desata, sin cuydar de reglas, ni preceptos; porque qualquiera mediano violinista se mete a compositor de Simphonías, ignorando las reglas de la Música; algunas de ellas salen sin ton ni son; porque de los retazos que sacan de unos y otros autores y de algún passage que acaso se les ocurrió tocando el violín, lo encajan, venga o no venga, poniéndole un acompañamiento áspero, y que muchas veces no es del caso, conque sale después un monstruo diforme sin pies ni cabeza. No assi todas las obras del Corelli y de otros autores antiguos extranjeros, que son una música muy buena, trabajada, sonora y decente para el uso del templo; lo que no tienen muchas de estas que vamos hablando, pues solo sus Phantasticos autores buscan el aplauso del vulgo, sin cuydarse de nada más [...].⁴¹

Con todo, Valls sigue asumiendo el predominio de la música vocal y observa con inquietud cómo la parte instrumental que acompaña a las voces va ganando terreno en forma de largas introducciones, a veces de un modo un tanto inconexo:

Otro defecto hallo, en la que llaman Música de la Moda: esta es en las composiciones de voces e instrumentos, en los grandes preludios o entradas de los violines, obueses, etc. tan dilatadas que pueden servir para una larga Symphonía o concierto de los que sirven de intermedio para el descanso de las voces; estos preludios las más veces no tienen ninguna conexión con lo que se ha de cantar, añadiéndose a esto que empezando a cantar las voces (que será al cabo de 200 compases) aunque sean pocas, casi siempre van acompañándolas los violines y obuesses, con lo que no sólo se confunde la letra (que debe perceberse), más también las voces, y sólo se oye una confusión armónica que cansa al auditorio y a todos los instrumentistas.⁴²

También ofrece Valls interesantes indicaciones de instrumentación.⁴³ De hecho, aunque entiende los instrumentos como soporte de las voces, señala su presencia como solistas en las «aperturas o introducciones de la obra que se ha de cantar», en las que los pasajes de violines procuran «un modo de cantar agradable y dulce».⁴⁴ Por otra parte, admira la calidad de la música de Corelli, y la comparación pone a los sinfonistas españoles del momento en una manifiesta inferioridad, con música inapropiada para

41. VALLS, Francesc (1742). *Mapa armónico...*, *op. cit.*, fols. 229v-230r. Acerca de la confusión terminológica entre *tocata*, *sonata* y *sinfonía*, y del uso indiscriminado de los tres términos en época de Valls, véase: MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2007). «La recepción de Corelli...», *op. cit.*, págs. 609-612.

42. VALLS, Francesc (1742). *Mapa armónico...*, *op. cit.*, fol. 281r.

43. VALLS, Francesc (1742). *Mapa armónico...*, *op. cit.*, cap. xxvi, fols. 172r-173v.

44. VALLS, Francesc (1742). *Mapa armónico...*, *op. cit.*, fol. 173v.

el templo: «muchas veces tropiezan en ayres más propios para el bayle, que para la Iglesia».⁴⁵

La visión casi idílica de Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787) en su *Diapasón Instructivo* (1757) parece prefigurar esa armónica sociabilidad ilustrada en la que será tan importante el cultivo de la música camerística y sinfónica: «Es profession inocente, qué mejor partida, para ser conforme a la razón, y sociable, ya se mire como Eclesiástica, ya como profana». Para Hita, maestro de capilla de la catedral de Palencia, «es el hombre animal sociable, y la música hace la sociedad; porque no hay sociedad, que no sea de armonía».⁴⁶ Una visión que no todos compartirán, pues de nuevo aparece un detractor del estilo italiano en Juan Francisco de Sayas (m. 1764), prebendado y organista de la catedral de Tarazona, que en su *Música canónica, motética y sagrada...* (1761) critica la «música de la moda italiana, y del estilo moderno», resalta la inadecuación de las nuevas corrientes para la música religiosa en los discursos ix y x del tratado, y arremete una vez más contra los violines y la influencia de la música teatral.⁴⁷ En un estilo farragoso, describe géneros instrumentales y caracteriza el estilo italiano como lleno de «profanidades del Theatro, sonidos muy peligrosos, y unas Consonancias sin orden, ni concierto».⁴⁸ En cambio, Rodríguez de Hita alzaba su voz a favor del cambio con su *Noticia del gusto Español en la Música, según está en el día* (1777), dictamen de 1 de febrero de 1777 solicitado por Pedro Pimentel de Prado, marqués de la Florida, para ser enviado a Londres. En este texto, Hita diferencia música de iglesia y música de teatro, y menciona el aprecio de la aristocracia por los diversos géneros de música instrumental para su entretenimiento:

Las gentes decentes en España son por lo general muy aficionadas a la Música. Apenas hay hijo de hombre de medianas combeniencias, a quien en sus primeros años no se le enseñe algo de Música; y hay entre los señores distinguidos muchos tan inteligentes, y executores como si la huviesen estudiado para profesarla: esto no sólo en la Corte, sino en las Ciudades de Provincia. En el día se divierten mucho con la Música Sinfónica de

45. VALLS, Francesc (1742). *Mapa armónico...*, op. cit., fol. 230r.

46. Véase el prólogo de RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio (1757). *Diapasón Instructivo. Consonancias músicas, y morales. Documentos a los professores de música. Carta a sus discípulos [...] sobre un breve, y fácil methodo de estudiar la composición, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*. Madrid: Viuda de Juan Muñoz.

47. SAYAS, Juan Francisco de (1761). *Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas. La veneración, respeto y modestia, con que la debemos todos los Sacerdotes praticar en su Santo Templo, cantando los Divinos Oficios con la mayor perfección. Respeto con que los gentiles la miraron para con sus fingidas Deydades, en sus Templos profanos; contra la aplaudida, y celebrada con el renombre de la Moda, por agena, Theatral, y Profana. Fundado en las Escrituras Divinas, Concilios Sagrados, Decretos, y Bulas Pontificias, Santos Padres, y Autores los más graves de la Facultad*. Pamplona: Martín Joseph de Rada, págs. 357, 359.

48. SAYAS, Juan Francisco de (1761). *Música canónica...*, op. cit., pág. 382.

Tríos, Quartetos, y toda la concertada de instrumentos; aprecian en primer lugar la de Autores Alemanes, acaso porque su fuego, invención, y variedad congenia más a nuestra Nación.⁴⁹

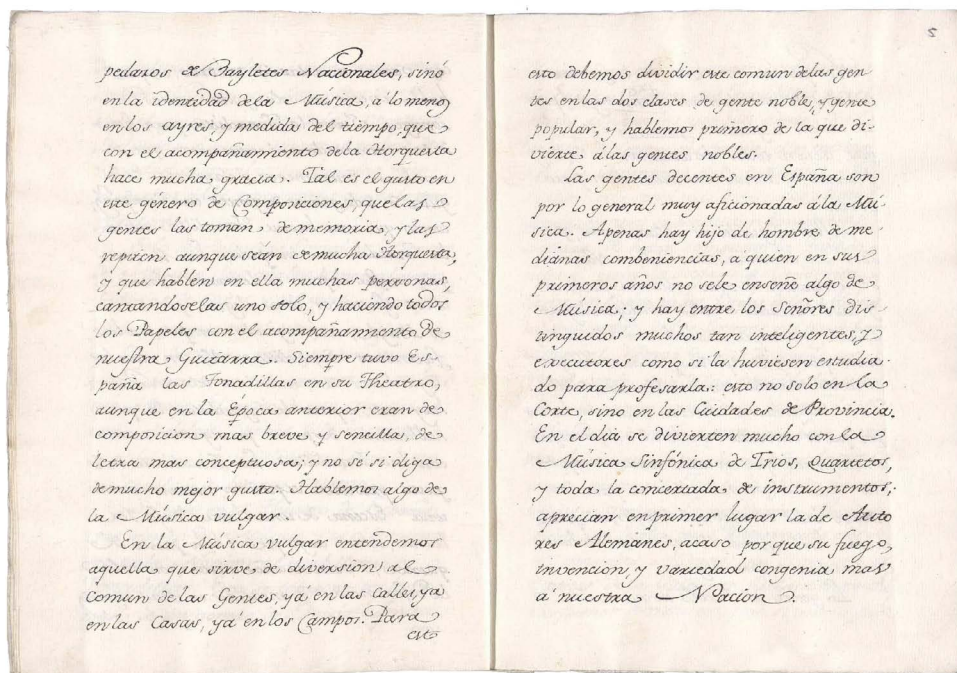


Figura 1. Antonio Rodríguez de Hita. *Noticia del gusto Español en la Música, según está en el día* (1777), conservado en la Biblioteca Nacional en Madrid (Ms. 21393/7), fol. 5r.

Aún se escucharán las protestas de algunos teóricos por el avance de los géneros instrumentales en la práctica. El jerónimo Francisco de Santa María, activo en el último cuarto del siglo XVIII, en sus *Dialectos Músicos, en los que se manifiestan los más principales elementos de la armonía* (1778), previene contra la «música de moda», que juzga perjudicial por introducir el desequilibrio en la textura polifónica, ya que añade expresión y ornamentos, y rompe la equidad entre las voces al destacar unas sobre otras con constantes variaciones dinámicas mediante el empleo de la *messa di voce* —«se abul-

49. RODRÍGUEZ DE HITA, ANTONIO (1757). *Diapasón Instructivo...*, op. cit., fol. 5r. El texto se conserva manuscrito en *E-Mn*, Ms. 21393/7.

tan o se esfuerzan los baxos [...], disminuyendo con suavidad los altos».⁵⁰ Se aprecia, así, su experiencia previa como maestro de capilla de la catedral de Burgo de Osma (Soria)⁵¹ en los párrafos de su tratado, en el que también censura la ornamentación en los instrumentos que servían de apoyo a las voces, pues sólo sería apropiada cuando no interviniesen como acompañantes:

Un Autor pondera con tanto dolor las apoyaturas, que prorrumpe en decir, que las hacen también los baxones quando corean: cosa verdaderamente ridícula, porque los baxones, y otros instrumentos, que sirven para acompañar, hacen apoyaturas, trinos, mordentes, y quanto sirve al buen gusto, quando tocan alguna sonata, o concierto; como los órganos, que se valen de quanto puede agradar al oído en sus tocatas, pero quando acompañan, hacen lo que deben para sostener con tesón las voces.⁵²

El definitivo cambio de dirección llegará con Tomás de Iriarte (1750-1791) y su poema *La Música* (1779). En el prólogo de esta composición, dividida en cinco cantos, el autor señala sus intenciones respecto a la obra, que «debía servir privadamente sólo para mi diversión, y acaso para la de algunos Amigos aficionados al arte músico», como él mismo, que tocaba violín y viola en reuniones de *dilettanti*. En estos encuentros, los asistentes interpretaban sinfonías, algunas de las cuales fueron compuestas por Tomás de Iriarte, pero no conservadas.⁵³

La Música es una obra clave acerca de la práctica de los géneros instrumentales, ya que evidencia el cambio de mentalidad respecto a la función y el papel de la música instrumental. En este poema, Iriarte dedica los tres últimos cantos a describir tres ámbitos diferentes ligados a la actividad musical: el templo (canto III), el teatro (canto IV) y los ambientes privados de la sociedad —las academias y los bailes— (canto V, primera parte). En sus propias palabras, el autor afirma: «Entre sus principales usos, quatro:/en el templo, en el público teatro,/en sociedad privada, en el retiro».⁵⁴

50. SANTA MARÍA, Francisco de (1778). *Dialectos Músicos, en los que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*. Madrid: Joaquín de Ibarra, pág. 78.

51. VICENTE DELGADO, Alfonso de (2010). *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense, págs. 979-980. Santa María fue maestro de capilla en Burgo de Osma entre 1754 y 1764.

52. SANTA MARÍA, Francisco de (1778). *Dialectos Músicos...*, op. cit., pág. 79.

53. Como se indica en su *Epístola VII: Describe el poeta a un amigo su vida semifilosófica* (8-I-1776), Martín Fernández de Navarrete recuerda una de las sinfonías compuestas por Iriarte en una carta del 19 de octubre de 1784 dirigida a este y publicada por Cotarelo: COTARELO Y MORI, Emilio (1897). *Iriarte y su época*. Madrid: Tip. Sucesores de Rivadeneyra, págs. 557-560. Además, cfr.: PÉREZ MANCILLA, Victoriano José (2018). «*La Música*, pero también música: nuevos cánones de Tomás de Iriarte». *Anuario Musical*, 73, pág. 194. En su faceta compositiva, Iriarte escribió también el melólogo *Guzmán el Bueno*: IRIARTE, Tomás de (1790). *Guzmán el Bueno*. Madrid: Librería de González.

54. IRIARTE, Tomás de (1779). *La Música. Poema*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, canto III, pág. 54.

En lo que concierne al primer ámbito, contempla la posibilidad de usar instrumentos en la polifonía religiosa: «Allí la sinfonía/instrumental con la vocal compite».⁵⁵ A pesar del deseo de novedades en el repertorio del templo, continúa Iriarte con el pensamiento de raíz feijoniana cuando se refiere a los instrumentos como apoyo de la voz, además de señalar los apropiados para acompañarla: arpa, bajón y, por supuesto, órgano.⁵⁶

En el teatro y en los conciertos, describe diversas formas y géneros musicales, entre ellas la sinfonía. También explica la composición de la orquesta del teatro⁵⁷ y cómo la sinfonía inicial, llamada obertura en este contexto y caracterizada por una estructura tripartita a la italiana —*allegro*-andante-presto—, ayuda a procurar el silencio del público y a crear la atmósfera apropiada para la ópera que se representa.⁵⁸

En el canto v trata con mayor detalle los ambientes musicales privados, como las academias, donde se interpretaban sinfonías, que prefiere por su flexibilidad a formaciones camerísticas de dúo, trío y cuarteto, pues «la música invención y maestría/se esfuerza en la gallarda sinfonía», que combina en sí diversas texturas.⁵⁹ Además, en el ámbito privado, diferencia tres tipos de sinfonías.

En primer lugar, describe aquellas a las que alude como «aquartetadas», que califica de «género selecto,/cuyo agradable efecto/tanto suele lograrse en una sala, quanto se malograra en un teatro».⁶⁰ También explica el término, afirmando que así llamaban «algunos Profesores y Aficionados de Madrid aquellas sinfonías compuestas a manera de quartetos, en que las partes obligadas e indispensables son, por lo común, el primer violín, el segundo, la viola y el baxo, no haciendo falta notable los oboes, trompas, flautas, fagotes, etc.».⁶¹ Así, se explica que Iriarte se refiera con este adjetivo a las sinfonías para cuerda escritas a cuatro partes, en las que «las partes principales y obligadas,/de suerte que las otras agregadas,/aunque tal vez se excluyan,/la armonía esencial no

55. IRIARTE, Tomás de (1779). *La Música...*, op. cit., canto III, pág. 58.

56. IRIARTE, Tomás de (1779). *La Música...*, op. cit., canto III, págs. 61-62. Para consultar una descripción de la obra de Iriarte, así como de su traducción italiana, véase: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2021). «Fuentes italianas del 'Fondo Reserva' de la biblioteca del antiguo 'Instituto Español de Musicología' en Barcelona (*E-Bim*)». En: Paulino Capdepón Verdú, y Luis Antonio González Marín (eds.), *Entre lo italiano y lo español. Músicas, influencias mutuas y espacios compartidos (siglos XVI-XIX)*. Valencia: Tirant lo Blanch, págs. 131-206.

57. IRIARTE, Tomás de (1779). *La Música...*, op. cit., canto IV, págs. 81-83.

58. IRIARTE, Tomás de (1779). *La Música...*, op. cit., canto IV, págs. 83-85.

59. IRIARTE, Tomás de (1779). *La Música...*, op. cit., canto V, pág. 108. Con todo, Cotarelo insiste en la afición de Iriarte por el género del cuarteto, que resultaba muy apropiado para las academias privadas, en las que coincidía con Manuel Delatila, marqués de Manca y violinista. Véase: COTARELO Y MORI, Emilio (1897). *Iriarte...*, op. cit., págs. 155-156 y 200.

60. IRIARTE, Tomás de (1779). *La Música...*, op. cit., canto V, págs. 108-109.

61. IRIARTE, Tomás de (1779). *La Música...*, op. cit., advertencias al canto V, pág. XXVII.

disminuyan».⁶² En estos casos, mientras que la escritura para cuerda servía de base, el resto de las partes proporcionaba colorido tímbrico.

En segundo lugar, presenta las sinfonías concertantes: «a cada instrumento/alternativamente corresponde/un solo de expresión y lucimiento,/y el todo de la orquesta le responde».⁶³ En ellas la base seguía siendo la escritura a cuatro partes para cuerda, pero cada instrumento tenía su momento de lucimiento solístico y la plantilla incluía pares de oboes y trompas.⁶⁴ De hecho, Iriarte opone las sinfonías concertantes a las «aquartetadas» porque entiende que estas últimas resultaban más apropiadas en el mundo camerístico y en el concierto instrumental que en el del teatro, por la mayor delicadeza de su textura.

Finalmente, describe Iriarte un tercer tipo de sinfonías, en las que tomaba parte más de un grupo orquestal, con una plantilla y una disposición similar a la del *concerto grosso*: «Otras, en fin, requieren dos orquestas/que a una justa distancia se colocan [...] ¡Con qué grata porfía/ambos coros se imitan las cadencias,/o artificiosamente se dividen,/o en los mismos pasajes coinciden».⁶⁵

Es patente la admiración del autor por la música instrumental y sinfónica, que, como pone de relieve Iriarte, posee la capacidad de mover los afectos, pues los sonidos «cual signos naturales [...] hablan al corazón más que al ingenio».⁶⁶ Respecto a «las nuevas sinfonías alemanas»,⁶⁷ alaba a Haydn por su creatividad siempre renovada —«Sólo a tu numen, Hayden prodigioso,/las Musas concedieron esta gracia/de ser tan nuevo siempre, y tan copioso»— y menciona la afición por estas en los círculos privados de Madrid.⁶⁸ Además, la predilección del autor por estas sinfonías sería satirizada unos años más tarde por Juan Pablo Forner (1756-1797) en *El asno erudito* (1782), en un descarnado retrato del ilustrado canario: «Para instruir al ignorante suelo/¿no bastará el desvelo/De saber con porfía/Serrar una Alemana sinfonía?».⁶⁹

El talante medurado de Iriarte le alejaba de las habituales polémicas entre la música religiosa y la teatral, proclamando el equilibrio del Clasicismo. Los autores a los que admiraba se mencionan en las advertencias a los cantos iv y v del poema, en los que afirma que «los Alemanes y Bohemos se han distinguido modernamente en la Música instrumental, dando a su estilo nervioso y harmónico la gracia y suavidad expresiva del

62. IRIARTE, Tomás de (1779). *La Música...*, *op. cit.*, canto v, pág. 109.

63. IRIARTE, Tomás de (1779). *La Música...*, *op. cit.*, canto v, pág. 109.

64. RIFÉ I SANTALÓ, Jordi (2009). «Preclassicisme...», pág. 237.

65. IRIARTE, Tomás de (1779). *La Música...*, *op. cit.*, canto v, pág. 109.

66. IRIARTE, Tomás de (1779). *La Música...*, *op. cit.*, canto v, pág. 105.

67. IRIARTE, Tomás de (1779). *La Música...*, *op. cit.*, canto v, pág. 102.

68. IRIARTE, Tomás de (1779). *La Música...*, *op. cit.*, canto v, pág. 111, y advertencias al canto v, pág. xxvii.

69. FORNER, Juan Pablo (1782). *El asno erudito: fábula original. Obra póstuma de un poeta anónimo; publicada D. Pablo Segarra*. Madrid: Imprenta del Supremo Consejo de Indias, pág. 34.

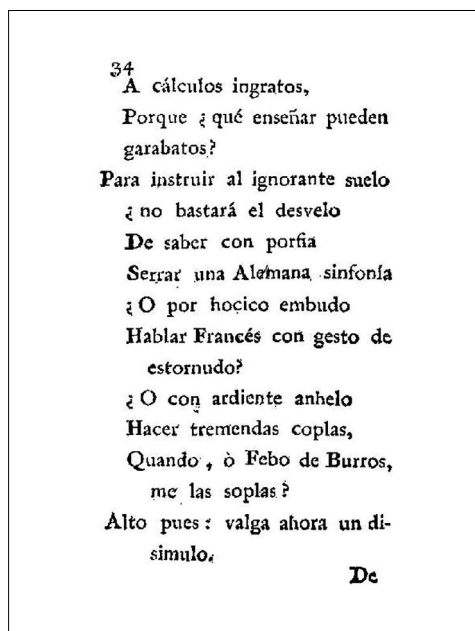


Figura 2. Juan Pablo Forner. *El asno erudito: fábula original. Obra póstuma de un poeta anónimo; publicala D. Pablo Segarra*. Madrid: En la Imprenta del Supremo Consejo de Indias, 1782, pág. 34. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España.

italiano». Como ejemplos, indica a Haydn, Vanhall, Schwindl, Gassman, los Stamitz, Bach, Wagenseil, Filtz, Cannabich, Cramer, Töeschi, Van Maldere, Kammell, Kammerlocher y Myslivecek.⁷⁰

Ya unos años antes, Iriarte había cubierto de alabanzas a Haydn en su *Epístola escrita en 20 de mayo de 1776. A una Dama que preguntó al autor qué amigos tenía*. En sus versos, ensalza la naturalidad y la ausencia de afectación y expresividad de sus composiciones, e insiste de modo significativo en la capacidad de la música instrumental de retratar las pasiones, aunque carezca del apoyo de un texto: «Con dulces ecos se lleva/ gran parte de mi cariño,/su música, aunque la falte/de voz humana el auxilio». Respecto a esta predilección por Haydn, cabe añadir que no resulta extraña por el papel de mediador que Iriarte, junto con Carlos Alejandro de Lelis, agente de los duques en Viena, ejerció entre el compositor y la casa de Benavente–Osuna.⁷¹

70. IRIARTE, Tomás de (1779). *La Música...*, op. cit., advertencias al canto IV, pág. xxi.

71. El ilustrado canario transmitió las instrucciones de los encargos musicales que el compositor debía cumplir por su contrato con la casa ducal desde octubre de 1783 hasta finales de septiembre de 1789. Además, en Viena, se encontraba el diplomático Domingo de Iriarte, hermano del literato, que conoció a Haydn personalmente. Al respecto, cfr.: STEVENSON, Robert (1982). «Los contactos de Haydn con el mundo ibérico», *Revista Musical Chilena*, 36/157, págs. 3-39; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Juan Pablo (2005). *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada, vol. I, págs. 264-

Gaspar Molina y Saldívar, Marqués de Ureña (1741-1806), promoverá también el avance de la tratadística hacia la mentalidad ilustrada con sus *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo. Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa* (1785), dedicadas a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Dedicar su obra a la institución que actuaba como garante de la nueva estética neoclásica en las «tres nobles artes» era toda una declaración de intenciones. Como la música no fue considerada una de estas, el autor estimó necesario añadir un discurso sobre la música en los templos, «con consideración a lo mucho que influye en la dignidad del culto»,⁷² y sobre la medida requerida en un arte que «habla con el metal suave de la flauta, y con el ronquido áspero de la trompa». Su fin es formar un todo discretamente armonioso,⁷³ ya que el decoro, la armonía y las proporciones, entre otros, son los conceptos que presiden la obra.

En sus páginas, aunque sigue aludiendo a la discusión habitual sobre el canto llano como música propia del templo, defiende la música instrumental, porque considera que debería disponer de un lugar en los espacios religiosos «siempre que sea apropiada y manejada con discreción y arte filosófico».⁷⁴ Además, reclama un público que esté formado para poder apreciar el género sinfónico: «a la mejor sinfonía le faltará el aplauso universal, mientras los que la oigan carezcan de costumbre de oír, y sólo tengan ideas del fandango y de las folías de Corelli».⁷⁵ Y matiza las ideas de Feijóo en contra de la música italiana, apelando a la elección de buenos modelos como Sammartini, Jommelli y Pergolesi.⁷⁶ Finalmente, aunque carzca de texto, defiende el poder expresivo de la música camerística y sinfónica, pues «en una sinfonía, en un sexteto, en un quarteto, caben unidades, cabe intriga, y caben episodios como en un drama»,⁷⁷ y compara la estructura de la música instrumental con la del discurso hablado:

265 y 546-548; SUBIRÁ PUIG, José (1949, 1950). *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. 2 vols. Barcelona: Instituto Español de Musicología.

72. UREÑA, Marqués de [GASPAR MOLINA Y SALDÍVAR] (1785). *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo. Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa*. Madrid: Joaquín de Ibarra. Ureña, prólogo, pág. xj.

73. UREÑA, Marqués de [GASPAR MOLINA Y SALDÍVAR] (1785). *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo...*, *op. cit.*, pág. 48.

74. UREÑA, Marqués de [GASPAR MOLINA Y SALDÍVAR] (1785). *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo...*, *op. cit.*, pág. 372.

75. UREÑA, Marqués de [GASPAR MOLINA Y SALDÍVAR] (1785). *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo...*, *op. cit.*, pág. 352.

76. UREÑA, Marqués de [GASPAR MOLINA Y SALDÍVAR] (1785). *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo...*, *op. cit.*, pág. 364.

77. UREÑA, Marqués de [GASPAR MOLINA Y SALDÍVAR] (1785). *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo...*, *op. cit.*, pág. 371.

Cabe también la disposición en una simple sonata, cabe en una sinfonía, y en un coro en cuanto puede haber división de partes, y transiciones que obligan a poner en orden los pensamientos. El motivo, o tema por donde la pieza desputa, es como un exordio que antecede a otras ideas subalternas, que son como episodios, y deben tener relación con él, guardando unidad, y siendo como una confirmación del mismo tema. Un andante cantable puede hacer el oficio de una narración encadenada con el tiempo, que le antecede: y un alegre final, baxo los mismos supuestos, hacer el papel de una peroración.⁷⁸

Los sinfonistas más estimados del momento aparecen mencionados por Manuel Antonio Ortega, activo a finales del siglo XVIII, en el raro impreso titulado *Disertación sobre la estimación que se debe dar a la música y sus profesores. Motivos del poco aprecio que se hace de los músicos. Utilidades que los Señores Estudiantes sacarían si la eligieran por su diversión* (1791), en el que se realiza una valoración de los profesionales de la música a finales del siglo XVIII. Además de incluir varias recomendaciones éticas, el autor menciona como ejemplos a diversos compositores nacionales y extranjeros:

Si a Apolo le colocó la Gentilidad entre los dioses, porque tañía bien la lyra ¿qué haría si en nuestros días viera al célebre Don Antonio Lolli, Don Manuel Carreras, Don Melchor Ronci, Don Jaime Rosquillas? ¿Si a sus oídos llegaran las composiciones y conciertos de Don Josef Hayden, Don Ignacio Pleyel y nuestro español Don Josef Castel?⁷⁹

También Antonio Eximeno (1729-1808) se refiere a la sinfonía en la traducción española de su controvertido tratado *Del origen y reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración* (1796). Cuando enumera las modificaciones del tempo y explica los términos habituales, lleva a cabo una interesante observación: «varían también estos ayres según la naturaleza de la composición. El Alegro de una sinfonía es más veloz que el de un concierto».⁸⁰ Pero es en el terreno literario —significativamente teñido de teoría musical— donde Eximeno incide más en la sinfonía y en su interpretación en contextos como las academias privadas, el teatro y la iglesia.

78. UREÑA, Marqués de [Gaspar MOLINA Y SALDÍVAR] (1785). *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo...*, op. cit., págs. 404-405.

79. ORTEGA, Manuel Antonio (1791). *Disertación sobre la estimación que se debe dar a la música y sus profesores. Motivos del poco aprecio que se hace de los músicos. Utilidades que los Señores Estudiantes sacarían si la eligieran por su diversión*. Salamanca: Imprenta de Rico, por Manuel Rodríguez y Manuel de Vega; cit. en Siemens Hernández, 1985, pág. 137. Alude a Melchor Ronzi y a Jaume Rosquellas.

80. EXIMENO Y PUJADES, Antonio (1796). *Del origen y reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. 3 vols. Madrid: Imprenta Real, vol. 1, pág. 56. Sobre la traducción al español realizada por Francisco Antonio Gutiérrez García de la obra citada (y también sobre la novela de Eximeno *Don Lazarillo Vizcardi*), véase: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2021). «Fuentes italianas del 'Fondo Reserva'...», op. cit., págs. 131-206.

Se centra en estos aspectos en su novela *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*, en la que el autor advierte de los excesos en la música instrumental para el templo, pues «el abuso de la orquesta es el que ha dado ocasión a las personas sabias de confundir la música de iglesia con orquesta con la teatral».⁸¹ A través del personaje Narciso Ribelles, opositor a un magisterio de capilla y representante del gusto musical más avanzado, critica el autor la presencia de la música instrumental que procede del teatro: «he oído alguna vez en la iglesia juegos y arranques de orquesta, que me han traído a la memoria los descompuestos y estrafalarios movimientos de un bufo; y en Italia oigo decir ser de uso común, durante el ofertorio de la misa, tocar la misma sinfonía que se toca por la noche en el teatro».⁸² Por ello, sólo consideraba apropiado el uso moderado del órgano para alternar con el canto «sin los registros de clarines, trompas y trompetas»,⁸³ y rechazaba el uso de instrumentos de viento y timbales que «convierten la Iglesia en plaza de armas»,⁸⁴ sofocan las voces y los instrumentos de cuerda y «todo sentimiento de piedad y de compostura».⁸⁵ Además, desaconsejaba el empleo de valores demasiado breves en la música religiosa, tomados de forma indebida de algunos géneros instrumentales: «semínimas y corcheas, notas ajenas de la gravedad del canto llano, inventadas para componer minuets y sinfonías, y recibidas después, por una especie de licencia poética, en la música figurada».⁸⁶

Para el teórico jesuita, la tónica en la música instrumental debía ser la moderación y la parsimonia, pues no era posible eliminar las orquestas en el templo.⁸⁷ A pesar de la preferencia por autores alemanes y austriacos, Eximeno deslizaba su ironía a través del protagonista de la novela, que dedicará su tiempo libre a la composición de música instrumental para una academia escribiendo «algún duo instrumental con su bajo, y aún alguna sinfonía alemana que aturda aunque no deleite».⁸⁸ La academia, celebrada

81. EXIMENO Y PUJADES, Antonio (1872, 1873). *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*. 2 vols. Ed. Francisco Asenjo Barbieri. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, vol. 1, pág. 271. A partir de aquí, esta novela, que fue escrita entre 1798 y 1802 entre la estancia de Eximeno en Valencia y su regreso a Roma, se abrevia como DLV. Además, se cita la edición de Barbieri en dos volúmenes (vol. 1, 1872; y vol. 2, 1873), cuyo prólogo puede consultarse en las págs. XLIII-XLV.

82. DLV, vol. 1, pág. 264.

83. DLV, vol. 1, págs. 136 y 255-256.

84. Tema ya presente en la obra de Martín Martínez en su defensa de las ideas de Feijóo sobre la música en el templo: MARTÍNEZ, Martín (1726). *Carta defensiva que sobre el primer tomo del Theatro Crítico Universal que dio a luz el Rmo. P. M. Fr. Benito Feijóo le escribió su más aficionado amigo [...]*. Sevilla, s. ed., págs. 16-17.

85. DLV, vol. 1, pág. 137.

86. DLV, vol. 1, pág. 288.

87. DLV, vol. 1, pág. 136.

88. DLV, vol. 2, pág. 150.

el martes de Carnaval con la participación de dos violines, viola, violón y contrabajo, se inicia con la sinfonía del *Orfeo* de Gluck: «acabada esta, dijo el Prefecto de la capilla: ¡Qué bella introducción para un sermón del infierno!». Por otra parte, también se interpretan cuartetos de Haydn y Pleyel.⁸⁹

Eximeno pone como ejemplos de compositores de música instrumental a Wrantzky, Girowetz, Hoffmeister, Haydn y Pleyel, a los que considera «príncipes de la escuela alemana, la cual, en el común concepto, se ha sobrepuesto a la italiana del siglo XVIII, no obstante de haber sido esta la maestra de aquella».⁹⁰ Pero también cita a compositores italianos —Corelli, Tartini, Manfredi, Giardini, Boccherini, Pugnani, Lolli, Volta, Nardini, etc.— y considera que los cuartetos y quintetos de los compositores alemanes se caracterizaban por extender a todas las partes instrumentales una textura más densa y compleja, que en los conciertos italianos aparecía solamente en la parte del solista.⁹¹ Como Ureña, Eximeno se inclina por una estética sonora llena de armonía y mesura, con discreción y sin estridencias ni excesos. Así, su moderación neoclásica le lleva a rechazar el apasionamiento excesivo que a veces encuentra en Haydn:

[...] hay en las composiciones de los alemanes, especialmente en los allegros de Haydn, ciertos raptos, cierto entusiasmo, que va a veces más allá de lo que puede ejecutar la voz humana, que es el ejemplar que el compositor de música instrumental no debe perder de vista jamás; y lo que es peor, dar tal cual vez en lo extravagante o gótico.⁹²

Hablo de las misas y salmos puestos en música de fondo, que son otras tantas representaciones del caos; y pueden llamarse instrumentales, porque no se entiende palabra de lo que se canta.⁹³

La importancia de Haydn y Pleyel como compositores modélicos de música instrumental y como grandes conocedores de los recursos orquestales hace que también sean mencionados en un tratado de guitarra como el de Fernando Ferandiere (ca.1740-ca.1816): *Arte de tocar la guitarra española por música* (1799).⁹⁴

89. DLV, vol. 2, págs. 210 y 212.

90. DLV, vol. 2, pág. 271, apéndice A.

91. DLV, vol. 2, pág. 272, apéndice A.

92. DLV, vol. 2, págs. 272-273, apéndice A.

93. DLV, vol. 2, pág. 211. Para consultar la definición de Eximeno de la música «de fondo» —«la diatónica, dicha *de capilla*, usada particularmente en la Iglesia»—, véase: DLV, vol. 2, pág. 117. La cita alude a las palabras del personaje Cándido Raponso, candidato al magisterio de capilla, cuya oposición se relata en la novela, y compositor de estilo retardatario, que confiesa desconocer a Haydn cuando se menciona el Caos de *La Creación*.

94. FERANDIERE, Fernando (1799). *Arte de tocar la guitarra española por música*. Madrid: Pantaleón Aznar, págs. 23-24. También en 1799 Federico Moretti publicaba sus *Principios para tocar la guitarra de*

La formación de Antoni Ràfols (1757-1830) en la escolanía de Montserrat, bajo la tutela de Anselmo Viola, estuvo marcada por la presencia de la música instrumental. De hecho, el propio Ràfols tocaba varios instrumentos —violín, órgano y arpa— y ello le facilitó una perspectiva más amplia. Si bien la música religiosa supeditaba en gran medida los instrumentos al acompañamiento de las voces, no era ese su exclusivo cometido. Es R. Sobrino quien habla de Ràfols como el único tratadista español que aborda el género sinfónico desde una perspectiva teórica y que se muestra preocupado por la necesaria distinción entre la música propia del templo y la música teatral.⁹⁵ En su *Tratado de la Sinfonía* (1801), Ràfols emplea el término *sinfonía* en el sentido de música escrita para un conjunto de instrumentos, y la define como

[...] aquella dulce y magestuosa armonía, que nace del ordenado conjunto de muchos y varios instrumentos, quales suelen oírse en los teatros, en los templos y en otros diferentes lugares, según la diferencia de los motivos que la excitan. [...] No menos, sino mucho más que los antiguos usan los Músicos modernos la palabra de Sinfonía; aunque las más de las veces más que verdadera Sinfonía, son sus composiciones una abstrusísima algarabía.⁹⁶

Expresa Ràfols su preferencia por modelos como Jommelli y Haydn, y cita a Iriarte con nostalgia de un pasado musical que le parece mejor que las innovaciones presentes: «Nunca ha sonado tanto como ahora el nombre de Sinfonía, pero me atrevo a afirmar, que nunca han sonado menos las sinfonías».⁹⁷ Su actitud catastro-

seis órdenes, precedidos de los Elementos generales de la música (Madrid: Imprenta de Sancha, 1799), cuya edición original, titulada *Principi per la chitarra*, se había publicado en Nápoles en 1792. En cuanto a la vida y obra de Moretti, ha sido estudiada por Carpintero Fernández en CARPINTERO FERNÁNDEZ, Ana (2009). «Federico Moretti (1769-1839): I. Vida y obra musical», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, XXV/1, págs. 109-134; CARPINTERO FERNÁNDEZ, Ana (2010). «Federico Moretti, un enigma descifrado». *Anuario Musical*, 65, págs. 79-110; CARPINTERO FERNÁNDEZ, Ana (2016). *Vida y obra del músico Federico Moretti: estudio documental y artístico*. Tesis Doctoral. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

95. SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón (2002). «Ràfols Fernández, Antonio». En: Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9 (*Rábago—Sorgin*), Madrid: SGAE, págs. 16-17. En *E: Mn* hay un ejemplar del tratado de Ràfols que había pertenecido a la biblioteca de Francisco A. Barbieri (*E: Mn*, M 330); cfr.: ANGLÉS PÁMIAS, Higinio, SUBIRÁ PUIG, José (1949). *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. II. Impresos: Libros litúrgicos y teóricos musicales*. Barcelona: CSIC, págs. 265-267. Además, acerca de Ràfols, es imprescindible señalar la comunicación de Montserrat Canela i Grau, titulada «El *Tratado de la Sinfonía* de Antonio Ràfols, una crítica disertación a finales del siglo XVIII» y presentada en el I Congreso Internacional CIDM (Centro de Investigación y Difusión Musical) en 2020.

96. RÀFOLS i FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía, en que se explica su verdadera noción; algunas reglas para su rectitud y los vicios que padecen las llamadas sinfonías del día; todo en desagravio de la Música facultad. Añádese para el mismo fin una crítica disertación, en que se rebate el abuso de terminar universalmente los tonos menores en tercera mayor*. Reus: Rafael Compte, págs. 22-23.

97. RÀFOLS i FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía...*, op. cit., págs. 23-24.

fista se une a una continua añoranza, «qué bien nos estábamos en nuestra España con la música machucha que nos dexaron nuestros abuelos», y al recelo ante las novedades.⁹⁸ La moderación neoclásica expuesta por Ureña siguen presentes en Ràfols cuando critica los excesos que observa en las sinfonías del momento:

Acerquémonos, si hay cabeza para tanto, a presenciar y oír las llamadas sinfonías del nuevo gusto: ¡Qué espectáculo tan ridículo! ¡Qué variedades tan extraordinarias! ¡Qué repentes tan arrebatados! ¡Qué mixturas tan indigestas! ¡Qué truenos, relámpagos, tempestades! Quien nunca lo hubiese visto diría ciertamente que el mundo empezaba a enviar pronósticos de su última ruina, o por lo menos que los hombres, no menos que los mares y los vientos producen también sus furias y huracanes.⁹⁹

Reaparece así la polémica acerca de la música que es apropiada para el templo y la que no lo es. En este caso, se queja Ràfols de la influencia de la música teatral sobre la eclesiástica, de la adaptación de la música profana al contexto religioso —la costumbre del *contrafactum* o de «volver a lo divino» una obra profana—, de que «las modernas sinfonías son por lo común deformes al lugar de su ejecución»¹⁰⁰ y de que «se va al Santuario para tener en la Música una diversión secular igual a la que se pretende captar en una orquesta doméstica, y aún en una ópera profana».¹⁰¹ Así, se desprende que el tratadista deplora la situación del género en España, donde, a su juicio, sólo se busca la sorpresa de los oyentes, pues «ya no se tiene por buen sinfoniaco, el que no sabe agregar de un golpe mil cosas incompatibles»,¹⁰² y se imitan o plagian sin más las sinfonías teatrales italianas, del todo inapropiadas para el templo.¹⁰³

Para Ràfols, la sinfonía debe cumplir tres características, que el autor desarrolla en sendos capítulos.¹⁰⁴ Estas composiciones han de ajustarse a las reglas del arte y la razón —«ser rectas en sí mismas»—, deben ser apropiadas al lugar de su ejecución —la iglesia, en su caso— y han de «conformarse al tiempo», es decir, ser apropiadas por su

98. RÀFOLS i FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía...*, op. cit., pág. 37.

99. RÀFOLS i FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía...*, op. cit., pág. 34. Acerca de la continuidad de las ideas neoclásicas de Ureña en Ferandiere y Ràfols, cfr.: CABEZAS GARCÍA, Álvaro (2016). «La música y su adecuación litúrgica según los postulados neoclásicos del marqués de Ureña». En: *III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos / III Encontro Iberoamericano de Jovens Musicólogos: Musicologia Criativa*. Lisboa: Tagus-Atlanticus Associação Cultural, págs. 117-127.

100. RÀFOLS i FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía...*, op. cit., pág. 39-43.

101. RÀFOLS i FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía...*, op. cit., pág. 115.

102. RÀFOLS i FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía...*, op. cit., págs. 24-25.

103. RÀFOLS i FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía...*, op. cit., pág. 46.

104. Véanse los capítulos VI (págs. 32-39), VII (págs. 39-43) y VIII (págs. 43-49) en RÀFOLS i FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía...*, op. cit.

carácter para el momento,¹⁰⁵ así como recurrir al *tempo* apropiado para cada ocasión y lugar.¹⁰⁶ Con todo, el autor no define el concepto de sinfonía y tampoco describe su técnica compositiva, sus posibilidades de orquestación o su estructura, pero menciona obras poliseccionales, cercanas al modelo de la obertura italiana.¹⁰⁷ Además, critica la costumbre de aplicar este nombre a géneros musicales diferentes de la sinfonía propiamente dicha y, así, contribuye a esclarecer una terminología que seguía resultando confusa:

[...] porque las Sinfonías son la gran cosa de nuestros días. Llega ya a tal punto el gusto por estas, que muchas composiciones por buenas que sean se encuentran desabridas, si no van notadas con el favorito nombre de Sinfonías. De aquí se originó llamar Sinfonías concertadas a los conciertos, Sinfonías a las Aberturas, y Sinfonías a otras composiciones.¹⁰⁸

Por otro lado, discute la presencia de sinfonías en el teatro y en el templo,¹⁰⁹ y considera los inconvenientes de la utilización del órgano, por el gran volumen sonoro de este instrumento, que podría tapar por completo a los demás, y por el desagradable efecto de la diferencia de afinación con el resto:

Los inventores son los mismos Organistas, los quales mientras están solazándose en este género de conjuntos, dando muestras de su habilidad o agilidad, absorben frecuentemente a todos los demás Músicos, de quienes no se percibe más entonces que un inútil meneo de brazos; y así más propiamente llamaríamos a dicha orquesta monofonía, que sinfonía [...]. Bástele al Órgano, el poder formar por sí solo sus sinfonías, y no venga a turbar los demás instrumentos.¹¹⁰

Para Ràfols, el término *sinfonía* también parece ser fruto de una moda extranje-rizante que cambia el nombre a algunos géneros de forma innecesaria, como en la música teatral: «¿qué no era un término bueno el de Abertura, para que se le haya de substituir el de Sinfonía, sin más culpa para el destierro que ser añejo, y hablar demasiado claro?». ¹¹¹ De hecho, en este caso, la denominación habitual describía de manera perfecta la misión de estas composiciones: «abrir de tal modo la puerta a la función a

105. RÀFOLS i FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía...*, op. cit., págs. 27-30.

106. RÀFOLS i FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía...*, op. cit., pág. 72.

107. RIFÉ i SANTALÓ, Jordi (2009). «Preclassicisme...», op. cit., pág. 265.

108. RÀFOLS i FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía...*, op. cit., pág. 50.

109. En los capítulos IX (págs. 49-56) y X (págs. 56-62), respectivamente, en RÀFOLS i FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía...*, op. cit.

110. RÀFOLS i FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía...*, op. cit., pág. 61.

111. RÀFOLS i FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía...*, op. cit., pág. 50.

que dan principio, que dispusieran los ánimos de los concurrentes a ser más susceptibles de los afectos, que debe excitar en ellos la función».¹¹²

El compositor vilanovino admira y defiende a Haydn, modelo por excelencia, y aún sigue mencionando a Corelli junto a diversos compositores de la segunda mitad del XVIII, que eran españoles en su mayor parte.¹¹³ Además del ideario neoclásico de Ureña, la pervivencia de las ideas feijonianas sigue siendo evidente tres cuartos de siglo más tarde en el conservadurismo de Ràfols.¹¹⁴

Tras la publicación del tratado, las polémicas habituales derivaron hacia el análisis de la habilidad de los compositores españoles para escribir sinfonías. En su *Defensa del arte de la Música, de sus verdaderas reglas y de los maestros de capilla* (1802), Agustín Iranzo y Herrero (1748-1802) impugnaba con todo detalle las teorías de Eximeno en *Del origen y reglas de la Música* (1796) y defendía la capacidad de los compositores españoles ante los géneros que parecían patrimonio de otras naciones, como la sinfonía:

¿Quién le ha dicho a Vm. que la Música está tan atrasada entre nosotros? ¿Qué es lo que los Músicos Españoles no saben o ignoran? [...] ¿No es cierto que en España los músicos saben componer para las tropas de un Exercito una *Marcha* más bizarra que la *Prusiana*; un *Rondó* tambien [sic] acabado como los Franceses; una *Cavatina* tan gustosa como los Italianos, y una *Sinfonía* tan brillante como los Alemanes? Pues tenga Vm. una poca paciencia y sabrá para su consuelo, que nuestros músicos Españoles aún saben mucho más, según se acredita por las innumerables [sic] obras de toda clase que se hallan en nuestras Iglesias Catedrales, Colegiatas, &c.¹¹⁵

A través de las críticas a Eximeno, Iranzo lanzaba sus invectivas contra Francisco Antonio Gutiérrez (ca.1782-1828) —traductor al español del original italiano del tratado del jesuita—: «¿Se ha persuadido Vm. que la composición brillante, enérgica, gustosa y encantadora de un *Trio*, de un *Quarteto* y de una *Sinfonía* ó *Obertura concertante* es la mayor ciencia en un compositor?».¹¹⁶ Además, recomendaba no descartar los géneros musicales habituales en la música religiosa hispana, recordando a Iriarte,

112. RÀFOLS i FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía...*, op. cit., pág. 52.

113. RÀFOLS i FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía...*, op. cit., pág. 106.

114. CARRERAS LÓPEZ, Juan José (2018). «La transición a un nuevo siglo (1790-1830)». En: Juan José Carreras López (coord.). *La música en España en el siglo XIX*. Vol. 5. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pág. 336.

115. IRANZO Y HERRERO, Agustín (1802). *Defensa del arte de la Música, de sus verdaderas reglas y de los maestros de capilla*. Murcia: Oficina de Juan Vicente Teruel, págs. 136-137.

116. IRANZO Y HERRERO, Agustín (1802). *Defensa del arte de la Música...*, op. cit., pág. 139. Sobre la traducción española de la obra citada de Eximeno, en tres tomos y a cargo de Francisco Antonio Gutiérrez García, vid.: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2021). «Fuentes italianas del 'Fondo Reserva'...», op. cit., págs. 131-206.

que en el canto III de *La Música* repasaba los nombres de los principales polifonistas españoles desde el siglo XVI hasta el XVIII.¹¹⁷

La teoría musical española del siglo XVIII y principios del XIX, a pesar de los avances, retrocesos y polémicas que iban modificando sus objetivos, reflexionaba sobre el género sinfónico, que aún buscaba definirse a través de diversas prácticas, espacios y referentes de los que disponían compositores y tratadistas. El deseo de establecer estéticas sonoras diferenciadas según las ocasiones, los espacios, las disquisiciones terminológicas y las invectivas de los teóricos refrenda el arraigo del género sinfónico en los ámbitos de su práctica.

2. La práctica sinfónica y sus espacios

A pesar del controvertido paisaje ofrecido por la tratadística durante el siglo XVIII y comienzos del XIX, la música instrumental —camerística y sinfónica, a menudo con un tenue límite— se manifestaba en espacios diversos. El teatro, los conciertos públicos, los bailes, las academias, los conciertos privados, las iglesias y la calle integraban la actividad musical siguiendo una concepción mucho más flexible que la actual.¹¹⁸ La presencia de la sinfonía entre los diversos géneros instrumentales era un hecho por encima de los dictérios y ataques de los tratadistas.

Las academias de música de la época reunían a aficionados y profesionales en veladas en las que se podía escuchar un repertorio vocal e instrumental —solístico, de cámara o sinfónico—. En Barcelona, el valioso testimonio que supone el *Calaix de Sastre*, diario que Rafael d'Amat i de Cortada, el barón de Maldá, llevó con escasas interrupciones desde 1769 hasta su fallecimiento en 1819, contiene menciones diversas a algunas de las academias musicales más destacadas de la ciudad, en las que Maldá tomaba parte como violonchelista aficionado.¹¹⁹

En torno al cambio de siglo, el barón destaca la importancia de las academias musicales, donde podían escucharse obras para solista vocal o instrumental, música de cámara y obras sinfónicas. De hecho, narra la celebración de conciertos espirituales de carácter doméstico, en los que se interpretaba música religiosa, pero también sinfonías de Haydn o Pleyel.¹²⁰ También relata la interpretación de sinfonías de Haydn en la

117. IRANZO Y HERRERO, Agustín (1802). *Defensa del arte de la Música...*, *op. cit.*, págs. 139-140. Cita a Iriarte: IRIARTE, Tomás de (1779). *La Música...*, *op. cit.*, pág. 63.

118. MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2014a). «Repertorios orquestales...», *op. cit.*, pág. 355.

119. Los volúmenes manuscritos del *Calaix de Sastre* se conservan en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona. En este caso, citamos la edición de 2012: MALDÀ, Baró de [Rafael d'AMAT I DE CORTADA] (1750-1819) [edición de 2012]. *Calaix de Sastre, 1750-1819*. Sant Pol de Mar: Curial Edicions Catalanes.

120. Se refiere al estreno del *Miserere* de Josep Pons en la iglesia de Junqueras el 4 de abril de 1803. Véase: BERTRAN [I XIRAU], Lluís (2018). «Los conciertos en Barcelona...», *op. cit.*, pág. 35.

plaza del Pino en 1790, en Casa Grancur durante la Cuaresma de 1797 o en Casa Comelles en marzo de 1798.¹²¹

De entre todas las academias musicales barcelonesas, el barón alaba a algunas de ellas, como la que se celebraba desde la temporada 1788-1789 en casa del sacerdote Josep Prats, primer violín de la capilla catedralicia. Esta academia, que Maldá frecuentaba como violonchelista, se trasladó en la temporada 1797-1798 a la residencia del notario Manuel Comelles y Aparici en busca de locales más espaciosos. Por la misma razón, cambió también de ubicación a partir de 1800, cuando se desplazó a Casa Novell.¹²²

En cuanto al éxito de estas reuniones, fue debido a la variedad del repertorio, pues podían escucharse arias, música de cámara y «primorosos simfonies, obres dels primers Mestres de l'Europa».¹²³ De hecho, como la academia era un vehículo para dar a conocer las novedades musicales a los ejecutantes y al público, en varias ocasiones también se interpretaron sinfonías de Haydn, como una sinfonía concertante «de molta habilitat y dificultat en executar-la los músics», otra que resulta «d'allò ben estranya i difícil» y la «Simfonia primera concertant del famós Haydn, i tan difícil per lo entravessada, que a tocar-la altres músics haurien anat de costelles».¹²⁴

121. MALDÀ, Baró de [Rafael d'AMAT I DE CORTADA] (1750-1819) [edición de 2012]. *Calaix...*, *op. cit.*, págs. 475-476 (23-4-1790), pág. 984 (29-3-1797) y pág. 1128 (28-3-1798).

122. MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2014a). «Repertorios orquestales...», *op. cit.*, págs. 469-470. Para consultar una útil síntesis de estas academias musicales barcelonesas desde 1760 y de las residencias en las que se celebraban, *cfr.*: DOLCET RODRÍGUEZ, Josep Joan (2007). *El Somni del Parnàs: la música a l'Acadèmia dels Desconfiats (1700-1705)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona; BERTRAN [I XIRAU], Lluís (2018). «Los conciertos en Barcelona...», *op. cit.*, págs. 36-40, 47 y 57-63 (apéndice 1). Este artículo reelabora materiales de su tesis: BERTRAN I XIRAU, Lluís. (2017). *Musique en lieu: une topographie de l'expérience musicale à Barcelone et sur son territoire (1760-1808)*. Tesis doctoral. Poitiers: Université de Poitiers [en cotutela con la Universidad de La Rioja]. Sobre las academias barcelonesas de la década de 1790 conocidas a través de las noticias del *Calaix de Sastre*, *cfr.* la tesina inédita de máster de José Reche y Oriol García: RECHE ANTÓN, José y GARCÍA MOLSOA, Oriol (2012). «Las lluhidas academias de música». Una aproximació a la professió de músic a la Barcelona de finals del segle XVIII a través de les acadèmies comentades pel Baró de Maldà i l'estudi del clarinet Xuriach MDMB1568». Tesina de máster inédita, Escola Superior de Música de Catalunya-Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, cit. en: BERTRAN I XIRAU, Lluís (2018). «Los conciertos en Barcelona...», *op. cit.*, pág. 27, nota núm. 11. Asimismo, en referencia a las academias musicales activas en Barcelona entre 1792 y 1815 pueden consultarse las páginas 83-100 de BRUGAROLAS BONET, Oriol (2019). *La música en el Diario de Barcelona, 1792-1850*. Prens, societat y cultura cotidiana a principis de la Edat Contemporània, Barcelona. Valencia: Calambur.

123. MALDÀ, Baró de [Rafael d'AMAT I DE CORTADA] (1750-1819) [edición de 2012]. *Calaix...*, *op. cit.*, pág. 1526 (5-3-1801).

124. MALDÀ, Baró de [Rafael d'Amat i de Cortada] (1750-1819) [edición de 2012]. *Calaix...*, *op. cit.*, pág. 1803 (12-1-1803), pág. 1808 (26-1-1803), pág. 1812 (3-2-1803). En la pág. 2427 (1-5-1810), Maldá también relata cómo los escolanos de Montserrat interpretaban sinfonías de Haydn. Otro espacio para la interpretación de este repertorio eran los conciertos sacros en los que se habían convertido las siestas en la catedral de Barcelona, como señala Ezquerro Esteban: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2002).

En otras ciudades también pueden encontrarse estos círculos. Por ejemplo, en Madrid estuvieron auspiciados por profesionales como el impresor Antonio de Sancha. En la capital, la sinfonía encontraba un lugar, junto a la música vocal, en los conciertos cuaresmales del teatro de los Caños del Peral en 1787 y en los que se ofrecieron en los años siguientes en los teatros de la Cruz y del Príncipe.¹²⁵ Por otro lado, en Sevilla, fue el ilustrado peruano Pablo de Olavide quién organizó tertulias en el Real Alcázar durante su estancia en la ciudad desde 1767. En ellas, se podía disfrutar una vez a la semana del repertorio eminentemente camerístico y teatral de la academia de música.¹²⁶

El mundo de las veladas y las academias de música también se encontraba presente en la literatura, ya que el tratadista Eximeno retrató su importancia como una de las actividades de ocio de las clases acomodadas. Lazarillo Vizcardi, el protagonista de su novela, que ha estudiado violín, «con el beneplácito de su padre un día a la semana tenía en su cuarto academia de música instrumental».¹²⁷ La academia semanal de la residencia de los Vizcardi privilegiaba el repertorio germánico, con los indispensables Haydn y Pleyel:

Su maestro de violín, llevado de la corriente moda, hacía tocar a menudo en sus academias las composiciones de los modernos alemanes; y Lazarillo decía que Haydn parecía querer seguir los raptos de Píndaro o de Horacio; que Pleyel, en la suavidad y elegancia de la cantilena, era sin disputa el Virgilio de la música.¹²⁸

De raíces italianas, el joven Lazarillo disfruta de la ópera bufa de su país de origen,¹²⁹ pero reflexiona sobre la superioridad de la música instrumental: «¿Cómo, pues, hoy día la más sublime música instrumental nos viene de Alemania, a cuyos naturales nos los quieren hacer pasar por de dura imaginación y de ánimo frío?»,¹³⁰

También contemplaban la presencia de la música instrumental las Sociedades Económicas y algunos establecimientos marcados por los ideales de la Ilustración, que la incluían en sus programas desde un punto de vista educativo. Este fue el caso de la

«Siesta». En: Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9 (*Rábago–Sorgin*). Madrid: SGAE, págs. 1003-1007.

125. MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2014a). «Repertorios orquestales...», *op. cit.*, págs. 470 y 471. Cit. *Diario de Madrid*, 25-2-1787.

126. MARÍN LÓPEZ, Javier; SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia (2020). «El pensamiento musical de Pablo de Olavide y Jáuregui (1725-1803): perfiles inéditos de un peruano ilustrado». *Revista Musical Chilena*, Año 74, núm. 234, págs. 15 y 17.

127. DLV, vol. 1, pág. 10.

128. DLV, vol. 1, págs. 10-11.

129. El protagonista menciona el efecto que le causan las arias de *La Cecchina ossia La buona figliuola*, de Piccinni, con sus *ritornelli* instrumentales; *cfr.*: DLV, vol. 1, pág. 131.

130. DLV, vol. 1, págs. 12-13.

Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, en la que la música estuvo singularmente presente. Con anterioridad, desde la década de 1720, se organizaba en Lequeitio una tertulia dirigida por la familia Villarreal que, en ocasiones, ofrecía actividades musicales con pocos efectivos: la escasez de violines era una dificultad para el acompañamiento de veladas y comedias caseras.¹³¹ Hacia 1748 las tertulias organizadas en Azcoitia se habían transformado en juntas académicas auspiciadas por Manuel Ignacio de Altuna —uno de los tres «caballeritos de Azcoitia»—, que fundaría posteriormente con el marqués de Narros y el conde de Peñaflorida la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. Como estas tertulias se dedicaban cada noche a una actividad diferente, se reservaban a la música dos días a la semana, con «una música pequeña, o un concierto bastante bien ordenado» los jueves, y otro los domingos.¹³² Además, en septiembre de 1764, las solemnes fiestas a San Martín de Aguirre en Vergara también le dedicaron un espacio con un concierto instrumental en las Casas Consistoriales, con la participación de la capilla musical del santuario de Aránzazu y de una orquesta numerosa de la que formaban parte músicos profesionales y aficionados: «comenzose por un grande concierto y se continuó alternando con algunas cantadas, sinfonías y oberturas».¹³³

El proyecto inicial, fechado en 1763 y presentado como *Plan de una Sociedad Económica o Academia de Agricultura, Ciencias y Artes útiles, y Comercio, adaptado a las circunstancias y economía particular de la M. N. y M. L. provincia de Guipúzcoa*, no incluía la música entre las disciplinas a cultivar, pero la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País (RSBAP), fundada en diciembre de 1764, sí le dio un lugar significativo.¹³⁴ De todos modos, aunque entre los socios había compositores que presentaban sus obras e intérpretes que tomaban parte en los conciertos, la presencia de la música instrumental en los eventos de la Bascongada se supeditaba a menudo al acompañamiento de las voces, como en las fiestas de Vergara en febrero de 1764, con la presencia de «[...] una bella orquesta compuesta del Conde, Rocaverde, Gamarra, Sordel y Mazarredo, y

131. LARRAÑAGA ELORZA, Koldo (1974). «Dos caballeros vascos en el mundo del Barroco: los hermanos Juan Bautista y Pedro Bernardo Villarreal». *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 30, págs. 291-335.

132. BAGÜÉS ERRIONDO, Jon (1988). «El Conde de Peñaflorida, impulsor de la Ilustración musical en el País Vasco». *Cuadernos de Sección. Música*, 4, pág. 112; BAGÜÉS ERRIONDO, Jon (1990). *Ilustración musical en el País Vasco I. La música en la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*. San Sebastián: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País–Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, págs. 30 y 62.

133. Cita el relato de las fiestas que realiza Pedro de Ascagorta (Archivo Municipal de Vergara, libro 2-5-7b). En: BAGÜÉS ERRIONDO, Jon (1988). «El Conde de Peñaflorida...», *op. cit.*, pág. 115; BAGÜÉS ERRIONDO, Jon (1990). *Ilustración musical...*, *op. cit.*, pág. 45.

134. BAGÜÉS ERRIONDO, Jon (1990). *Ilustración musical...*, *op. cit.*, págs. 54-55.

cantaron varias arias y sainetes las tres hijas del Conde, las dos hermanas Ansoteguis, la Gertrudis Ozaeta, el sobrinito de Gamarra y nuestro organista».¹³⁵

En los estatutos se precisaba qué papel poseía la música en las actividades de la institución. La primera redacción la califica de «diversión honesta» para socios e invitados, en conciertos «en que se toquen varias sinfonías y tal o cual sonata a solo que trajesen los aficionados, y se canten Arias y otras piezas serias [...]». Mientras que la redacción final de 1765 menciona sin más el cultivo de la música en las veladas nocturnas, los nuevos estatutos aprobados en 1773 reducen su presencia a las Juntas Generales anuales, con conciertos instrumentales con continuidad desde 1765 hasta 1793 en los que tomaban parte músicos profesionales y aficionados, y en los que se alternaba el repertorio instrumental con el vocal y escénico.¹³⁶ En las Juntas Generales celebradas en Bilbao durante varios años, entre 1772 y 1793, se incluyeron conciertos instrumentales, designados como academias u orquestas, aunque se alternase en ellos la música instrumental con la vocal.¹³⁷ De entre todas las piezas interpretadas en estos conciertos de la organización, se ha conservado un listado de obras instrumentales obsequiadas a la RSBAP en 1772, con sinfonías de Boccherini, Van Maldere, Johann Stamitz, Gossec, Toeschi, Dittersdorf, Filtz, Beck y Barbandt.¹³⁸

Como la música en la RSBAP era parte del aprendizaje de la comunicación y de la sociabilidad institucionalizada que deseaban los ilustrados, la celebración de conciertos estaba presente en el Real Seminario Patriótico de Vergara dos veces a la semana. Cuando el conde de Peñaflores lo dirigió en 1778, se implicó de manera extraordinariamente activa en potenciar estas veladas:

Inspectores, maestros, seminaristas, camareros, y hasta los barrenderos hacían su papel en los conciertos que se daban dos veces a la semana en un gran salón. Las noches de los domingos y las tardes de los jueves se destinaban a esta dulce recreación: llenaban justamente la mayor parte del tiempo las sinfonías y los cuartetos de Haydn: había algunos solos de violín y de flautas, y tal y cual aria y dueto muy bien executados. Por

135. BAGÜES ERRIONDO, Jon (1988). «El Conde de Peñaflores...», *op. cit.*, pág. 117. En fecha próxima, se publicará un estudio de Antonio Ezquerro Esteban acerca de la música instrumental y la Sociedad Bascongada de Amigos del País en México: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (en prensa [enero-diciembre de 2014; impreso en 2023]). «Entre México y España. La colección de *Seis Sonatas para Clave y Piano Fuerte*, Op. 1 (Madrid, 1790), del maestro español Joaquín Montero (c.1740-c.1815)». *Heterofonía* [México, INBA, CENIDIM], núms. 150-151.

136. BAGÜES ERRIONDO, Jon (1990). *Ilustración musical...*, *op. cit.*, págs. 109 y 189.

137. Bagües elabora una relación cronológica de estos conciertos: BAGÜES ERRIONDO, Jon (1998). «La influencia de los músicos bilbaínos en los proyectos musicales de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País». *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, 3, págs. 84-86.

138. BAGÜES ERRIONDO, Jon (1990). *Ilustración musical...*, *op. cit.*, pág. 250.

ningún motivo faltaba nuestro Conde a esta distribución, haciendo veces de maestro de capilla, y siempre ocupado con el violín, la viola o el canto.¹³⁹

Estas directrices quedaron recogidas en la *Instrucción para el Maestro de Música*, fechada hacia 1783. Tres años más tarde, el nuevo profesor de música, José Roig, firmaba las obligaciones de su cargo, entre las que declaraba: «concurriré a los Conciertos del Seminario, y a las entregas de él, que por turno se hacen a las Provincias».¹⁴⁰ Además, las Juntas Generales de la RSBAP organizaban academias —celebradas en casas particulares para los socios y sus invitados— que actuaban como un espacio social que contribuía a formar «una sociedad centrada en la comunicación y en la educación»,¹⁴¹ con «formas más abiertas y creativas de establecer y mantener las relaciones humanas más variadas».¹⁴² La música potenciaba el nuevo saber estar en sociedad, uniendo lo cultural a lo social. De este modo, la presencia del repertorio sinfónico en los conciertos, interpretados por socios, alumnos y profesionales, reforzaba la idea, tan grata a los ilustrados, de una sociedad en la que cada miembro ponía sus talentos al servicio de los demás. Años más tarde, Fr. Pedro Carrera y Lanchares publicará sus *Rudimentos de Música divididos en cinco instrucciones...* (1805), cartilla destinada a la instrucción musical de los alumnos del Real Seminario de Nobles de Madrid, con la idea de integrar la música como una de las maneras de estar en sociedad, ya fuera practicándola de forma activa o simplemente apreciándola gracias al conocimiento de sus principios.

Otro ejemplo de la presencia de la música en una de estas sociedades es el papel que desempeñó en los actos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Asturias (RSEAPA), fundada en 1780. Las solemnes juntas anuales de entrega de los premios concedidos por esta contaban con los músicos de la capilla catedralicia en la parte sonora de los eventos. Sin embargo, la fórmula adoptada primaba la presencia de la música vocal, con obras como el oratorio o la cantata, aunque se alternasen con piezas instrumentales. Solamente hay constancia de la interpretación de música instrumental en las entregas de premios de 1814, y en las de 1815 y 1816, cuando la capilla catedralicia

139. BAGÜÉS ERRIONDO, Jon (1988). «El Conde de Peñaflorida...», *op. cit.*, pág. 123. Cita el elogio a Peñaflorida recogido en el texto *Extractos de las Juntas Generales celebradas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en la villa de Vergara por Julio de 1785* (Madrid: Antonio de Sancha, 1786), atribuido al marqués de Narros.

140. BAGÜÉS ERRIONDO, Jon (1991). *Ilustración musical en el País Vasco II. El Real Seminario Patriótico Bascongado de Vergara*. San Sebastián: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País—Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, págs. 346-347.

141. GELZ, Andreas (1999). «La tertulia. Sociabilidad, comunicación y literatura en el siglo XVIII: perspectivas teóricas y ejemplos literarios (Quijano, Jovellanos, Cadalso)». *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 8-9, pág. 116.

142. PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles (2001). «Luces, tertulias, cortejos y refrescos». *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 10-11, pág. 108.

licia tocó una obertura para dar comienzo al acto. En la entrega de premios celebrada en 1819, una banda militar interpretó una sinfonía inicial.¹⁴³

Los documentos del archivo de la RSEAPA nunca pormenorizan acerca de qué música instrumental era la que se interpretaba en sus eventos. A pesar de ello, puede suponerse la presencia del repertorio sinfónico, aportado por los músicos de la capilla catedralicia desde la «Papelera de Música» de la catedral.¹⁴⁴ En los actos puntuales organizados, son los músicos profesionales —al servicio del cabildo de la catedral— o los del regimiento de milicias quienes intervienen. No hay aquí el concepto presente en la Real Sociedad Bascongada de incluir la música como un elemento formativo con la colaboración de aficionados y profesionales. Sin embargo, existe una significativa excepción: en octubre de 1819 varios caballeros aficionados solicitaron los locales de la RSEAPA para un concierto a fin de «tener orquestas».¹⁴⁵

El ambiente cortesano, con el proceso de formación de la Real Cámara y de su repertorio musical entre 1759 y 1808, y con la institucionalización de las academias para la práctica de la música instrumental, configuró un espacio modulable y flexible en las plantillas musicales que favoreció el desarrollo del género sinfónico¹⁴⁶, en el que abundaban las piezas de Haydn, Pleyel y Dittersdorf.¹⁴⁷ Se trataba de «un escenario complejo donde la participación musical tiene lugar en funciones, diversiones, conciertos o academias, e incluyen géneros y formaciones que van desde la música de tecla a distintas agrupaciones de cámara, hasta los conciertos sinfónicos y o los bailes de carnaval».¹⁴⁸ En este contexto, durante el reinado de Carlos IV, se alcanzó una mayor

143. SANHUESA FONSECA, María (2013). «Junta pública y función con pompa. La capilla musical de la catedral de Oviedo en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Asturias». En: *Musicología global, musicología local*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, págs. 1107-1108, 1112, 1113, 1115 y 1116.

144. Esta «Papelera de Música» estaba situada en el «corillo de la orquesta» o tribuna del segundo órgano sobre el coro central de la catedral de Oviedo, ambos desaparecidos. Cfr.: SANHUESA FONSECA, María (1999). «Tres inventarios musicales decimonónicos en el Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo». *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 154, págs. 15-16, nota 26.

145. SANHUESA FONSECA, María (2013). «Junta pública y función con pompa. La capilla musical de la catedral de Oviedo en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Asturias». En: *Musicología global, musicología local*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, pág. 1117.

146. ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith (2010). *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense, vol. I, págs. 137 y 173-174.

147. MONTERO GARCÍA, María del Rosario (2011a). «La música de Franz Joseph Haydn conservada en el archivo del Palacio Real de Madrid. Recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales». *MAR—Música de Andalucía en la Red*, 1, pág. 88; MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2014a). «Repertorios orquestales...», *op. cit.*, pág. 361.

148. LEZA [CRUZ], José Máximo (2014). «La música en la corte: Capilla Real y Real Cámara». En: José Máximo Leza Cruz (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica, volumen 4: La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pág. 86.

estabilización de los músicos de la Cámara, dirigida desde 1796 por Gaetano Brunetti, ya que se recurrió a efectivos de la Real Capilla.

La nobleza española también apoyó la práctica de la música instrumental de cámara y sinfónica. Fernando de Silva y Álvarez de Toledo, XII duque de Alba, intérprete de violín y viola, poseyó una surtida biblioteca musical, donde también había sinfonías y oberturas. En el inventario y tasación realizado para su testamentaria (1777), aparecen sinfonías de autores como Johann Stamitz o Franz Beck.¹⁴⁹ Los duques de Villahermosa, que contraerían lazos de parentesco con los Alba, organizaban academias armónicas en las que se interpretaban sinfonías alemanas y las sinfonías concertantes compuestas por Tomás de Iriarte —violinista y violista en estas reuniones, y maestro de música de la duquesa de Villahermosa, María Manuela Pignatelli—. ¹⁵⁰ La casa de Benavente-Osuna ejerció un conocido e importantísimo mecenazgo musical en tiempos de María Josefa Alonso Pimentel, XV condesa y XII duquesa de Benavente, que dispuso de una orquesta activa entre 1781 y 1792, dirigida en 1787 por Boccherini, con una plantilla de trece a dieciocho instrumentistas. Los autores favoritos del extenso repertorio de esta orquesta son, por supuesto, Haydn y Boccherini, pero también aparecen, en las academias que se celebraban, las sinfonías de Iriarte y de otros autores como Kozeluch, Monroy, Ponzo, Aspelmayr, Pleyel, Rossetti o Stamitz.¹⁵¹

Una de las colecciones más tempranas de este tipo es la recopilada en Pamplona entre 1758 y 1760 por el compositor Girolamo Sertori: *Divertimenti Musicali per Camera*. Esta, reunida para Juan Esteban de Armendáriz, III marqués de Castelfuerte, y su

149. TRUETT HOLLIS, George (2004). «Inventario y tasación de los instrumentos y papeles de música, de la testamentaria del Excmo. Sr. Dn. Fernando de Silva Álvarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)». *Anuario Musical*, 59, págs. 162-166. Una noticia previa de este interesante documento puede consultarse en TRUETT HOLLIS, George (1993). «Musical patronage in eighteenth century Spain: the music library and music instrument collection of the XII Duke of Alba (d. 1776)». *Revista de Musicología [Actas XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología]*, 16/6, págs. 151-172. Cfr. también: SUBIRÁ PUIG, José (1927). *La Música en la Casa de Alba*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

150. PÉREZ MANCILLA, Victoriano José (2018). «La Música, pero también música...», *op. cit.*, pág. 194.

151. BAGÜÉS ERRIONDO, Jon (1990). *Ilustración musical...*, *op. cit.*, pág. 19; ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith (2004). «El mecenazgo musical de la Casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid». *Revista de Musicología*, 17/2, págs. 662-663 y 671; ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith (2005). «Repertorio musical en la Casa de Benavente-Osuna. El Índice de Música de la condesa-duquesa de Benavente de 1824». *Revista de Musicología*, 28/1, págs. 372-374 y 379-391 (el inventario de la música se encuentra en el apéndice); FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Juan Pablo (2005). *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada, vol. 1, págs. 282-286, 533, 536, 545-546 y 550-551, y del vol. 2, págs. 93-109 (apéndice 3.3) y 130-133 (apéndice 4.1.B); MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2014a). «Repertorios orquestales...», *op. cit.*, pág. 360; HEILBRON FERRER, Marc (2002). «Umilissimi, devotissimi servi». Correspondencia de cantantes de ópera italiana con la Duquesa de Osuna. (Apuntes para el estudio de la circulación de la música y los músicos italianos en España entre el siglo XVIII y XIX). *Anuario Musical*, 57, págs. 199-227.

hija María Josefa,¹⁵² contenía obras vocales e instrumentales de compositores italianos y españoles, entre las que se encuentran algunas oberturas de autores catalanes y una del aragonés Joaquín Lázaro añadida posteriormente.¹⁵³ José Castel, maestro de capilla en Tudela y apreciado sinfonista, sucedería posteriormente a Sertori como maestro de música en la familia de los marqueses de San Adrián–Castelfuerte, que mostraron una gran implicación en la vida musical de la sociedad civil.¹⁵⁴

Eximeno, que definía la música como «el contraveneno del ocio de los nobles», recomendaba así su práctica.¹⁵⁵ En estos círculos, el elogiado Haydn era ídolo y modelo en veladas camerísticas y sinfónicas por su capacidad de conciliar las características de la música alemana con la italiana. Sin embargo, este cambio en los gustos y el inicio de la transición hacia una nueva estética en el género sinfónico hacía afirmar a Ràfols que «la cosa va de mal en peor de día en día», con su crítica a los compositores de escasa inspiración que «a hurtadillas van apropiándose un pedazo de un autor, y otro de otro, y de todos van haciendo un mixto».¹⁵⁶

Las sinfonías y conciertos también encontraron su lugar en el templo durante el siglo XVIII y principios del XIX con la entrada imparable y controvertida del estilo italiano y del repertorio centroeuropeo. Para ello, se adquirían partituras y se realizaban las pertinentes adaptaciones. De hecho, puede observarse este proceso en diversas catedrales españolas, donde se realizaban arreglos de música orquestal y camerística para ser interpretados por las capillas musicales de cada templo. Santos Conde analiza tres casos que tuvieron lugar en las catedrales de León, Huesca y Astorga, en las que se adaptaron obras de Haydn y Pleyel.¹⁵⁷ También ha estudiado

152. GEMBERO USTÁRROZ, María (2001). «El repertorio operístico en una corte nobiliaria española del siglo XVIII: la obra de Girolamo Sertori al servicio de los Marqueses de Castelfuerte». En: *La ópera en España e Hispanoamérica. Actas del Congreso Internacional (Madrid, 19.XII/3.XII de 1999)*. Madrid: ICCMU, vol. 1, págs. 404-406. La colección consta de 9 volúmenes (*E: Mn*, M 2213 a M 2221).

153. GEMBERO USTÁRROZ, María (2001). «El repertorio operístico...», *op. cit.*, págs. 406-407. Se incluye la relación de las oberturas —aunque incompletas— en el apéndice 3 (págs. 418-419) y el inventario de la colección en el apéndice 10 (págs. 423-453).

154. FERNÁNDEZ CORTÉS, Juan Pablo (2006). «La música instrumental de José Castel (1737-1807)». *Príncipe de Viana*, Año 67, 238, pág. 518. En *E-H* se conservan dos sinfonías y una obertura de Castel. Cfr.: FERNÁNDEZ CORTÉS, Juan Pablo (2006). «La música instrumental...», *op. cit.*, pág. 523; DOMÍNGUEZ CAVERO, Begoña (2008). *El florecimiento musical de la Ribera de Navarra en el siglo XVIII y primera mitad del XIX. José Castel, Pablo Rubla y otros compositores universales*. Tesis doctoral. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

155. EXIMENO Y PUJADES, Antonio (1796). *Del origen y reglas de la Música...*, *op. cit.*, III, pág. 234.

156. RÀFOLS I FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía...*, *op. cit.*, págs. 24 y 47.

157. SANTOS CONDE, Héctor Eulogio. (2018a). «Adquisición y adaptación de música instrumental europea en las catedrales españolas en torno a 1800». En: Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, María Uriondo Lozano (coords.). *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*. Sevilla: Universidad de Sevilla–Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, págs. 569-584. También Santos Conde estudia la labor del violinista Tomás Medrano

lo que acontecía en varias catedrales andaluzas de la importancia de Cádiz, Córdoba, Málaga, Jaén y Sevilla, con ocasión de la interpretación del repertorio orquestal en las misas mayores de festividades de primera clase, y en otras catedrales españolas —León, Burgo de Osma, Tuy, Santander, Las Palmas de Gran Canaria, Santiago de Compostela, Cuenca y Palencia— o hispanoamericanas. El ofertorio solía ser el momento predilecto para introducir dicho repertorio, que, con los conjuntos que lo interpretaban, ocupó el lugar que antes era propio de las coplas de ministriles o del órgano.¹⁵⁸

El éxito de Haydn se vinculaba en gran parte al ámbito eclesiástico, con sinfonías y arreglos conservados en diversos archivos capitulares españoles.¹⁵⁹ Ya Fernando Sor describía la interpretación de una sinfonía de Haydn en la misa matutina celebrada en la abadía de Montserrat, en la que se distribuían los movimientos en momentos puntuales de la liturgia.¹⁶⁰ Juan Fernández, primer violín y encargado de la capilla catedralicia ovetense, recogió en un inventario de música instrumental fe-

en la catedral de León, adaptando sinfonías de Haydn, Rosetti, Schwindl y Toeschi: SANTOS CONDE, Héctor Eulogio. (2018b). «Recepción de música orquestal centroeuropea en la Catedral de León: la actividad del violinista Tomás Medrano (1783-1807)». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 31, pág. 136. Del mismo modo, J. Garbayo analiza la presencia de sinfonías de Pleyel y Haydn, así como la influencia del sinfonismo de este último y Mozart en la producción de Melchor López, maestro de capilla de Santiago (1783-1822). En este sentido puede consultarse GARBAYO MONTABES, Javier (2013). «Estilo galante y sinfonías de F. J. Haydn en la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela durante el magisterio de Melchor López (1783-1822): la renovación del repertorio instrumental». *Anuario Musical*, 68, págs. 270, 278 y 281-286. Además, no solamente se realizaban adaptaciones de música sinfónica, sino también de exitosos números de ópera para instrumentos de teclado, para el acompañamiento de bailes, como han estudiado J. Aparisi y A. Ezquerro (2019) a propósito de algunas adaptaciones de *L'arbore di Diana* de Martín y Soler: APARISI APARISI, José; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2019). «Una obra espuria de Haydn y de cómo se acomodaron a la danza algunas melodías del *dramma giocoso L'arbore di Diana* de Vicente Martín y Soler». *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-century Instrumental Music*, 17/34, págs. 1-71. El repertorio para tecla, con manuscritos de carácter misceláneo que mezclan obras de Haydn y Pleyel con las de autores locales, también ha sido estudiado y editado por Yáñez Navarro: YÁÑEZ NAVARRO, Celestino (2013). *Piezas para clave, órgano y piano en dos cuadernos misceláneos españoles del siglo XIX*. Madrid-Barcelona: CSIC, Institución Milà i Fontanals, Departamento de Musicología, col. *Monumentos de la Música Española [MME]*, 81. Cabe también señalar las investigaciones de Manuel Grande Escosa para su tesis doctoral, titulada *Música de tecla del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (E-Zac) de entre 1750 y 1832. Estudio de la actividad del músico de tecla de la época, y edición crítica de obras inéditas* (Universidad de Castilla-La Mancha [en curso]).

158. SANTOS CONDE, Héctor Eulogio (2022). «Tocata para la Epístola: integración de la música orquestal en las misas mayores de las catedrales andaluzas entre ca. 1750 y ca. 1820». En: María José de la Torre Molina (ed.), *Música y ceremonial en Andalucía (siglos XVI-XIX)*. Valencia: Tirant Humanidades, p. 233, 239, 241-256 y 257-271.

159. SANTOS CONDE, Héctor Eulogio (2019). *Música orquestal en las catedrales españolas...*, *op. cit.*, págs. 380-394, 461-463, 525-528 y 604-627.

160. Citado en GARBAYO [MONTABES], Javier (2002). «Música instrumental y liturgia...», *op. cit.*, págs. 218, 223 y nota 56.

chado en 1835 la presencia de una obertura de Méhul, de varias sinfonías de Haydn y Pleyel, y de otras de Mozart, Romberg, Gyrowetz y Wranitzky, tanto manuscritas como impresas. Además, incluye seis sinfonías compuestas por él, no conservadas actualmente en el archivo.¹⁶¹ También otros compositores escribieron algunas destinadas a su interpretación en la liturgia, sobre todo en el área catalana,¹⁶² aunque también es posible encontrar ejemplos en otros archivos capitulares.¹⁶³ A pesar de su amplia presencia, la música instrumental era considerada algo completamente aparte, pues en inventarios anteriores conservados en *E: OV*, fechados en 1710, 1726 y 1776, toda la música reseñada es vocal.¹⁶⁴

El repertorio sinfónico internacional fue conocido en España desde la segunda mitad del siglo XVIII. Además del adorado y omnipresente Haydn, se puede establecer una clasificación de los diversos grupos de obras y autores conservados

161. *E: OV, Papeles sobre Música y Músicos (8): Inventarios de Música (1710-1926)*, Carpeta 103, nº 4. Citado en SANHUESA FONSECA, María (1999). «Tres inventarios musicales decimonónicos...», *op. cit.*, págs. 14-15.

162. RIFÉ I SANTALÓ, Jordi (2009). «Preclassicisme i Classicisme». En: Francesc Bonastre i Bertran y Francesc Cortès i Mir (eds.). *Història Crítica de la Música Catalana*. Barcelona: Universitat Autònoma, págs. 201-279 (cfr. pág. 237); VILAR I TORRENS, Josep Maria (1998). «La sinfonía en Cataluña, 1760-1808». En: Malcolm Boyd y Juan José Carreras López (eds.). *La música en España en el siglo XVIII*. Cambridge: Cambridge University Press, págs. 183-198. Además, también puede consultarse el estudio de Cuscó i Clarasó acerca del repertorio operístico y sinfónico que podía escucharse en Vilafranca del Penedés en el siglo XVIII, que estaba compuesto por sinfonías de Josep Fàbrega, Gaetano Pugnani, Felipe de los Ríos o Carlos Baguer, y también por piezas de Haydn y otros autores ligados a la Escuela de Mannheim: CUSCÓ I CLARASÓ, Joan (2017). «Música simfònica i òpera a Vilafranca. Segle XVIII». *Revista Catalana de Musicologia*, x, págs. 149-170. Sobre las ediciones de Josep Maria Vilar —dedicadas a la música orquestal de compositores catalanes de la segunda mitad del siglo XVIII y conservadas en el Archivo Musical Vinseum, que las recibió del Archivo de la Comunidad de Presbíteros de Santa María de Vilafranca del Penedés—, véase: VILAR I TORRENS, Josep Maria (2021). *Salvador Reixac (1725-1780). Obertura en Re Major*. Barcelona: Tritó; VILAR I TORRENS, Josep Maria (2021). *Miquel Sunyer (1741-ca. 1807). Obertura en Si bemol Major*. Barcelona: Tritó. Asimismo, puede consultarse la edición, también de Josep Maria Vilar, de la sinfonía en do mayor de Josep Fàbrega, fechada en 1758: VILAR I TORRENS, Josep Maria (1990). *Josep Fàbrega. Simfonia en Do Major*. Barcelona: Tritó.

163. Véase la nota al pie número 2. Además, un breve panorama acerca de estos autores puede consultarse en GARBAYO [MONTABES], Javier (2002). «Música instrumental y liturgia...», *op. cit.*, págs. 218-219. Cfr. también la edición realizada por Ezquerro Esteban: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2004). *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón -con violines y/u órgano-, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Barcelona: Departamento de Musicología, Institución Milá y Fontanals, CSIC, 'Monumentos de la Música Española, 69'. Véase también: SANTOS CONDE, Héctor Eulogio (2019). *Música orquestal en las catedrales españolas...*, *op. cit.*; SANTOS CONDE, Héctor Eulogio (2018). «Recepción de música orquestal centroeuropea...», *op. cit.*

164. Cfr. los inventarios publicados por Arias del Valle: ARIAS DEL VALLE, Raúl (1977). «Tres catálogos musicales pertenecientes al Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo». *Studium Ovetense*, 5, págs. 323-366. Además, véase: *E: OV, Papeles sobre Música y Músicos (8): Inventarios de Música (1710-1926)*, Carpeta 103, nº 1, 2 y 3. Véase también el estudio de Sanhuesa Fonseca (2006) de *E: OV, Papeles sobre Música y Músicos (8): Inventarios de Música (1710-1926)*, Carpeta 103, nº 0.

en archivos españoles desde el segundo tercio del siglo XVIII: autores italianos de oberturas; compositores ligados a la escuela de Mannheim; compositores de origen austriaco, bohemio o checo desde la década de 1780; y autores establecidos en París y Londres.¹⁶⁵ La circulación de obras del repertorio internacional no impidió que los compositores españoles escribiesen sinfonías. De hecho, existe una nómina no despreciable de autores que abordan el género sinfónico desde la segunda mitad del XVIII, con obras conservadas en diversos archivos españoles y aportaciones tan interesantes como las de Carlos Baguer y Ramón Garay, que durante su periodo madrileño podría haber conocido el sinfonismo. En sus diez sinfonías (1790-1817), emplea Garay una plantilla orquestal similar a la de la producción sinfónica de la primera etapa de Haydn.¹⁶⁶

3. *Finale con fuoco*

La teoría musical española del siglo XVIII buscaba con desesperación un ideal y una estética sonora coherentes para cada lugar: en el templo, la música debía ser grave, lenta, no estridente y opuesta a la brillantez de la teatral, cuya sinfonía era ya un pórtico sonoro a la ópera. Es el gusto por una estética sonora propia del templo: la gravedad hispana frente a la frivolidad italiana. La paradoja estriba en buscar modelos italianos en Arcangelo Corelli y otros compositores, pero con el rechazo a la sonoridad aguda y estridente de los violines por parte de Feijóo y otros teóricos afines a sus ideas.

En la música religiosa, la supremacía de lo vocal convertía a los instrumentos en el apoyo de las voces. Así pues, la música instrumental, al carecer de texto, era vista como «inexpresiva», pero no era considerada dañina en el templo. De este modo, empieza a tomar forma un cauce mediante el que la presencia e importancia de lo instrumental y el aumento de sus efectivos sonoros afirman la existencia de lo sinfónico en los templos, no sin debates y protestas de los tratadistas. El punto de inflexión se produce con Valls (1742), seguidor de las ideas de Feijóo y crítico de los sinfonistas de escaso talento, que traslada la polémica desde la adecuación o inadecuación de los géneros instrumentales en la música religiosa a la aceptación o rechazo del estilo italiano. Otro paso al frente es el que lleva a cabo Rodríguez de Hita (1777) con su valoración de la música sinfónica alemana.

165. MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2014a). «Repertorios orquestales...», *op. cit.*, págs. 365-373.

166. CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino (2011). «Música de tecla en la España del siglo XVIII: Domenico Scarlatti y el padre Antonio Soler». *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 21, págs. 7-34. Con todo, Montero García intenta demostrar en su tesis doctoral que Haydn no tuvo tanto peso en la obra y el estilo de sus coetáneos españoles: MONTERO GARCÍA, María del Rosario (2011b). *La música de Franz Joseph Haydn en España: recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales conservadas en Madrid hasta 1833*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada, págs. 164-169.

El cambio decisivo viene marcado por la obra de Iriarte (1779), que refleja su veneración por Haydn y la “gallarda sinfonía”. Si bien *La Música* es un poema y no un tratado teórico en sentido estricto, es Iriarte quien en verdad intenta elaborar una definición de la sinfonía y una clasificación de la música sinfónica del momento, mientras que los teóricos anteriores centraron su debate en las sonoridades e instrumentos apropiados para el templo. El poema de Iriarte será citado por teóricos posteriores, como Ureña (1785), Ràfols (1801) y Fr. Pedro Carrera (1805).

Con todo, en los inicios del pensamiento ilustrado todavía hay visiones retrógradas como la de Sayas (1761), que aún critica el estilo italiano y la «música de moda». Así, se aprecia que seguía presente la preocupación por que las músicas fuesen apropiadas a los ambientes y espacios en que se ejecutaban, casi con la obsesión «de ciertos teóricos eclesiásticos por blindar las músicas ejecutadas en la iglesia de influencias estilísticas profanas, en particular las de origen teatral»,¹⁶⁷ como una manifestación de una tardía pervivencia de las polémicas de raíz feijoniana. Por su parte, Gaspar Melchor de Jovellanos rechazaba en un entorno civil la música que juzgaba de reminiscencias religiosas, como ocurrió en su encargo a Joseph Ferrer Beltrán —primer organista de la catedral de Oviedo desde 1786—, al que le encomendó una música instrumental para un baile de los alumnos de su instituto con ocasión de una función solemne celebrada el 12 de noviembre de 1795. D. Gaspar, no muy convencido con la música, anotaba en su diario que «huele a iglesia; por lo demás, es graciosa».¹⁶⁸

En esta separación que se deseaba para ambos géneros, las sonoridades debían diferenciarse con claridad. A ello no eran ajenos los instrumentos que se eligiesen, unos más propios del templo que otros, sobre todo el órgano, «aquel a quien ninguno se compara», y también «[...] algunos peculiares, como el arpa y bajón que ha reservado/ el uso para el cántico sagrado».¹⁶⁹ En cuanto a los violines, la aceptación será paulatina, aunque imparable.

En definitiva, la teoría musical española del siglo XVIII y principios del XIX se muestra más obsesionada por la adecuación o inadecuación de la música instrumental en el templo que por establecer una taxonomía de géneros instrumentales camerísticos y/o sinfónicos con sus definiciones y diferencias. Tampoco se intenta explicar cómo se compone una sinfonía, ni se describe su estructura formal, y, además, la terminología utilizada es imprecisa en ocasiones. Por un lado, términos como *tocata*, *sonata* y *sinfonía* aparecen como sinónimos y, por otro, se utilizan como equivalentes *sinfonía* y *obertura*. Existe confusión terminológica entre las formas, géneros y formaciones propias de la música de cámara —quinteto, sexteto...— y otras formas características

167. MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2014a). «Repertorios orquestales...», *op. cit.*, pág. 356.

168. SANHUESA FONSECA, María (2012-2013). «Música, vida y pensamiento en Gaspar Melchor de Jovellanos: sonidos en las letras». *Cuadernos de Investigación*, 6-7, págs. 111-113.

169. IRIARTE, Tomás de (1779). *La Música...*, *op. cit.*, canto III, pág. 7; RÀFOLS I FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía...*, *op. cit.*, págs. 25, 38 y 47.

de agrupaciones más amplias, como la sinfonía. Los límites entre lo camerístico y lo sinfónico resultaban aún difusos, y a menudo estaban relacionados con el número de ejecutantes.

En lo que concierne al cambio de mentalidad frente al avance de la música camerística y sinfónica, cabe señalar que se debió más a algunas obras literarias —sobre todo al poema *La Música* de Iriarte o al contenido de la novela *Don Lazarillo Vizcardi* de Eximeno— que a la tratadística en sentido estricto. Mientras que las ideas más avanzadas aparecen en Iriarte (1779), Ureña (1785) y Ortega (1791), resulta sorprendente que Ràfols (1801) regrese a disputas teóricas anteriores con un enfoque retardatario en una fecha ya muy tardía.

El género sinfónico acabará por formar parte de los ambientes cortesanos, aristocráticos y religiosos. Debido a que la música sinfónica y de cámara se consideraban entretenimientos propios de la nobleza, las principales casas nobiliarias tuvieron una importancia capital en la circulación de los repertorios. En ambientes como los de las Sociedades Económicas de Amigos del País, que valoraban la presencia de la música en la educación, la convivencia de músicos aficionados y profesionales permitió afianzar la presencia del repertorio sinfónico en conciertos y academias, con la interpretación de obras que no hubieran sido posibles con un menor número de ejecutantes y con la contratación de profesionales para reforzar las orquestas de aficionados. En estos ámbitos, en los que Haydn y Pleyel son los modelos difundidos, interpretados y también imitados, la música de Pleyel comenzó a extenderse a mediados de la década de 1780, y las sinfonías del omnipresente Haydn se interpretaron con frecuencia en 1803 y 1804 en las academias, como a la que asistió el barón de Maldá. La actividad musical buscaba sus espacios, en los que penetraba el repertorio sinfónico, ya fuese a gusto o a disgusto de la teoría de su tiempo.

4. Bibliografía

Fuentes teóricas

- ANÓNIMO (post.1726). *Manifiesto Cargo que haze un inteligente en la Música, a los constituydos en la Obtenencia de los Magisterios de Capilla, y Órgano; y a los músicos que están dedicados a el Sagrado Culto, sobre detestar, y desterrar de los Templos Sagrados la armonía música introducida en estos tiempos* [Impreso sin indicación de lugar de edición ni editor; Archivo Histórico Provincial de Granada, 6623/198].
- CARRERA Y LANCHARES, Pedro (1805). *Rudimentos de Música divididos en cinco instrucciones, que facilitan la más pronta inteligencia. Para el uso de los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles*. Madrid: José Doblado.
- CERBELLÓN DE LA VERA, Eustaquio (1726). *Diálogo Harmónico sobre el Theatro Critico Universal: en defensa de la música de los templos*. Madrid: Librería de Francisco López.

- COROMINAS, Juan Francisco de (1726). *Aposento Anticrítico, desde donde se ve representar la gran Comedia, que en su Theatro Critico regaló al Pueblo el R.R. P. M. Feijóo, contra la Música moderna y uso de los Violines en los Templos...* Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz.
- EXIMENO Y PUJADES, Antonio (1796). *Del origen y reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. 3 vols. Madrid: Imprenta Real.
- EXIMENO Y PUJADES, Antonio (1872, 1873). *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*. 2 vols. Ed. Francisco Asenjo Barbieri. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- FEIJÓO, Benito Jerónimo (1765). *Teatro Crítico Universal, o Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes [...]*. Tomo Primero. Nueva impresión, en la qual van puestas las adiciones del Suplemento en sus lugares. 8 vols. Madrid: Imprenta Real de la Gaceta. Primera edición: 1726.
- FEIJÓO, Benito Jerónimo (1777). *Cartas Eruditas y Curiosas, en que por la mayor parte se continúa el designio del Teatro Crítico Universal, impugnando o reduciendo a dudas varias opiniones comunes*. 5 vols. Madrid: Antonio Muñoz del Valle, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros.
- FERANDIERE, Fernando (1799). *Arte de tocar la guitarra española por música*. Madrid: Pantaleón Aznar.
- FORNER, Juan Pablo (1782). *El asno erudito: fábula original. Obra póstuma de un poeta anónimo; publicala D. Pablo Segarra*. Madrid: En la Imprenta del Supremo Consejo de Indias.
- IRANZO Y HERRERO, Agustín (1802). *Defensa del arte de la Música, de sus verdaderas reglas y de los maestros de capilla*. Murcia: Oficina de Juan Vicente Teruel.
- IRIARTE, Tomás de (1779). *La Música. Poema*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta.
- IRIARTE, Tomás de (1790). *Guzmán el Bueno*. Madrid: Librería de González.
- LORENTE, Andrés (1672). *El Por Qué de la Música, en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición [...]*. Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolás de Xamares.
- MALDÀ, Baró de [Rafael d'AMAT I DE CORTADA] (1750-1819) [edición de 2012]. *Caixa de Sastre, 1750-1819*. Sant Pol de Mar: Curial Edicions Catalanes.
- MARTÍNEZ, Martín (1726). *Carta defensiva que sobre el primer tomo del Theatro Crítico Universal que dio a luz el Rmo. P. M. Fr. Benito Feijóo le escribió su más aficionado amigo [...]*. Sevilla: s.e.
- MORETTI, Federico (1799). *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidos de los Elementos generales de la música*. Madrid: Imprenta de Sancha.
- ORTEGA, Manuel Antonio (1791). *Disertación sobre la estimación que se debe dar a la música y sus profesores. Motivos del poco aprecio que se hace de los músicos. Utilidades que los Señores Estudiantes sacarían si la eligieran por su diversión*. Salamanca: Imprenta de Rico, por Manuel Rodríguez y Manuel de Vega.
- RÀFOLS I FERNÁNDEZ, Antoni (1801). *Tratado de la Sinfonía, en que se explica su verdadera noción; algunas reglas para su rectitud y los vicios que padecen las llamadas*

sinfonías del día; todo en desagravio de la Música facultad. Añádese para el mismo fin una crítica disertación, en que se rebate el abuso de terminar universalmente los tonos menores en tercera mayor. Reus: Rafael Compte.

RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio (1757). *Diapasón Instructivo. Consonancias músicas, y morales. Documentos a los profesores de música. Carta a sus discípulos [...] sobre un breve, y fácil methodo de estudiar la composición, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo.* Madrid: Viuda de Juan Muñoz.

RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio (1777). *Noticia del Gusto español en la Música, según está en el día [Dictamen que dio Don..., Maestro de Capilla de la Encarnación a petición del Marqués de la Florida Pimentel para remitir a Londres...].* E-Mn, Ms. 21393/7.

SANTA MARÍA, Francisco de (1778). *Dialectos Músicos, en los que se manifiestan los más principales elementos de la armonía.* Madrid: Joaquín de Ibarra.

SAYAS, Juan Francisco de (1761). *Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas. La veneración, respeto y modestia, con que la debemos todos los Sacerdotes praticar en su Santo Templo, cantando los Divinos Oficios con la mayor perfección. Respeto con que los gentiles la miraron para con sus fingidas Deydades, en sus Templos profanos; contra la aplaudida, y celebrada con el renombre de la Moda, por agena, Theatral, y Profana. Fundado en las Escrituras Divinas, Concilios Sagrados, Decretos, y Bulas Pontificias, Santos Padres, y Autores los más graves de la Facultad.* Pamplona: Martín Joseph de Rada.

UREÑA, Marqués de [Gaspar MOLINA Y SALDÍVAR] (1785). *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo. Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa.* Madrid: Joaquín de Ibarra.

VALLS, Francesc (1742). *Mapa armónico práctico.* Ed. facsímil. [Josep PAVIA I SIMÓ (ed.)] Barcelona: CSIC, col. 'Textos Universitarios, 37', 2002 [original en E-Bu, Ms. 783].

Estudios

ANGLÉS PÁMIAS, Higinio; SUBIRÁ PUIG, José (1946). *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. I. Manuscritos.* Barcelona: Instituto Español de Musicología, CSIC.

ANGLÉS PÁMIAS, Higinio; SUBIRÁ PUIG, José (1949). *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. II. Impresos: Libros litúrgicos y teóricos musicales.* Barcelona: CSIC.

ANGLÉS PÁMIAS, Higinio; SUBIRÁ PUIG, José (1951). *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. III. Impresos: Música práctica.* Barcelona: Instituto Español de Musicología, CSIC.

- APARISI APARISI, José (2008). «Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos catedralicios de la Comunidad Valenciana», *Anuario Musical*, 63, págs. 97-152.
- APARISI APARISI, José (2015). *Recepción de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos catedralicios de la Comunidad Valenciana: sus fuentes*. Tesis Doctoral. Valencia: Universitat Politècnica.
- APARISI APARISI, José; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2019). «Una obra espuria de Haydn y de cómo se acomodaron a la danza algunas melodías del *dramma giocoso* «*L'arbore di Diana*» de Vicente Martín y Soler». *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-century Instrumental Music*, 17/34 (October), págs. 1-75.
- ARIAS DEL VALLE, Raúl (1977). «Tres catálogos musicales pertenecientes al Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo». *Studium Ovetense*, 5, págs. 323-366.
- ARIAS DEL VALLE, Raúl (1977). «Garay». *Studium Ovetense*, 5, págs. 323-366.
- BAGÜES ERRIONDO, Jon (1988). «El Conde de Peñaflorida, impulsor de la Ilustración musical en el País Vasco». *Cuadernos de Sección. Música*, 4, págs. 105-148.
- BAGÜES ERRIONDO, Jon (1990). *Ilustración musical en el País Vasco I. La música en la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*. San Sebastián: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País–Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.
- BAGÜES ERRIONDO, Jon (1991). *Ilustración musical en el País Vasco II. El Real Seminario Patriótico Bascongado de Vergara*. San Sebastián: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País–Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.
- BAGÜES ERRIONDO, Jon (1998). «La influencia de los músicos bilbaínos en los proyectos musicales de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País». *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, 3, págs. 77-95.
- BERTRÁN I XIRAU, Lluís. (2017). *Musique en lieu: une topographie de l'expérience musicale à Barcelone et sur son territoire (1760-1808)*. Tesis Doctoral. Poitiers: Université de Poitiers [en cotutela con la Universidad de La Rioja].
- BERTRÁN I XIRAU, Lluís (2018). «Los conciertos en Barcelona (1760-1808): el doble estreno de *La Creación* de Haydn en contexto». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 31, págs. 25-66.
- BRUGAROLAS BONET, Oriol (2019). *La música en el Diario de Barcelona, 1792-1850. Prensa, sociedad y cultura cotidiana a principios de la Edad Contemporánea*. Valencia: Calambur.
- CABEZAS GARCÍA, Álvaro (2016). «La música y su adecuación litúrgica según los postulados neoclásicos del marqués de Ureña». En: *III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos / III Encontro Iberoamericano de Jovens Musicólogos: Musicologia Criativa*. Lisboa: Tagus–Atlanticus Associação Cultural, págs. 117-127.
- CARPINTERO FERNÁNDEZ, Ana (2009). «Federico Moretti (1769-1839): I. Vida y obra musical». *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 25/1, págs. 109-134.
- CARPINTERO FERNÁNDEZ, Ana (2010). «Federico Moretti, un enigma descifrado». *Anuario Musical*, 65, págs. 79-110.

- CARPINTERO FERNÁNDEZ, Ana (2016). *Vida y obra del músico Federico Moretti: estudio documental y artístico*. Tesis Doctoral. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- CARRERAS LÓPEZ, Juan José (2018). «La transición a un nuevo siglo (1790-1830)». En: Juan José Carreras López (coord.). *La música en España en el siglo XIX*. Vol. 5. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino (2011). «Música de tecla en la España del siglo XVIII: Domenico Scarlatti y el padre Antonio Soler». *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 21, págs. 7-34.
- CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa (1998). «Algunas observaciones sobre el sinfonismo ibérico (1779-1809)». En: Malcolm Boyd; Juan José Carreras López (eds.), *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Madrid: Cambridge University Press, págs. 167-182.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1897). *Iriarte y su época*. Madrid: Tip. Sucesores de Riva-deneira.
- CUSCÓ I CLARASÓ, Joan (2017). «Música simfònica i òpera a Vilafranca. Segle XVIII». *Revista Catalana de Musicologia*, 10, págs. 149-170.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2002). «Siesta». En: Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9 (*Rábago-Sorgin*). Madrid: SGAE, págs. 1003-1007.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.) (2004). *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón –con violines y/u órgano–, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Barcelona: Departamento de Musicología, Institución Milá y Fontanals, CSIC, col. 'Monumentos de la Música Española, 69'.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2021). «Fuentes italianas del 'Fondo Reserva' de la biblioteca del antiguo 'Instituto Español de Musicología' en Barcelona (*E-Bim*)». En: Paulino Capdepón Verdú, y Luis Antonio González Marín (eds.), *Entre lo italiano y lo español. Músicas, influencias mutuas y espacios compartidos (siglos XVI-XIX)*. Valencia: Tirant lo Blanch, págs. 131-206.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (en prensa [enero-diciembre de 2014; impreso en 2023]). «Entre México y España. La colección de *Seis Sonatas para Clave y Piano Fuerte, Op. 1* (Madrid, 1790), del maestro español Joaquín Montero (c.1740-c.1815)», *Heterofonía* [México, INBA, CENIDIM], núms. 150-151.
- FERNÁNDEZ CORTÉS, Juan Pablo (2006). «La música instrumental de José Castel (1737-1807)». *Príncipe de Viana*, 67/238, págs. 515-536.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Juan Pablo (2005). *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- FERRER I PARERA, Ramon (1936). «Un gran músic vilanoví del segle XVIII, Antoni Ràfols i Fernández (17-IV-1757; 6-VII-1830)». *Prisma*, 27 (1-6-1936), pág. 2.
- GARBAYO [MONTABES], Javier (2002). «Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de Barroco». *Quintana*, 1, págs. 211-224.

- GARBAYO MONTABES, Javier (2013). «Estilo galante y sinfonías de F. J. Haydn en la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela durante el magisterio de Melchor López (1783-1822): la renovación del repertorio instrumental». *Anuario Musical*, 68, págs. 263-292.
- GELZ, Andreas (1999). «La tertulia. Sociabilidad, comunicación y literatura en el siglo XVIII: perspectivas teóricas y ejemplos literarios (Quijano, Jovellanos, Cadalso)». *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 8-9, págs. 103-127.
- GEMBERO USTÁRROZ, María (1990). «La música en los espectáculos públicos pamploñeses del siglo XVIII». En: *De musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J.* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. I, págs. 605-646.
- GEMBERO USTÁRROZ, María (2001). «El repertorio operístico en una corte nobiliaria española del siglo XVIII: la obra de Girolamo Sertori al servicio de los Marqueses de Castelfuerte». En: *La ópera en España e Hispanoamérica. Actas del Congreso Internacional (Madrid, 19.XI/3.XII de 1999)*, Madrid: ICCMU, vol. I, págs. 403-453.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (2000). «Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800». En: Malcolm Boyd y Juan José Carreras López (eds.). *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge: Cambridge University Press, págs. 67-86.
- HEILBRON FERRER, Marc (2002). «‘Umilissimi, devotissimi servi’. Correspondencia de cantantes de ópera italiana con la Duquesa de Osuna. (Apuntes para el estudio de la circulación de la música y los músicos italianos en España entre el siglo XVIII y XIX)». *Anuario Musical*, 57, págs. 199-227.
- HOLLIS, George Truett (1993). «Musical patronage in eighteenth century Spain: the music library and music instrument collection of the XII Duke of Alba (d. 1776)». *Revista de Musicología [Actas XV Congreso de la SIM]*, 16/6, págs. 3476-3481.
- HOLLIS, George Truett (2004). «Inventario y tasación de los instrumentos. y papeles de música, de la testamentaria del Exmo. Sr. Dn. Ferndo. de Silba Albarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)». *Anuario Musical*, 59, págs. 151-172.
- LARRAÑAGA ELORZA, Koldo (1974). «Dos caballeros vascos en el mundo del Barroco: los hermanos Juan Bautista y Pedro Bernardo Villarreal». *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 30, págs. 291-335.
- LEÓN TELLO, Francisco José (1973). *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CSIC.
- LEZA CRUZ, José Máximo (2014). «La música en la corte: Capilla Real y Real Cámara». En: José Máximo Leza Cruz (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica, volumen 4: La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, págs. 77-97.
- LORENZO ÁLVAREZ, Elena de; OLAY VALDÉS, Rodrigo; GARCÍA DÍAZ, Noelia (2014). *Lidiando con sombras. Antología de Benito Jerónimo Feijóo*. Gijón: Trea e Instituto Feijóo de Estudios del Siglo XVIII.

- MARÍN LÓPEZ, Javier; SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia (2020). «El pensamiento musical de Pablo de Olavide y Jáuregui (1725-1803): perfiles inéditos de un peruano ilustrado». *Revista Musical Chilena*, 74/234, págs. 9-34.
- MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2007). «La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680–ca. 1810)». En: *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita (Atti del Congresso, Fusignano 2003)*. Firenze: Leo S. Olschki, vol. 2, págs. 573-637.
- MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2014a). «Repertorios orquestales: obertura, sinfonía y concierto». En: José Máximo Leza Cruz (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica, volumen 4: La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, págs. 353-373.
- MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2014b). «Escuchar la música: la academia, el concierto y sus públicos». En: José Máximo Leza Cruz (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica, volumen 4: La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, págs. 461-484.
- MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2016). «Haydn, Boccherini and the rise of the string quartet in late eighteenth-century Madrid». En: Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.). *The string quartet in Spain*. Berna: Peter Lang, págs. 53-120.
- MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (2021). «Haydn en la iglesia. Cuartetos de cuerda en instituciones eclesiásticas españolas», *Revista de Musicología*, 44/1, págs. 107-164.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1976). *El padre Feijóo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijóo».
- MONTERO GARCÍA, María del Rosario (2011a). «La música de Franz Joseph Haydn conservada en el archivo del Palacio Real de Madrid. Recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales». *MAR–Música de Andalucía en la Red*, 1, págs. 81-99.
- MONTERO GARCÍA, María del Rosario (2011b). *La música de Franz Joseph Haydn en España: recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales conservadas en Madrid hasta 1833*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith (2004). «El mecenazgo musical de la Casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid». *Revista de Musicología*, 17/2, págs. 643-697.
- ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith (2005). «Repertorio musical en la Casa de Benavente–Osuna. El *Yndice de Música* de la Condesa–Duquesa de Benavente de 1824». *Revista de Musicología*, 28/1, págs. 366-391.
- ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith (2010). *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- PÉREZ MANCILLA, Victoriano J. (2018). «La Música, pero también música: nuevos cánones de Tomás de Iriarte». *Anuario Musical*, 73, págs. 193-200.
- PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles (2001). «Luces, tertulias, cortejos y refrescos». *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 10-11, págs. 107-153.

- RECHE ANTÓN, José y GARCÍA MOLSOA, Oriol (2012): «Las lluhidas academias de musica'. Una aproximació a la professió de músic a la Barcelona de finals del segle XVIII a través de les acadèmies comentades pel Baró de Maldà i l'estudi del clarinet Xuriach MDMB1568». Tesina de máster inédita, Escola Superior de Música de Catalunya-Universitat Autònoma de Barcelona.
- RIFÉ I SANTALÓ, Jordi (2009). «Preclassicisme i Classicisme». En: Francesc Bonastre i Bertran y Francesc Cortès i Mir (eds.). *Història Crítica de la Música Catalana*. Barcelona: Universitat Autònoma, págs. 201-279.
- SANHUESA FONSECA, María (1999). «Tres inventarios musicales decimonónicos en el Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo». *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 154, págs. 7-20.
- SANHUESA FONSECA, María (2006). «Los inventarios musicales de 1710 en el Archivo Capitular de Oviedo (E-OV)». *Studium Ovetense*, 32/1, págs. 485-510.
- SANHUESA FONSECA, María (2012-2013). «Música, vida y pensamiento en Gaspar Melchor de Jovellanos: sonidos en las letras». *Cuadernos de Investigación*, 6-7, págs. 99-158.
- SANHUESA FONSECA, María (2013). «Junta pública y función con pompa. La capilla musical de la catedral de Oviedo en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Asturias». En: *Musicología global, musicología local*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, págs. 1101-1119.
- SANTOS CONDE, Héctor Eulogio. (2018a). «Adquisición y adaptación de música instrumental europea en las catedrales españolas en torno a 1800». En: Antonio Holguera Cabrera; Ester Prieto Ustio; María Uriondo Lozano (coords.). *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*, Sevilla: Universidad de Sevilla–Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, págs. 569-584.
- SANTOS CONDE, Héctor Eulogio. (2018b). «Recepción de música orquestal centroeuropea en la Catedral de León: la actividad del violinista Tomás Medrano (1783-1807)». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 31, págs. 133-155.
- SANTOS CONDE, Héctor Eulogio (2019). *Música orquestal en las catedrales españolas entre c. 1770 y c. 1840: funciones, géneros y recepción*. Tesis Doctoral. Logroño: Universidad de La Rioja.
- SANTOS CONDE, Héctor Eulogio (2021). «De los teatros y saraos profanos al culto divino: una panorámica discográfica de la sinfonía en España entre ca.1750 y ca.1820». *Revista de Musicología*, 41/1, págs. 275-307.
- SANTOS CONDE, Héctor Eulogio (2022). «Tocata para la Epístola: integración de la música orquestal en las misas mayores de las catedrales andaluzas entre ca.1750 y ca. 1820». En: María José de la Torre Molina (ed.), *Música y ceremonial en Andalucía (siglos XVI-XIX)*. Valencia: Tirant Humanidades, págs. 231-276.
- SHADKO, Jacqueline A. (1981). *The Spanish Symphony in Madrid from 1790 to 1840: a study of the music in its cultural context*. Tesis doctoral, New Haven (CT): Yale University.

- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (1985). «La valoración estética y sociológica de Manuel Antonio Ortega sobre los músicos de su época». *Revista de Musicología*, 8/1, págs. 135-138.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón (2002). «Rafols Fernández, Antonio». En: Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9 (*Rábago-Sorgin*). Madrid: SGAE, págs. 16-17.
- STEVENSON, Robert (1969). «Un insospechado inventario musical del siglo XVIII». *Anuario Musical*, 24, págs. 227-236.
- STEVENSON, Robert (1982). «Los contactos de Haydn con el mundo ibérico». *Revista Musical Chilena*, 36/157, págs. 3-39.
- SUBIRÁ PUIG, José (1927). *La Música en la Casa de Alba*. Madrid: Sucesores de Riva-deneira.
- SUBIRÁ PUIG, José (1949, 1950). *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. 2 vols. Barcelona: Instituto Español de Musicología.
- TERREROS Y PANDO, Esteban de (1787). *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes, y sus correspondientes en las tres lenguas, francesa, latina e italiana*. Madrid: Viuda de Ibarra, hijos y compañía.
- TORTELLA CASARES, Jaime (2019). «Luigi Boccherini (1743-1805), una vida dedicada a la música». *Quodlibet*, 70/1, págs. 85-111.
- VICENTE DELGADO, Alfonso de (2010). *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- VILAR I TORRENS, Josep Maria (1995). «Sobre la difusió de les obres de Pleyel a Catalunya». *Anuario Musical*, 50, págs. 185-200.
- VILAR I TORRENS, Josep Maria (1998). «La sinfonía en Cataluña, 1760-1808». En: Malcolm Boyd y Juan José Carreras López (eds.). *La música en España en el siglo XVIII*. Cambridge: Cambridge University Press, págs. 183-198.
- VILAR I TORRENS, Josep Maria (2021a). *Salvador Reixac (1725-1780). Obertura en Re Major*. Barcelona: Tritó.
- VILAR I TORRENS, Josep Maria (2021). *Miquel Sunyer (1741-ca. 1807). Obertura en Si bemol Major*. Barcelona: Tritó.
- VILAR I TORRENS, Josep Maria (1990). *Josep Fàbrega. Simfonia en Do Major*. Barcelona: Tritó.
- YÁÑEZ NAVARRO, Celestino (2013). *Piezas para clave, órgano y piano en dos cuadernos misceláneos españoles del siglo XIX*. Madrid-Barcelona, Departamento de Musicología, Institución Milá y Fontanals, CSIC, col. 'Monumentos de la Música Española, 81'.

El *Tratado de la Sinfonía* (1801) de Antoni Ràfols, una original y crítica disertación sobre la música en el templo

MONTSERRAT CANELA GRAU¹
Universitat Rovira i Virgili

1. Prólogo

Antoni Ràfols i Fernández nació el 17 de abril de 1757 en Vilanova i la Geltrú (Barcelona), donde fue bautizado, y murió en Tarragona el 6 de julio de 1830. Formado musicalmente en el monasterio de Montserrat bajo la supervisión de Anselmo Viola, fue organista, violinista y tratadista musical. En 1801, mientras formaba parte de la capilla de música de la catedral de Tarragona, publicó el *Tratado de la Sinfonía*. Ramon Ferrer i Parera,² que fue concejal del ayuntamiento de Vilanova i la Geltrú entre 1931 y 1934, y autor de diversos textos relacionados con esa población, anotó de este músico:

Hijo de Juan y Madrona, naturales de Villanueva y Geltrú: bautizado en la bautismal de San Antonio con los nombres de Bernardo, Pablo y Antonio, siendo este último el que utilizó siempre para firmar sus obras y actividades. Aquí efectuó la primera enseñanza hasta la edad de diez años, o sea en 1767, cuando entró en la Escolanía del Monasterio de Montserrat, dónde permaneció hasta 1772, cinco años aprovechados que le bastaron para iniciarse en la música y en la carrera eclesiástica.³

Ferrer i Parera extrajo y tradujo esta información de la que en su momento publicó Baltasar Saldoni en 1880, en el tomo II y III de su *Diccionario de Efemérides de Músicos Españoles*.⁴ Saldoni aporta información tanto del autor como del *Tratado de la Sinfonía* en sí. Sobre Antoni Ràfols i Fernández, anota que fue bautizado el 17 de abril de 1757

1. Profesora Lectora Serra Húnter de la Universidad Rovira i Virgili. ORCID ID 0000-0002-4879-1505.

2. Ramon Ferrer i Parera (Vilanova i la Geltrú, 1871 – Madrid, 1961).

3. FERRER I PARERA, Ramon (1936). «Un gran músic vilanoví del segle XVIII. Antoni Ràfols i Fernández (17-4-1757/6-7-1830)». *PRISMA. Revista Mensual i il·lustrada d'art i literatura*, 27, pág. 2. Texto original en catalán. Traducción propia. Véase la nota al pie número 4.

4. SALDONI Y REMENDO, Baltasar (1880). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, tomo II, págs. 285-291.

y que en realidad su apellido era Rafol, aunque era conocido y firmaba como Rafols. Especifica que figuró siempre entre los mejores violinistas de España, siendo al mismo tiempo un notable organista y arpista. Asimismo, también apunta que, en el momento de la publicación del *Diccionario de Efemérides*, existía un ejemplar del *Tratado de la Sinfonía* en la Biblioteca Nacional de España y que Mariano Soriano-Fuertes dedicó grandes alabanzas a la obra. Saldoni finaliza la entrada correspondiente al 17 de abril de 1757 copiando literalmente el artículo iv del tratado, en el que Ràfols, además de reprobar el uso cadencial conclusivo de la tercera mayor en obras anotadas en tono menor (cadencia picarda), da a conocer al padre José Antonio Martí,⁵ monje de Montserrat y maestro de capilla de ese monasterio durante nueve años y medio.⁶

En relación con su apellido, cabe señalar que su padre —marinero de profesión que también provenía de una familia de pescadores y marineros— aparece como Juan Raful en la partida de nacimiento. Por otra parte, Felipe Pedrell escribió en la *Revista Musical Catalana* que fue sin duda el violinista quien modificó su apellido de Rafol a Rafols.⁷ Asimismo, cabe añadir que este cambio está documentado en el archivo parroquial de la iglesia de Sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú, y que, a fecha de 27 de diciembre de 1588, el apellido consta ya como Ràfols en el primer registro de matrimonio de la familia.⁸

Antes del *Diccionario de Efemérides*, Saldoni también nombraba a Ràfols en el libro *Reseña histórica de la escolanía ó colegio de música de la Virgen de Monserrat en Cataluña desde 1456 hasta hoy día*:

Señor don N. Ràfols, presbítero: estuvo escolán por los años 1772; ganó por oposición y obtuvo la plaza de primer violín de la catedral de Tarragona; figuró en primera línea entre los mejores violinistas de España; fue muy estudioso y amigo de los adelantados del arte: el señor Ollér tiene del señor Ràfols una pieza á canon, en compás de 4 por 5 [sic. puesto que debería decir 5 por 4], del cual no se tenía noticia en aquella época. Se cree que escribió algunas noticias sobre música, y referentes á la Escolanía de Montserrat; pero nosotros no hemos podido hasta ahora encontrar ningún escrito del afamado violinista.⁹

5. SALDONI Y REMENDO, Baltasar (1868). *Diccionario biográfico-bibliográfico...*, op. cit., tomo I, pág. 35.

6. SALDONI Y REMENDO, Baltasar (1880). *Diccionario biográfico-bibliográfico...*, op. cit., tomo II, págs. 288-291.

7. PEDRELL I SABATÉ, Felip (1909). «Musics vells de la terra. Segona serie. Segles XVII-XVIII. Antoni Ràfols i Fernández». *Revista Musical Catalana*, 6/64, pág. 125.

8. Arxiu Parroquial de Sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú. Llibre de Baptisme núm. 6, fol. 301.

9. SALDONI Y REMENDO, Baltasar (1856). *Reseña histórica de la escolanía ó colegio de música de la Virgen de Montserrat en Cataluña desde 1456 hasta hoy día*. Madrid: Imprenta de Repullés, pág. 55.

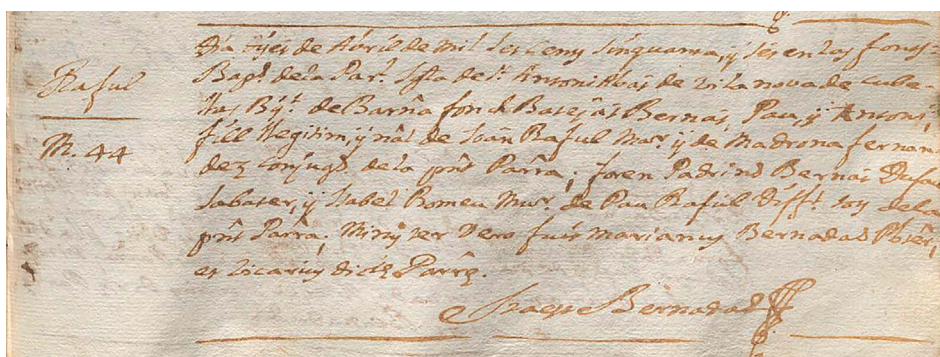


Figura 1. Partida de nacimiento de Bernat Pau Antoni Raful i Fernandez. Arxiu Parroquial de Sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú. Llibre de Baptisme núm. 6, fol. 301.

Después de su paso por el monasterio de Montserrat y de su ordenación como presbítero,¹⁰ Antoni Ràfols se presentó a las oposiciones para primer violín de la catedral de Tarragona en 1782. Para ello, se desplazó hasta allí desde su trabajo como organista en Sitges (Barcelona). En esta localidad, muy probablemente, desarrollaba su labor en la iglesia de San Bartolomé y Santa Tecla, cuyo órgano data del siglo xvii.¹¹

La biografía de este violinista y tratadista ha sido poco estudiada hasta el momento y las pocas referencias escritas halladas son, de hecho, las mismas expresadas con otras palabras. En realidad, la falta de documentación en algunos de los enclaves importantes en la vida de Ràfols dificulta la investigación para poder descifrar su vida personal y profesional. Fue Baltasar Saldoni quien, a través del *Diccionario de Efemérides*, anotó la mayoría de datos biográficos que después se citaron una y otra vez, tal y como lo hizo también Felipe Pedrell a principios del siglo xx. Por ende, fue este compositor tortosino quien describió por primera vez el *Tratado de la Sinfonía*, en los números 64 (abril), 65 (mayo) y 67-68 (julio y agosto) de la *Revista Musical Catalana* de 1909.

10. Después de buscar información sobre el posible paso de Antoni Ràfols por los diversos seminarios de Cataluña, todo parece indicar que estudió la carrera eclesiástica y se ordenó en el monasterio de Montserrat, pero no hay evidencias escritas de ello puesto que no se conserva documentación de la época de este músico en el archivo del monasterio.

11. En el archivo parroquial de dicha iglesia no se conserva documentación correspondiente a la época en que Antoni Ràfols ejercía allí de organista. Para ver más información sobre el órgano de esta iglesia, véase: PANYELLA i BALCELLS, Vinyet (1988). *L'orgue barroc de la vila de Sitges: història de la seva construcció*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans.

2. Llegada de Antoni Ràfols a la capilla de música de la catedral de Tarragona

Cuando Antoni Ràfols ingresó a los veinticinco años en la capilla de música de la seo tarraconense, ésta se encontraba bajo la dirección musical de Antonio Milá, compositor y presbítero que ejerció oficialmente su magisterio de capilla desde 1770 hasta 1789 (fecha de su defunción). A pesar de ello, todos los datos parecen indicar que ocupaba ya esa posición interinamente desde 1762.¹² A su cargo, Milá tenía una modesta capilla de música de la que supo extraer todo su potencial, por pequeña que fuera. En la capilla de esta catedral metropolitana y primada, Ràfols trabajó cuarenta y ocho años —más de la mitad de su vida— bajo el magisterio de Antonio Milá y, a la muerte de este, bajo el de Melchor Juncá, Francisco Bonamich y Buenaventura Bruguera.¹³

Antoni Ràfols se presentó a las oposiciones a violín junto a José Hernández y un tercer candidato, el violinista [Sunyer/Junyer] de la capilla del Palacio de la Condesa de Barcelona, que, finalmente, decidió retirarse. Así queda reflejado en la resolución capitular del 21 de febrero de 1782:

[Margen: Sobre / elecció / de violi] Dominus Canonicus Plana Syndicus proposuit, Que ahir a la tarde / se feren los examens de Violi en los dos opositors / que concorregueren, que foren Anton Rafols Organista / [Fol. 153v.:] de Sitges y J[oseph] Hernandes Musich de Reus, / pues no comparegue [Margen: lo altre Pretensor / Junyer que esta empleat de] Junyer lo qe sona lo Violi en la Capella / del Palau de Barcelona y per est correu se troba sa / Merce ab Carta avisantli que dit Musich Sunyer desisteix / de sa pretensió; Per lo que apar, que se deuria pasar / a la eleccio; pero est mati lo susttentor Magi Danis / ha entregat a Sa Merce un Memorial pr V.S. demanant plasa / pera poder venir un Germa seu a ser examinat per / dita plasa de Violi, y juntament pera servir la Sust- / tentoria, que obte Mossen Ambros Garcia. Qual Memorial etc / nº 7 Quo lecto: Dom detterminarunt; que se pase a la eleccio / de un dels dos examinats presehint la relacio dels exa- / minadors, la qual bastaria que sia de paraula; y en / quant al Memorial

12. CANELA GRAU, Montserrat (2017). *Antoni Milà: tres décadas de paisaje sonoro devocional. Estudios sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, pág. 173. DOI: <http://hdl.handle.net/10366/135752>.

13. Mientras Antoni Ràfols ejerció el cargo de primer violín de la capilla de la catedral de Tarragona, los maestros de dicha capilla fueron Antonio Milá (1770-1789), Melchor Juncá Ferré (1789-1806), Francisco Bonamich Colomer (1808-1819) y Buenaventura Bruguera Codina (1819-1876). Las obras de estos maestros de capilla se encuentran identificadas en el siguiente catálogo: BONASTRE i BERTRAN, Francesc; GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria; CANELA GRAU, Montserrat (2015). *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 8: Fons de la catedral de Tarragona*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

de Danis; que se li diga pot fer / venir a Son Germa pera ser examinat de veu / y violi,
y que trobantse de satisfacio se li proporcio- / nara un acomodo.¹⁴

Posteriormente, en la resolución capitular del 25 de febrero de 1782, una vez realizadas las pruebas correspondientes a la oposición —teniendo como examinadores al maestro de capilla, Antonio Milá, y al organista, Francisco Rodríguez—, se anota que aquello que hizo decantar la balanza a favor de Ràfols fue la finura y buen sonido del violín. Y aunque el tribunal apunta que su competidor tenía más fuerza de arco, esperaban que Ràfols se fuera perfeccionando, puesto que era muy joven y tenía tiempo para ello:

[Margen: Se anome- / na a Anton / Rafols per / violí] Dominus Canonicus Plana Syndicus proposuit Que los examinadors / dels pretensors a la Plasa de Violí van fer relació / de paraula a sa Merce, que los dos eran sufici- / entment hàbils, y a poca diferencia iguals: / Que Anton Rafols, per ser mes jove, y no / [Fol. 154v.:] haver tingut exercici de Capella pot esperarse, q^e / se perfeccionara mes ab est exercici, y lo Mestre de Capella y lo Organista Rodriguez añadiren a la relació referida, que [Margen: consideravan / que] J[ose]ph Hernández tenia / un poch mes de forsa de Arch, y que Rafols lo a- / delantaba en lo finor y bon so de violi; en vista / del que deura V.S. servirse de fer la elecció: Et Dni / determinarunt y elegiren a Anton Rafols, ab la obligació de / suplir, en cas convinga, per lo Organista, y de servir / a la Capella sia en lo Cant, [Margen: y ensenyar de vio- / li als escolans de / cant, y demes que] a disposició de los Senyors Sindichs.¹⁵

14. Arxiu Capitular de Tarragona (en adelante ACT), Actas Capitulares (a partir de ahora AC), núm. 70, 1780-1785, fol. 153r-153v. (Traducción: [Margen: Sobre / elección / de violín] El Señor Canónigo Plana, Síndico, propuso, Que ayer por la tarde / se hicieron los exámenes de Violín a los dos opositores / que concurrieron, que fueron Anton Rafols Organista / [Fol. 153v.:] de Sitges y J[ose]ph Hernandes Músico de Reus, / pues no compareció [Margen: el otro Pretendiente / Junyer que es- / tá empleado de] Junyer, el que toca el Violín en la Capilla / del Palau de Barcelona, y por este correo se encuentra su / Merced con Carta, avisándole que dicho Músico Sunyer desiste / de su pretensión; Por lo que parece, que se debería pasar / a la elección; pero esta mañana el sochantre Magín Danis / ha entregado a Su Merced un Memorial para V.S. pidiendo plaza / para poder venir un hermano suyo a ser examinado para / dicha plaza de Violín, y a la vez, para servir la So- / chantría, que obtiene Mosén Ambrosio García. Cuyo Memorial etc / nº 7 fue leído: los Sres. [canónigos] determinaron; que se pase a la elección / de uno de los dos examinados precediendo la relación de los exa- / minadores, la cual bastaría que fuera de palabra; y en / cuanto al Memorial de Danis, que se le diga puede hacer / venir a Su Hermano para ser examinado de voz / y violín, y que encontrándose de satisfacción, se le proporcio- / nará un acomodo).

15. ACT, AC, núm. 71, 1780-1785, fol. 154r-154v. (Traducción: [Margen: Se nom- / bra a Anton / Rafols para / violín] El Señor Canónigo Plana, Síndico, propuso Que los examinadores / de los pretendientes a la Plaza de Violín, hicieron relación / de palabra a su Merced; que los dos eran sufici- / entemente hábiles, y con poca diferencia, iguales: / Que Anton Rafols, por ser más joven, y no / [Fol. 154v.:] haber tenido ejercicio de Capilla, puede esperarse, q^e / se perfeccionará más con este ejercicio, y el Maestro de Capilla y el Organista Rodríguez, añadieron a la relación referida, que [Margen: consideraban / que] J[ose]ph Hernández tenía / un poco más de fuerza de Arco, y que Rafols le a- / delantaba en la finura y

En la misma resolución capitular y una vez escogido como primer violín, se anota también que entre sus obligaciones se encontraban las siguientes: suplir al organista cuando fuera necesario y servir a la capilla de música como cantante, entre otras funciones. De esta manera se ejemplifica la variada funcionalidad de los instrumentistas empleados en la catedral. En su caso, la obligación sobreimpuesta de sustituir al organista cuando hubiera necesidad viene dada por el hecho de que, cuando se presentó a las oposiciones en Tarragona, trabajaba como organista en Sitges. Aunque eso no quitara mérito a su interpretación con el violín, muy probablemente influyó en la decisión del tribunal, que prefería, sin duda, instrumentistas con múltiples habilidades.

Dos años después, Ràfols ganó el beneficio de San Salvador, al que también optaban Joseph Hernández y Benet Baxench. Ramon Salvador i Vinyes, que fue canónigo de la catedral de Tarragona y publicó un extenso catálogo sobre los beneficios de esta, apunta que el beneficio de San Salvador fue fundado por Joan Pons el 23 de noviembre de 1268.¹⁶ La elección de Ràfols para la titularidad de dicho beneficio quedó registrada en la resolución capitular del 28 de marzo de 1784:

[Margen: Se anomena An- / ton Rafols per / sustentor del bene- / fici de sant Salva- / dor] Dominus Canonicus Ricci Syndicus proposuit, que / haventse tingut antes de ahir los Concursos per / las oposicions de Musichs de veu per lo Bene- / fici vacant de Sant Salvador, per mort del Reverent / Thomas Pedrol [Margen: havent estat / [?] los Concurrents / [?] son Anton / Rafols, J[ose]ph Her- / nandes y Benet / Baxench] han fet los Examinadors ano- / menats per V.S sa relació en escrit, que si / apar a V.S se llegira. Domini legatur. Est / in fine, sig. De Num 40. quo lecto Domini di- / xerunt: lectum. Et sequenter dictus Dominus / Canonicus Ricci proposuit, que si es del agrado / de V.S se passara a fer la eleccio y presentacio / de dit Benefici a un de dits tres oposats. Et / Domini determinarunt, que se facia dita eleccio / y presentacio per escrutini. Et incontinenti ha- / ventse votat per escrutini, ha quedat provist, / y elegit per sa Señoria per a obtenir dit bene- / fici lo expressat Anton Rafols [Margen: ab pluralitat / de vots] havent tingut / dos vots lo referit Benet Baxench devent dit / Rafols antes de sa possessio del citat Benefici firmar y / jurar que cumplira los pactes / formats al effecte, segons prevenen los Edictes per / dits Concursos. Dits pactes sunt in fine de Num. / 41.¹⁷

buen sonido de violín; en vista / de lo que deberá V.S. servirse de hacer la elección: Y los Sres. [canónigos] / determinaron y eligieron a Anton Rafols, con la obligación de / suplir, en caso convenga, al Organista, y de servir / a la Capilla, sea en el Canto, [Margen: y enseñar de vio- / lín a los escolanes de / canto, y demás que] a disposición de los Señores Síndicos).

16. RAMON I VINYES, Salvador (2000). «Canonges, Comensalies, Beneficis, Mestres de Capella i Organistes de la catedral de Tarragona». *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, época v, núm. 21-22, pág. 292.

17. ACT, AC, núm. 139, 1780-1785, fol. 178r. (Traducción: [Margen: Se nombra a An- / ton Rafols para / sochantre del bene- / ficio de san Salva- / dor] El Señor Canónigo Ricci, Síndico, propuso, que / habiéndose tenido antes de ayer los Concursos para / las oposiciones de Músicos de voz, para el Bene- /

Antoni Ràfols ocupó el cargo de primer violín de manera ininterrumpida hasta su fallecimiento¹⁸, aunque de la lectura de las actas capitulares de la seo tarraconense se desprende que, durante un breve período, en 1784, lo tuvo que compartir —con la temporalidad de un mes cada uno— con el también presbítero Antón Tarrés.

El día 6 de julio de 1830, a las 6.30h de la mañana, murió Antoni Ràfols a los 73 años de edad. Su defunción tuvo lugar en Tarragona y el músico recibió sepultura eclesiástica en la fosa común de la ciudad.

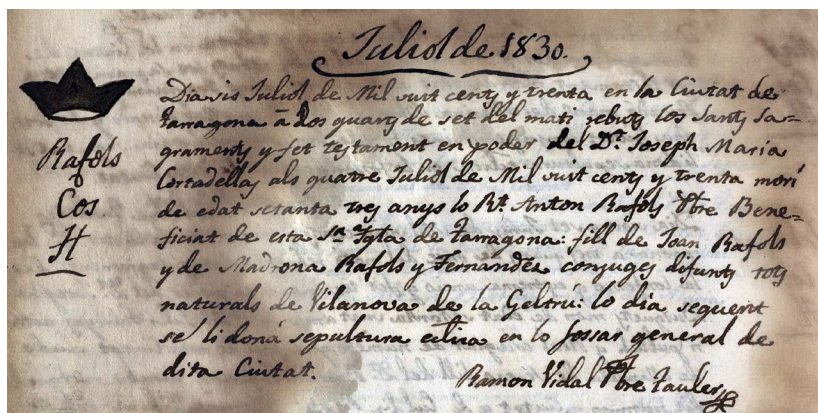


Figura 2. Acta de defunción de Antoni Ràfols. AHAT - Tarragona. Parroquia de Santa María de la Catedral¹⁹

ficio vacante de San Salvador, por muerte del Reverendo / Thomas Pedrol [Margen: habiendo sido / [?] los Concurrentes / [?] son Anton / Rafols, J[oseph] Her- / nandes y Benet / Baxench] han hecho los Examinadores nom- / brados por V.S su relación por escrito, que si / parece a V.S se leerá por los Sres. El legajo está / al final, signatura de Núm 40, lo cual, fue leído por los Sres.: Y a continuación, el dicho Señor / Canónigo Ricci, propuso, que si fuera del agrado / de V.S., se pasara a hacer la elección y presentación / de dicho Beneficio a uno de dichos tres opositores. Y / los Sres. [canónigos] determinaron, que se hiciera dicha elección / y presentación por escrutinio. Y ha- / biéndose votado por escrutinio, ha quedado provisto, / y elegido por su Señoría, para obtener dicho bene- / ficio, el expresado Anton Rafols [Margen: con pluralidad / de votos] habiendo tenido / dos votos el referido Benet Baxench; debiendo dicho / Rafols, antes de su posesión del citado Beneficio, firmar y / jurar que cumplirá los pactos / formados al efecto, según previenen los Edictos para / dichos Concursos. Dichos pactos están al final, de Núm. / 41).

18. No obstante, cabe señalar que en el Diario de Mallorca del día 2 de noviembre de 1811, en plena Guerra de la Independencia, Antoni Ràfols se ofrece para dar clases de violín, piano y arpa, mientras está alojado en el convento de la Merced. Véase: BALLESTER, Joan Antoni (2023). «Antonio Ràfols, vingut de Tarragona, s'ofereix com a professor». *Carta Sonora de Mallorca* [<https://cartasonorademallorca.com/listing/2878/>].

19. Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona (a partir de ahora AHAT). Parroquia de Santa María de la Catedral, *Llibre quint de obits de la santa metropolitana iglesia de Tarragona, comensa als 24 Agost de 1819*. (1819-1837), UC: 53, fol. 265v.

3. Tarragona en la segunda mitad del siglo XVIII

La Tarragona que Ràfols encontró a su llegada fue una ciudad regida por un importante colectivo eclesiástico, la pequeña nobleza local, los funcionarios, los militares, los comerciantes, los artesanos y una burguesía incipiente.²⁰ En la segunda mitad del siglo XVIII, Tarragona mostraba las consecuencias de la nueva política borbónica implantada a partir del Decreto de Nueva Planta del 16 de enero de 1716:²¹ una ciudad sin universidad, una población de nueve mil habitantes (cifra muy inferior a otras localidades próximas), una situación portuaria depauperada y un ayuntamiento que había pasado de ser regido por el Consejo Popular, vigente desde la Edad Media, a ser liderado por una reducida representación de ocho concejales vitalicios favorables al régimen borbónico, designados desde Madrid y sometidos a la autoridad suprema de un corregidor. Dicho corregidor respondía también a la nueva reorganización del territorio y gobierno de Cataluña por parte de Felipe V: la abolición de las veguerías, es decir, la división administrativa vigente entonces, que se asemejaba a las comarcas; la sustitución de la figura del virrey por la del capitán general, que ejercía un gobierno tanto militar como político; y, como en Castilla, la implantación de los doce corregimientos aprovechando los límites de las antiguas veguerías: Barcelona, Mataró, Tarragona, Lleida, Cervera, Vilafranca, Manresa, Vic, Puigcerdá, Girona, Tortosa y Tàrragona. Así pues, como Tarragona fue capital de corregimiento desde la creación de los mismos y también dispuso de arzobispado, ambos poderes, el militar y el eclesiástico, fueron los que conformaban el talante —eminentemente conservador— de la ciudad.²²

En el ámbito económico, la Tarragona del siglo XVIII vio la llegada de los sistemas de producción industrial y de cambios sustanciales en la agricultura, así como de nuevas herramientas para el comercio. La agricultura seguía siendo la actividad básica, especialmente el cultivo de la vid y la aceituna, pero, después de la Guerra de Sucesión, se reactivó el comercio del vino y el aguardiente a través de transacciones marítimas realizadas desde Salou, Torredembarra, Altafulla y Cambrils. Esta impor-

20. ROVIRA I SORIANO, Jordi; DASCA I ROIGÉ, Andreu (juny de 1989). «El regnat de Carles III i la cultura i historiografia tarragonines». *Butlletí del Cercle d'Estudis Històrics i Socials "Guillem Oliver" del Camp de Tarragona*, 1, pág. 3.

21. Para ver el texto íntegro de este decreto, véase: CAMPS I ARBOÇ, Joaquim de (1963). *El Decret de Nova Planta*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor.

22. Para conocer el contexto histórico de la Tarragona del setecientos, véase: ADSERÀ MARTORELL, Josep (2005). *L'arquebisbe Francesc Xavier Armanyà i el seu entorn: 1785-1803*. Tarragona: Edicions de la Xarxa Sanitària i Social de Santa Tecla; PEREA SIMON, Eugeni (2000). *Església i societat a l'arxidiòcesi de Tarragona durant el segle XVIII: Un estudi a través de les visites pastorals*. Tarragona: Diputació de Tarragona; ROVIRA GÓMEZ, Salvador (1998). *Rics i poderosos, però no tant: la noblesa a Tarragona i comarca al segle XVIII*. Tarragona: Publicacions del Cercle d'Estudis Històrics i Socials "Guillem Oliver" del Camp de Tarragona; ROVIRA I SORIANO, Jordi; y DASCA I ROIGÉ, Andreu (1990). *La cultura i l'estament eclesiàstic de Tarragona durant la segona meitat del segle XVIII*. Cervera: UNED.

tante actividad de los puertos cercanos a Tarragona desembocó en la reivindicación de las muy necesarias mejoras de la zona portuaria de la ciudad, que se encontraba en pésimas condiciones desde finales del siglo xvii. Finalmente, el decreto de 1761, que restituyó el derecho del puerto a comerciar con el extranjero, activó la reconstrucción del mismo, que se consolidó definitivamente cuando en 1786 recibió la autorización para comerciar con América.²³

En cuanto a la faceta cultural, en la segunda mitad del setecientos, Tarragona recuperó fuerzas en el ámbito intelectual y vuelve la mirada a su pasado romano. Pero no es únicamente la cultura arqueológica o literaria la que se impulsa nuevamente, sino también las ciencias naturales y las artes.²⁴ También en la segunda mitad de siglo se generó en las capas más altas de la sociedad un movimiento ilustrado que aprovechó las infraestructuras culturales que la ciudad poseía en aquel momento: archivos, bibliotecas, talleres de imprenta, el Seminario Tridentino y el Real Estudio, que dependía de la Universidad de Cervera.²⁵ En el seno del cabildo catedralicio, se encontraban los principales ilustrados tarraconenses de aquel momento liderados por Ramon Foguet i Foraster (1725-1794), que fue canónigo y archivero de la catedral de Tarragona, arcediano de Vilaseca, comisionado en Madrid por la provincia tarraconense y vicario general de los arzobispos Juan Lario y Lancís, Joaquín de Santiyán y Valdivielso, y fray Francisco Armañá y Font.²⁶ Ramon Foguet fue el prototipo de erudito local que reunió una biblioteca con más de cuatro mil volúmenes, una importante colección de monedas, una pinacoteca, un museo de antigüedades y un gabinete de historia natural. Además, fundó, junto a Félix Amat de Palou y al arzobispo Armañá, la Sociedad Económica de Amigos del País y contribuyó con su dinero a las obras de reconstrucción del puerto, así como a la edificación del acueducto que traería el agua a Tarragona en la segunda mitad del setecientos.²⁷ Este erudito local trabajó codo con codo con

23. GÜELL JUNKERT, Manel; ROVIRA I SORIANO, Jordi (coords.) (1999). *Tarragona moderna*. Tarragona: Edicions del Diari de Tarragona.

24. GÜELL JUNKERT, Manel; ROVIRA I SORIANO, Jordi (1999). *Tarragona...*, *op. cit.*

25. En octubre de 1717 se suprimieron todas las universidades de Cataluña y se concentraron los estudios en Cervera. Tarragona, que poseía universidad propia desde el siglo xvi, se opuso a esa decisión hasta que logró, en 1724, que Felipe V expidiera una real cédula en la que mantenía los estudios de la ciudad tarraconense como parte de los de Cervera. Véase: FOLCH, Artemi (1972). *Les universitats de Catalunya al tombant dels segles xvi i xvii*. Barcelona: Dalmau; FUENTES I GASÓ, Manuel María (2002). «L'església que pelegrina a Tarragona. Un compromís de fe amb els homes i la història (s. iii-xx)». *Germinabit. L'expressió religiosa en llengua catalana al segle xx*. Tarragona: Arquebisbat de Tarragona.

26. Ocuparon el cargo, sucesivamente, los siguientes arzobispos: Juan Lario y Lancís (1764-1777), Joaquín de Santiyán y Valdivielso (1779-1783), y el agustino fray Francisco Armañá y Font (1785-1803).

27. GÜELL JUNKERT, Manel; ROVIRA I SORIANO, Jordi (1999). *Tarragona...*, *op. cit.*

otros dos ilustrados tarraconenses de la época: Carlos Benito González de Posada y Félix Amat de Palou.²⁸

4. Antoni Milá y la capilla de música de la catedral de Tarragona

Durante el siglo XVIII fueron las catedrales y colegiadas, y en menor medida las parroquias, conventos y cofradías, las que materializaron el corpus musical litúrgico y paralitúrgico que la Iglesia católica precisaba.²⁹ Más allá de la seo, según Perea,³⁰ en la segunda mitad del setecientos, Tarragona contaba con ocho órdenes religiosos masculinos —la mayoría de las cuales ocupaban conventos fuera de la muralla que rodeaba el casco urbano—: agustinos, capuchinos, dominicos, carmelitas descalzos, franciscanos, mercedarios, trinitarios y jesuitas. Se sabe que los músicos instrumentistas de la catedral acudían, ya fuera con permiso o sin él, a las funciones de los dominicos y de los agustinos, de manera que la música que sonaba en ambas parroquias no era únicamente la del órgano.³¹ Música que, por otra parte, era seguramente la que con mayor frecuencia debían escuchar los habitantes de Tarragona. Por otra parte, existían también en la ciudad cuatro comunidades religiosas femeninas que sin duda también practicaban el arte de la música: dominicas, clarisas, compañía de María y carmelitas descalzas. A ese efecto, Olarte afirma lo siguiente:

La clausura femenina [como es el caso de las carmelitas descalzas de Tarragona], desde el punto de vista sociológico, se nos presenta como un centro de activa vida profesional en cuanto a la música: con su propia capilla, dirigida por una persona cualificada (que cobra un sueldo por su trabajo) y en la que se interpretan repertorios novedosos y adaptables a las características específicas de las cantantes.³²

28. Sobre la figura de Ramon Foguet, véase: RUIZ I PORTA, Joaquim (1914). «Els canonges Foguet y González de Posada, archeòlechs de Tarragona». *Butlletí Arqueològic, Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, época II, págs. 93-112; DOMÍNGUEZ BORDONA, Joan (1951). «La biblioteca de Don Ramon Foguet, canónigo tarraconense (1725-1794)». En: *Miscel·lania Puig i Cadafalch*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans; ROVIRA I SORIANO, Jordi; y DASCA I ROIGÉ, Andreu (1990). *La cultura i l'estament eclesiàstic...*, op. cit.

29. CANELA GRAU, Montserrat (2018). «Circulación de Músicos en la catedral de Tarragona en el último tercio del siglo XVIII». En: Begoña Lolo Herranz y Adela Presas Villalba (eds.). *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

30. PEREA SIMON, Eugeni (2000). *Església i societat...*, op. cit., pág. 29.

31. Véase la siguiente tesis doctoral: CANELA GRAU, Montserrat (2017). *Antoni Milà: Tres dècades de paisatge sonor devocional. Estudi sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segona mitat del segle XVIII*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.

32. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (1993). «Las capillas musicales de los conventos femeninos como centros culturales de la edad Moderna». *Revista de folklore*, 146, pág. 53.

Olarte añade que, a pesar de la clausura, se constata el permanente contacto con otros centros musicales, tanto con los otros conventos femeninos como con las capillas de las catedrales.³³ En el caso que nos ocupa, sería, pues, el maestro de capilla Antonio Milá el encargado de asesorar a las mujeres músicas de determinados conventos de la ciudad de Tarragona en la época en que Ràfols llegó a la ciudad.

Por otra parte, están documentadas diez cofradías en la Tarragona del setecientos. Algunas de ellas se encuentran relacionadas directamente con los gremios de la ciudad, que permanecieron activos hasta finales de siglo, aunque con el paso del tiempo fue disminuyendo el número de integrantes de los mismos, así como la capacidad económica y de gestión de sus productos.³⁴ Además, aunque la documentación relacionada con la práctica musical en estas cofradías es muy escasa, su relación con la seo y su maestro de capilla debía ser evidente, como en otras ciudades de la época.

La capilla de música en la que Antoni Ràfols ingresó en 1782 presenta las características habituales de otras seos de su época en cuanto a músicos ministriles, obligaciones del maestro de capilla, oposiciones a los diferentes cargos, etc. Ésta estaba modelada por la existencia en la ciudad de una red de capillas musicales ligadas a parroquias o cofradías, por la mayor o menor holgura económica de su ayuntamiento, por la presencia de la pequeña burguesía, por el hecho de ser capital de corregimiento y por la devoción a sus patronos. Además, no hay que olvidar que se trata de una archidiócesis de evidente importancia histórico-estratégica, aunque venida a menos en el siglo XVIII en términos económicos y de influencia.

A su vez, la capilla cuenta con especificidades que la hacen peculiar respecto a otras catedrales de su tiempo, como, por ejemplo, la existencia de un director cuyo cargo recaía en la figura del canónigo obrero y que, en lo tocante a la gestión estaba por encima del maestro de capilla aun a pesar de no saber música. Este cargo —que ya existía en 1745 siendo maestro Juan Crisóstomo Ripollés (1678-1746)— tenía autoridad sobre todo lo que hacía referencia a la capilla de música, así como sobre los individuos que la conformaban. De hecho, podía castigar e incluso, si fuera necesario, expulsar y sustituir a cualquier músico sin tener que dar cuentas al capítulo por ello.

En las actas capitulares de 1782 y 1784, se anotan algunas otras referencias al director de la capilla en las que se ratifica que una de sus funciones era la de comunicar al cabildo las incidencias que sucedían, así como notificar las peticiones de los músicos

33. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (1993). «Las capillas musicales de los conventos...», *op. cit.*, pág. 59.

34. Estas diez cofradías eran: 1) Gremio de payeses – Cofradía de san Lorenzo y san Isidro; 2) Gremio de mareantes [pescadores] – Cofradía de san Pedro; 3) Pía Congregación de la Purísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo; 4) Cofradía de la Preciosísima Sangre; 5) Gremio de los alpargateros y esparteros – Congregación de la Preciosa Sangre de Jesucristo (“del Ecce Homo”); 6) Gremio de los sastres – Cofradía de Nuestra Señora y el arcángel San Gabriel de maestros sastres, calzadores, pasamaneros y otros oficios de la ciudad de Tarragona; 7) Gremio de pescadores– Cofradía de san Pedro 8) Gremio de maestros tejedores – Cofradía del glorioso san Miguel arcángel; 9) Cofradía de caballeros; 10) Cofradía de la Trinidad, de menstrales solteros.

y del propio maestro. A ese efecto, el cabildo daba las instrucciones necesarias al director para que pudiera ejercer su cargo con plena autoridad y, asimismo, le infundía tranquilidad al saber que las decisiones tomadas al respecto estarían refrendadas por los miembros del mismo. En las citadas referencias, y entre otras cuestiones, se pide al director de la capilla que, por ejemplo, averigüe si cierto monje dio una bofetada a un niño de coro, o que —cuestión totalmente diferente— busque acomodo en casa del fagotista de la catedral de Lleida para que un miembro de la capilla de Tarragona pueda desplazarse allí con el objetivo de tomar clases y perfeccionarse en la ejecución de ese instrumento.

De todas las referencias, destaca por la importancia de su contenido la que se incluye en la resolución capitular del 11 de octubre de 1784. En esa ocasión, y después de una incidencia relacionada con un sochantre, el capítulo relee lo acordado por resolución capitular el 26 de junio de 1745: 1) se decidió nombrar al señor obrero director de la capilla de música con la facultad de “poner y quitar” músicos sin pasar por el cabildo y con plena aceptación por parte del maestro de capilla de aquello que el director decidiera, y 2) se acordó que el director señalaría los días de asistencia a la capilla y la manera en que se había de repartir el dinero. Pero, aunque se ratifica en lo anteriormente expuesto, se acuerda que a partir de entonces (11 de octubre de 1784), el director deberá comunicar primero al cabildo los cambios de músicos que desee efectuar. Además, tendrá consolidada y ratificada la potestad de decidir qué músicos tocan en las diferentes funciones, señalarles lugar e instrumento, multar a los que no obedezcan y, en definitiva, disponer todo lo necesario para el buen funcionamiento de la capilla.

La figura del director encuentra un paralelismo con otras similares en, por ejemplo, la catedral de Vic, donde dicha función recaía en el canónigo tesorero; en la catedral de Girona, donde recaía en el comisario de música; o en La Seu de Urgell, donde la ejercía el sobrestante de capilla. Semejante sería también la figura del canónigo «protector de la capilla» en la catedral de Barcelona o la del «patriarca de las Indias» en la Capilla Real. Con todo ello, se pone de manifiesto, una vez más, que el maestro de capilla era considerado un mero trabajador al servicio de la catedral. Además, el hecho de que existiera un mediador para tramitar y agilizar los posibles problemas que pudieran surgir entre el cabildo, es decir, los canónigos, y la capilla de música entrañaba también una forma de control hacia dicho maestro.

A todo esto, hay que añadir que, en la antigua Corona de Aragón, el cargo de maestro de capilla, cuando era desempeñado por un clérigo —como muy habitualmente sucedía—, recaía siempre en un mero beneficiado, comensal o racionero. De esta manera, se trataba de una plaza que nunca era ejercida por un canónigo. En consecuencia, un músico, por más que alcanzara el rango superior desde el punto de vista profesional (maestro de capilla), nunca podía entrar a formar parte del cabildo, puesto que se suponía que no tenía estudios de derecho canónico que le facultaran para la predicación de teología. En este sentido, los músicos eran siempre considerados en el ámbito del templo como meros sirvientes o «ministros», es decir, como servidores que ejercían

un ministerio y una labor de apoyo para los principales cometidos encomendados a la catedral. De las evidencias anteriores, se desprende que, en Tarragona, la autoridad del director de la capilla de música era verdaderamente importante, y que el poder que el capítulo le otorgó le daba potestad para manejar cuestiones tanto organizativas como puramente musicales.

En cuanto al maestro de capilla, sabido es que las obligaciones de éste eran muy similares en todas las catedrales y colegiatas de España a lo largo del setecientos. De él dependía el buen funcionamiento musical de la capilla y las tareas que desempeñaba iban desde la composición de las obras, los ensayos y la dirección de las mismas, hasta la parte más pedagógica (teniendo a su cargo a los niños de coro, para quienes era su instructor musical y vital). En el caso de la catedral de Tarragona, y debido a que no existían unas obligaciones específicas para el maestro de capilla en la segunda mitad del siglo XVIII, serán las ordenaciones de 1747³⁵ las que concretarán sus funciones. Precisamente en estas ordenaciones³⁶ se anotan las funciones del director de la capilla, la cantidad de músicos que la integraban y los diversos tipos de ceremonias, así como los deberes del maestro y de los individuos que formaban parte de ella. Así pues, las obligaciones de la capilla, en el momento que Antoni Ràfols accedió a la misma, eran todavía las que se desprendían de dichas ordenaciones. A posteriori, ya en 1802, se confeccionarían unas nuevas, que serían seguidas a lo largo de todo el siglo XIX.

A todo ello hay que añadir que los músicos contaban generalmente con el beneplácito del maestro de capilla para asistir a las funciones de las parroquias de la ciudad,³⁷ como así se desprende del estudio de las actas capitulares de la época. Por otra parte, es también interesante la aportación de músicos a la capilla desde el regimiento militar, ya que Tarragona, como capital de corregimiento, contaba con asentamientos estables de tropas, entre los que se encontraban los correspondientes músicos que pertenecían a la banda militar de la guarnición de la ciudad. En otras ocasiones, como se necesitaban más ministriles de los contratados habitualmente (especialmente en las fiestas de los santos patronos, en las que se interpretaban composiciones específicas para la ocasión que requerían de más partes instrumentales para dar más pomposidad y solemnidad a las funciones de esas fechas), el maestro de capilla proponía a posibles candidatos.

35. BONASTRE I BERTRAN, Francesc (1976-1977). «La capella musical de la Seu de Tarragona a mitjan segle XVIII». *Boletín Arqueológico*, IV, págs. 133-140.

36. AHAT, Parroquia de Santa Maria de la Catedral. *Ordinacions y método de gobernarse la capella de la present sta. metrpna iglesia de Tarragona Primda de las Españas, prescrit y ordenat per lo molt Illre capitol de la dita Sta. Iglesia, ab resolució capitular presa als 26 de febrero 1747*. Sin catalogar.

37. Véase: CANELA GRAU, Montserrat (2017). *Antoni Milà: Tres dècades de paisaje sonoro devocional. Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.

En el caso específico de Tarragona, parece que el maestro podía adelantar, además, el salario de los músicos forasteros contratados para ocasiones especiales.³⁸

Determinar el número de músicos que formaron parte de la capilla de Tarragona en tiempos de Antoni Milà —y, por ende, en los primeros años de Ràfols en esta misma ciudad— no es sencillo. A falta de las ordenaciones de esa época, así como de los libros de obra o fábrica, se hace difícil fijar una plantilla, y más teniendo en cuenta que los libros de actas capitulares consultados no abarcan todo el magisterio de Milà y que algunos de esos años no están completos. Además, dos de esos libros no son tales —son únicamente borradores—, con la dificultad de lectura que eso implica. Hay que tener en cuenta también que las actas capitulares consultadas contienen algunos nombramientos de músicos, pero no detallan habitualmente ni las defunciones de éstos ni el tiempo que permanecieron en el cargo, por lo que la tarea de reconstrucción se hace, todavía, más difícil. Aun así, se ha comprobado que la organización y plantilla de la capilla de música no presenta variación significativa a lo largo del magisterio de Milà. En cuanto a su estructura, organizada de mayor a menor categoría de sus componentes, sería la siguiente:

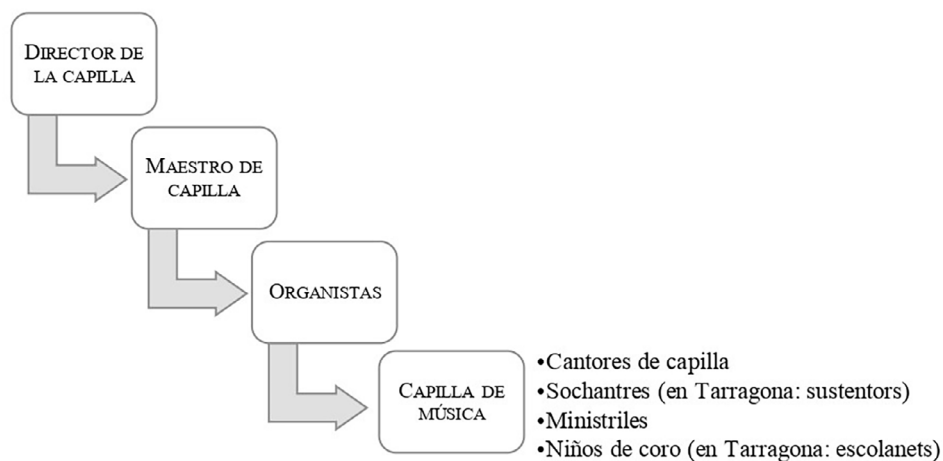


Gráfico 1. Estructura de la capilla de música en la década de 1780.³⁹

38. A modo de ejemplo, sirva el que se desprende de la lectura de las actas capitulares, en las que queda reflejado que, como mínimo en 1776, fue él quien pagó a los músicos y que el capítulo todavía le debía ese dinero un año más tarde, por lo que se vio obligado a reclamarlo: ACT, AC, núm. 55, 1764-1779, fol. 728r.

39. Elaboración propia.

Hay que constatar el peculiar tratamiento que aquí se da a los sochantres, identificados como entonadores y cantores de voz de la capilla, ya fuera cubriendo la parte de contralto, de tenor o, especialmente, de bajo. Curiosamente, además, no se menciona nunca en la documentación de la década de 1780 la presencia de tiples de edad adulta (ya fueran capón o «tiples enteros», es decir, falsetistas), sugiriendo que la ejecución de tal parte quedaba reservada a los niños de coro en las composiciones polifónicas. La composición de la capilla, en cuanto a número y especialidad primera de los instrumentistas, podría ser la siguiente:

- ORGANISTAS: organista 1.º y organista 2.º.
- SOCHANTRES: sochantre 1.º, sochantre 2.º, sochantre 3.º y sochantre 4.º.
- MÚSICOS DE VOZ: alto 1.º, alto 2.º, tenor 1.º y tenor 2.º.
- MINISTRILES:⁴⁰ violín 1.º, violín 2.º, viola, violón, contrabajo, trompa 1.ª, trompa 2.ª, oboe 1.º, oboe 2.º, bajón 1.º, bajón 2.º, fagot y arpa.
- NIÑOS DE CORO: *escolanet* 1.º, *escolanet* 2.º, *escolanet* 3.º y *escolanet* 4.º.

5. El *Tratado de la Sinfonía* (1801) de Antoni Ràfols

Se trata de un cuaderno de 130 páginas publicado en 1801 en Reus, en la oficina de Rafael Compte. El cuaderno consta de dos partes: una primera con el «Tratado de la sinfonía», que consta de trece capítulos; y una segunda con una «Disertación crítico-música», constituida por cinco artículos, en que se reprueba el uso de terminar los tonos menores en tercera mayor.

El autor abre el texto con una dedicatoria a la Virgen de Montserrat, «cuya protección sirva de escudo contra los tiros de la crítica destemplada», en la que anota el fin último de la obra, que es «zelar el recto uso de la Música en el templo santo» y «destruir las insufribles disonancias». A su vez, equipara las buenas acciones de la Virgen con la melodía armónica, sentando ya las bases para la disertación posterior en la que el concepto de concento y armonía es el que, según Ràfols, debe regir las buenas prácticas en el interior del templo. Apunta que a ella es a quien debe tributo, ya que fue en la escolanía de Montserrat donde recibió las primeras enseñanzas musicales, y que espera pagar, con la publicación de esta obra, todos los favores por ella concedidos.

Sigue a esta introducción el prólogo. En este, comienza anunciando que hay un capítulo dedicado a la sinfonía como instrumento musical. Expone a continuación que

40. Sobre la coexistencia del bajón y el fagot, así como del violón y el contrabajo, véase: Borràs Roca, Josep (2008). *El Baixó a la Península Ibèrica*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. CANELA GRAU, Montserrat (2017). *Antoni Milà: Tres dècades de paisatge sonor devocional. Estudi sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.

quizás alguien crea exagerado el hecho de dedicar una buena parte de la publicación a la «legítima terminación del tono menor», pero que, en su opinión, por pequeño que sea un semitono, en realidad es de vital importancia. Posteriormente, y ya hablando en plural enfático, Ràfols deja claro que no pretende irritar a nadie, que personalmente no odia a ninguna persona, y que lo único que pretende con el tratado es el «zelo de la honra de Dios y del decoro del Santuario profanado en estos últimos tiempos con ayres casi del todo teatrales».

Siguen a continuación los trece capítulos dedicados a explicar dicha profanación, qué es lo que se escucha (las sinfonías), qué es lo que se debería escuchar, qué actitud tienen los instrumentistas y qué condiciones musicales debería tener el maestro de capilla. Por último, incluye cinco artículos relacionados con el viejo uso, que se remonta a la Edad Media, de terminar los tonos menores en tercera mayor, costumbre que Ràfols, por supuesto, no aprueba.

Tratado de la sinfonía

El capítulo I, titulado «Etimología y varios pareceres de la Sinfonía», diserta sobre el origen de la palabra *sinfonía* —del verbo griego *symphôneo*—, que significa consonar, convertir o acordar, y «de que se infiere que es lo mismo decir *Symphônia* que concento ó consonancia». Después de anotar el significado que otros teóricos musicales le han dado a través de los tiempos, llega a la conclusión de que la sinfonía es la combinación de dos o más voces, ya sean instrumentales o vocales, distantes entre sí con determinada proporción, para formar un concento o consonancia grata al oído.

El capítulo II, «Del instrumento particular à quien especialmente se apropia el nombre de Sinfonía», diserta sobre el instrumento musical que recibe el nombre de sinfonía. Anota los momentos en que sale la palabra *sinfonía* en la Biblia y añade: «mi parecer es, que merece con especialidad este nombre la Gayta de ruedas, teclas y cuerdas, que los Franceses llaman Vielle. Y nosotros acomodando esta voz á nuestro idioma, solemos llamar Viela». A continuación, cita a músicos y teóricos que ya hablaron de este instrumento —como Mersenne, Kircher, Calmèt, Terreros...—, y concluye:

[...] y finalmente la Real Academia Española, que la describe en estos términos: Sinfonía; Instrumento de cuerdas, que con unas teclas que salen á fuera, tocándolas con arte con la mano izquierda, y moviendo una rueda interior con la derecha, hace una suave armonía: que es la Gayta Zamorana. Y ciertamente si Sinfonía es una consonancia armónica; es tan armoniosa la gayta de cuerdas, que llega á hechizar no solo el oído, mas aun el corazón.

En el capítulo III, bajo el título «Se declaran dos razones, que merecen á la Viela el antonomástico nombre de Sinfonía», Ràfols profundiza en las dos razones por las cuales —según su criterio— la viela merece llevar el nombre de *sinfonía*: 1) por el ma-

terial con que están hechas las cuerdas y 2) por una cuestión de conjunción armónica del sonido que produce el instrumento. Respecto a la primera razón, apunta que según el material con el que los instrumentos están contruidos se producen diferentes emociones en nuestro interior, estando por encima de todos los instrumentos los de cuerda pulsada, que está contruida de tripa. Precisamente por esta causa, añade:

Sus cuerdas como mas morales, hacen una débil resistencia á la pulsación: de esta suavidad se sigue una vibración mas templada [...] con que todo va con una calma agradable, en que toma partido el corazón humano [...]. Siendo pues las cuerdas de la vihuela de membranas de animales, no debe parecer cosa recia, si decimos, que tienen proporción ó simpatía con el corazón del hombre, que consta asimismo de delicadas membranas [...]. ¿No es mucho mas natural establecer una dulce simpatía entre entrañas y entrañas, que entre entrañas y duros metales?

En cuanto a la segunda, apunta que «la mezcla de uniformidad y variedad de sonos» que produce el instrumento, es decir, el sonido resultante de la melodía junto con el bordón, conduce a «la plenísima satisfacción».

En el capítulo iv, titulado «De los conjuntos de varios instrumentos, que llaman Sinfonía», explica tres acepciones diferentes de la palabra *sinfonía*: 1) el sonido que nace de la conjunción de muchos instrumentos tocando juntos, 2) las orquestas como tales y 3) los conciertos conocidos con ese nombre. Y sentencia: «No menos, sino mucho mas que los antiguos usan los Músicos modernos la palabra de Sinfonía; aunque las mas de las veces mas que verdadera Sinfonía, son sus composiciones una abstruísima algarabía». Cita a Alemania y a Haydn como modelos a seguir y cierra el capítulo lamentándose de las nuevas composiciones llamadas *sinfonías*, las cuales, a su parecer, no son más que un exceso de elementos incompatibles, que impiden la consonancia y que «solo promueven la distracción» en el interior del templo.

En el capítulo v, «Qualidades que deben tener las buenas Sinfonías», Ràfols se acoge a las palabras de san Agustín, el cual expresa que la música no solo debe estar bien en sí misma, sino que también debe ser adecuada al lugar y al tiempo (si es larga o corta, si el ritmo de los tiempos es ordenado...). En caso que no hubiera alguna de esas tres cosas, la composición no debería llamarse *sinfonía*, sino *cacofonía*. En cuanto a la primera cualidad, «deben las músicas sinfonías ser rectas en sí mismas», el autor indica que el compositor debe ceñirse a las reglas preestablecidas para la composición: «Dexémonos pues de innovar. Sean nuestras sinfonías conformes á las reglas que nos dexaron nuestros venerables patriarcas». En la segunda cualidad, «deben ser conformes a su lugar de ejecución», Ràfols propone que, en caso de existir, las nuevas composiciones se interpreten en los patios de comedias y en los salones de los saraos, y no en el interior del templo, ya que «el tabernáculo del Señor solo admite sinfonías devotas, tiernas, graves, magestuosas, propias en fin de un Dios». Por último, la tercera cualidad, «deben finalmente las sinfonías conformarse al tiempo», implica que cada composición debe ser interpretada según el tiempo y tipo de ceremonia que la Iglesia

requiere: «alegres en tiempo alegre, fúnebres en el triste». Y finaliza: «y con la sola perfecta observancia de estos tres cánones, tendremos la consolante satisfacción de oír en nuestros templos unas verdaderas sinfonías».

El capítulo VI, titulado «Las llamadas Sinfonías de nuestros tiempos pecan comúnmente contra las reglas explicadas de la verdadera Sinfonía: se comparan con la primera», diserta sobre el primer canon: «para que haya una verdadera sinfonía, ésta tiene que ser recta en sí misma». Anota que España estaba mejor «con la música machucha que nos dejaron nuestros abuelos» y que se deberían dejar de seguir modas extranjeras, que no son rectas en sí mismas porque mezclan modos, tonos, compases y objetos.

En el capítulo VII, bajo el título «Las modernas Sinfonías, son por lo común disformes al lugar de su execucion», Ràfols explica que las sinfonías actuales no siguen el segundo canon: «para que haya una verdadera sinfonía ésta tiene que ser propia del lugar donde se ejecuta». Comenta que en el templo se escuchan «minuetes, bayles, contradanzas, tríos chocarreros [...] y rondones, que no rebosan sino monadas y juegos de niños», en lugar de composiciones adecuadas al lugar de destino.

El capítulo VIII, «Muchas Sinfonías actuales faltan á la circunstancia de ser conformes al tiempo», diserta sobre el tercer canon: «para que haya una verdadera sinfonía, ésta tiene que ser conforme al tiempo». El autor comenta:

Nada hay mas bello ni mas agradable á la Iglesia, que la variación de sus festividades [...]. Compárense todos sus antiguos cantos con las festividades respectivas, y se verá que ha sido para ella una ley indispensable el conformar su Música á los tiempos.

Ràfols se lamenta de que las composiciones que se interpretan en el templo no se ajusten a la celebración de los grandes misterios. Añade también que algunos compositores insertan en sus obras fragmentos de otros, creando así un producto final inaudible, con lo que «será preciso desterrar á aquellas de toda la República christiana, y enviarlas á las Naciones bárbaras en que la supersticion y la ridiculez forma todo el fondo de sus solemnidades».

En el capítulo IX, «De las Sinfonías actuales, en quanto substituídas á las aberturas», Ràfols comenta que casi todas las especies de música están a punto de perderse, siendo las sinfonías las que más ataques padecen, ya que son «la gran cosa de nuestros días». Añade, lamentándose, que se denomina sinfonía a otras composiciones, como los conciertos y las aberturas, y que la sinfonía gusta más por el simple hecho de que es extranjera:

La palabra Sinfonía tuvo la ventaja de ser extranjera, y la de Abertura había nacido entre nosotros: y ya nos avisó un Crítico, que ni las Castañuelas valen un ochavo en España, si no traen por lo menos el sobrescrito de ser madera de la Rusia.

En el inicio del capítulo x, titulado «De las Sinfonías ó conciertos, en que se une el Organo al conjunto de los demas Instrumentos», se afirma que también se llama sinfonía a la unión del órgano con los demás instrumentos, una alianza que, aunque no imposible, es de difícil ejecución. Sigue Ràfols con un discurso en el que diserta sobre las bondades del órgano, aunque también explicita sus defectos y termina con la firme convicción de que este instrumento absorbe frecuentemente a los demás instrumentistas. De esta manera, «Bástele al Organo, el poder formar por si solo sus sinfonías, y no venga á turbar los demás instrumentos, que aunque inferiores á él, pero tienen derecho de que no se les violen sus particulares poderes».

En el capítulo xi, «De la harpa», Ràfols evidencia que estima enormemente el arpa. Comenta el origen de la misma y deplora la poca consideración que se le confiere en España: «...y si bien en Italia, Alemania é Inglaterra forma las delicias de los sujetos mas bien organizados; pero en España es tan desgraciada, que hasta su nombre es casi desconocido». Sobre el abandono del arpa en los templos, apunta que está mejor así que formando parte de las sinfonías, y que únicamente si saliesen de la liturgia los aires teatrales podría volver el arpa.

El capítulo xii, «Sobre los diferentes ayres de las Sinfonías», explica los cuatro aires cardinales, o sea, los cuatro *tempi* de los que derivan los demás:

Quatro son los ayres cardinales ó principales, de cuya varia combinación resultan los demás: es á saber: Largo, Andante, Alegro, Presto: á los quales por cierta analogía pueden atribuirse las propiedades de menearse, andar, correr, volar.

A continuación, Ràfols se queja de la mezcla de «aires» que se da en las sinfonías y recuerda la importancia de un buen director: «...quan importante es que el Maestro de compás sea sujeto docto y advertido». Para finalizar, el autor ofrece unas normas para la buena ejecución de las sinfonías: 1) guardar reverencia a los compositores pasados, 2) que no se pongan a dirigir personas no aptas, 3) que el director estudie las piezas y 4) que los músicos sigan al director. De este modo,

[...] tendrán las Sinfonías mas dichosos efectos y mas buena acogida no solo en los oídos cultos, mas aun en los vulgares, que no pocas veces llegan á escandecerse de la algarabía que causa la desigualdad y disconformidad en los ayres.

En el capítulo xiii, bajo el título «De algunas novedades, que impiden en parte la recta execucion de las Sinfonías», Ràfols discurrea sobre las nuevas modas en la manera de anotar la música —a las que compara con los nuevos globos aerostáticos, que son «fútiles y de poquísimo peso»—, como la omisión que se hace de las claves, sostenidos y bemoles generales, pues sólo se anotan al principio de la primera pauta. En ese sentido, el autor hace referencia a su maestro Anselmo Viola, al padre Antonio Soler,

a Juan de Muris y a Lorente, explicando el buen hacer de estos músicos y tratadistas. A continuación, se lamenta:

¿A que vienen esas novedades? ¿No bastaba el modo antiguo de escribir las notas musicales, para que se nos haya de venir con esta jerigonza? [...] Hablemos el idioma músico, que heredamos de nuestros padres: que si nos dexamos seducir del prurito de innovar, dentro de quatro días no entenderemos los libros de los autores antiguos, en que, como en depósito, se encuentran archivados todos los tesoros de la Música. [...] ¿Tan poco que hacer hay en la vida humana, tan poco que aprender, que hayan de inventarse nuevos ramos de instrucción? Dexémonos pues de nuevas invenciones quando estas no sean de mucha utilidad al publico. No confundamos la lengua música en que poco ha, hablaba toda la tierra.⁴¹

Antoni Ràfols acaba esta parte del tratado deseando haber contribuido a la reforma de la música eclesiástica «para el mas religioso culto de Dios y edificación de mis hermanos».

«Disertación crítico-música», en que se reprueba el uso de terminar los tonos menores en tercera mayor

El artículo I, titulado «La terminación del tono menor en tercera mayor destruye la naturaleza misma de los tonos, y su diversidad esencial», versa sobre la diferencia que existe entre los tonos mayores y menores. Ràfols asimila la «firmeza, robustez y virilidad» de los tonos mayores al hombre, y la «ternura y dulce tristeza» de los menores a la mujer, e insiste en que el tono menor debe acabar en tercera menor:

El tono menor debe circunscribirse en los límites que le señalaron la naturaleza y el arte, y no apartarse jamás de su fundamento, que es la tercera menor: y así dar al tono menor una final de tercera mayor, es arrancarlo de sus quicios, arrebatarlo al pobre de su propia casa, introducirlo en país ageno, y exponerle á dolorosa ignominia de usurpador injusto [...] con esta inversión de cosas se le quita al tono menor su esencial constitutivo.⁴²

En el artículo II, «El terminar el Tono menor con tercera mayor, resiste á la impresion de afectos que puede excitar el tono», reconoce el influjo de la música en las pasiones de los hombres y anota que

41. Véanse las páginas 79, 80 y 81 del tratado de Ràfols.

42. Véanse las páginas 84 y 85 del tratado de Ràfols.

[...] todas esas diversas emociones que imprimen en nuestro espíritu los tonos diferentes, quedan sin efecto alguno siempre que á los tonos se les arranque de su verdadero asiento, y se les dé la terminación que no les corresponde.

Añade, además, que el hecho de finalizar en tercera mayor un tono menor va en contra de aquello que propone la Iglesia en cuanto a la música en el templo.

El artículo III, bajo el título «Este abuso de terminar el tono menor con tercera fuerte, es aun mucho mas perjudicial en las alteraciones», empieza recordando que el uso de la música en el templo intenta «dar á los cantos un nuevo espíritu de elevación para gloria de Dios y edificación de los concurrentes». Para ello, si bien todos los instrumentos deben pretender lograr tal fin, es el órgano, según el autor, el que más debe poner su empeño, pues «es el que mas frecüentemente suele acompañar al coro y alternar con el». Así, el coro debe procurar «en quanto pueda de su parte no causar disonancia con el órgano no ménos que este facilitarle la cuerda del tono en las entonaciones y conformarse con el [...]», es decir, alternar con el instrumento considerando la cuerda tonal. En caso contrario, cita al maestro de capilla Antonio Milá como buen ejemplo a seguir: «[...] así lo tiene en una muy devota Letanía á quatro y á ocho el Reverendo Antonio Milá Maestro que fue de esta Metropolitana Iglesia Tarraconense [...]».

Ràfols empieza el artículo IV, titulado «Se persuade con autoridad ser mas propio del tono menor el terminarse con su tercera, que con tercera mayor», citando a los griegos —y a Nassarre y a Cerone— y recordando que ninguno de ellos aprobaba la posibilidad de terminar los modos menores con tercera mayor. Además, el autor nombra una retahíla de compositores —Leo, Traetta, Corselli, Terradellas, Rosell y Espona— que finalizan correctamente las composiciones según lo antes citado. Pero Ràfols centra su atención en el padre José Antonio Martí, monje de Montserrat que «nos dejó en sus composiciones un verdadero modelo de lo que debieran ser las nuestras», ya que sus obras son capaces de «arrebatar la atención y los afectos de quantos las escuchan». Por supuesto, este padre estuvo lejos de aprobar «el abuso de terminar los tonos menores en tercera brillante [...] El sabia muy bien quan importa para dar alma á las composiciones, la uniformidad constante».

El artículo V, «Se desvanecen enteramente todos los aparentes argumentos, en que quieren apoyarse los contrarios», cita las razones en las que se apoyan «los de sentir opuesto»: 1) «[...] que la continuación de un mismo tono es cosa de poco gusto y solamente suportable a la gente de antaño», 2) «[...] con una final mayor se le da al tono blando un nuevo realce por ser aquella más brillante y perfecta que la menor» y 3) «[...] que esta es finalmente la práctica de los famosos compositores, y que como tal obtiene en el dia un crecidísimo número de parciales».

A continuación, Ràfols rebate la primera objeción con el argumento de que el gusto es siempre relativo y que, antes de confiar en el gusto del pueblo —acostumbrado a escuchar «una orquesta doméstica» o una «ópera profana»—, sería más razonable «atender al religioso decoro de la casa del Señor, que á la producción de un gusto falso,

pueril y distractivo». Examina a continuación la segunda objeción, a la que responde que suponer que la tercera mayor es más perfecta que la menor es un abuso de términos, y, con jocosidad, añade: «Mayor ó mas grande es un buey que un hombre, y ya se vé, que no por esto es mejor ó mas bueno». De hecho, sigue afirmando que ninguna tercera le debe nada a la otra, puesto que «cada qual tiene su distinta sede en que domina. Digamos pues que, según los varios tonos y fines, á veces es mejor la mayor, y a veces la menor». Para finalizar, anota ejemplos en que Nassarre y Martí aprueban el uso de la tercera mayor en final menor, y sentencia:

Con esto pueden bien entender, que aquí no repruebo yo absolutamente el uso de la tercera mayor en las terminaciones del modo menor, de modo que no admita excepción alguna. Yo me levanto contra esta práctica del modo que está establecida en el día; y por las razones que se alegan, detesto el uso arbitrario de estas finales, sin mas razón que el quererlo. Me duelo de ver expuestas tantas excepciones á la ley general, de modo que la ley venga á ser excepción, según parece, y la excepción se haga ley.⁴³

El autor continúa la «Disertación Crítico-Música» incidiendo en los delitos musicales que se oyen en los templos; en concreto, aquellos que tienen que ver con los gustos extranjeros y los aires teatrales. A modo de ejemplo, expone los cambios acaecidos en el rezo del rosario en Cataluña:

[...] prepostera elección de tonos propios para el asunto [...] variación distractiva en sus versos sin relación ni enlace de uno á otro [...] repeticiones eternas y anatomía de las palabras santas [...] ayrecillo de bayle y de Pastorella [...] inoportuna introducción de calderones.

Todavía con relación a los modismos extranjeros, Ràfols hace saber que tiene en su poder cartas del padre Antonio Soler (organista y maestro de capilla de San Lorenzo de El Escorial) y de don Francisco Gutiérrez (maestro de capilla del Real Monasterio de La Encarnación de Madrid) en las que ambos reprueban el uso de finalizar con terceras mayores los tonos menores, uso especialmente extendido en Cataluña según este último músico.

Para finalizar, el autor aporta una interesante descripción de la actualidad musical en Aragón, Cataluña y Valencia:

El motivo con que se insinuó esta costumbre en los profesores de Aragón, Cataluña y Valencia (dice uno de los mas cultos [facultativos]) fue el espíritu de partido. Hubo, no de tiempos muy remotos, un maestro de fama, á quien le pareció producir unas singulares ventajas á la Música, y mayor hermosura á los tonos con la única final de tercera mayor [...]

43. Véanse las páginas 123 y 124 del tratado de Ràfols.

Se embebieron aquellos esta práctica con tal tenacidad, que en la formación de sus discípulos se la inspiraron como un dogma capital: con que poco á poco se ha ido propagando por todas nuestras tierras. Sabemos además, quanto encanto tiene la novedad para arrastrar las voluntades y aun los juicios. Y he aquí el verdadero origen de semejante practica.⁴⁴

Y sentencia: «[...] un uso en fin, fundado sobre falso, y por tanto digno de ser exterminado de nuestros templos, y del universo entero».

Antoni Ràfols muestra en esta publicación los cambios musicales que acaecían en la segunda mitad del siglo XVIII y evidencia que él, como músico y capellán formado en la vieja escuela, no puede sino estar en contra de estas modificaciones, como refleja en el *Tratado de la Sinfonía*. En palabras de Pedrell, «[Ràfols] manifesta que posseía una intuició y gran sentit musical, digne verament de lloança y mereixedor de la commemoració póstuma qu'a ell y al seu escrit hem tingut el gust de tributar».⁴⁵

6. Bibliografía

- ACT. AC. *Libro borrador de acuerdos capitulares tomados en los años 1764, 65, 66 y 67 y 1777 y 78 hasta el día 13 de enero de 1779. desde el 1764 hasta el 1767 no están en orden cronológico. 22-1-1767 – 21-1-1779.* Nº 55.
- ACT. AC. *Libro que contiene los acuerdos capitulares tomados desde el día 1 de febrero de 1780 hasta el día 22 de enero de 1785. 1-2-1780 – 19-1-1785.* Nº 70.
- AHAT - Tarragona. Parroquia de Santa María de la Catedral. *Ordinacions y método de gobernarse la capella de la present sta. metrpna iglesia de Tarragona Prim^{da} de las Españas, prescrit y ordenat per lo molt Il^{re} capitol de la dita Sta. Iglesia, ab resolució capitular presa als 26 de febrero 1747.* Sin catalogar.
- AHAT - Tarragona. Parroquia de Santa María de la Catedral. *Llibre de las obligaciones de la capella de la present santa metropolitana iglésia de Tarragona primada de las Españas sobre lo asistir a la seu y altres actes o funcions per orde del molt il·lustre capítol ab la expressió del que se haurà de cantar y com en cada una de las festivitats que se asseñalara.* (1802), UC: 1481.
- AHAT - Tarragona. Parroquia de Santa María de la Catedral. *Llibre quint de obits de la santa metropolitana iglesia de Tarragona, comensa als 24 Agost de 1819 (1819-1837),* UC: 53.
- BONASTRE I BERTRAN, Francesc (1976-1977). «La capella musical de la Seu de Tarragona a mitjan segle XVIII». *Boletín Arqueológico*, 4, págs. 133-140.

44. Véanse las páginas 128 y 129 del tratado de Ràfols.

45. PEDRELL I SABATÉ, Felip (1909). «Musics vells de la terra...», *op. cit.*, pág. 250. (Traducción: [Ràfols] manifiesta que poseía intuición y un gran sentido musical, digno verdaderamente de alabanza y merecedor de la conmemoración póstuma que a él, y a su escrito, hemos tenido el gusto de tributar).

- BONASTRE i BERTRAN, Francesc; GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria; CANELA GRAU, Montserrat (2015). *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol.8: Fons de la catedral de Tarragona*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- CAMPS i ARBOÇ, Joaquim de (1963). *El Decret de Nova Planta*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor.
- CANELA GRAU, Montserrat (2017). *Antoni Milà: Tres dècades de paisaje sonoro devocional. Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CANELA GRAU, Montserrat (2018). «Circulació de Músics en la catedral de Tarragona en el últim tercio del siglo XVIII». En: Begoña Lolo Herranz y Adela Presas Villalba (eds.). En: *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, págs. 1007-1016.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Joan (1951). «La biblioteca de Don Ramon Foguet, canónigo tarraconense (1725-1794)». En: *Miscel·lània Puig i Cadafalch*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, págs. 243-253.
- FERRER i PARERA, Ramon (1936). «Un gran músic vilanoví del segle XVIII. Antoni Ràfols i Fernández (17-4-1757 / 6-7-1830)». *PRISMA. Revista Mensual i il·lustrada d'art i literatura*, núm. 27 (juny), pág. 2.
- FOLCH, Artemi (1972). *Les universitats de Catalunya al tombant dels segle XVII*. Barcelona: Dalmau.
- FUENTES i GASÓ, Manuel Maria (2002). «L'església que pelegrina a Tarragona. Un compromís de fe amb els homes i la historia (s.III-XX)». En: *Germinabit. L'expressió religiosa en llengua catalana al segle XX*. Tarragona: Arquebisbat de Tarragona, págs. 29-84.
- GÜELL JUNKERT, Manel y ROVIRA i SORIANO, Jordi (coords.) (1999). *Tarragona moderna*. Tarragona: Edicions del Diari de Tarragona.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (1993). «Las capillas musicales de los conventos femeninos como centros culturales de la edad Moderna». *Revista de folklore*, 146, <https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=1465&NUM=146> (consulta: 15-9-2022).
- PANYELLA i BALCELLS, Vinyet (1988). *L'orgue barroc de la vila de Sitges: història de la seva construcció*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans.
- PEDRELL i SABATÉ, Felip (1909). «Musics vells de la terra. Segona serie, Segles XVII-XVIII. Antoni Ràfols i Fernández». *Revista Musical Catalana*, 6/64, págs. 125-131 y 6/67-68.
- RAMON i VINYES, Salvador (2000). «Canonges, Comensalies, Beneficis, Mestres de Capella i Organistes de la catedral de Tarragona», *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, 5/21-22, págs. 241-595.
- ROVIRA i SORIANO, Jordi y DASCA i ROIGÉ, Andreu (juny de 1989). «El regnat de Carles III i la cultura i historiografia tarragonines». *Butlletí del Cercle d'Estudis Històrics i Socials "Guillem Oliver" del Camp de Tarragona*, 2, págs. 3-4.
- ROVIRA i SORIANO, Jordi y DASCA i ROIGÉ, Andreu (1990). *La cultura i l'estament eclesiàstic de Tarragona durant la segona meitat del segle XVIII*. Cervera: UNED.

- RUIZ I PORTA, Joaquim (1914). «Els canonges Foguet y González de Posada, archeó-lechs de Tarragona». *Butlletí Arqueològic, Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, época 2/3, págs. 93-112.
- SALDONI Y REMENDO, Baltasar (1856). *Reseña histórica de la escolanía ó colegio de música de la Virgen de Montserrat en Cataluña desde 1456 hasta hoy día*. Madrid: Imprenta de Repullés.
- SALDONI Y REMENDO, Baltasar (1868-1881). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull. 4 vols.

TRATADO DE LA SINFONÍA



Regesta

Datos de la edición

AUTOR: Ràfols i Fernández, Antoni, 1757-1830

TÍTULO: Tratado de la sinfonía : en que se explica su verdadera nocion; algunas reglas para su rectitud, y los vicios que padecen las llamadas sinfonías del día; todo en desagravio de la música facultad : añádese para el mismo fin una crítica disertacion, en que se rebate el abuso de terminar universalmente los tonos menores en tercera mayor

PIE DE IMPRENTA: Reus : en la Oficina de Rafael Compte, administrada por Francisco de Paula Compte librero, año 1801.

DESCRIPCIÓN FÍSICA: [12], 130, [2] páginas; 4º

REFERENCIAS: Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico Español CCPB000670561-8, Palau 246149

Datos del ejemplar del CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de la Universidad de Barcelona

ENCUADERNACIÓN holandesa en piel y cubiertas de papel decorado *coulé* sobre cartón; hojas de guarda de papel decorado industrial.

ERRORES EN EL ENCUADERNADO: cuaderno §§ encuadernado después del cuaderno A.

SIGNATURA TOPOGRÁFICA: XIX-945

SIGNATURA ANTIGUA: 118/5/2

SELLO HÚMEDO RECTANGULAR «Biblioteca Provincial Universitaria Barcelona».

Nota de la edición del facsímil

En el facsímil *Tratado de la Sinfonía* de Antoni Ràfols i Fernández se ha conservado la medida de la letra del original, las imágenes se han transferido a blanco y negro y se ha añadido un pequeño espacio en los márgenes internos de las páginas para facilitar su lectura.

R- 42200-1

TRATADO DE LA SINFONÍA:

*EN QUE SE EXPLICA SU VERDADERA
noción; algunas reglas para su rectitud, y los vici-
os que padecen las llamadas Sinfonías del día;
todo en desagravio de la Música facultad.*

AÑÁDESE PARA EL MISMO FIN UNA
crítica Disertación, en que se rebate el abuso de terminas
universalmente los tonos Menores en tercera mayor.

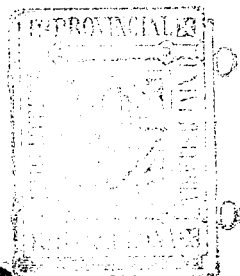
SU AUTOR

DON ANTONIO RAFOLS PRESBITERO
*Beneficiado Violin primero en la Capilla de la
Santa Metropolitana Iglesia de Tarragona, Pri-
mada de las Españas, y Organista de
profesion.*



REUS:

EN LA OFICINA DE RAFAEL COMPTE,
Administrada por FRANCISCO DE PAULA Compte Librero.
Año 1801.



A LA SERENÍSIMA
REYNA DE LOS CIELOS MADRE
verdadera de Dios Maria San-
tísima venerada en el Real
Monasterio de Monserrate.

SEÑORA:

*Si para la feliz suerte de las
producciones literarias suelen
todos, ya desde los tiempos mas
remotos, buscarse un Patrono
respetable, cuya proteccion les
sirva de escudo contra los ti-
ros de la crítica destemplada:
¿á quién, divina Princesa, po-
dré presentar estos opúsculos
con mayor confianza de una pro-*

*teccion segura, que á Vos misma, en cuyos ojos reside como en su propia sede la benignidad , cuyos oídos no saben cerrarse al clamor de la indigencia, de cuyas manos penden mas escudos que de la torre de David, y cuyo tierno corazon es el general asilo de quantos se quieren refugiar en sus dilatados senos? Por otra parte ¿qué derecho podria dispensarme de esta esencial obligacion? Ciertamente parece , que todo clama por esta ofrenda. Clama la materia, clama el fin, clama mi reconocimiento , y mi pro-
pio*

pio interes clama. Clama la materia, que es la música: porqué ¿quién jamás la hizo como Vos tan grande á los oídos del Divino Esposo, el qual en los cantares se confiesa en cierto modo rendido á las patéticas modulaciones de vuestra dulce voz, cuya repiticion desea enamorado? Si la Música hace los efectos mas admirables; ¿qué mas admirables, ó graciosa Tañedora, como os llama S. Agustin, que los de vuestros cánticos, cuyo eco hace saltar de regocijo al Bautista, hace estremecer los abismos, y lo que es mas,

arre,

arrebata del Cielo al mismo Dios, haciendo en él tan estupenda transformacion, que el Inmortal vuelve mortal, el inmenso limitado infante, en suma Dios se hace hombre? Clama el fin de esta obra, que es zelar el recto uso de la Música en el templo santo: Y ¿á quién mas de cerca puede tocar el honor del Hijo que à la Madre? Vos, ò Reyna pura, que destinada por el Espíritu santo à ser templo de Dios vivo, dedicasteis perpetuamente todas vuestras miras à que nada hubiese en la melodía harmónica
de

de vuestras acciones que pudiese ofender al Señor que en Vos habitaba; no podréis menos de aceptar estos renglones, que principalmente tiran à destruir las insufribles disonancias, que hacen oír al Dios del Santuario la ligereza y poca advertencia de algunos profesores. Clama mi reconocimiento: porque habiendo yo recibido en vuestra casade Monserrate (trono el mas famoso de vuestra habitacion sobre la tierra) los primeros rudimentos de la facultad música, de que penden todos los progresos

sos , parece exige la justicia que pague el tributo de los frutos , á quien tan francamente me dispensó la semilla ; y aun con esta ofrenda quedaré cortísimo á la singular providencia con que me llamasteis y admitisteis en vuestra casa, y á los innumerables favores que de allí se me derívan. Clama en fin mi propio interés : porque de ningun otro potentado podria esperar lo tal para el feliz éxito de mis intenciones, como de Vos, Emperatríz augusta del universo entero , que sois la Madre de aciertos, el Arca
de

de los verdaderos tesoros, el Depósito de los favores divinos, y un Manantial inagotable de quanto puede apetecer la inmensa codicia de los hombres. Quédese pues Mecenas para Horacio, Augusto César para Virgilio, y para Antímaco Platon: que yo mas felizmente ilustrado que los sabios del mundo, solamente á Vos morena, pero hermosísima Doncella, ofrezco y consagro este pequeño obsequio; por lo que á mi toca es del todo despreciable; por la relacion que tiene con Vos, y con vuestro Hijo, merece la

aceptacion de vuestro real agrado. Miradlo pues, Señora, con benigno semblante , miéntras que pegado con el polvo , besa vuestras virginales plantas vuestro rendido esclavo y Capellan.

Antonio Rafols.

PRO-

PROLOGO.

Nada ó muy poco tengo que prevenir à los Lectores por respeto à esta obra. Bastante se dexa ver lo que ella encierra, solo con leer el frontispicio. Parecerá una fruslería lo que se dice en el tratado de la Synfonía en el capítulo que habla de ella como de un Instrumento particular. Pero haciéndose tratado expreso de Synfonía, no debia omitirse una parte de ella, que se mereció la atencion de tantos sabios como alli se citan. Quizá tambien se calumniará como excesivo el empeño, con que en la disertacion sobre la legitima terminacion del tono menor, se trata este punto como si fuera un dogma capital y de la primera importancia, quando todo el negocio solo versa sobre añadir ó quitar á la final del tono ó modo menor la triste mitad de un punto, que los antiguos llaman *Lima*. No obstante, como no pueda llamarse pequeño aquello, sin lo qual no puede subsistir lo máxîmo; he creído necesario defender una verdad, que si

bien á primera vista se presenta de muy ligero momento, pero de no atenderse pueden seguirse tantos absurdos, como se verá en la presente obra. Alguna vez declaramos con ardor: pero es cierto, que à nadie pretendemos irritar. A nadie nombramos: de tal modo acometemos el error, que ningun odio abrigamos contra las personas. Solo nos anima el zelo de la honra de Dios, y del decoro del Santuario profanado en estos últimos tiempos con ayres casi del todo teatrales. Aunque no se que otro alguno haya tratado *ex professo* los dos puntos que voy á ilustrar; no obstante bien se echará de ver, que nada afirmo sin razones á mi juicio de mucho momento, y aun sin el apoyo de gravísimas autoridades. Quiera el cielo bendecir mis sanas intenciones.

Si alguna cosa dixere ménos buena, me sugero no solo à la correccion de la Santa Romana Iglesia y demás legítimos Superiores; sino tambien à la desapasionada censura de los sabios, cuyas mayores luces recibiré con sumision y agradecimiento.

TRA.

TRATADO DE LA SINFONÍA.

CAPITULO I.

*Etimología y varios pareceres de la
Sinfonía.*

Esta voz *Symphônia* es del Idioma Griego derivado del verbo *Symphôneo* que significa *consonar, convenir, acordar*: de que se infiere que es lo mismo decir *Symphônia* que *concento* ó *consonancia*. Aunque todos los músicos se reunan en este punto; son sin embargo muy diferentes las voces, y aun á veces los conceptos con que quieren dar una exâcta definicion de la Synfonia. Censorino *in sua Musica* la define en estos términos: *Symphônia est duarum vocum disparium inter se junctorum dulcis concentus* = Anglico lib. 15. cap. 132. nos ofrece esta definicion: *Est temperamentum modulationis in sonis gravibus et acutis concordans* = Lorente dice, que es Sinfonía,

fonía, *cantar á dos voces*. Otros discurren de ella de tal modo que la Diatésaron puede llamarse Sinfonía. Franciosini sin limitar la Sinfonía à los solos instrumentos la llama: consonancia, melodía, música acordada de voces é instrumentos músicos. Concuerda con esta extension de la Sinfonía á las voces humanas el Doctor Máximo S. Gorónimo, el qual escribiendo al Papa Dámaso, quiere que aquellas palabras de S. Lucas *Symphóniam et chorum* no deben entenderse de alguna música instrumental, sino precisamente de Música de voces: sentencia que abraza Erasmo sobre el mismo lugar del Evangelio.

De todas estas descripciones que de la Sinfonía nos presentan los sabios, se echa de ver con toda perspicuidad, que todos van concordes en señalar por distintivo específico de la Sinfonía la combinacion de dos ó mas voces (prescindiendo de instrumentales ó humanas) distantes entre sí con determinada proporcion, para formar un conuento ò consonancia grata al órgano del oído.

CAPIT.

CAPITULO II.

*Del instrumento particular à quien especialmente
se apropia el nombre de
Sinfonía.*

Aunque el parecer de los eruditos profesores, alegados en el Capítulo inmediato, explique con puntualidad lo que pertenece á la Sinfonía mirada baxo una idea general y abstracta, sin embargo soy de opinion, que hay un instrumento músico especial, á quien por modo de excelencia debe llamarse absolutamente Sinfonía. Fúndase mi modo de pensar en momentos, á mi juicio, de mucha gravedad.

Si no echo mal las cuentas, en solos dos capitulos de la Sagrada Biblia se hace mencion de Sinfonía. Uno es el tercero de la profecía de Daniel en sus versos 5. 7. 10. y 15: en que se hace individuacion de los instrumentos músicos, cuyo sonido debia servir de seña para adorar la Estatua de oro, que habia erigido Nabucodonosor Rey de Babilonia.

El

El segundo es el quinto décimo de S. Lucas, verso 25; en que se refiere, que el Hermano mayor del Hijo pródigo, oyó la Sinfonía y Coro con que se celebraba el recobro del hijo fugitivo. En quanto à este segundo, creemos con S. Gerónimo, que por Sinfonia se entiende una composicion mùsica de voces. Mas por lo que mira al primero, me parece expresar Daniel clarísimamente, que por nombre de Sinfonia entiende, no un concierto de instrumentos mùsicos, sino un instrumento particular, que formaba una parte de aquel concierto. Y con efecto, si se hace alguna reflexiôn sobre el modo con que habla en Daniel el que tenia la Real comision de intimar el decreto de adoracion, veremos quan natural es este sentido. Clamaba pues reciamente el Pregonero, diciendo: ¶ A vosotros se os dice, ó Pueblos y Tribus: en la hora misma en que oyereis sonar el añafil, la flauta, la cítara, la zampoña, el salterio, y simphónia y todo género de instrumentos mùsicos, inclinaos hasta la tierra, y adorad la Estatua
de

de oro que dispuso el Rey. En este sagrado pasage se vé que la Sinfonía se nombra del mismo modo y en la misma serie que los demás instrumentos particulares; y que con este nombre no se quiere significar un agregado de instrumentos concordes; porque á ser así superfluo parece seria el añadir à la fin, *y todo género de instrumentos*. Con que no parece pueda dudarse, que en este libro santo la palabra Sinfonía denota un instrumento particular de este nombre. Véase á Calmér.

Algo mas difícil es averiguar qual seria este instrumento, que se levantó entre los demás con el antonomástico nombre de Sinfonía ó consonancia. S. Isidoro (11. 22.) dice que la Sinfonía era un leño cóncavo, cuyas ambas partes estaban cubiertas de pieles que herían los músicos con unas varillas.

Pero salvando siempre la autoridad que con tanto derecho se ha adquirido en todo el orbe christiano este sapientísimo Prelado, no me parece verísimil, el que se deba tan brillante título á un instrumento de esta cons-

A

truc-

truccion.

Por las reseñas que nos ofrece este Santo Doctor, parece que no se diferencia esta caja de nuestros atabales ó bombos, los que, aunque pueden dar mucho donayre á un lleno de Música y á su compás; no puedo entender como por sí y con el sencillo golpe de las varillas puedan formar aquella diversidad concorde de voces, sin la que no puede existir la armonía, como ni sin esta la Sinfonía, que como queda dicho es lo mismo que consonancia.

Ni se me tenga por inoficioso al Santo Padre con este reparo; porque S. Isidoro no asienta aquella doctrina como cosa suya, sino que precisamente la refiere como cosa del vulgo. Estas son sus palabras: *Symphònia vulgò appellatur lignum cavum cat.*

San Gerónimo *ad Damasum* escribe, que algunos de los Latinos opinaron, que la Sinfonía era un cierto género de órgano músico.

Los Romanos llamaban Sinfonía aquellas diversiones músicas, con que se lisongeaba
el

el oído en los convites, al mismo tiempo
que se recreaba el gusto con las exquisitas
viandas. Tenian este cargo los Siervos, à quie-
nes de esta accion se llamaban Sinfoníacos.
De estos habla Ciceron en varios lugares.

Pero prescindiendo de la poca ó mucha
propiedad con que procedieron aquellos en
el uso de la voz *Symphonia*; mi parecer
es, que merece con especialidad este nom-
bre la Gayta de ruedas, teclas y cuerdas,
que los Franceses llaman *Vielle*. Y nosotros
acomodando esta voz á nuestro idioma, sole-
mos llamar Viela. No parezca ridículo este
pensamiento; quando en esta parte pienso
con unos sugetos, á quienes de ningún mo-
do se les atreveria á achacar la mas ligera
sombra de ridiculez. Asi pensó Mersenne en
su grande obra de la Harmonía; Kirker que
lo describe con todas sus señales, y que
tuvo un oido nacido para la armonía; Cal-
mét, que en su Diccionario de Escritura v.
Música la llama *Symphonia vetus*, y para que
no pudiese caber equivocacion, la presenta

con su propia lámina, en que se vé expresa la rueda, las cuerdas y las teclas: el P. Ter-
 reros, que en su famoso Diccionario de la
 lengua Española el primer significado que dá
 al termino Sinfonia, es de *Instrumento músico
 de cuerdas y una rueda interior*: y finalmente
 la Real Academia Española, que la describe
 en estos términos: Sinfonía; Instrumento de
 cuerdas, que con unas teclas que salen á
 fuera, tocándolas con arte con la mano iz-
 quierda, y moviendo una rueda interior con
 la derecha, hace una suave armonía: que es
 la Gayta Zamorana. Y ciertamente si Sinfo-
 nía es una consonancia armónica; es tan ar-
 moniosa la gayta de cuerdas, que llega á
 hechizar no solo el oído, mas aun el cora-
 zon. Ya se considere compuesta de solas dos
 cuerdas, (en cuya construccion quedando
 siempre fixa en un mismo punto la grave,
 forma la agúda varios puntos con aquella
 segun la varia pulsacion de las teclas): ya se
 quiera mirar como que admite quatro cuer-
 das, y así la cuerda que varia tiene por
 fun-

9

fundamento no solo la grave, sino tambien la quinta y octava) : considérese, digo, baxo qualquier destos dos aspectos, siempre presenta aquella discordia concorde, que es el todo de la Sinfonía.

En una y otra consideracion imprime en el sensorio aquel encanto, que se arrebatra tras de sí hasta los hombres peor organizados: y vemos efectivamente, que apenas se nos presenta en nuestras ciudades alguno de aquellos extrangeros que hacen servir la viela como de reclamo para llamar la atencion y concurso á sus habilidades ó gesticulaciones, mucho mas de lo que se suele ver en otros instrumentos, se lleva aquel mny agradable concentero (que lo llama Kirker) no solo la atencion, sino tambien los pasos de infinitos oyentes. Quando yo reflexiono sobre este ascendiente que obtiene este linage de gayta sobre la sensibilidad de nuestro corazon, me ocurren dos razones nada despreciables. La primera es, la materia de las cuerdas: la segunda es la agraciada mezcla de variedad y uni-

uniformidad de sonidos; de que se compone:
y que serán el objeto del siguiente Capitulo.

CAPITULO III.

*Se declaran dos razones, que merecen á la Viela
el antonomástico nombre de
Sinfonia.*

La primera pues de las indicadas razones se funda en el sugeto de que se componen las cuerdas. Tres géneros de instrumentos músicos señala como comprendidos en los sagrados libros, el incomparable Bossuet, en el cap. 6. de su Disertacion sobre los Salmos, con estas palabras fielmente traducidas: „ Es „ cosa cierta, que los Hebreos usaron estos „ géneros de instrumentos, es á saber: unos „ que se tocaban con el soplo ó aliento como „ la trompa; otros con sola la percusion ó „ golpeo, por exemplo el Cìmbolo, otros „ finalmente con pulsacion; y de este género „ eran el *Kinnor* ó Cítara, el *Nebel* ó Salterio &c.“ Esta misma division establecen
el

el Ilustrísimo Blanchini, el P. Atanasio Kirker, y otros que pueden verse en Francisco Blanchini, Varonés en el Prologo de su Disertacion sobre los tres géneros de instrumentos de la Música orgánica de los antiguos, impresa en Roma año 1742.

Pero aunque todos estos géneros de músicos instrumentos, arreglándolos à las justas leyes de la razon y del arte, son capaces de producir en el espíritu humano impresiones vivísimas; no obstante, parece que llevan entre ellos el principado aquellos pulsátiles, cuyas cuerdas son formadas de tripas. Es cierto, que segun las varias materias de que son contruidos los instrumentos, resultan varios sonidos, y así mismo de los varios sonidos, los varios efectos que experimentamos en nuestro interior. Por esto no extrañaría fuese verdadero lo que suele decirse, que los atabales compuestos de piel de tigre excítan el furor de los oyentes. Pero no es menester ir á mendigar exemplos, ó remotos, ó difíciles; quando observamos todos estas vari-

variedades en las músicas mas triviales y caseras ¿ Con cuánta mayor suavidad se entra por nuestros oídos y entrañas el eco de la vihuela que el del Salterio? Este instrumento, que á primera vista suspende, dentro de pocos instantes excita en nosotros la fatiga y el tedio, y con mucha mayor inmutacion oiremos una hora de vihuela, que un quarto de Salterio. Si se quiere indagar la causa física desta diferencia, no puede descubrirse otra mas plausible, que la diversidad de materias que entran en su construccion.

Bien notorio es, que las cuerdas del Salterio son de acero, ó de alatón; y las de la vihuela de intestinos de animales. Aquellas como de metál, mas fuertes y recias: esotras como de membranas, mas endebles, tiernas y flexíbles. De que se infiere, que las primeras, quedando en fuerza de la percusion conciben una vibracion elástica, han de comunicar al ayre inmediato un temblor activo, que propagándose ó por modo de undulacion, ó por movimiento de temblor has-

ta el ayre contíguo al órgano del oído, forzosamente ha de imprimir en sus membranas una vibracion muy notable; la que de preciso ha de fatigar y debilitar á ellas, y aun á los espíritus vitales que acuden al órgano para la formacion y transporte de la especie. De modo muy diverso se observa en la Viuela. Sus cuerdas como mas morales, hacen una débil resistencia á la pulsacion: de esta suavidad se sigue una vibracion mas templada: una vibracion tan templada no es capaz de transfundir al ambiente un temblor muy activo: quando este hiere al órgano del oido, comunica á las membranas una titilacion sabrosa: entónces el martillo auditorio se dexa caer sobre su ayunque de un modo nada violento: con que todo va con una calma agradable, en que toma partido el corazon humano.

A esta razon tan palpable se pudiera añadir otra de proporcion ó *simpatía*: aunque no dudamos, que al solo oír la voz *simpatía*, se levantarán contra nosotros los Físicos de

gusto recencior, y que con un sobrecejo filosófico, índice de la compasion que nos tendrán, nos zaherirán como á hombres del tiempo de entónces. Pero nosotros, á quienes no nos hacen tanta impresion las farsas, como el deseo de la verdad, no repararemos en repetir un nombre, que hacen preciso las tinieblas que circundan á todos los nietos de un Padre transgresor, aun en los fenómenos que no sobrepasan la esfera de lo natural. Siendo pues las cuerdas de la Vihuela de membranas de animales, no debe parecer cosa recia, si decimos, que tienen proporcion ó simpatia con el corazon del hombre, que consta asimismo de delicadas membranas. Observan algunos Físicos, que la simpatía y atraccion que se nota entre el iman y el hierro resulta de la mucha analogía que tienen ambos cuerpos en su combinacion y textura: lo mismo se repara en la mutua adherencia de las partes de los fluidos homogéneos. ¿Qué hay pues que maravillarse de que unas cuerdas tan semejantes
en

en el sugeto á las telas que cubren nuestro corazon, tengan con este una mutua correspondencia ó atraccion, ó por lo menos que su sonido se le asiente mucho mas dulcemente, que el que forman materias metálicas y del todo heterogéneas á la substancia de nuestras entrañas? ¿No es mucho mas natural establecer una dulce simpatía entre entrañas y entrañas, que entre entrañas y duros metales?

Pero ¿á donde hemos ido á parar con estos raciocinios? Ciertamente no á otro lugar, que el que nos hemos propuesto en el principio del capítulo: porque aunque parece nos hemos descuidado de la gayta zamorana; pero bien se puede ver, que quanto hemos dicho á favor de la Vihuela, cede á beneficio de la Viela; pues no menos que aquella, está compuesta de cuerdas de tripas: primera causa de donde se le deriva aquella hechizera armonía cuyo principio vamos indagando.

Sin embargo esta es todavia una causa

general que comprehende á todos los instrumentos cuyo sonido se forma por cuerdas de intestinos: como el violin, viola, y sobre todo el admirable instrumento del Harpa, sagrado en su antiguo uso, milagroso en sus efectos, y encantador en sus dulcísimos concientos. Y así se hace preciso echar mano de ótra causa mas individual de la agradosa armonía de nuestra gayta: y esta es la que indicamos al pie del cap. 2. es á saber la mezcla de uniformidad y variedad de sonos que hace oír.

Pero paraque nos puedan entender hasta los mas rudos, es preciso declarar que entendamos por aquellas palabras *mezcla de uniformidad y variedad de sonos*. Con esta mezcla pues no intentamos decir otra cosa, sino que en la Viela concurren siempre y en un mismo tiempo un sonído fixo é invariable, que nace de la cuerda grave, y otro que continuamente varía, y lo forma la cuerda aguda. Si la Viela constase de mas cuerdas, como puede, todas conservan un punto fixo

é

é inmutable, bien que diferente en cada una; pero la aguda siempre debe variar. De esta fixâcion pues de sonido en una ó mas cuerdas discordemente concordes; y de la variedad simultánea de sonido en otra, procede la suave satisfaccion que introduce el instrumento de que vamos hablando.

El es cierto que nuestra voluble condition, aunque se deleita naturalmente en lo vario; mas tampoco puede negarse, que ama; y aun necesita el fixarse en algun determinado objeto. Esclarezcamos esta verdad con algun exemplo. Supóngase uno colocado en una eminencia que presenta un punto de vista bello, ameno, vario y dilatado. Al empezar á abrir los ojos sobre el orizonte, no puede dudarse que todo el conjunto de hermosos objetos que tiene delante; el cielo sereno y despejado, el sol bañado de dorados rayos, los montes gallardos soberbios, la tierra matizada con infinitas especies de verdes diferentes, los rios que serpentean para acomodarse á sus márgenes, las poblaciones que
se

se levantan para ostentar su magnificencia, el mar coronado de pomposas velas; no puede dudarse, digo, que al descubrir de un golpe estos y otros hechizeros objetos, su corazon se siente penetrado de un gusto exquisito. Pero supongamos, que apenas acaba de dar la primera ojeada, se le quita de la presencia todo aquel graciosísimo espectáculo, y en el segundo instante se le presenta otro todo diferente, y que apenas echa la mirada á este segundo, en el tercer instante viene otro nuevo campo; y así sucesivamente por una ó dos horas.

En esta suposicion no dudo, que encuentre el expectador algun gusto; pero este gusto será seguramente superficial y poco profundo; porque quando se presentan muchas cosas con rapidez, nace en el ánimo la curiosidad de exâminar á cada una de por sí; como se ve en el que entra en un ameno jardin, que no se contenta con su vista general, sino que además se deleita en hacer atencion de las flores en particular. Así que mas vale
la

la vista de una sola flor bien exâminada, que la vista sucesiva de muchas que pasan rapidamente por los ojos: como efectivamente leemos de Santa Maria Magdalena de Pazzis, á quien la consideracion de una florecita ó cosa semejante le penetraba tan intimamente, que quedaba fuera de sí. De todo lo qual consta palpablemente, que el genio del hombre, aunque ame la variedad, pero tambien necesita fixarse en algun objeto determinado.

Si llegase pues el caso en que pudiese gozar el hombre en un mismo tiempo la variedad y la fixâcion, bien parece que entonces tuviera una plenísima satisfaccion. El caso pues ha llegado; y lo verifica la gayta de ruedas por respeto al oído. En ella se reunen la sucesion y la permanencia en un mismo tiempo. El ánimo disfruta en la melodía de su cuerda aguda toda la variedad necesaria para la diversion, en el mismo instante en que la cuerda, ó cuerdas graves mantienen constantes el mismo sonido. Apoyado sobre puntos fixos é inmobiles tiene mas
valor

valor para sufrir las váriaciones de los puntos sucesivos: con que nada mas hay que desear para tener en el dicho instrumento una suavidad dominante.

Pero dirá alguno, que tambien tiene esta particularidad la gayta gallega ó de fístulas, tan usada en nuestros países: à mas de que es fácil remedar aquella mezcla de variedad en el órgano, y en otros músicos instrumentos. Así es la verdad. Pero igualmente lo es, que tambien se nos entra mucho la gayta gallega, y los demás instrumentos quando la remedan, por las razones antes exhibidas. Sin embargo no por esto debe cederles la gayta zamorana ó de cuerdas: porque esta mezcla de vario y fixo la tiene ella por su íntinseca constitucion; y los instrumentos que la remedan, solo por accidente: y si bien la gayta de flautas la goza igualmente por constitucion; y en esta parte tiene igualdad con la zamorana; pero esta debe ceder á aquella en quanto el sonido producido por el viento, nunca podrá compararse con

con el que nace de cuerdas de tripa; por semejante razon, á la que alegamos en la primera parte de este capítulo. La preferencia pues de armonía agradable que concedemos á la Viela, no se funda precisamente en una ni otra de las dos alegadas razones; sino en la reunion de entrambas: reunion que sola ella goza; pues ningun otro tiene á un mismo tiempo el constar de cuerdas formadas de membranas de animales, y conservar la variedad y uniformidad de sonos. A cuyos motivos, si se añade el peso de autoridad que alegamos en el segundo capítulo, no habrá razon para negar, que entre los demás instrumentos merece la Viela con particularidad ser conocida y nombrada con el nombre de *Sinfonia*.



CAPITULO IV.

De los conjuntos de varios instrumentos, que llaman Sinfonía.

Hasta aqui se ha llevado nuestra atencion la Sinfonía, en quanto es ella un instrumento particular. Es menester hablar ya de ella en quanto significa aquella dulce y magestuosa armonía, que nace del ordenado conjunto de muchos y varios instrumentos, quales suelen oirse en los teatros, en los templos y en otros diferentes lugares, segun la diferencia de los motivos que la excitan. Es antiguo el uso de estas orquestas en las naciones mas cultas, y no menos que el uso, lo es así mismo el distinguirlas con el nombre de Sinfonías. Vimos ya en el segundo capítulo decorados los convites de los Romanos con unos conciertos conocidos con este nombre: y seria seguramente molesto, si quisiese formar un cúmulo de testimonios que convenciesen esta asercion.

No menos, sino mucho mas que los anti-

antiguos usan los Músicos modernos la palabra de Sinfonía; aunque las mas de las veces mas que verdadera Sinfonía, son sus composiciones una abstrusísima algarabía. No por esto intentamos aniquilar, ni aun quitar un tilde al mérito músico, que tienen ciertamente muchos Profesores de los últimos y aun de los actuales tiempos. Sabemos que Jomelli, aunque dormitó alguna vez (que hasta los Homeros se adormecen); no obstante descubrió en muchas de sus producciones un espíritu digno de los elogios con que lo honra absorto el Señor Doctor Tomas de Iriarte. La Alemania ha ofrecido á la República Música no pocos hijos suyos, que han sabido hermanar con la seriedad del carácter teutónico, la suavidad del genio Italiano, quitadas las sobras: entre los quales bien merece ser nombrado el famoso Hayden. La España, aunque invadida por todas partes por los parciales del gusto extranjero, que parece se afrentan de parecer al público con su antigua librea, conserva sin embargo muchos hijos pe-

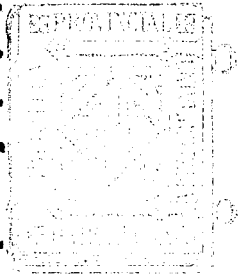
ritos , que retratando en su rostro las facciones de su Madre, la consuelan en su amargura con los requiebros de bien ajustadas sinfonías. En suma, por evitar la prolixidad, en todos los lugares y en todos los tiempos hay hombres zelosos de lo recto , que aunque sea resistiendo con todas sus fuerzas á la comun corriente, y exponiéndose á terribles golpes, mantienen severamente sus reglas sin declinar á la derecha , ni á la siniestra.

Con que hay aun para consuelo del humano linage , si , hay aun buenos músicos, y en consequencia buenas sinfonías. Sin embargo aunque las hay , pareceme que son tan pocas , como las uvas que quedan en una viña despues de vendimiada. Nunca ha sonado tanto como ahora el nombre de Sinfonía, pero me atrevo á afirmar, que nunca han sonado menos las sinfonías. ¡ Pluguese al cielo, que lo que sobra de nombre se añadiese á la cosa! Pero el dolor es, que la cosa va de mal en peor de dia en dia. Ya no se tiene por buen sinfoníaco, el que no sabe agre-

gar

gar de un golpe mil cosas incompatibles. A la manera de una irrupcion acometen á la Música sus verdaderos enemigos: y lo que mas crece, es, que semejantes á los Babilonios les parece que seria poca cosa asolar la ciudad, sino extendiesen igualmente su mano hasta lo mas interior del templo. ¡Santo Dios! De esta manera ni aun á vuestra misma casa se perdona! La que vos hicisteis casa de oracion, ya se vé profanada por aquellos modos teatrales, que solo promueven la distraccion! Con el pretexto de sinfonías se impide aquella consonancia, que con el recogimiento forma entre vos y las almas devotas la mas delicada armonía!

Yo pues, que aunque de un débil espíritu, quisiera sin embargo que Dios percibiese en sus templos el honor correspondiente, y los fieles los saludables efectos, que les impiden las sinfonías malas; aunque haya de pasar plaza de hombre extraordinario, quiero hacer ver en lo que me resta decir, quales son, especialmente para los templos, las buenas y las malas sinfonías. CA-



CAPITULO V.

*Qualidades que deben tener las buenas
Sinfonías.*

San Agustin, aquel talento sublime que no brilló menos en el manejo de las ciencias naturales, que en las teológicas, hablando de las condiciones de que debe constar la buena música, dice, que sus composiciones, no solo deben estar bien en sí mismas, sino tambien con reverencia al lugar y al tiempo. Y realmente qualquiera de estas cosas que se las quite, antes deberán llamarse *cacofonías* (es decir malas consonancias) que sinfonías.

De este principio tan conforme á los dictámenes de la razon, como despreciado por los antojos de una pasion novelera, debemos inferir, que ningun artefacto músico podrá pretender el honor de sinfonía, sino tiene estas tres qualidades, es á saber: que sea recto en sí mismo, conforme al tiempo y al lugar. No creemos necesario hacer ostension de una proposicion, que puede competir

petir en evidencia con los mismos principios matemáticos. Bastará hacer una simple explicacion de aquellos términos en que las hemos concebido.

En primer lugar, deben las músicas sinfonías ser rectas en sí mismas. Con esto se dice, que deben conformarse con las reglas del arte y de la razon, y que no es libre á cada particular el formarse un nuevo sistema de Música, ni aun variar una pequeña regla sin gravísimo fundamento.

La nimia libertad de opinar, léxos de promover el adelantamiento de las ciencias y artes, ha sido por lo contrario la causa mas fatal de sus atrasos. Cada sistema nuevo es un nuevo laberinto de que debemos desenvolvernos: porque no es todo uno asentar una hypótesis, ó haber hecho un nuevo descubrimiento. Y si este espíritu de inventar nuevos sistemas y nuevas reglas, es fatal en todo género de facultades; lo es mucho mas en aquellas, á quienes parece ha fixado la naturaleza ciertos límites, fuera de los quales
no

no pueden pasar sin perder. Yo creo que la Música es de este género: y que de puro quererla mejorar, la han puesto tan mal parada, que casi agoniza. Lo cierto es, que si el mérito de la Música debe juzgarse por los efectos, ciertamente ha degenerado mucho de sus primeros siglos, de que nos cuentan las historias mil maravillosos efectos, de los cuales ni sombra vemos en los nuestros. Dexémonos pues de innovar. Sean nuestras sinfonías conformes á las reglas que nos dexaron nuestros venerables patriarcas. Compónganse con arreglo al fin de la Música, que es introducir en el ánimo impresiones favorables á la virtud. Comienzen con dignidad, prosigan con orden, y acaben con igualdad. No se hagan inflexiones violentas, agregados ridículos, ni mezclas monstruosas; y entonces serán las sinfonías rectas en sí mismas-

En segundo lugar deben ser conformes al lugar de su execucion; es decir, por lo que á nosotros toca, dignas de la magestad del templo de Dios á quien deben dirigirse
todos

todos los músicos conciertos. Nunca debiera haber mas músicas que las que se dirigen al honor de Dios, provecho espiritual de los hombres. Pero ya que la corrupcion de los hombres ha sabido inventar músicas inmodestas, por lo menos ciérrense con eternos candados las casas del Señor, para que no puedan jamás penetrar á dentro. Si por nuestra desgracia han de existir composiciones de tan mala ralea, alvérguense si quiera en los pártios de las comedias, y en los salones de los saraos; y no vengán á turbar los venerables silencios del santuario. Los juegueticos y tonadas saltarinas quédense para las danzas pastoriles; los estraendos y alborotos váyanse á los campos de marte; que el tabernáculo del Señor solo admite sinfonías devotas, tiernas, graves, magestuosas, propias en fin de un Dios, á quien en agradables melodías alaban las estrellas de la mañana.

Deben finalmente las sinfonías conformarse al tiempo. Mas no se entienda con esto, que deben variarse segun las modas va-

rias que introducen los tiempos. Solo queremos significar, que segun las qüalidades del tiempo deben ser las de las músicas consonancias; alegres en tiempo alegre, fúnebres en el triste; que es decir, por lo que mira á la música eclesiástica, que sus composiciones deben seguir siempre el espíritu de la Iglesia en sus diferentes solemnidades y funciones. Los Griegos, á imitacion de sus maestros los Egypcios, observaban con increíble escrupulosidad este cánon, determinando á cada género de ceremonias de culto y de exercicio, diferentes géneros de música, y diferentes ayres. De aquí tienen origen las distinciones que hicieron de los modos en *Dorio*, *Lydio*, *Phrìgio*, *Eolio*, *Mixolydio*, *Subfrìgio*, y otros.

Mayor es todavia entre los Chinos este miramiento. Se creerían reos de una trangresion legal, si acomodasen al invierno las músicas que tienen señaladas para el verano. Con esto á cada tiempo aplican sus músicas, y á las diferentes funciones, diferentes sonatas. El dia en que se lee delante del Emperador
el

el elogio de sus qualidades , usan la música llamada *Fao...yngi...yo* que equivale á *música excitativa*. Quando algunos Príncipes extrangeros ó sus Embaxadores van á rendir sus respetos á S. M. Imperial ; ó quando se sienta sobre su Tribunal para juzgar los negocios del Imperio ; entonces suena la Música *Chao..yo...*que significa *concordia*. Para el tiempo de los Sacrificios; para la solemnisima funcion de la labranza; en suma para toda diferencia de negocios y tiempos tienen también variedad de músicas y cánticos. Yo estoy muy léxos de subscribir en todo al sistema músico de la China: pero no obstante este discernimiento de tiempos y objetos , y de las músicas varias que les corresponden, no puede menos de llevarseme toda mi atencion:y no dudo harán otro tanto con qualquiera que quiera mirar las cosas como son en sí mismas. Confórmense pues las músicas á los tiempos: confórmense igualmente á los lugares: confórmense finalmente á las leyes del arte: y con sola la perfecta observancia de estos tres cánones , tendremos la

consolante satisfaccion de oír en nuestros templos unas verdaderas sinfonías.

CAPITULO VI.

Las llamadas Sinfonías de nuestros tiempos pecan comunmente contra las reglas explicadas de la verdadera Sinfonía: se comparan con la primera.

No nos podemos persuadir, que haya en el mundo juicio tan inflexible, que pueda resistirse á la verdad infalible de las reglas, que para la legitimidad de las piezas músicas, ó sinfonías, hemos propuesto en el cap. inmediato, precedidos de un Gefe tan ilustre como la águila de los ingenios S. Agustin, y aun obligados del íntimo clamor de la razon, oído hasta de los mismos Chinos, que son gente de orejas asininas, como las fingió la fábula en el Rey Midas. Sabemos, que aquellos, á quienes intentamos convencer con estas reflexiones, tienen sobrada delicadeza de oído, y docilidad para no ceder á tanto clamer

mor de la verdad una vez conocida: y á quienes no es ciertamente nuestro animo ofender, sino psrsuadir: ni los consideramos sordos por voluntad, sino por prevencion. Supuesta pues la infalibilidad de aquellos principios, averiguemos, si se conforman á ellos las llamadas sinfonías, que comunmente oimos en nuestros templos y dias.

Confrontémoslas primeramente con el primer cánon, por el que se prescribe, que para que haya una verdadera sinfonía, debe ser recta en sí misma, es decir, como explicabamos, conforme á las leyes del arte y de la razon. Estas leyes piden que las sinfonías sean una hermosa consonancia nacida del conjunto de varios instrumentos para sólido recreo del oido, para ereccion del ánimo, y para inspirarle saludables movimientos á favor de la virtud. Toda composicion música, toda Sinfonía que esté destituida de estos caracteres de rectitud, falta á los esenciales principios que deben construirla, y en conseqüencia no es sino una máscara falaz de lo que debiera ser,

ser. Mas por nuestros pecados estas tropas de máscaras son tan frecuentes en nuestros dias, como esos años pasados las de carnastolendas, y no sé, si aun mas perjudiciales y mas dignas del decreto de exterminio, que se fulminó justísimamente contra aquellas otras.

Acerquémonos, si hay cabeza para tanto, á presenciar y oír las llamadas sínfonías del nuevo gusto:; Qué espectáculo tan ridículo! Qué variedades tan extraordinarias! Qué repentines tan arrebatados! Qué mixturas tan indigestas! Qué truenos, relámpagos, tempestades! Quien nunca lo hubiese visto, diria ciertamente que el mundo empezaba á enviar pronósticos de su última ruina; ó por lo menos, que los hombres, no menos que los mares y vientos padecen tambien sus fúrias y uracanes. En tan revuelta constitucion, pregunto ¿ qué suavidad podrá percibir el oído? Qué satisfaccion el animo? Qué ventajas la virtud? Qué?; el arrebato, el desórden, la ridiculez serán medios proporcionados para aquellos rectos fines que prescriben á la Música

sica los derechos de la razon? Eh! esto no son sinfonías, sino algarabías, ni es esto música, sino chanza, segun lo que al oír un cantor que seria de semejante gusto, dixo el Rey de Lacedemonia Demarato: ciertamente que el hombre chancea de garbo: *Nae iste mihi videtur non male nugari Plut, Apoph.*

Mas: ¿qué pretenden nuestros músicos con estos conciertos, (¡quanto mas propriamente los llaman desconciertos!) que no presentan sino una continúa variedad de tonos ó modos, de compases, de objetos: y esto en una misma funcion, y excitada por un mismo fin? ¿Qué pretenden, digo, con esta alternativa? Si nada pretenden, esto es obrar al ayre, y obrar contra la naturaleza, que en sus obras siempre fixa algun fin. Si algo pretenden; ¿quál es su pretension? ¿Pretenden por ventura inspirar á los oyentes caimientos de tristeza, ó espíritus de alegría, ó una continúa alteracion de afectos? Si no mas que una de aquellas sensaciones; ¿á qué viene la continúa mezcla de alegres con lo triste y de

tris-

tristes con lo alegre? ¿No saben que para un constante efecto, es precisa una causa constante? Para encender, es preciso fuego y mas fuego, no fuego é yelo: lo mismo en nuestro caso. Mas si pretenden causar en los oyentes una continúa vicisitud de afectos; vuelvo á preguntarles: ¿ó se logrará el intento, ó quedará frustrado? Si ha de frustrarse (como es bien temible por la union de causas contrarias, que forzosamente han de destruirse ó debilitarse mutuamente, como sucede con el calor y frio) ¿á qué fin el perder el precioso tiempo? ¿Qué provecho habrán sacado de tanta fatiga de brazos, de tanto arquear las cejas, de tantos meneos de cabeza, de la violenta contorsion de todos sus miembros? ¿No será esto al fin y á la postre ser mártires de la nada? Y si se ha de lograr el intento de introducir aquella continúa variacion de afectos contrarios en el corazon de los oyentes; qué bien harán con esta introduccion? Ciertamente que les podrán estar agradecidos los Expectadores, de verse hechos el juguete de los
anto-

án-tojos de un Músico mas vario que la luna. Quando estos pobres se vean levantarse en un instante á los cuernos de la luna, y un momento despues descender á lo mas hondo del abismo: ahora con la risa en el rostro, y luego con cara de semana santa; ya á punto de saltar como un cómico, y luego con pensamientos de hermitaño: sí, quando se vean los pobres tan uniformes en sus acciones, podrán dar mil gracias á los promotores de su caracter docilísimo. Y ¿esto es recreo honesto? ¿Esto promover la virtud? ¿Es esto en fin cumplir con las leyes de la Música verdadera? ¿Tales ventajas nos han traído las modernas sinfonías? Si no mas; bien podian quedarse para siempre en el regazo de los ridículos padres que las parieron: que bien nos estábamos en nuestra España con la Música machucha que nos dexaron nuestros abuelos; mas que por esto nos hubiesen de tener por hombres de calzones á lo ráncio.

Ahora vengo á entender quanta razon tenia el bueno de Platon en machacar conti-

nuamente á sus Griegos, con aquella repetida declamacion : ó Griegos, tened cuidado en no alterar nuestra Música: porque no se tardará mas en mudar las costumbres, de quanto se tarde en mudar la Música. Razon tenia el divino Filósofo; pues vemos efectivamente, que si la mutacion de la Música no es causa fisica de la mutacion de costumbres, es por lo ménos su satélite inseparable: de modo, que vistas las costumbres de un pueblo, se han oído ya sus Músicas; y constando de estas, no es menester preguntar por aquellas. España miéntras mantuvo un caracter grave propio de sí misma, tuvo la gloria de oirse celebrar por los extrangeros, de seguir un sistema músico igualmente sólido, que fundamentado. Mas ahora, que (no sé por qué fatal constelacion) la ha entrado en gran parte el prurito de seguir los usos y modas extrangeras; es tambien extrangera en sus Músicas: Y en conseqüencia; así como esta nueva moda de costumbres dista mucho de ser recta en sí misma, por adversa á las leyes
de

de moralidad; así tambien el uso de las comunes y flamantes sinfonías, por contrario á las capitales leyes y fines del arte, no pueden tener aquella rectitud, que para las verdaderas sinfonías pide esencialmente el primer cánon.

CAPITULO VII.

Las modernas Sinfonías, son por lo comun diformes al lugar de su execucion.

No era menester cansarnos ya mas para probar, que las sinfonías de la moda no son propias del lugar santo, que dar una nueva vista á la triste descripcion que acabamos de hacer de ellas. Unas Sinfonías que no son rectas en sí mismas; como podrán serlo para culto de aquel Dios zeloso, que en varios lugares del Pentateuchô protestó por Moysés que no queria víctimas maculosas y viciadas? A Dios, á aquel ser pródigo que nos ha dado con franca mano quanto tenemos y quanto somos, debe ofrecérsele todo lo mejor que pueda arbitrar nuestro reconocimiento. Y si esto es ver-

dadero generalmente en todo; ¿quánto mas habrá de observarse en la Música y todos sus resultados, pues por su principal institucion pertenece a los templos para la celebracion de las cosas santas en que Dios se complace? ¿No deberán pues todas las músicas composiciones que han de executarse en los templos respirar gravedad, devocion, ternura, religion y demás afecciones propias del Santuario? ¿Y se tiene por lo comun esta mira? Ah! apenas puede pensarse sin una violenta conmocion de todos los espíritus. Escúchense con una mediana atencion las Sinfonías que allí se producen, y generalmente toda especie de música: y ¿qué oiremos? Cosas las mas frívolas y ridículas: (poco hemos dicho) cosas las mas indignas y profanas. Oiremos minuets, bayles, contradanzas, tríos chocarreros (aunque sea con la incompatible condicion de ser á quatro) y rondones, que no rebosan sino monadas y juegos de niños. Oiremos los pensamientos mas raros y extravagantes que puedan discurrirse: las mismas xácaras que en los

corrillos ; las mismas corridas que en los sa-
raos , las mismas expresiones que en las es-
cenas , las mismas fúrias que en las campañas ;
y quanto de monstruoso indicamos en el cap.
pasado. Oirémos (*¿ Quis talia fando temperet
á lachrimis?*) sí, oirémos por nuestra desgracia
hacerce gala en el lugar del recogimiento de
unas sinfonías llamadas del *Distracto* y del *Des-
pido*: en la primera de las quales se remeda al
hombre distraído ; y en la segunda al que se
despide de una tertúlia ; aunque esta última
tambien contrahace al hombre que muere. ;
Cuerpo de....!-; Y estas bobadas han de pasar
delante la cara del Supremo de todos los Mo-
narcas , ante cuya presencia tiemblan las co-
lumnas del firmamento ; y se encorvan los que
rigen el orbe !; En los alcázares de Sion han
de oirse concentos á que no se atreverian las
gentes profanas !; En la casa de la oracion
se ha de remedar la distraccion !; Despidos
de tertúlia en palacio del Dios de la Mages-
rad tremenda !; Minuetes , bailes , contradan-
zas en donde los Serafines cantan temblando

el Trisagio ! ; No es esto querer unir la luz con las tinieblas, Dios con Belial, y á Dagon con el Arca santa ? ; *Quis unquam audivit talia horribilia ?* ; Tiempos ! ; ó tiempos ! ; Oh cuánto debe temerse que á semejantes músicas ha de volver las espaldas el Señor, léjos de oirlas con aprobacion ; y que á tales sinfonías se nos ha de responder con lamentaciones y ayes !

Abran finalmente los ojos nuestros amados hermanos, y no ofendan con estas travesuras el templo, la profesion, y á sí mismos. Hagámonos mas honor. Nuestra conducta clama contra nosotros. Miéntas que no trataremos los templos con santas sinfonías, no hay que esperar mejor acogida en el público.:: Asaph, Iditum y otros Músicos de la antigua ley, son alabados todavia, y conservarán eternamente una memoria de varones gloriosos, como los llama el Eclesiástico, por haber empleado toda su diligencia y pericia en discurrir modos músicos, propios de la Magestad del templo. Si nosotros, á quienes una religion mas santa, y unos templos incomparablemente
mas

mas venerables nos executan á mayores respetos, seguimos las huellas de nuestros mayores, tendríamos parte en la honra que aquellos merecieron. Si así lo cumplimos, acomodando nuestras músicas á las circunstancias del lugar tremendo á que somos destinados, ellas serán entónces buenas sinfonías, pues concordarán perfectamente con los instrumentos angélicos, y así, causarán una suavísima armonía á los oídos del Rey Celestial, en cuyo palacio tenemos el honor de ser sus Músicos en la tierra.

CAPITULO VIII.

Muchas Sinfonías actuales faltan á la circunstancia de ser conformes al tiempo.

Explicando el tercer requisito, que para una Música recta prescribe S. Agustin, dixe en el cap. 5. que las sinfonías deben ser conformes al tiempo. Nada hay mas bello ni mas agradable á la Iglesia, que la variacion de sus festividades, segun la variacion de los tiempos. A proporcion de los varios misterios que celebra,

bra, son varias las exteriores demonstraciones de la interior situacion en que la pone el divino Esposo. Ahora parece una Tórtola que arrulla, ahora una filomena que encanta: aquí la cubren fúnebres cipreses, y allá la dan pompa los laureles: unas veces suspende los órganos de los fauces, y otras grita á su salterio y cítara que se levanten: en fin, élla es aquella Reyna que vió en espíritu David, circuida de variedad hermosa, á la derecha de un Rey mas bello que todos los hijos de los hombres. Esta variedad consiste en los diferentes modos con que acompaña los divinos misterios. Segun estos mudan, muda élla de vestidos, de hymnos y demás ceremonias. Singularmente en el canto se conforma tan ajustadamente al espíritu de los misterios, que no parece sino que ellos se reproducen. Quando oimos el *Crudelis Herodes* &c., se persuade uno ver en el rostro de Herodes exprimido todo el furor de un bárbaro infanticida. Al entornarse el *Vexilla*, nos sentimos transportar á la region de la santa funebridad. Apénas se
renue-

renuevan los Aleluyas, ¿quién hay que no se sienta renovado en espíritu con la alegre vista del Divino Resucitado? En suma, no nos cansemos; compárense todos sus antiguos cantos con las festividades respectivas, y se verá que ha sido para ella una ley indispensable el conformar su Música á los tiempos; y este es el motivo porque son tan enérgicas y edificativas sus funciones, que á S. Agustín le hicieron destilar muchas veces su corazón por los ojos.

Esta conformidad pues de cantos con tiempos, que se observa en el antiguo canto llano de la Iglesia, sabian procurar con el mayor esmero los profesores de la música instrumental, y componer con esta mira sus sinfonías. ¡Quánta mayor viveza darian de este modo á las demostraciones públicas de culto con que venera la Iglesia sus festividades! Este era el fin con que se admitió la Música á sagrado Pero por una ingratísima inversion, deslustra de muchas maneras el esplendor de las solemnidades. No se hace el debido estudio

dio en penetrar el espíritu de la Iglesia con la celebracion de los grandes misterios; y sin este discernimiento ¿como podrán adaptárseles sinfonías que les den nuevo vigor? ¿No ha de andar todo al traves? Efectivamente sucede deste modo. Sin mas trabajo que querer-lo (y se requiere á menudo) las mismas sinfonías que se tocan en un dia de misterio alegre; se repiten en un dia de grave: del mismo modo se celebra la tranquilidad de un Confesor, que el cruento triunfo de un Mártir: todo se equivoca, todo se confunde, nada va acertado.

Viene, por exemplo, á las manos de un compositor una Sinfonía de algun Italiano que se aprobó con aplauso de manos en un teatro, ó casualmente se encuentra de otro modo. No hay remedio: quanto antes se ha de coser un retazo de ella á la primera Sinfonía que debe actuarse en el templo, sea la que fuere la solemnidad. ¡Qué prurito! Pero; qué desarreglo! Sin embargo esto es lo que pasa. Y; óxala no pasára mas de esto! ;óxala que
estas

estas Sinfonías que se producen sin respeto á tiempo determinado, fueran tales, que convinieran á todo tiempo, ó por lo ménos que no desdixeran de ningun tiempo de quantos consagra á los misterios la Iglesia santa! Mas esto dista tanto de verificarse, que primero *Aut Ararim Parthus bibet, aut Germania Tigrim.* Para el colmo de tantos males sucede que estas Sinfonías tan cacareadas no convienen á tiempo alguno de festividades. Comunmente las Sinfonías hodiernas son un texido de toda especie de hilos, ó una mixtura de agrio y de dulce, de suave y de fuerte, alegre y funesto, sublime y humilde, pausado y rápido: en fin; son un Mosáico, en que se engastan sin simetría piedras de toda especie de color. Muchos facultativos, no teniendo bastantes caudales en su casa para obrar una Sinfonía, que lo sea, van á las agenas, y á hurtadillas van apropiándose un pedazo de un autor, y otro de otro, y de todòs van haciendo un mixto mas insufrible que el brevage de que habla Cervantes en su famoso Quixote; y así son

puntualmente aquellas músicas que descarta
 D. Tomas de Iriarte, quando cantando lo
 que observa el solitário en Música, dice de
 él: Reconoce la turba de Plagiarios,

Que las truncadas clausulas ajustan
 Como en obras mosaicas se incrustan
 Pequeñas piedras de colores varios.

Mira por otra parte

Los que afectando insólita y profunda
 Erudicion del Arte,

Consiguen, que el Oyente se confunda
 En pueriles enigmas intrincados
 En Laberintos, fugas cancrizantes

Que hay tambien en la Música Pedantes.

Unas Sinfonías de tal especie, ¿ á qué
 tiempo del año, ó á qué solemnidad podrán
 aplicarse? Una solemnidad á quien pudiesen
 convenir tales Sinfonías, deberian ser mons-
 truosas como ellas mismas: y como la Igle-
 sia santa en ningun tiempo tenga tales fies-
 tas, será preciso desterrar á aquellas de ro-
 da la República christiana, y enviarlas á las
 Naciones bárbaras en que la supersticion y
 la ríu

la ridiculez forma todo el fondo de sus solemnidades. De todo esto se vé, que las actuales Sinfonías faltan á las tres leyes esenciales que arriba prescribimos; y en consecuencia debe castigárseles con privacion de nombre y de oficio.

CAPITULO IX.

De las Sinfonías actuales, en quanto substituidas á las aberturas.

Parecerá á muchos, que los vicios que hemos notado en las actuales Sinfonías, son generales á casi toda especie de músicos artefactos, no solo instrumentales, sino tambien vocales: y con esto quizá nos atribuirán el achaque de poco precisos. Desde luego confesamos que en el dia casi toda especie de Música está sino perdida, por lo ménos á pique de perderse. No obstante aunque á todas ha llegado el contagio, y todas necesitan de remedio; pero casi mas que todas las Sinfonías merecen un vivo ataque: ó porque son efec-
tivas.

tivamente de las mas viciadas, ó porque las Sinfonías son la gran cosa de nuestros dias. Llega ya á tal punto el gusto por estas, que muchas composiciones por buenas que sean se encuentran desabridas, sino van notadas con el favorito nombre de Sinfonías. De aquí se originó llamar Sinfonías concertadas á los conciertos, Sinfonías á las Aberturas, y Sinfonías á otras composiciones.

Yo no quiero detenerme en la inútil cuestión de la buena ó mala extension de este nombre á aquellas especies. Solo digo, que es cosa para reir poner nuevos nombres á las cosas, quando las cosas no pasan adelante. La Gramática interesa en los vocablos: pero la Música solo en los cantos; y aun, si queremos atenernos á la Gramática, ¿qué no era un término bueno el de *Abertura*, para que se le haya de substituir el de *Sinfonía*, sin mas culpa para el destierro que ser añejo, y hablar demasiado claro? ¿No declaraba bien el oficio de aquella parte de Música á que se aplicaba? ¿No *abria* ella la puerta á la función

ción que debía hacerse para preparar los ánimos, y hacerles mas viva impresion? Y este oficio ¿ con qué voz mas significante podia expresirse, que con la de *Abertura*? ¿ Por ventura es mas expresiva la de *Sinfonía*? Yo creo que le falta mucho para igualar á la de *Abertura*: porque *Sinfonía* es en general consonancia, pero *Abertura* dice tal consonancia; es decir una consonancia que abre la puerta á la funcion: ya se vé, que quanto ménos general es una voz, tiene ménos de equívoca; y quanto ménos equívoca, mas dá á entender la cosa. Pero ¿ qué importa? La palabra *Sinfonía* tuvo la ventaja de ser extranjera, y la de *Abertura* habia nacido entre nosotros: y ya nos avisó un Crítico, que ni las Castañuelas valen un ochavo en España, si no traen por lo menos el sobrescrito de ser madera de la Rusia

¿ Qué es esto sino espíritu de novedad? Pero aun se les podria perdonar á los Sinfonistas este espíritu novelero; pues no hace daño sino á la Gramática: quiero decir: se queda

da en la corteza y no penetra al meollo. De buena gana les dexaríamos hacer guerra á las palabras, como nos dexasen íntegras las cosas. Pero estamos ya en términos en que las cosas padecen mas que las palabras. Las Aberturas no solo no se llaman Aberturas, pero ni lo son: solo se quiere que lo sean, aunque con nombre griego. Y ahora me vienen ganas de volverles la fama de haberles atribuido á culpa el haber quitado de en medio el nombre Abertura. Confieso pues, que van mas consiguientes de lo que yo maliciaba. Pero ya que yo me muestro tan cándido en esta confesion, séanlo ellos en la de reconocer lo poco que valen muchas de sus Sinfonías para el fin de substituirse á las Aberturas. Exâminemos el punto. Para ser bien substituidas las modernas Sinfonías á las antiguas Aberturas, debían aquellas, como lo hacian estas, abrir de tal modo la puerta á la funcion á que dan principio, que dispusieran los ánimos de los concurrentes á ser mas susceptibles de los afectos, que debe exçitar en ellos la funcion. Pero

es

es así, que léxos de excitarlos, los retraen. Luego estan mal substituidas: y así por la pena del talion deben á estas Sinfonías substituirse las antiguas Aberturas. La primera proposicion de este sílogismo es irrefragable, mayormente si se pondera quanta fuerza puede tener la Música para poner los ánimos en aquella disposicion, que mas congenia con el objeto de la funcion. Esta fuerza no puede ponerse en duda. Y aunque la demuestran los efectos raros que alegamos en otro lugar, de que es capaz la Música, pero no puedo callar aquí la ingeniosa industria de que se valió Theon Pintor de mucha fama entre los Griegos. Pintó, pues, este célebre Oficial un quadro en que se representaba un soldado ardiente en el acto mismo de dar una batalla. Penetraba muy bien el varon sagaz quanto puede contribuir á la aprobacion de una obra la elevacion del ánimo á una situacion favorable, y que por otra parte los artificios de mas primor corren muchas veces una triste fortuna por la frialdad de ánimo con que se miran. Discurrió, pues,

G el

el hombre que para que cayese bien al público un quadro expresivo de una acción marcial, era menester mover en los ánimos un espíritu marcial. Convocado pues el pueblo dió una Música de aquellas con que en el teatro de Marte suele acalorarse el fervor de las tropas: y quando se persuadió, que todos en general estaban ya dominados de aquel ardor, corrió de repente el velo á su tabla, que haciendo la mas viva impresion en los expectadores, se mereció la mas honorífica acogida. Tal es la fuerza de las músicas preparaciones, ó aberturas, quando son como deben; y deben ser siempre análogas al objeto á que sirven de preliminar.

Mas no son realmente tales las modernas sinfonías, que la novedad ha substituido á las antiguas aberturas: que es lo que afirmábamos en la segunda proposicion del enunciado silogismo. Para serlo debian ellas preparar los ánimos de los Christianos para el misterio que va á celebrarse en el templo. Esto lo cumplirian, si (como se cuydaba en
las

58

las desterradas Aberturas) fuesen ellas una viva imagen del objeto, que luego será presentado : si se previniese con tiernas y patéticas consonancias las funciones fúnebres, y con brillantes las alegres. Pero los tres últimos capítulos nos dicen, si van revestidas de estas qualidades. Solo añado, que se haga alguna reflexiõ sobre ellas ; y á poca costa nos dirán que solo han servido aquellas pretendidas preparaciones para pôner el espíritu en un estado inepto para todo lo bueno, con que solo vienen á ser los preliminares de la confusion, de la distraccion y de la indevociõ. Obsérvese, digo, se verá que nada exâgero: y que si á primera vista les he parecido inoficioso á mis hermanos, confesarán despues, que seria no tener zelo, el no declamar contra tan pestilentes novedades. No puedo parecer acusador malévolo, quando cada qual puede exâminar los testigos, escuchando la experiencia. No digo mas, por no repetir lo que tengo probado en los capítulos citados.

Atendido pues el negocio¿ de qué sirve

tanto *sinfonizar*? ¿Qué hemos adelantado con desterrar las Aberturas, y hacerlas reemplazar por unas Sinfonías, que ni son esto, ni aquello? Y si solo hemos adelantado la ruina de aquellos apreciables afectos que preparaban las ancianas Aberturas: ¿no será una justísima sentencia, que se destierren ahora las nuevas Sinfonías, sean reemplazadas las antiguas Aberturas? Júzguelo la recta razon, que es un Juez inflexible.

CAPITULO X.

*De las Sinfonías ó conciertos, en que se une el
Organo al conjunto de los demas
Instrumentos.*

Tambien puede llamar el nuevo gusto Sinfonías á aquellas Músicas, en que el Organó forma compañía con los demas instrumentos: no dudo que si llegasen á hermanarse bien Instrumentos y Organó, tendríamos una grandísima satisfaccion en esta magnífica Sinfonía. Sin embargo diré con la libertad que suelo,

lo, que esta deseable alianza, ya que no sea imposible, es por lo ménos de una muy difícil execucion. Hablo de una legítima execucion; porque bien visto se está, que no es una misma cosa executar, ó executar rectamente. Yo á lo ménos estoy por el presente ayuno de haber visto bien actuada aquella liga, y ya he consentido en morirme sin haberla visto actuar.

Para que se penetre quan justos son los motivos de mi desconfianza, es preciso advertir la constitucion del Organo. Es el Organo, sin duda, un instrumento el mas admirable de quantos ha inventado el ingenio músico para todo genero de funciones. Es un conjunto de todos los instrumentos, que contiene virtualmente, y en que con mas verdad que Protéo en sus formas, se transforma el arbitrio del tañedor, de cuyos solos dedos depende todo el gobierno de aquella grande máquina. Es en fin un prodigio de la humana industria, el que, sino hubiese mas que uno en el mundo, quizá se podria contar por la primera

primera de sus maravillas: á mí á lo ménos se me llevara mas las atenciones, que el coloso de Rodas, las Pirámides del Cayro, y demas monumentos del fausto de los antiguos. Pero á pesar deste predominio de grandeza que obtiene el Organo sobre los demás instrumentos, atendidas todas las demas circunstancias; no obstante (como obra al fin de hombres) no dexa de tener sus defectos, de que por otra parte carecen otros músicos instrumentos. A mas de otros que podria referir, tiene el Organo de su propia imperfeccion los semitonos desiguales. Quan terrible obstáculo sea este para el fin de poder hacer sociedad con los demas instrumentos, de iguales semitonos, lo comprenderán bien los que sean muy versados en la facultad música. Y si esto es así, no deben admirarse las desuniones de partes y faltas de compás de que abundan aquellas Sinfonías, en que se pretende confederar el Organo con los demas instrumentos. Y si no hay union; ¿qué hermosura podrán tener semejantes Músicas? Toda la hermosura de las
cosas

cosas consiste en la union de partes diversas, pero proporcionables entre sí. Donde no hubiere esta unidad, no puede haber hermosura; porque como sabiamente dixo S. Agustin: *Omnis porro pulchritudinis forma, unitas est.* Y si este principio comprehende sin excepcion á todas las cosas de la naturaleza y del arte, *yo no temo asegurar* (dice Mr. Formey) *que este grande principio es mas incontestable en materia música, que en qualquiera otra.*

Es verdad, que las gentes no reconocen comunmente este defecto, porque el Organó que se hace dominante en aquellas funciones, con un golpe brillante las deslumbra, y no las dexa percibir sus daños. Con todo, me atrevo asegurar, que aunque no distinguen individualmente este defecto, pero insensiblemente aquella desigualdad les va introduciendo una impresion de fatiga y de tedio; de que seguramente se verian libres en una Música de perfecta alianza en las partes. Yo bien creo, que la desigualdad de semitonos que tiene de su cosecha el Organó, podría

dria disimularse por la industria de los ejecutores. Pero este es un caso, sino me engañan mis recelos, que ha de quedar para siempre en la region de los posibles, ó á lo mas, si alguno llega á realizarlo, deberémos decir de él:

Rara avis in terris, nigroque simillima cigno.

Y si esta habilidad es para tan pocos, como lo son respectivamente los cisnes negros, tambien sera para rarísimos el poder aliarse con el Organo á pesar de sus desigualdades, de modo, que temperándose rigurosamente con los demás instrumentos, venga á formar con ellos una perfecta Sinfonía.

Siendo pues para tan pocos esta confederacion, vale mas que nos abstengamos enteramente de ella, porque ciertamente es ménos sensible carecer de una Sinfonia por otra parte accesoria, que haberla de tener con un defecto tan notable como la desigualdad, que es como un principio eversivo de toda armonía. Es verdad que este modo de pensar logrará muy poca, ó ninguna acogida en los
amado-

amadores de tan insociable liga: mas no por esto debe callarse la verdad, contra la qual, ni por la opinion, ni por el uso puede admitirse prescripcion, como reflexiona Tertuliano. Los inventores son los mismos Organistas, los quales mientras estan solazándose en este género de conjuntos, dando muestras de su habilidad ó agilidad, absorben frecuentemente á todos los demas Músicos, de quienes no se percibe mas entónces que un inútil meneo de brazos; y así mas propriamente llamaríamos á dicha orquesta monofonía, que sinfonía; pues no oimos mas que un sonido récio, y no la union de varios sonidos, á lo ménos por parte de los otros instrumentos. A un instrumento, pues, que quando dexa percibir á los demas, hace oír comunmente la disonancia por la desigualdad de los semitonos y otros inconvenientes; y que quando los sufoca, los hace del todo superfluos, es muy justo que se le prive de su compañía. Bástele al Organo, el poder formar por sí solo sus sinfonías, y no venga á turbar los demas instrumentos,

mentos, que aunque inferiores á él, pero tienen derecho de que no se les violen sus particulares poderes.

CAPITULO XI.

DE LA HARPA.

Es preciso se nos disimule la alguna violencia conque introducimos el Harpa en este tratado. La estimacion que se merece este instrumento, ya por su antigüedad, ya por su dulcísima armonía, ya en fin por su actual extension, nos disculpan ciertamente de la passion con que la miramos. A mas de que, no debe parecer ageno de un tratado expreso de la Sinfonía un instrumento, cuya asociacion, mayormente en lo que mira á las músicas de culto, es capaz de darlas una uncion incomparable, y cuyo defecto deberia sentirse como la de un riquísimo tesoro.

Los antiguos, aun con ménos motivo que nosotros, miraron el Harpa como uno de los mas apreciables miembros del cuerpo Músico. Era entónces la Harpa un instrumen-
to

to sencillo, conocido entre griegos y latinos con el nombre de *Cithara*, y entre los hebreos con el de *Rinnor*, cuya figura era de un simple triángulo, y cuyas cuerdas no componian un número notable. Pero no obstante este pequeño principio, apénas se dexó oír el Harpa sobre la tierra, quando se robó el afecto de los hombres: afecto, que con el tiempo llegó casi á rozar en idolatría; pues los gentiles le dieron un origen divino en el Dios Apolo, como á su hijo Phílamon la gloria de acompañar con ella el canto, segun lo que cantó Ovidio en sus *Metamorphôses*:

Carminē vocali clarus, citharaque Philamon.

Desta misma supersticiosa pasión nacieron las boberias, que fabularon sobre el certamen de Tamiras con las Musas, de los prodigos de Amphôn y otras mil locuras adoptadas como verdades por una gente tan culta, pero tan supersticiosa como los griegos.

Pero aunque no merecen mas que el nombre de necedades estas ridículas persuasiones acerca el origen y poderio del Harpa, no pue-

de negarse, que sea ella de un origen antiquísimo, y aun mucho mas de lo que imaginaron los gentiles. Sin haber de mendigar ficciones á la Mithología, sabemos por una boca tan infalible como la de Dios, que la cítara ó harpa, no solo es anterior á la época de los griegos, sino tambien á la del general diluvio. En efecto, leemos en el sagrado libro del Génesis, *que Jubal fue el Padre de los que cantan en Cítara y Organo*. Y á fé, que Jubal es tan antiguo, como que entre él y Adán, no mediaron por linea recta sino Caín, Henoch, Irad, Mavíael, Mathusael, y Lamech que fue su Padre inmediato, y le tuvo de Ada una de sus dos mugeres. No se acabó con Jubal la aficion al Harpa. Muchos lugares de la Biblia nos hacen mencion de ella; y David en particular se nos demuestra allí tan zeloso y diestro citarista, que con ella, no solo elevaba de su buen espíritu á la luminosa esfera de las cosas divinas, sino que tambien reprimia el espíritu malo que dominaba el Rey Saúl.

Yo bien sé, y ya lo he advertido, que
 dista,

distaba mucho aquella Harpa de las actuales; pero no podemos ménos de confesar, que si aquella pudo llevarse la aficion de los hombres santos y profanos, mucho mas podria robársela la actual; pues realmente, si se considera con pedales, lleva á la antigua una incomparable ventaja. Pero á pesar de estas mejoras, el Harpa de pedales no puede llegar, siquiera, á la fortuna de la antigua: y si bien en Italia, Alemania é Inglaterra forma las delicias de los sugetos mas bien organizados; pero en España es tan desgraciada, que hasta su nombre es casi desconocido. Aun con la forma á que habia crecido en los siglos inmediatos, se llegó á expeler de nuestros templos, á los quales, ni aun con la nueva librea de sus pedales, ha podido lograr la honra de ser nuevamente restituida. Y verdaderamente que no acabo de comprender este desayre; que se le hace á un instrumento que goza el epíteto de Real, y que nada tiene que conceder á otro qualquiera, hasta incluir el Organo en algunas particularidades.

¿De

¿De qué no es capaz la Harpa con la ayuda de los pedales, y con tanto número de cuerdas como abraza al presente? ¿Qué instrumento puede disputarle la preferencia en la suavidad del sonido, en lo moral de sus altos, en la gravedad de sus baxos, y en lo hechicero de sus puntos medios? ¿Qué otro penetra mas adentro del corazon humano, lo sujeta con tanta fuerza, lo eleva mas rápidamente, ni lo tranquiliza con mas suavidad? ¿Qué otro es tan proporcionado para acompañar el canto, y dar á la letra una viva fuerza capaz de entrarse en los corazones mas récios? ¿Qué otro, pues, mas digno de hacer su parte en las solemnidades eclesiásticas?

Mas á pesar de tan ilustres qualidades, la pobre Harpa se mira desterrada del Santuario como un trasto inutil; Que desayre! Pero no obstante, si ella fuera capaz de impresiones sensibles, yo la diera, no el pésame, sino el parabien de su repulsa, mayormente de las sinfonías: pues atendida la actual decadencia de la Música eclesiástica, mucho mas á cuen-

ta le está su soledad, que aquella compañía deplorable; O si se reparasen las Músicas de los abusos y ayres teatrales! Entonces sí, que debiera interesarse el público en la introduccion del Harpa, como en uno de los puntos mas capitales de la Música: y con esto tuviéramos unas sinfonías dulces, llenas, hermosas, en una palabra, colmadas de todas aquellas verdaderas gracias que deben ser el alma de las Músicas sagradas.

CAPITULO XII.

Sobre los diferentes ayres de las Sinfonías.

Es el ayre en toda la Música, lo que la sal en las viandas, lo que la péndula en el relox, lo que el gobernalle en la nave. No todas las viandas se condimentan con una misma copia de sal; ni toda péndula es buena para todo relox; ni para qualquiera nave qualquier timon; ni por consiguiente para toda sinfonía todo ayre. Deben mirarse la naturaleza, las qualidades, los fines de las co-

sas, darles segun ellos la que mas les quadrare. De otro modo saldrian unos agregados diformes, indigestos, monstruosos.

Quattro son los ayres cardinales ó principales, de cuya varia combinacion resultan los demas: es á saber: *Largo*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*: á los quales por cierta analogía pueden atribuirse las propiedades de menearse, andar, correr, volar. El primero dirémos que va con paso de tortuga, el segundo de hombre, el tercero de galgo, el quarto de de águila. Qual fuere pues el ayre de la composicion, tal debe ser el de los executores. A este fin se inventó para la recta y uniforme execucion un Director ó maestro, el qual con ciertas acciones ds manos bien compasadas, señalase á los tañedores y cantores el ayre mas ó menos activo que deben dar á la pieza. Es indecible la impresion y gusto que se recibe de una buena composicion, quando el conductor sabe lo que hace, y los demas siguen al conductor en todas sus evoluciones con exâctitud escrupulosa. Entónçes se percibe el orden

y armonía que presenta un campo de batalla bien organizado, en que todos los soldados con un ojo al Gefe y otro al enemigo, ya abanzando, ya retirando, ya manteniéndose en un punto fijo, causan aquella agradable admiracion, que se apoderó de Balaan en vista de las tiendas de Jacob. Pero á la satisfaccion que produce una asamblea de Músicos uniformes en los ayres, es proporcional la indigestion que se siente, al ver reynar entre ellos la division, la desigualdad y el cisma. Ya no son ellos entónces un esquadron ordenado capaz de operaciones felices: son la imagen de un ejército vencido, en que una fuga vergonzosa desparrama por diferentes derrotas á sus miembros. La discordia se presenta allí con todo el horror de su negra téz, y la siguen inseparables los feísimos satélites de la inquietud, de la desazon, del tedio y aun de la cólera, que se apoderan cruelmente de todos los circunstantes. Tales son los efectos de las Sinfonías, en que los executores por una division intolerable, unos andan, otros corren,

otros vuelan, quando otros apénas estan en movimiento. No harian liga mas enorme los hombres con los galgos, estos dos con las águilas, y todos con las tortugas.

Esta monstruosidad nos dice, quan importante es que el Maestro de compás sea sugero igualmente docto y advertido. Por lo que, no debe sufrirse qualquiera se meta á este oficio indiferentemente, como si llevar el compás no tuviera mas dificultad que hacer dar á la mano dos ó tres saltos libres, ó dar de cachetes al ayre con un papelote. Cieramente es mas difícil este gobierno de lo que muchos piensan: y no le es ménos importante á una capilla que á un navio el gobierno del timon, cuyo uso, ya se vé, que no puede ser arbitrario. Aun quando el Director es muy hábil, es precisa toda su diligencia; y así, son bien dignos de ser reprehendidos los que, aun prescindiendo del respeto que se debe al templo, hacen entónces alarde de hablar y reir con los colaterales: siendo con su omision causa de las fluctuaciones que padece la nave de la capilla;

con

con que parece merecerían el castigo de Palinuro, cuyo dormir puso en grau peligro la nave de Eneas, y á él le precipitó al mar.

¡ *O nimium pelago, et coelo confise sereno!*

Nudus in ignota, Palinure, jacebis arena Æne. l. 5.

Tambien es cosa digna de todo cuidado, el que antes de la execucion se miren con diligencia las piezas desde la cruz á la fecha, para notar allí los ayres con que está compuesta, y las variaciones que inclúye. Ni basta ver las notas de *Alegro*, *Andante* &c.; porque esto muchas veces está equivocado, ó por inadvertencia invencible del autor, ó por descuido del copista, ó por bachillería del semi-docto; que á veces hay hombres tan felices de ingenio, que aunque en su vida hayan pasado del *Christus* de la composicion, se juzgan ya aptísimos para llamar á juicio á todo el coro de los antiguos músicos, y enseñarles la recta aplicacion de los ayres. Con este ventajoso concepto no reparan en variar los alegros por los largos, como mas bien se les antojare; y los que en sus produccioncillas no

sufrieran la detraccion de un pelo , no reparan de dexar sin barbas aunque fuese al mismo venerable Orfeo.

Haya pues mas miramiento en dar á cada Sinfonía su propio ayre : guárdese mas reverencia á los respetables compositores que nos precedieron : no se entrometan á guiar el compás sugeros incapaces : observe el Director las piezas , y aplique todo su cuidado en la execucion : síganle todos con escrupulosidad : y deste modo tendrán las Sinfonías mas dichosos efectos y mas buena acogida no solo en los oidos cultos , mas aun en los vulgares , que no pocas veces llegan á escandecerse de la algarabía que causa la desigualdad y disformidad en los ayres.

CAPITULO XIII.

De algunas novedades , que impiden en parte la recta execucion de las Sinfonías.

Vemos con dolor en estos tiempos de decadencia hacerse gala de unas novedades las mas frívolas , celebradas no obstante como
unos

unos inventos los mas importantes. Desde que el Ayre se ha echo accesible á los hombres con aquella célebre navegacion que facilitan los Globos aërostáticos, casi todos nuestros descubrimientos son aéreos, que es decir en buen romance, fútiles y de poquísimo peso. Este espíritu de ligereza, cuyos soplos han hecho impresion en casi todos los ramos de instruccion, ha echo tambien de las suyas en el Música, y quizá mas que en ningun otro. Parece efectivamente que muchos profesores de esta arte han formado el proyecto de mudarlo todo; y creyendo con esto haberla dado un baño de ilustracion, no han hecho mas que denigrarla y obscurecerla. Mucho hemos visto destas perniciosas novedades, y ahora voy á dar fin á este tratado con la descripcion de otras, cuya intrusion resiste seguramente, por lo ménos al presente, á la recta é igual execucion de las sinfonías y aun de toda composicion música.

Tal es ciertamente la omision que se hace de las llaves, sostenidos y b-moles genera-
les

les, que escribiéndolo solamente al principio de la obra y en la primera pauta de cada hoja, si las hay, parece se mira como superfluo, ó un trabajo insoportable escribirlo en las demás pautas, quando á mas de ser nada trabajoso y bien parecido, conviene durante una obra ó pieza música (mayormente si esta, á causa de una entremetida multitud de especies impropias y las mas remotas, se extravía del tono que se le eligió) el que se renueven á la vista los sostenidos ó b-moles generales que ella contiene ó trae entre la llave y el tiempo, en cada una de las pautas, ó reglones; paraque así con su olvido no se eche todo á rodar, antes bien vayan los Músicos executando con mas seguridad sus papeles hasta terminar la obra. No se halla composicion alguna de las muchísimas que formó mi muy venerado Maestro el P. Fr. Anselmo Viola, que no tenga esta mira, la qual se debe entender, segun enseña el P. Fr. Antonio Soler en su Llave de la Modulacion. A semejantes cosas atendian nuestros ilustres predecesores con un muy particular

cular cuidado; como se puede ver en quantas obras se hallan manuscritas é impresas así de canto de órgano como de canto-llano, á fin de que la Música se executase con la puntualidad que se debe: y así nos lo enseñan en sus escritos diciendo, que conviene en la escritura música la claridad y propiedad. Pero ¿ acaso tiene mas propiedad y claridad ver en los principios de la pauta dos lineas juntas que atraviesan ú ocupan las cinco reglas, que son tan sabiamente apropiadas para los fines de la Música, segun los antiguos y modernos, llamándolas aquellos pausas generales, y estos *final*, que no el escribir la llave en toda pauta siendo tan excelente su oficio, y que el escribir en ella los sostenidos ó b-moles, que nos renueven á la memoria en cada pauta el tono ó diapason de la obra? Lo cierto es, que he experimentado en mí y en muchos, que semejantes apuntaciones sirven de disturbio para una buena ó recta execucion así en el tañer como en el cantar. ¿Será acaso tambien cosa mas propia y clara que las mismas notas

ras ó figuras la substitucion que de ellas se hace quando por algunos compases se ofrece notar el pasage contenido en el último compás que se ha escrito, poniendo rasgos ó líneas medio caídas con puntillos al lado ó sin ellos? ¿qué por ventura no es así que las figuras del canto de órgano desde su nacimiento por Juan de Muris en el año 1352. conservan, como dice Lorente, la misma lindeza en su forma y facilidad en hacerse, y que todos los Músicos las respetan por tales? Y como dice Montanos; no son ellas las que representan la voz (ó el sonido de ella)? Y como podremos aprobar lo que hacen algunos, que por exemplo, para escribir A-la-mi-re b-mol, escriben G-sol-re-ut, sostenido, y por A-la-mi-re, sostenido, B-fa-mi b-mol.? Así mismo se me ha ofrecido muchas veces haber de tocar en tiempo de compasillo diez y seis semicorchéas en cumplimiento del compás, pero figuradas con quatro semibreves denegridos, de los quales cada uno vale tres partes en dicho tiempo. Y aunque en verdad tengo por
muy

muy buenas las abreviaciones de la nota, como efectivamente lo es para ahorrar papel y trabajo; pero nunca convendré en que no sean semejantes abreviaciones con el mayor arreglo. Semejante á la dicha abreviacion ó figuracion es lo que hacen muchos quando abrevian, que igualmente escriben una semínima con tres rasguillos atravesados de par á par de la plica ó vírgula para quatro fusas que para ocho, ignorando tal vez, que estos rasguillos pueden cruzarse á la vírgula de la corchéa de la misma manera que se hace, ó se acostumbra en la mínima y semínima, como se vé practicado en obras impresas de autores muy acreditados por el mérito que presentan las mismas obras, que para quatro fusas escriben una corchéa con dos de dichos rasguillos que solamente le corresponden, para ocho fusas se le añade otro rasguillo. De este modo se puede escribir al compas su justa medida, y al contrario, notando una semínima en lugar de corchéa para quatro fusas, siempre que se ofrecieren juntas en un mismo signo, ó bien estas no deben

abreviarse, ó forzosamente se ha de faltar en escribir la debida cantidad al compás, como demasiadamente se dexa ver, causándole al tañedor ménos facilidad, que novedad y disturbio en el tañer. Es verdad que vemos de comun notar juntas, unas corchéas, con el puntillo de aumentacion, y las de sus lados con un rasguillo cruzado en la vírgula del modo dicho arriba, y con todo estas son tenidas por semicorchéas (ó pasan por tales): que las semicorchéas sueltas se hallan tambien con el segundo rasguillo cruzado en su vírgula, y en el otro rasguillo hechos los dos mas largos ó delgados de lo que deberian siempre notarse; pero sepa, si alguno lo ignora, que el lugar propio de dichos rasguillos es estar juntos al lado de la vírgula de la nota sea á la parte derecha ó izquierda. Y así, omitiendo otros figurones por asequibles de qualquier principiante solidamente fundado, es bien cierto que todo esto no puede nacer sino de la ignorancia, ó de estimarse en cinco mas ó cinco ménos las reglas y buena costumbre de
nues-

nuestros predecesores; y de consiguiente no es mucho que falte á la escritura música aquella importante claridad y propiedad que le corresponden, y han observado nuestros sabios Españoles calificados por maestros de la mayor solidez y limpieza en la facultad.

Y todo esto á mas de los yerros que incluye; no es nacido para la desunion de la Música, y para promover una pésima execucion de sus composiciones? ¿A qué vienen estas novedades? ¿No bastaba el modo antiguo de escribir las notas musicales, para que se nos haya de venir con esta gerigonza? Aun quando con esto se hubiese de adelantar algun tantico, se habia de reparar mucho en ello; porque si toda mutacion es odiosa, esta lo es en particular: porque concurriendo en una misma capilla profesores de educacion diferente, han de encontrar forzosamente mucha dificultad en leer este nuevo músico alfabéto; con que en la execucion ha de haber mil discordancias, no solo mal sonantes, sino tambien *piarum aurium offensivas*. La variedad de idiomas no es

efecto de la cultura de los hombres; sino un triste efecto de su soberbia castigada en Sennaar por un Dios zeloso. ¡O felices aquellos tiempos en que toda la tierra era de un solo labio, y de unas mismas palabras! Pero ya que estamos justamente castigados con la confusión de los varios languages, no añadamos tinieblas á tinieblas con la introduccion de nuevas lenguas y de caracteres hasta ahora desconocidos. Hablemos el idioma músico, que heredamos de nuestros padres: que si nos dexamos seducir del prurito de innovar, dentro quatro dias no entenderémos los libros de los autores antiguos, en que, como en depósito, se encuentran archivados todos los tesoros de la Música. ¡Qué gracias podrá darles la posteridad á estos innovadores, quando instruida en sus nuevos principios, deberá dedicarse al estudio de otros, paraque pueda entender los autores clásicos! ¡Tan poco que hacer hay en la vida humana, tan poco que aprender, que hayan de inventarse nuevos ramos de instruccion?

Dexémonos pues de nuevas invenciones
quado

quando estas no sean de mucha utilidad al público. No confundamos la lengua música en que poco ha hablaba toda la tierra. No introduzcamos novedades que impiden la recta execucion de las Sinfonías y otras composiciones. Renuévese todo aquello que puede fomentar la firmeza del compas, que es el quício sobre que estriba todo el edificio músico. No se meta á llevarlo quien no sea para esto. Todo en fin proceda con aquella naturalidad y buen órden que pide el decoro del templo santo, á que somos deputados: que si así lo hiciéremos, recibiremos los honores que acredita nuestra profesion.

Si yo hubiese logrado este intento, no tubiera por superfluo quanto he dicho de la Sinfonía en general y en particular: de las condiciones que deben tener para su rectitud; de los abusos que padecen las actuales, ya por la mala constitucion intrínseca, ya por lo que desdizen del lugar, ya por la poca conformidad con el tiempo: de su prepóstera substitution á las Aberturas: de su fatal con-

fede-

federacion con el Organo; de la exclusion del Harpa en sus juntas: de quanto en fin hemos declamado contra todos los vicios que las rodean. Ninguno destos trabajos tubiéramos por mal empleados: antes me lisonjearia no poco el ver que con mis corros caudales hubiera contribuido algun tanto á la reformation de la Música eclesiástica para el mas religioso culto de Dios y edificacion de mis hermanos.

DISERTACION CRITI-

CO-MUSICA EN QUE SE REPRUEBA

el uso de terminar los tonos menores en
tercera mayor.

ARTICULO PRIMERO.

LA TERMINACION DEL TONO MENOR EN
tercera mayor destruye la naturaleza misma de
los tonos, y su diversidad esencial.

❖❖❖ Ningun dogma músico está mas una-
 ❖**N**❖ nimamente acordado entre los pro-
 ❖❖❖❖❖ fesores de este dulce y hechicero arte;
 como la diversidad esencial que distingue los
 tonos mayores, de los menores : diversidad in-
 contestable, que exîge su misma naturaleza,
 percibe el odio, advierte la razon, y persuade
 la mas remota antigüedad. La cultísima Gre-
 cia, que, no ménos que en todas las ciencias
 y artes, se ha merecido en la Música un lu-
 gar preferente y respetable, reconociendo
 las leyes de diversidad que en esta parte fixa
 la naturaleza misma, clasificó esta diferencia
 de tonos, y dando á los quatro el nombre
 de mayores, llamó menores á los quatro res-

tales. Esta diferencia, célebre ya desde aquella época, no es otra, segun el sentido comun reproducido por el autor de la *Escuela Música*, que la de fundarse los tonos menores en la tercera menor, y los mayores en la tercera mayor; de que resulta en estos mayor firmeza, robustez y virilidad; y en aquellos una cierta unción de ternura y dulce tristeza. Así que el tono mayor suele compararse al varon, y el menor á la muger.

Baxo esta doctrina, á que no puede resistirse sin trastornar los mas sólidos fundamentos del arte músico, debe concederse á cada tono su diverso domicilio, fuera del qual no es lícito salir, so pena de cometerse una transgresion indigna de disimulo en los tribunales de esta facultad. El tono menor debe circunscribirse en los límites que le señalaron la naturaleza y el arte, y no apartarse jamas de su fundamento, que es la tercera menor: y así dar al tono menor una final de tercera mayor, es arrancarlo de sus quicios, arrebatarlo al pobre de su propia casa, introducirlo en país ageno, y exponerle á dolorosa ignominia de usurpador injusto. Dexemos las burlas. Lo

cierto y verdadero es, que con esta inversion de cosas se le quita al tono menor su esencial constitutivo; y lo que mas especificadamente le distingue de los tonos mayores. Hasta la introduccion de esa espúria manera de terminar tonos se señalaba como una regla fixa y constante para discernirlos el punto de su terminacion, ó final, de modo, que el famoso Aretino no dudo decir, que el tono no es otra cosa, que una regla que juzga qualquiera canturia *en el fin* por la subida y baxada. Ahora pues, si la canturia de un tono debe juzgarse en el fin, ¿como podremos conocer por tono menor, el que tenga por final una tercera fuerte y brillante, que es característica del tono mayor? ¿No es esto invertir de arriba abaxo las reglas mas bien sentadas de las esenciales diferencias de los tonos? ¿No es esto destruir su naturaleza específica? ¿No es esto un crimen músico?

Lo es efectivamente: y sin embargo se lo tragan con la mayor serenidad los que en el órgano, ó en las composiciones instrumentales, ó vocales, empezando con la ma-

yor serenidad un tono menor, y llevándolo pacíficamente por sus propias veredas, al llegar al punto crítico en que el triste tono iba, digámoslo así, á descansar de su viage, le dan de repente un empujón, y le hacen pasar á otra region del todo éxtrangerá, con cuyos paisanos no tiene el menor grado de afinidad. Así pues, el que se formaba para tono menor, y dexándole en su rango hubiera sido un tono completo y agradable, dándole al fin una final de tono mayor, le dexan al fresco no siendo ni bien mayor, ni bien menor, sino un mixto monstruoso de ambas especies: ni mas ni menos que la chîmera que forjaban los poetas en entusiastas, fingiendo un animal tan extraño, como que tenía la cabeza de Leon, el medio de Cabra, y de Dragon la parte posterior.

*Prima Leo, postrema Draco, media inde Capella.
Quae graviter patulis spirabat naribus ignem.*

ARTICULO SEGUNDO.

*El terminar el Tono menor con tercera mayor,
resiste á la impresion de afectos que puede
excitar el tono.*

No puede negarse el influxo que tiene la Música en nuestras pasiones, y que á proporcion de los varios tonos y de las diversas composiciones que de ellos resultan, *unas veces* (son palabras de Ciceron) *unas veces se excita é inflama nuestro espíritu, otras se ablanda y descaece, ya se siente nadar en alegría, ya en fin se ve oprimido de la tristeza.* La Mithología persuadió á los gentiles, que la Música pudo mudar de lugar los peñascos y montes, edificar muros, y obrar otros portentos que exceden la credulidad aun de un vulgo que no sea del todo irracional. Mas aunque sean fabulosos estos hechos, no puede negarse la fuerza de la Música para inspirar al corazon humano varias afecciones, ya de fortaleza bélica, como á Alexandro la flauta de Timotéo; ya de mansedumbre, como aquel mancebo furioso que aplacó Empédocles, quando con el acero desnudo iba a arrojarle sobre un ene

migo; ya de paz, como quando pulsando la lira apaciguó Terpandro una sedicion en Lacedemonia; ya de furor, como á Henrique II. Rey de Dinamarca, á quien un músico con un tañido furioso le hizo dar sobre sus domésticos hasta quitar la vida á tres ó quatro de ellos, ya en fin otros movimientos que refieren los historiadores, cuyos testimonios, aunque no puedan hacer una fe irrefragable, tampoco pueden rebatirse sin un sólido fundamento. Pero aun quando uno quisiese dar al través con todos estos argumentos, no podrá cerrar sus oidos á las voces constantes de la experiencia, la qual nos hace tocar palpablemente en nosotros mismos el poderío de la Música, y que segun la variedad de los modos y composiciones, á veces nos enternecemos, y á veces estamos para saltar, ahora se nos vienen las lagrimas á los ojos, ahora se nos escapa la risa; y siempre venimos á ser como el juguete del Músico encantador.

Por esto los sabios profesores de esta facultad dieron á cada tono diferentes epítetos característicos, segun sus diversos influxos, llamando al uno alegre y grave, al otro tris-

te y patético, á otro inspirador de cólera, y así de los demás: como puede verse en Narsar, Déchales, Kircher y otros.

Pero todas estas diversas mociones que imprimen en nuestro espíritu los tonos diferentes, quedan sin efecto alguno siempre que á los tonos se les arranque de su verdadero asiento, y se les dé la terminacion que no les corresponde. Entonces léxos de percibirse y fixarse intimamente en nosotros la sensacion que empezaba á producir el tono que oíamos, solo reconocemos efectos de confusion y enfado, ó quando ménos, se nos rompe el hilo de las agradables afecciones, de que se dexaba llevar dulcemente nuestra sensibilidad. ¿Como pues podrá introducir el tono menor sus propios efectos en nosotros, quando en el fin, que es quando debe obrar con mas plenitud, se le dá nuevo sér heterogeneo, mediante la tercera mayor? Ciertamente yo no acabo de comprehendere como ha podido prevalecer en nuestro Principado este intolerable uso, que léxos de contribuir á la consecucion del fin de la Música, resiste por lo contrario á la utilísima impresion de los propios efectos.

Lo cierto es, que el tono mayor es propio para inspirarnos alegría, y los afectos de tristeza se expresan con el menor. Este es el comun modo de pensar de los facultativos que insiguen la naturaleza; modo de pensar que reproduce con elegancia D. Tomás de Iriarte en su Poema de la Música, canto II, IV, y VII con estos versos:

La imagen placentera

Se me presenta ya de alegría:

La música Armonía,

Su mas leal y antigua compañera,

Para obsequiarla, elige

Modo mayor, brillante y decisivo &c...

A las composiciones

Dulces (ó amabilísima Crisea)

Con cuyas agradables impresiones

El ánimo se ensancha y se recrea,

En eficacia y variedad no ceden

Las que oprimirle y angustiarle pueden.

¡ Con quanta propiedad, con que viveza

En un *modo menor* y un tono obscuro

La Música nos pinta la tristeza! &c.

La razon potísima desta diversidad de efectos que causan los modos mayor y menor - es

porque el principio y fundamentoⁿ del primero es la tercera fuerte y brillante, y del segundo una tercera blanda y obscura. Con que, si al tono ó modo menor se le acomoda una tercera mayor en la final, forzosamente se le ha de interrumpir aquella lugubrez patética que le es genial, y que iba acompañándole por todas sus rutas, hasta llegar al término: y desta manera el espíritu de los oyentes ha de quedar con aquella mutacion intempestiva, defraudado del último golpe que habia de hacer durable la afeccion que habia concebido.

¿Qué diremos pues de la práctica que vamos reprobando, de acomodar al tono menor una tercera mayor? Diremos, que es contra razon, contra la introduccion de afectos, y aun contra el fin que se propone la Iglsia en el uso del canto y de la Música en los templos. A la verdad es cosa que no pueden tolerar unas orejas bien organizadas, ni unos corazones poseidos del gusto de la devocion, la ingrata metamórfosis que presenta, por exemplo, un Organista, quando cantando el coro con gravedad el tono 2.^o que infunde á los fieles concurrentes una santa y dulce tristeza,

y los despega de la falsa alegría del mundo seductor, quando viene el caso de alternar el órgano insiguiendo el mismo carácter del coro con blandas y patéticas consonancias, al fin con un golpe de manos con que forma una tercera fuerte y alegre, enflaquece y aun enerva todos los anteriores movimientos de los corazones humillados y enternecidos.

Ni se nos diga, que una sola tercera final no es capaz de ocasionar semejantes alteraciones de afectos: porque en las cosas que van con tanta proporcion como la Música, (parte que es de la Matemática) qualquiera inmutacion por pequeña que sea, puede alterar notablemente sus artefactos. Así vemos, que en las coordinaciones de la Aritmética y del Algebra (otros miembros del cuerpo Matemático) la sola transposicion de un número, ó de una letra, es capaz de trastornarlo todo por entero. Así tambien reparamos, que en las voces, un solo acento final las dá á véces un significado no solo diferente, sino tambien contradictorio. Consérvense pues á cada tono sus propiedades, sus principios, sus medios, sus finales, y no se les haga propasar

estos fines, sino se les quiere quitar la virtud de producir sus respectivos efectos: porque, sino me engaño, aquí, como en otro qualquier asunto, viene como de molde aquello de Horacio:

*Est modus in rebus: sunt certi denique fines,
Quos ultra citraque nequit consistere virtus.*

ARTICULO TERCERO.

Este abuso de terminar el tono menor con tercera fuerte, es aun mucho mas perjudicial en las alternaciones.

La Música de su primera institucion solo se usaba en los templos, si hemos de creer á Plutarco; pero con el tiempo la corrupcion la trasladó profanamente á los teatros. Los libros sagrados subministran no pocos exemplos de aquel dignísimo uso; y con particularidad el libro II. del Paralipómenon nos descubre con caracteres de gloria un conjunto de músicos el mas admirable, para acompañar los himnos y salmos que hizo David Rey en alabanza del Señor que habia elegido para su

M

rono especial sobre la tierra el famosísimo templo de Salomon. No hay mas que leer con atencion estos libros inspirados por Dios, para conocer el fin de usarse la Música en los templos, que es para dar á los cantos un nuevo espíritu de elevacion para gloria de Dios y edificacion de los concurrentes. Y si bien todos los instrumentos en general deben arreglarse á este fin, con mas particularidad debe practicarle el Organo; que es el que mas frecuentemente suele acompañar al coro y alternar con él. El Organista pues, debe cuidar de un modo especial cumplir con esta su obligacion capiral, ayudando á los que cantan en el coro, facilitándoles la entonacion, y el que se mantengan con firmeza en la cuerda del tono.

Si el coro para excitar en el pueblo una santa alegría, dá á los salmos un tono mayor propio de la festividad, seria un procedimiento prepósteros el que el Organo respondiese al coro con consonancias y finales blandas y llorosas. Y si les causa á mis contrarios tanto horror este transtorno de cosas, que se originaria de finalizarse con terceras blandas

los tonos varoniles; porque no han de mirar con igual sobrecejo la inconsequeñcia de finir los tonos blandos con terceras brillantes ó mayores? ¿Acaso es mas repugnante la alegría con la tristeza, que la tristeza con la alegría? ! Qué lógica es esta tan rara é inaudita! Eh! si esto es lógica, Aristóteles y Porfirio fueron unos tontazos, pues en el punto de contrariedades no supieron descubrir esta nueva precision reservada unicamente para estos lógicos de nuevo gusto, que por lo comun no han paseado jamas el Liceo. Desengañense finalmente, que no es menor culpa dar á los tonos menores finales brillantes y fuertes, que á los mayores terminaciones blandas y caídas: porque escrito está por el dedo de Dios: *la Música (alegre) en llanto es una narracion importuna*. Con que siempre será importuno, el que á aquellos tonos que excitán un llanto saludable, encaxe una final nacida para tonos alegres.

A mas de que, de aquella importuna práctica se origina otro defecto ya antes indicado; y es, que el organista léxos de mantener á los cantores del coro en la estabilidad

de la cuerda del tono que se canta, los pone en peligro de pasar á otra entonacion. Nace este peligro de la contrariedad de sonidos, y de mezcla de un diapason con otro, por agregarse á la del menor, una tercera final propia del mayor. Esto se echa de ver con evidencia quando en los salmos cantando el coro segundo tono, tercero, y quinto porbquadro cuyo Diapason dice, *re mi fa re mi fa sol la*; corresponde el órgano con el sexto medio punto baxo. En este caso no conveniendo la cuerda del G-sol-re-ut natural en que empieza el coro, con el G-sol-re-ut sostenido que se apropia el órgano en sus finales; se hace oír aquel semitono, ú otro á su semejanza, tan abominado de los antiguos como insoportable á un oído bien disciplinado. De aquella misma práctica tantas veces dicha, se origina asimismo la mala satisfaccion á los que escuchan las entonaciones de los cánticos Evangélicos de segundo tono, tercero, septimo y quinto por el Diapason expresado arriba, dando el coro con su entrada, *fa*, contra *mi* con el órgano, especie muy ingrata por su mucha aspereza; y aunque es verdad que

en el quinto tono no acontece la misma disonancia que en el segundo, tercero y septimo; pero se cae en otra (digo con un sabio escritor) que no hay orejas para su aguan-te. Sucede igualmente en el cántico de octavo tono lo que en el segundo, tercero y septimo; pero aquí proviene de empezar el coro su entonacion punto baxo, diciendo: *Fa re ut fa*, lo que no sucediera si el coro la empezase por la cuerda ó punto final del órgano dándole la entonacion *ut re ut fa*, que por mas que esta solfa sea del segundo en quanto á la percepcion del oido, ninguno podrá negar sea propia del octavo. En algunas Religiones que por pura costumbre por mas solemnidad empiezan todos los versos de los cánticos con la entrada solemne (sacada de los versos de los Intróitos de la Misa, solamente para el primer verso) he oido varias veces la empiezan con esta última solfa; con lo que evitan tantas veces quantos son los versos del cántico aquella fastidiosa deformidad, que del otro modo empezando fuera de la cuerda ó punto final del órgano, como esto sea in-

tolerable ya en el primer verso ; cuánto mas lo seria en todos ellos ? El coro pues debe procurar en quanto pueda de su parte no causar disonancia con el órgano no ménos que este facilitarle la cuerda del tono en las entonaciones y conformarse con el , aun en las finales de los tonos irregulares como lo previene Nasarre. Si así se procurase , el coro no discordaría del órgano en dichos lugares como ni en otros muchos del canto-llano, con que se ocurriera por su parte á los abusos introducidos por la ignorancia en este canto. Esto se echa de ver en el himno *Veni Creator Spiritus* ; en el qual habiendo alguna variedad en las Iglesias así en su escritura , como en cantarle ó actuarle he observado empieza la nota *ut* , *re* , *mi* , y el coro hace *re* , *mi* , *fa* , con que se le da al himno un principio nada propio. Y no solo se comete este abuso en el principio , sino tambien en la procesion y final por interpolarse la propiedad de b-mol con la de b-quadro : y por consiguiente no van acompañadas todas sus palabras , como deben ir de rigor , con su propia ó debida armonía : y diciendo Montanos

que raras veces andan juntos el b-mol y b-quadro, que es decir, que por necesidad únicamente deben juntarse, con todo sin necesidad se juntan en el himno. Esta inversion intempestiva con que se introduce *fa* en lugar del *mi*, hace, que disuene mucho y pierda de su elevacion la final brillante del órgano; y no puede menos de hacerse perceptible, aun á orejas poco disciplinadas, por la contrariedad de diapasones andando por tan varias sendas la final de aquel instrumento, y el principio del canto, ó del coro. Este desfallecimiento, segun mi corta capacidad, parece sí, conveniente para empezar con él el *Agnus Dei* despues de la *Regina Sanctorum omnium* (y en casos semejantes como así lo tiene en una muy devota Letanía á quatro y á ocho el Reverendo Antonio Milá Maestro que fue de esta Metropolitana Iglesia Tarraconence, en la qual se canta dos veces al año.) Pero en casos ordinarios semejante contrariedad de diapasones y sus efectos explicados dentro de un mismo signo, aun con medias orejas, se dexa bien conocer, si se atiende á las finales fuertes del órgano y principios ó entradas

blandas de la Música, alternando los dos: y si la Música termina sus versos en tercera mayor, como sucede en muchas de estas composiciones, entónces empezando el órgano como debe, que es con la tercera menor ó del tono, y durando esta alternativa, ya se vé quan mas de continuo habrá de oirse la molesta desavenencia. Y así es preciso para la buena y fiel correspondencia que unos y otros observen las reglas de nuestros sabios que nos conducen á este fin, y en las opiniones tomar la mas bien fundada. Si alguno aquí me preguntara por la terminacion del septimo tono en la salmodia por la mucha variedad que en ella hay, le responderia, que no queriéndose terminar con su tercera que hacen unos, ó sin consonancia que hacen otros; nunca conven-dré con los que acostumbran darle final fuerte, á lo que dicen, con el fin; (buen fin)! de facilitar el coro su cuerda, antes sí, seguiria la práctica de quantos hay que terminan en la misma cuerda del tono, que ellos pretenden facilitar al coro. Finalmente vemos como el coro corresponde al tono del que celebra la Misa: y así mismo el organista debe

tomar el tono que dexa el Subdiácono, para su verso despues de la Epístola, cuidando asimismo que la entrada y procedimiento de sus versos sea del tono que el coro canta y á que debe el corresponder; á lo que no todos atienden. De otro modo no hará lo que debe, ni puede sonar bien, si supuesto cantando el coro octavo tono, corresponde el organista con unos versos que tengan mas de quarto ú de otro que de octavo: sin embargo semejantes cosas, que dice el P. Nasarre, son efectos de la ignorancia, con la capa de extrañas se llevan la comun aprobacion y aplauso de los ménos entendidos.

Andando pues por tan encontradas sendas el coro y el órgano; como podrá mediar entre los dos aquella agradable concordia, tan necesaria á toda buena Música, como satisfactoria de todo buen oído? ¿De que alivio podrá servirle al coro la alternativa del órgano, si este va á parar en un término á donde nunca debe llegar el coro? ¿Como le facilitará á este la firmeza en su cuerda, si el va danzando por otra cuerda tan distante de aquella, como lo fuerte de lo blando? ¿Será buen

medio para promover la entonacion de un canto triste, dar á los oídos un golpe récio y brillante? Y sin embargo; esto se habrá de llamar buen gusto? Si esto es buen gusto, yo elijo para siempre el tenerlo malo, sabiendo que mi mal gusto servirá bellamente para preparar al paladar de Dios y de sus amigos un plato sabroso, desviándome de un modo de guisar, que, á mi juicio, no puede ser muy apetecible sino á bocas de fibras destempladas.

De lo dicho se infiere, quantos daños ocasiona al coro el abuso que vamos refutando: daños, tanto ménos dignos de sufrimiento, quanto se oponen mas de cerca al fin que se propuso el zelo de nuestros mayores en la introduccion de la Música en las casas de oracion. Aun quando aquel procedimiento fuese segun las mas exâctas reglas de arte, deberían sacrificarse estas á la ley eterna de la moralidad, que nos inspira á todos los oficios de Religion; y esta nos manda dar al Ser excelente el culto debido; y que lo que sirve á este culto sea del mejor modo que pueda arbitrar la humanidad. Aun pues en aquella hipótesis debería el organista proceder de mo-

do, que el coro tuviese en él una guía que le dirigiese y mantuviese en el tono, que para gloria de Dios ha emprendido, y no exponerle á peligro de un desentono. No se hizo el coro para el órgano, sino el órgano para el coro: ni se inventó el culto para la Música, sino la Música para el culto. Por esto observamos, que los organistas mas zelosos y peritos en los salmos de los tonos irregulares, acomodan sus finales á su entonacion, y vemos que en el *Te Deum* quando se emplean varios, como principios y finales de tal modo emprende su correspondencia, que empezando por el tono ó Diapason que deja la Música, va á dar finalmente en el que debe emprender. Esto lo exíge la buena armonía, y el decoro y uniformidad de un canto, que se dirige al culto del Excelso, á cuya mayor veneracion deberían sacrificarse, como decia, todas las reglas del arte.

Y si esto debe practicarse quando se hace precisa alguna dispensacion de aquellos principios, ¿ cuánto mas se habrá de hacer, quando los mismos principios músicos lo prescriben? Ya hemos notado en el Art. 1.º, que

el terminar el tono menor con final de mayor, era contra la naturaleza de los tonos y su diversidad esencial. Con que nada podrá justificar este procedimiento, con el qual se dá por otra parte al coro ocasion de una entonacion extranjera. Atiéndase maduramente que un coro consta por lo comun de sujetos que necesitan direccion y firmeza en el canto: pues los unos por sobrado nuevos, los otros por demasiado viejos, y no pocos por natural desentono de la voz, es fácil se desvien de la cuerda del tono, sino se les llama la atencion é infunde aliento con un golpe de órgano fundado en la misma tercera, en que estriba el tono del coro, y no con otra del tono diferente, capaz de trastornarlo todo, á despecho del santísimo fin con que se introduxo la Música en los templos.

ARTICULO CUARTO.

Se persuade con autoridad ser mas propio del tono menor el terminarse con su tercera, que con tercera mayor.

Aunque en concurso de razones evidentes no le queda fuerza alguna á la autori-

dad meramente humana; sin embargo para que ningun refugio puedan encontrar los de parecer contrario, quiero hacer ver en el presente artículo, que aun atendido el sentir de los músicos mas hábiles, es mas propio del tono menor el terminarse en su tercera, que en la mayor.

Ya dexamos advertido en el artículo 1. que la division de los tonos, que hicieron los Griegos, en mayores y menores, se fundaba en que los 4 primeros tonos reconocen su origen y basa en la tercera menor, y los quatro últimos en la tercera mayor, como lo explica el P. Nasarre autor de la escuela música: de que se deduce espontaneamente, que acomodar á los primeros una final mayor es desarraigarlos de sus cimientos. No pensó de otra manera el peritísimo Cerone, cuya penetracion llegó á descubrir el motivo porque muchos músicos modernos no hacen con sus composiciones la impresion de afectos, que leemos producidos por los antiguos. “*Estos,*
 „ dice el sabio escritor, *tenian mas cuenta en*
 „ *proseguir su tono con solas sus especies, sin*
 „ *dar lugar á especies de otro tono, que les*

„ hiciese perder su operacion : però muchos
 „ de los modernos apénas tienen en sus obras
 „ alguna produccion cuyo principio concuer-
 „ de con el *fin*: “ de lo que concluye Ce-
 rone , la falta de energía que se experimenta
 en las composiciones de algunos modernos, á
 quienes por esto mismo llama poco instruidos
 en la materia. Adhiere á esto Aretino citado
 en el art. 1. Del mismo modo de pensar fue-
 ron otros habilísimos facultativos , que, ó en
 sus escritos, ó en sus composiciones nos pres-
 criben la práctica de finalizar con consonancia
 blanda las composiciones de los tonos meno-
 res; como puede verse en las de los famosos ma-
 estros Leonardo Leo, Taetra, Corceli, el insigne
 Español Domingo Terradellas Maestro que fué
 de la capílla de San Jácome de los Españoles en
 Roma, y juntamente del Teatro; Juan Ro-
 sell Maestro y Racionero de Toledo, Don
 Josef Mir y Llusá Maestro de la Encarnacion
 de Madrid, Don Josef Picañol Maestro de
 las Descalzas Reales de la misma corte, D.
 Mauricio Espona Maestro de la Seo de Urgel,
 el P. Maestro Cererols, el P. Maestro Preciach
 y otros muchos, cuya prolixa enumeracion lle-

garia á mover el enfado de los lectores.

Pero no obstante no se puede pasar por alto en este punto el insigne P. Fr. Josef Antonio Martí, cuyo sufragio vale por diez mil. Y segun relacion del P. Fr. Anselmo Viola; en el año 49. se fué á Monserrate para tomar el santo Habito. El dia 9. de Agosto de 1753. le nombraron Maestro de capilla de dicho Monasterio, y lo fué por el espacio de 9. años y médio. Finalmente el dia 3. de Enero de 1763. murió. Este famoso Tortosin, que de Real Maestro de la Soledad de Madrid pasó á la verdadera soledad de Monserrate y profesó alli el estado Religioso, en los cortos años que vivió Maestro de los monacillos que se instruyen en aquel Real Monasterio, nos dexó en sus composiciones un verdadero modelo de lo que debieran ser las nuestras. Dotado de un talento músico el mas vivo, y de un gusto varonilmente delicado, versado en todos los vastos ramos que presenta la facultad, imbuido en la latinidad y poesía, instruido en la importante escuela de una larga práctica, ilustrado con el íntimo conocimiento de los resortes que ponen en movi-

miento el corazón del hombre, y sobre todo perfeccionado en su espíritu con un zelo de religion que le hacia discurrir los modos mas propios para alabar á Dios en las músicas de los templos, él presentó unas obras, en que la letra elevada con los encantos de la Música, adquiere una nueva fuerza, capaz de arrebatarse la atención y los afectos de quantos las escuchan: cumpliendo de este modo lo que nos inculca S. Agustin, diciendo, que las composiciones músicas deben conformarse con la letra.

Este es el motivo porque las obras de este incomparable Monge se oyen todavia como nuevas, conciliándose el aplauso, no solo del comun, mas aun de los músicos mas profundamente instruidos. Ellas, es verdad no nos hacen ver aquella modulacion agitada sin tino que alucina á veces á los incautos, ni aquellas intempestivas mutaciones de tonos, que aunque destructivas del gusto eclesiástico han sabido introducir los extrangeros en algunos de nuestros nacionales: pero sin embargo brilla en ellas un no sé que de grave, de magestuoso, de edificante, que pa-

rece se merecen el elogio que dió Kirker á las antiguas obras de canto-llano, llamándolas canto, mas dictado del cielo, que del entendimiento humano. Este P. pues (cuyas recomendables qualidades han hecho necesario este elogio, nada ageno de mi causa) este Padre, digo, estúvo tan léxos de aprobar el abuso de terminar los tonos menores en tercera brillante, que al contrario, por haberla usado en cierta funcion un anciano contra lo que él habia notado, ó estaba en su papel, no pudo contener su zelo sin dexarle severamente reprehendido de su bachilleríu. El sabia muy bien quanto importa para dar alma á las composiciones, la uniformidad constante; y que solamente por motivos extraordinarios se deben tergiversar las consonancias, y variar los tonos y sus finales. Por esto en sus lamentaciones, que parece hacer revivir al mismo Jeremias, y aun la misma catástrofe funesta que le deshacia en lagrimas, nunca usó este compositor grande finales récias y brillantes. Lo propio practica en un exquisito *Stabat Mater*. En estos mismos principios fundó Martí á sus discípulos, entre los quales de bonísima

gana celebraria yo al presente á mi venerable Maestro el P. Anselmo Viola del mismo Real Monasterio, que se ha dignado confirmarme en mi parecer con muchas razones, dignas de su espíritu y talento. Pero alábense sus obras y tantos discípulos como tiene, exercitándose con lucimiento en varias Iglesias de la España toda; que ni él necesita de mas elogios, ni yo de mas testimonios que los producidos, para convencer, que ni aun mirada la autoridad, pueden tener algun apoyo los que á tróche y moche concluyen el tono menor con finales fuertes ó mayores.

ARTICULO QUINTO.

Se desvanecen enteramente todos los aparentes argumentos, en que quieren apoyarse los contrarios.

Para disipar enteramente el abuso que vamos impugnando parece ser del todo concluyentes los argumentos que hemos propuesto en los anteriores artículos. Con todo, paraque no se crea, que queremos obligar á los lectores á juzgar á la manera de los

Estóicos que decidían sin oír la parte acusada, vamos á proponer los fundamentos en que se apoyan los de sentir opuesto, y con su sólida refutación dar á nuestra sentencia toda la claridad de que es susceptible. Dicen pues estos señores, que la continuacion de un mismo tono es cosa de poco gusto y solamente suportable á la gente de antaño: con una final mayor se le da al tono blando un nuevo realce por ser aquella mas brillante y perfecta que la menor: que esta es finalmente la práctica de los famosos compositores, y que como tal obtienen en el dia un crecidísimo número de parciales. A esta suma viene á reducirse todo el fondo de sus argumentos, que se les figuran otros tantos Achíles de invencible fuerza.

Pero desmenuzemos estas objeciones, y tomándolas cada una de por sí, hagamos ver, que ni el nombre siquiera merecen de objecion. Es cosa, dicen, de poco gusto la uniformidad que resulta de finir siempre los tonos menores con terceras blandas. ¡Cosa de poco gusto! pregunto ¿qué cosa es gusto? ¿Se les ha negado á todos los demás el po-

der percibir el verdadero gusto de las cosas?
 ¿ A ellos unicamente ha instituido la naturaleza árbitros infalibles, á quienes se deba consultar como á oráculos del buen gusto? Ah! yo me recelo, que lo que llaman ellos buen gusto, no sea por lo contrario un gusto positivo, que proviene de la indisposicion del órgano. No me empeñaré en negar, que ellos encuentren gusto en esta especie de viandas; porque de gustos (dice el refran) nadie ha escrito; y vemos que muchos se alampañan por unos manjares, que en el juicio comun se tienen por insípidos, ingratos, y aun nocivos: quando por lo contrario, otros desechan como desabrido lo que se reputa universalmente de sabor exquisito. Lo que sucede en el gusto corporal, pasa puntualmente en el gusto del espíritu; y por esto vemos, que unos se deleytan con las precisiones metafísicas, otros con las amenidades de la fisica; á estos no les gusta sino la matemática; á aquellos solo el seco estudio de los idiomas; y aun dentro de una misma facultad á unos les son gratísimas las formalidades, cuyo solo nombre excita el vómito á tantos otros: *trahit sua quemque volup-*

tas. Conque este gusto particular y respectivo no puede formar regla cierta y constante para graduar el verdadero aprecio que se merecen los objetos. Así pues, por mas que á mis amigos les guste sobre manera el agri-dulce de terceras alegres ó mayores en finales de tonos blandos y menores, nunca podrán probar que este sea el gusto sólido y verdadero; pues otro tanto podemos decir los que tenemos un distinto temperamento, de lo que para nosotros es sabroso.

Es menester pues asirnos de otro punto fixo para discernir qual de los dos pueda con justicia llamarse buen gusto. En este caso no se podrá negar, que deben consultarse la razon, las leyes del gusto músico fundamental, y el gusto de aquellos que hacen autoridad en la materia. No creo pueda disgustar á ninguno esta eleccion de jueces, y mucho menos á los que se aprecian de amartelados por el buen gusto. Y si esto es así; *causa finita est.* Porque, que aquella mezcla sea contra razon, queda solidamente probado en el artículo 2.º, por contraria á la útil y permanente introduccion de afectos: que sea

contra el gusto músico fundamental, consta por el artículo 1, donde se hizo ver era destructora de los principios músicos, y de la naturaleza de los tonos: y finalmente en el último artículo oímos de boca de los maestros mas hábiles que gusto era el suyo en este género. ¿Donde pues podran legitimar un gusto que tiene contra su abono tantos jueces? ¿No será antes un gusto raro, y que supone viciado ó alterado el sensorio? Mas yo me equivocaba. Ellos lo legitíman en ver que el concurso aplaude esta travesura, los celebra como promotores de la delicadeza música, y se confiesa encantado de su pericia. Dexamos por ahora, que con su práctica producen gusto en el pueblo: pero ¿como podrán adularse por causar un gusto tan contra las leyes fundamentales del arte, y que, como probamos, imprime la permanente y saludable impresion de afectos? ¿No sería mas razonable atender al religioso decoro de la casa del Señor, que á la produccion de un gusto falso, pueril y distractivo? Mas ¡oh dolor! que las libertades músicas han convertido el templo de la santidad en un teatro de va-

nidad! Se va al Santuario para tener en la Música una diversion secular igual á la que se pretende captar en una orchêstra doméstica, y aun en una ópera profana. De mano de los músicos fautores deste espíritu ante-religioso pedirá Dios la sangre de los que se sacrifican á este pseudo-gusto. Si no se reforma este abuso, sino se atiende mas al gusto de Dios que al de los hombres amundanados; temo, temo no tengamos que oír de la boca de Dios, lo que el antiguo pueblo por medio del Profeta Amós: *quita allá el tumulto de tus versos, que no quiero oír los cánticos de tu lyra.* No quiero yo envolver en estos anatemas á mis contrarios; pero digo, que si para autorizar su proceder, mendigan el gusto del pueblo, recé-lense de las funestas consecuencias que se originan de esta contemporizacion.

Vamos á exâminar ahora si tiene mas firmeza la segunda razon en que estriban, para justificar el uso, que intentamos exterminar para gloria de Dios, y desagravio de nuestra facultad. La tercera mayor, dicen, es mas brillante y perfecta, que la menor; pues ¿porqué no hemos de acomodarla á la final del

tono menor, para comunicarle desta suerte mayor gentileza y perfeccion? ¿No es doctrina comun, añaden, que la Música debe acabar en especie perfecta? ¿No gana mucho el tono menor en que se le preste algun rasgo de mayor? Si al mayor se le diese algo de menor, parece que se le perderia el debido respeto: pero al menor, léxos de hacérsele algun agravio en la final de mayor, se le dá por lo contrario un nuevo realce y gallardía. Esta es la hermosa apología que hacen de su procedimiento los zelosos honradores del tono menor.

Y á la verdad, que les debe estar muy agradecido este tono por la honra que piensan hacerle sus Mecenas. Digo *que piensan hacerle*; porque léxos de hacerle realmente merced alguna, le quitan antes lo que le hace tan apreciable como los efectos de ternura y suavidad, conque se insinúa en el corazon del hombre. Concedamos por un momento, que la tercera mayor sea mas perfecta que la menor: ¿de qué le servirá esta mayor perfeccion á un tono, que la excluye por naturaleza? Aunque las piernas de hombre sean mas

perfectas que las de un asno; qué mal no estarían aquellas en el honrado bruto? ¿Qué improporcion no presentaría una paloma con la bellísima cola de un pavo; una estatua de barro con el pie de oro; ó un pequeño enano con las extremidades de un gigante como Tifeo? Sin embargo; quién no vé ser en sí mas perfecta y apreciable la cola del pavo que la natural de la paloma; mas brillante un pie de oro que uno de barro, y que son sin comparacion mayores las extremidades de un gigante descomunal, que las de un enano bipalmar? Pero no obstante, sería la cosa mas ridícula la union de aquellas especies: porque cada cosa tiene señaladas por el autor de la naturaleza ciertas proporciones, fuera de las quales no puede consistir lo bello y agradable.

Aunque fuese pues, mas perfecta la tercera mayor que la menor, considerada segun su especie; no puede inferirse que lo sea con relacion al tono menor, que por su especie exige la menor. Quédese enhorabuena la tercera brillante por gallarda cola del pavo real, digo, del tono mayor; y no se le dé á

la arrulladora paloma del tono menor una cola para ella del todo insoporrible, que solo impediría su tranquilo vuelo. Como en el cuerpo humano y en el de la Iglesia no todo es cabeza, ni pies, ni van equivocados los oficios de los miembros, sino que todos tienen sus diferentes actos con una colocacion simétrica y gerárchîca, como se explica San Pablo; lo propio debe observarse en el cuerpo músico, sino se quiere turbar el órden y simetría de su varia y bella ramificacion.

Mas hasta ahora hemos hablado baxo un supuesto que de ningun modo admitimos, sino que unicamente hemos permitido, para hacer ver, que adonde quiera se vuelvan estos luchadores, siempre encontrarán cerrado el paso, rodeados por todas partes de irresistibles tiros. Hablemos con precision y exâctitud. La tercera mayor, dicen, es mas brillante y mas perfecta. Tiene esta proposicion dos partes: la primera, aunque verdadera, es importuna; la segunda ni es oportuna, ni verdadera del todo. Que la tercera mayor sea mas brillante y fuerte es cierto; y esta mayor brillantéz resulta, de que incluye mas

grados de sonoridad que la menor, por tener mas distancia de extremo á extremo; es á saber, quatro comas mas: pero la tercera menor es la mínima en todas las consonancias, por motivo de encerrar en sí ménos espacio que la mayor, y ser disonantes los dos intervalos de que se compone: que por esto carece de semitono menor, de que consta ademas la tercera mayor. Pero lo segundo que añade, de ser la tercera mayor mas perfecta que la menor, es un abuso de términos, que en los teatros literarios oiría prontamente la ruborosa respuesta del *nego suppositum*. Efectivamente aquí se supone una proposicion del todo falsa; es á saber: que ambas terceras son perfectas; quando es cosa de que no se duda entre los profesores, que entrambas son especies imperfectas.

Pero queriendo tratar muy urbanamente á mis impugnados (á quienes no quiero sonrojar sino enmendar) les disimulo que la palabra *perfecta* no quieran tomarla en sentido absoluto sino comparativo: de modo, que á lo que yo entreveo, solo es su ánimo significar que, aunque ninguna de las dos ter-

ceras sea perfecta, no obstante es mas buena, ó mas apreciable la mayor que la menor: y esto es puntualmente lo que deseamos se nos demuestre; pues de otro modo no sabemos, ni podemos creerlo: porque como dice un sabio con S. Agustin: *torpe cosa es creer sin razon para ello*. No es lo mismo ser mayor, que ser mejor. Mayor ó mas grande es un buey que un hombre, y ya se vé, que no por esto es mejor ó mas bueno. La tercera mayor encierra mas comas que la menor, y por esto tiene mayor cantidad ó extension: pero no por esto se prueba ser de mejor qualidad. Si la primera es por su naturaleza mas fuerte, la segunda es mas tierna: y no siempre es mejor la fortaleza que la ternura. De lo que se vé claro, que una tercera nada debe á la otra, sino que cada qual tiene su distinta sede en que domina. Digamos pues que segun los varios tonos y fines, á veces es mejor la mayor, y á veces la menor. Observe cada qual sus leyes y sus límites, y todo quedará acorde y en paz. De todo lo qual se deduce con evidencia, que la mayor brillantéz que tiene la tercera mayor, es importuna para el

caso; pues se quiere aplicar á los tonos en que no se prétende brillar, sino enternecer: y que la proposicion de que es mas perfecta ó mejor, hablando universalmente, es falsa; pues cada una tiene su carácter propio con mútua independenciâ.

Viendo pues nuestros músicos quan endeblen son los argumentos de razon en que quieren apoyar su sistema, pretenden hacer que subsista llamando á su favor la autoridad de algunos autores graves, de quienes se juzgan protegidos, y la práctica recibida comunmente de terminarse los tonos menores en terceras brillantes: práctica, que no hubiera tomado tanto cuerpo, si fuese tan insubsistente como nosotros exâgeramos.

A la manera que uno de dos duelantes viéndose ya sin espíritus para poder continuar el choque, llama á su favor el brazo de sus padrinos para no ceder á la prepotencia de su competidor; no de otra suerte les sucede al presente á nuestros guerreros. Heridos de las agudas flechas de la razon, buscan en la autoridad algun apoyo para sostener por algun tiempo mas el certamen. Pero vanamente

pretenden este recurso. Confesamos desde luego que pueden alegar algunos patronos de su sistema: pero ¿qué harán del patrocinio de unos soldados destituidos de las armas de la razón? Sin embargo, me atrevo á afirmar que con dificultad encontrarán en los autores mas clásicos alabada y reducida á práctica la costumbre de terminar los tonos menores en terceras mayores, y esto, no por caso particular, sino siempre que se quiera, como pretenden nuestros contrarios, y nosotros negamos. Ya vimos en el artíc. 4. el modo de pensar de los mejores músicos, como Nasarre, Cerone, Martí y todo el esquadron que allí citamos. Es verdad que Nassarre dice, que hubo antiguamente quien usó aquellas terminaciones, pero no nos propone por modelos á aquellos prácticos: ántes si bien se repara su *Escuela Música* ofrece mil argumentos para sostener nuestra opinion. De nuestro incomparable Martí se puede tambien citar un exemplo á favor de la tercera mayor en final de menor, en un verso del *Stabat Mater*: pero ¿con cuánta razón lo practicó este famoso compositor? Su proceder acaba de echar por tierra la doctrina

enemiga: pues en todo el *Stabat* no se encontrará otro verso con aquella final; y si aquí se encuentra, es para mas demostrarnos su bellísimo talento. Quiso en aquel verso significar vivamente lo que fué el morir Christo: y para una viva pintura era preciso hacer una alteracion notable y chocante. El tono destruido y pasado á otro término era preciso para significar un hombre destruido y pasado al término de la muerte. Pintaba un instante, en que todas las cosas parece salieron de sus zanjás, los muertos de sus sepulcros, el velo del templo de su integridad, las piedras de su natural quietud. En un instante pues, en que la naturaleza toda salia de sus leyes regulares, era tambien consiguiente saliese la Música de las suyas. En estas circunstancias salió Martí de las leyes comunes: en estas salieron otros peritísimos compositores; y si en estas mismas quieren hacerlo nuestros amigos, yo seré el primer panegyrista de su conducta.

Con esto pueden bien entender, que aquí no repruebo yo absolutamente el uso de la tercera mayor en las terminaciones del tono menor, de modo que no admita excep-

cion alguna. Yo me levanto solamente contra esta práctica del modo que está establecida en el dia; y por las razones que se alegan, detesto el uso arbitrario de estas finales, sin mas razon que el quererlo. Me duelo de ver puestas tantas excepciones á la ley general, de modo que la ley venga á ser excepcion, segun parece, y la excepcion se haga ley. Esto es lo que impugno y lo que impugnaré perpetuamente miéntras no se me aleguen mas argumentos, que el de *así lo quiero, y esto ha de ser: sic volo, sic jubeo, sit pro ratione voluntas.*

Ni tienen que objetarme el uso comun: porque si todo lo comun hubiese de seguirse como un dogma cierto, mal pleyto tuvieran la ley y los profetas. Si no pudiesen haber errores comunes, pudiera el erudito Feijoo haber ahorrado el improbo trabajo de componer catorce volúmenes contra ellos: y no habiéndolo ahorrado, debería llamarse tan loco como el héroe de Cervantes, quando acometia como gigantes descomunales los molinos de viento. Desengáñense, qué distan mucho de poder convertirse estas dos enunciaciones: es

comun; luego es verdadero; y al contrario. En tiempo de Noé fué tan comun la perversion, que solo ocho almas privilegiadas se salvaron en el Arca. Lo que en la conducta moral, sucede igualmente en la práctica música. ¿Quántos clarísimos delitos músicos no vemos todos los dias en el público? Desde que el prurito del gusto extranjero y el ayre teatral han inficionado nuestro suelo y nuestros templos, se presentan tantos desórdenes comunes, que hacen estremecer á la Religion, y aun á la razon misma. Solamente en los Rosarios actuales, que en nuestro principado ha introducido la piedad religiosa, y ha profanado la Música aseglarada, ¡qué horrores no aparecen! Yo hubiera querido poder cerrar herméticamente mis oídos, al reparar la prepóstera eleccion de tonos propios para el asunto, sin diferenciar los tiempos, la variacion distractiva en sus versos sin relacion ni enlace de uno á otro, naciendo de aquí la discordancia entre la música y el coro plebeo; las repeticiones eternas y anatomía de las palabras santas; el ayrecillo de bayle y de *Pastorela* el compás que allí se estila; la importuna introduccion de calderones

que sin saludar se presentan para promover la distraccion; aquella aceleracion quando la letra pide pausa, y la pausa quando pide prontitud; el hacer cláusula en aquellas palabras *Beneyta sou vos*, y empezar despues como nueva sentencia, *entre todas las donas*: en una palabra, aquella ninguna correspondencia del canto con el sentido de lo cantado... ; Buen Dios! todas estas cosas pasan en vuestros templos: se hacen mas comunes cada día: *et non est qui recogitet corde*. Todas estas abominaciones que hacen llorar, no ya los caminos de Sion, sino á la Sion misma, cuentan un crecido número de parciales: y sin embargo, distan tanto de lo bueno y recto, como la Lapónia del cabo de Buena- Esperanza. No se nos saque pues para argumento del uso que refutamos, la práctica comun, esa viciosa práctica capaz de tantas indignidades y trastornos.

Pero no por esto se ha de creer que nos halaga el gusto dela singularidad. Ni hemos de dexarnos arrebarar del comun sin mas exâmen que las ovejas, que sigun ciegamente á los que llevan la delantera *non. quâ eundum est, sed quâ itur*, que dice Séneca: ni ménos hemos

de apartarnos del comun modo de pensar solo por capricho y con el ánimo de captar el ayrecillo de la vanidad. Lo primero seria estupidéz: lo segundo poco ménos que soberbia. Pero bien léxos estoy aquí de poder incurrir en esta última nota. La práctica que deseo sacar de enmedio, no es tan comun, que no lo sea mas la que deseára introducir. Aunque hasta ahora no sé que nadie haya tratado este punto *expresso*; pero bien se trasluce de las razones y autoridades alegadas, qual fuese la práctica antigua. Mas aun de la moderna puedo hacer constar por sugetos de toda fe, que no es tan universal como se exâgera. El ingenioso P. Fr. Antonio Soler Organista y Maestro de capilla de S. Lorenzo del Escorial consultado sobre el particular, llama práctica comun del dia la de dar á cada tono su final correspondiente, tercera brillante al mayor, y al menor tercera blanda. Tengo su respuesta en mi poder. Así mismo el Maestro de la capilla del Real Monasterio de la Encarnacion de Madrid D. Francisco Gutierrez reprueba con sólida energía el abuso de finir con terceras mayores los tonos menores; y añade, que solo se estila esto

en Aragon y Cataluña. Conservo igualmente su carta. Otros muchos testimonios podria producir aquí de otros varios facultativos del dia sujetos de erudicion y mérito, cuya opinion he querido consultar ántes de luchar publicamente contra este error, comun en nuestro principado.

El motivo con que se insinuó esta costumbre en los profesores de Aragon, Cataluña y Valencia (dice uno de los mas cultos) fué el espíritu de partido. Hubo, no de tiempos muy remotos, un Maestro de fama, á quien le pareció producir unas singulares ventajas á la Música, y mayor hermosura á los tonos con la única final de tercera mayor. Y como no faltan en todas edades discípulos tan addictos á sus preceptores, que miran todos sus pareceres como oráculos mas irrevocables, que los juramentos que hacian los Dioses por la Laguna estygia, se embebieron aquellos esta práctica con tal tenacidad, que en la formacion de sus discípulos se la inspiraron como un dogma capital: con que poco á poco se ha ido propagando por todas nuestras tierras. Sabemos ademas, quanto encanto tiene la no-

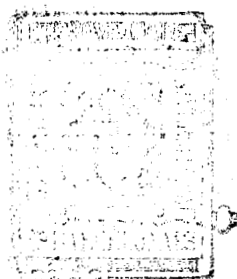
vedad para arrastrar las voluntades y aun los juicios. Y he aquí el verdadero origen de semejante práctica.

Sea en fin como se fuere su origen, se vé que ella no tiene aquella universalidad, que llama Ciceron voz de la naturaleza, y que se funda solamente en el consentimiento entero de todas las naciones, y de todas las edades. Quando tuviese esta universal aceptación, subscribiríamos al instante: pero bien se vé, que léxos de ser tal, es por lo contrario un uso moderno ó de origen sospechoso; un uso que se opone á la misma naturaleza y específica distincion de los tonos, y por lo mismo destructivo de aquella variedad que hace las delicias de la armonía y contento: un uso que confunde los afectos propios de cada tono, y resiste á la duradera impresion de sus naturales efectos: un uso que se opone al legítimo fin con que se introduxo la Música en el Santuario: un uso reprobado por los testimonios de los autores mas graves y de mejores orejas: un uso, que á pesar del buen gusto que afecta, hace por lo contrario insípidas las composiciones: un uso en fin, fun-

130

dado sobre falso, y por tanto digno de ser exterminado de nuestros templos, y del universo entero.

F I N.



ERRATAS.

<u>PAGINA</u>	<u>LINEA</u>	<u>DICE</u>	<u>LEESE.</u>
Pag. 2	8	Goronimo	Geronimo
12	19	quedando	quando
17	20	gallardos	gallardemente
30	18	transgresion	transgresion
34	5	extermino	exterminio
46	7	requiere	quiere
51	18	madera	de madera
55	14	se verá	y se verá
56	8	scan	y scan
58	15	semitones	semitonos
63	3	Rinnor	Kinnor
Idem	17	prodigos	prodigios
64	19	de su	su
74	20	entender	atender
78	6	notar	notas
91	21	lat	las
95	17	en llanto	en el llanto
100	20	el	al
101	21	excelente	excelso
107	6	49	1749
109	19	hacer	hacen
110	1	venerable	venerado
Idem	5	alámense	alábenle
115	5	dieste	de este
119	9	que añade,	que añaden,
Idem	12	oiria	oirían
126	23	sigun	siguen

El *Tratado de la Sinfonía* (1801) de Antoni Ràfols i Fernández aborda el género sinfónico desde una perspectiva teórica y se preocupa por distinguir entre la música propia del templo y la música teatral. Critica los excesos de la influencia de la música escénica sobre la eclesiástica por no ajustarse las sinfonías, como se defiende, a las reglas del arte y la razón, y no ser apropiadas por su carácter para la ocasión y momento. Por este motivo, Ràfols emplea el término «sinfonía» en el sentido de música escrita para conjunto instrumental, y la define como «ordenado conjunto de muchos y varios instrumentos quales suelen oírse en los teatros, en los templos y en otros diferentes lugares, según la diferencia de los motivos que la excitan», criticando la costumbre de aplicar este nombre a géneros musicales diferentes de la sinfonía propiamente dicha. Ràfols cita en su tratado a Corelli y Jommelli, con nostalgia de un pasado musical que le parece mejor que las innovaciones presentes: «Nunca ha sonado tanto como ahora el nombre de Sinfonía, pero me atrevo a afirmar, que nunca han sonado menos las sinfonías».

Así, Ràfols hace referencia en su tratado a una «sinfonía» que poco tiene que ver con las producciones coetáneas y aun anteriores de Haydn, Mozart o Beethoven; no obstante, es una muestra muy significativa y representativa de lo que pudo haber sido la música española del momento, zarandeada todavía por el fuerte peso de lo eclesiástico y por la llegada de novedades del exterior, cada vez más volcadas hacia el ámbito profano y civil, y con una ópera y música instrumental (de cámara y orquestal) en ascenso. El *Tratado de la Sinfonía* es, pues, producto de «otra inercia cultural», que, a pesar de todo lo que queda a día de hoy por estudiar al respecto, fue testigo de una enorme actividad en las iglesias (barcelonesas, catalanas, españolas y de los amplios territorios bajo influencia hispánica), donde se programaba música instrumental, tanto propia como foránea, con asiduidad.

El presente libro ofrece por primera vez una edición facsimilar del *Tratado de la Sinfonía*, precedida de dos estudios críticos a cargo de especialistas, que abordan, por un lado, la figura de Ràfols en el marco del pensamiento musical español de la segunda mitad del siglo XVIII y, por otro, su discurso combativo acerca del concepto «sinfonía», en cuanto a la adecuación o inadecuación de la música instrumental en el templo y a los ‘excesos sonoros’ de las sinfonías del momento.



Universitat de Lleida



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

