

DISCURSOS

LEIDOS ANTE LA

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCION PÚBLICA

DE

DON ANTONIO ARNAO

EL DIA 8 DE DICIEMBRE DE 1874



MADRID

IMPRESA Y FUNDICION DE MANUEL TELLO

Isabel la Católica, 23

1874

DISCURSOS

LEIDOS ANTES LA

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCION PÚBLICA

DE

DON ANTONIO ARNAO

EL DIA 8 DE DICIEMBRE DE 1874



MADRID

IMPRESA Y FUNDICION DE MANUEL VELLO

Isabel la Católica, 23

1874

DISCURSO

DEL

SR. D. ANTONIO ARNAO

SEÑORES ACADÉMICOS:

Artistas eminentes, literatos eruditos, insignes hombres de estado han pertenecido y pertenecen á esta antigua y nobilísima corporacion. Todos ellos han llegado á ocupar sus honoríficos escaños precedidos de respetable y respetada nombradía, y apoyados en los justos títulos que para gozar de tan ilustre premio les daban sus obras de arte, ó su vasto saber. Antes de cruzar por derecho propio esos umbrales, la opinion pública, irresistible y profética cuando no la extravía la pasion, les habia marcado aqui su puesto natural; y vosotros, celosos de la propia honra, los llamásteis con razon á compartir vuestras útiles quanto difíciles tareas.

Así ha sucedido hasta hoy, pero hoy, Señores, se interrumpe tan gloriosa tradicion. Mis exiguos conocimientos; mis humildes producciones, selladas á lo más con el sello del amor á la belleza, pero no con el distintivo del genio; y, en una palabra, mi falta de aptitud y condiciones adecuadas al objeto, ni pudieron augurarme el honor que voy á obtener, ni hicieron que el público sentir me señalase de antemano un sitio entre vosotros, siquiera fuese el último de todos. Esta novedad del caso me mue-

ve á imaginar que en efecto parece caber muchas veces la caprichosa fortuna dentro del órden admirable de la Providencia. ¿Quién me hubiera dicho, por ejemplo, cuando en los primeros años de mi vida cultivaba en sus rudimentos la Pintura, cuyo estudio abandoné por conocer su magnitud y mi pequeñez, que andando el tiempo habia de sentarme, sin mercedimientos, entre los que forman su Consejo de Estado?

Áun ahora me parece inverosímil esta verdad. No hallo, pues, á tal merced más explicacion que la de vuestra benevolencia; y por tanto, si la profundidad del agradecimiento ha de medirse por la elevacion del beneficio, yo debo confesar, y vosotros debeis saber, que aquel llega en mí hasta los senos más recónditos del alma.

Y es de tomarse en cuenta que esta solemnidad tiene para mí doble significacion: la de haber sido yo vuestro primer elegido para la seccion á que tengo la honra de ser llamado, y la de venir á ocupar la vacante que en ella dejó el sentido fallecimiento de D. Antonio Maria Segovia. Acerca del primer extremo de ese doble concepto ya os he manifestado, aunque débilmente, mi opinion: acerca del segundo cúpleme, por deber y por gratitud, descubrirme respetuosamente ante la memoria del hombre de talento y de un generoso valedor mio. Y no hay en esto hipérbole de fórmula oficial. Segovia, á la par que estimado en su persona por la bondad del carácter, por la viveza del ingenio, por la amenidad del trato, era celebrado en la república de las letras como escritor discretísimo en prosa y verso, como castizo hablista, como literato de variados conocimientos. Sus producciones, esparcidas en libros, discursos y periódicos, ya con el seu-

dónimo de *El Estudiante*, ya con su propio nombre, llevaban el sello de viva y regocijada imaginación, y más de una vez arrancaban al lector gozosa sonrisa, mientras le recordaba profundas y aún acerbas verdades. En él tenía además la Música un vehemente apasionado que bajo todas sus formas la había admirado en diversos países, y un perito nada común que en el retiro de su hogar se complacía en balbucear modestamente con el piano los gratos recuerdos de las más notables creaciones. Para él eran conocidos todos los autores y todas las escuelas, desde Haydn hasta Meyerbeer, y desde el oratorio hasta la ópera cómica, habiendo dejado con relación á este último género algun trabajo, digno de aprecio, que revela cómo sabía hermanar música y literatura. ⁽¹⁾ Pues bien: si debo sentir la pérdida de hombre tan ilustrado y culto, atendiendo al bien de la Academia, aún más debo hacerlo recordando que él, Secretario distinguido de la Española, puso la primera firma en la inmerecida propuesta que á ella me llevó; y llevó además la voz de vuestra ilustre hermana en otro solemne acto de bienvenida, análogo para mí al presente.

Pero, cumplido tan justo tributo, dejemos reposar á los finados, y volvamos la vista á este lugar de combate, como la vuelvo ya para desempeñar la obligación que mueve mi voz en presencia de los artistas y en el santuario del Arte.

Prescribenme vuestros sabios estatutos que exponga mi humilde parecer respecto de alguna de las múltiples

(1) Me refiero al arreglo á la escena española de la ópera cómica francesa LA EMBAJADORA, hecho con suma discreción y fidelidad para cantarse con la música de Auber, y ejecutado en el teatro de la Zarzuela.

cuestiones sometidas á la inapelable jurisdiccion de vuestra autoridad. Á esta obligacion voy á corresponder gustoso porque el Arte es el ambiente en que mi espíritu respira, pero sintiendo á la vez que ni la brevedad del tiempo, ni la debilidad de mis fuerzas, me consientan tratar del punto, á que he de contraerme, con aquella intension de pensamiento, con aquella riqueza de datos, con aquella galanura de forma que exige por su naturaleza. ¿No son éstos, en efecto, requisitos indispensables para hablar *De la Música en el templo católico*, asunto grave y trascendental á que intento referirme? ¿No podrá suceder que gire yo en torno de él sin penetrar su sentido, á semejanza de los israelitas que danzaban en torno del Arca sagrada sin comprender el misterio de su augusta significacion? Mas, para defenderme mejor contra las árduas dificultades de tan importante empresa, excogeré un punto de vista adecuado á mis medios y á mi posicion peculiar entre vosotros. No será éste, pues, el concepto técnico de la materia, en el cuál se descende á las más abstractas profundidades de la ciencia musical, teniendo para ello en cuenta la estructura de las ideas melódicas, la marcha de la armonía, las sutilezas del contrapunto. Para eso hay aquí un sujeto insigne, orgullo de propios y admiracion de extraños, quien ya como compositor, ya como maestro, ya como publicador de glorias pasadas y contemporáneas, puede, á la manera de Martini, Vogler ó Fétis, prodigar lecciones y enseñanza en el particular. No será tampoco el de la indagacion histórica que significa el escrupuloso escudriñamiento de las joyas que atesoran nuestros archivos y bibliotecas. Eso seria propia tarea de otro aplaudido compositor quien en las

suyas muy laboriosas promiscua, por decirlo así, entre la música popular y la paciencia del bibliófilo. Réstame únicamente el punto de vista reservado al amante del Arte en general, y en particular del Arte religioso, cuando estudia las relaciones de éste con la moral y con la belleza, siguiendo sólo por norte las inclinaciones del sentimiento y las exigencias de un instinto medianamente cultivado. Seré, por tanto, como viajero que examina un país en que se aplace, pero en que no ha nacido; y si al formular mis observaciones pensais que así las habiais hecho alguna vez, habré logrado el resultado que deseaba.

La Ciencia y el Arte son dos líneas paralelas que se unen en el infinito, que es Dios, objeto de sus aspiraciones. Aquélla camina á su destino, cuando va bien dirigida, sirviéndose de la inteligencia y del raciocinio en lo que cae bajo su competencia, y auxiliándose de la doble vista de la fe en lo que es superior á su comprension; á la manera del astrónomo que se vale de poderoso telescopio para sorprender las leyes por que se rigen en la inmensidad del cielo remotos astros á que no logra alcanzar la investigación de su sola mirada. Éste se dirige al propio fin en alas de la imaginacion y del sentimiento que, obediendo á la atraccion magnética de un iman invisible, le sacan de la esfera de lo concreto y perecedero, donde no pueden satisfacerse cumplidamente sus aspiraciones, y le encaminan á moradas de luz inefable y de indeficiente amor; semejante al águila que subiendo y subiendo anhela noblemente salvar la region de las tormentas. La una se afana en sus indagaciones, justificando aquella sublime frase: *Mundum tradidit disputationi eo-*

rum; ⁽¹⁾ y, por meta de su viaje, busca la verdad. El otro, como animado por aquel profundo latido que hacia exclamar al célebre obispo de Hippona: *Sero te amavi, pulchritudo, tam antiqua, et tam nova*, ⁽²⁾ pugna por acercarse al foco de toda belleza. Augustos son por tanto los destinos de la Ciencia y del Arte; pero, aunque se reputará paradoja en la sociedad contemporánea, á mí me parece preferible el de éste, porque juzgo más venerandos los cánones del sentimiento que los de la razon; como creo en muchas ocasiones ménos errónea la tradicion que la historia; como conceptúo más axiomático y eterno el dolor pintado por Rafael en la Virgen del *Pasmo de Sicilia*, que muchos corolarios consignados en las ciencias, expuestos á las alteraciones de su natural progreso.

Este fin general del Arte, á que ahora debo contraerme, se significa y acentúa más cuando tiene por objeto la expresion de la idea religiosa; pero entiéndase bien, de la idea religiosa católica, asentada sobre bases indefectibles. No limitándose entónces á la exposicion de las pasiones humanas, en que se mezclan tantos delirios y ceguedades, tantos errores y extravíos como afean á veces los tipos de las más acabadas creaciones, recibe pura é inmaculada su inspiracion desde las serenas regiones del cielo; y, presentándonos la grandeza de la belleza moral bajo las apariencias de la forma finita, nos hace sentir cuál será aquella *hermosura siempre antigua y siempre nueva* invocada por el divino Agustín, aquella hermosura cuya vision codicia toda alma racional que no se halla embruteci-

(1) Eccles.—III. 44.

(2) S. Agustín. — SOLILOQUIOS.—Cap. XXXI.

da por los groseros apetitos de la carne y de la sangre. En esta manifestacion sublime del Arte, el artista es, bajo cierto modo, un sacerdote. Vedados le están en verdad recursos y efectos que sirven para producir arrebatadoras sensaciones materiales, pero cuenta en cambio con otros que despiertan sentimientos ideales y purísimos. Pudiendo repetir con el poeta:

Est deus in nobis: agitante calescimus illo, (1)

comprende que en tal esfera su mision es más elevada y sublime, porque aspira á revelar algo que no cabe dentro de las acciones meramente humanas, ó del espectáculo de la naturaleza física. Si es pintor, no le satisface la belleza plástica de una *Vénus* de Tiziano, y tiende á la sublimidad moral de la *Santa Isabel* de Murillo. Si escultor, deja la desesperacion de *Laocoonte* por el *Moisés* de Miguel Ángel. Si arquitecto, olvida la terrífica grandeza de los circos romanos por los vagos afligidos de las catedrales góticas. Si músico, suenan mejor á sus oidos las austeras y solemnes armonias del *Miserere* de Allegri que los voluptuosos arrebatos del *Fausto* de Gounod. Por último, si como poeta dispone del instrumento divino de la palabra, ni comparacion halla entre la sensual fiebre de la pasion de Safo y la mística idealidad del amor de Teresa de Jesus. ¿Y por qué? Ya lo he dicho: porque es más eminente el destino del artista cristiano en cuanto, recordando el suyo propio á cada hombre en particular, se dirige no á proporcionarle peligrosas emociones ó pasajeros deleites, sino á hacerle amar la Belleza increada de quien él para

(1) Ovidio.—Fast.—Lib. VI, 3.

sus creaciones recibe la inspiracion y el estro. Ya se deja, pues, conocer que aunque las diversas artes se valen de medios diferentes; aunque unas viven en el tiempo y otras en el espacio; aunque, á semejanza de los astros, cada una gira trazando su propia órbita; todas, dentro del concepto cristiano, obedecen á las mismas leyes de elevacion en las miras, nobleza en los medios, pureza en el sentimiento y perfeccion en la forma.

Ahora bien, ¿en cuál de ellas se exigen con más escrupulosidad estas cualidades si no es en la Música que, por decirlo así, forma parte integrante del servicio divino, del culto religioso? Sí, parte integrante porque se puede celebrar el incruento sacrificio delante de un tosco Crucifijo, sin templo, ni cuadros, ni efigies, en la cumbre de un monte para que á él asista un ejército, ó en la soledad de lejana mision para confortar á fieles recién convertidos; pero si el acto es solemne con arreglo á la liturgia, á él concurrirá la Música, representada siquiera en oraciones, lecturas, ó cánticos, de los sacerdotes y de sus ministros. Las demas ceremonias del oficio divino, las piadosas devociones que ha establecido la fe, hacen tan indispensable la intervencion de la Música, que apenas se conciben como posibles sin que en ellas figuren el himno ó la plegaria, bajo cualquiera de las innumerables fases en que suelen presentarse. ¿Á qué más elevado fin contribuye arte alguna? ¿No será esta circunstancia para el compositor ocasion de mayor empeño que el que en otros terrenos puede infundirle la codicia de los aplausos mundanos?

Sí lo es, y por esto en sana crítica se le deben pedir tantas cualidades en la creacion de sus obras. Dichas cualidades son exigencia natural del doble punto de vista li-

túrgico y artístico á que siempre obedece *la Música en el templo católico*.

En el primero de ambos, ya se ha dicho que forma parte importante de las augustas solemnidades de la Iglesia. Siendo muchas y variadas, ya en el sacrificio de la Misa, suma y divino foco de todas ellas, ya en la celebracion de las horas canónicas, ya en las múltiples manifestaciones de la piedad de los fieles, este conjunto de circunstancias se traduce en la necesidad de un conjunto de dotes que deben adornar al compositor religioso.

Inútil parece á primera vista señalar como la principal de éstas un profundo conocimiento técnico de su profesion, puesto que se dirá que lo mismo ha de pedirse á todo el que componga para el público. Sin embargo, no lo es en realidad, bien considerado el caso. El compositor profano dispone con poca severidad de grandes recursos para buscar los efectos, libertad que le consiente soltar las alas á la pasion, cuyos acentos son fácilmente arrebatadores; cuenta en el teatro, por ejemplo, con eficaces auxiliares á su númen, ya en la orquesta, ya en la calidad y número de las voces, ya en el atractivo de las artes escénicas que reproducen los más delicados ensueños de su fantasía; y da con jueces que, aunque ignorantes en otras cosas, pueden juzgar en el acto de las peripecias culminantes de una accion dramática de cuyo interes se dejan arrebatar. Pero el compositor religioso, que no tiene en su arpa más que las cuerdas de la adoracion, de la alabanza, ó de la súplica, cuyos matices espirituales se esconden comunmente á la comprension; el compositor religioso á quien se otorgan casi siempre medios externos insuficientes, en órganos, voces y orquestas, que no son

por lo regular orquestas, voces, ni órganos; el compositor religioso que se dirige á un auditorio absorto en la contemplacion de los divinos misterios, de quien, como estímulo é incentivo, no puede aguardar aplauso ni censura, y cuyas pasiones debe calmar ó purificar con sus composiciones, en vez de sobreexcitarlas y materializarlas, ¿cómo logrará su propósito, si no domina en absoluto los conocimientos de su profesion, para moverse con desembarazo en tan estrechos límites, para sacar grandes resultados de exiguos medios, para realzar sus obras con el necesario carácter místico tan ajeno al espíritu del mundo cuyo ambiente respira!

Tales circunstancias demandan en él otra cualidad de no menor trascendencia. Dice el P. Luis Girod á este propósito: «Un autor mundano, poco familiarizado con los pensamientos de la fe, mezclará en sus composiciones sagradas reminiscencias profanas. El conocimiento profundo de la grandeza de nuestros santos misterios es tan indispensable como el verdadero talento para escribir religiosamente.»⁽¹⁾ Así es en verdad, y ésta creo por mi parte la otra condicion á que acabo de aludir. El servicio divino tiene en su prodigioso organismo multitud de actos de variado y trascendental carácter; y como éste es por desgracia letra muerta para muchos de los que asisten á la iglesia, áun entre las personas de vida más ajustada, es menester que, al concurrir al esplendor de ellos, revista la Música en lo posible aquella diversidad de caracteres, con el fin de que las modulaciones del sentimiento comuniquen á la inteligencia de esos oyentes la luz de que se

(1) DE LA MÚSICA RELIGIOSA.—Prim. par.—Cap. III.

halla privada. ¿Cómo podrá cooperar á ello el compositor, si no tiene por su parte pleno conocimiento de lo que está encargado de transmitir á los demas? No, no podrá realizarlo con perfeccion, áun cuando sea brillante su ingenio, porque los diversos matices de la Música sagrada responden á ideas y nociones teológicas que no son innatas en el individuo como lo son los afectos y movimientos de amor, venganza, cólera, despecho, desesperacion y otros por el estilo, sobre los cuales se funda la profana, y particularmente la destinada al teatro. Si el compositor ignora, en lo que le concierne, el por qué de las ceremonias á que debe coadyuvar ¿cómo podrá lamentarse con los Profetas, ser grandioso en el *símbolo de la fe* y solemne en las *horas canónicas*, gemir deprecando en las *letanias*, tener grandilocuencia en los *himnos*, ternura en la *Salve* y variedad en los *motetes*, alegrarse místicamente en los *gozos* y en el *Gloria in excelsis*, y hundir su frente en el polvo llorando con el *oficio de difuntos*! Faltándole este requisito creará una música vaga, ó descolorida, ó profana, que distará mucho de esparcir como debería olor de cera y perfume de incienso. Sucederále algo semejante á lo que pasa á muchos poetas que, tratando de escribir poesia católica, desconocen ú olvidan que ésta debe saber á teología; y, contentándose con hablar del poder de Dios que mueve su carro sobre las nubes conducido por la tempestad, que aterra al impío, que da vida á cielos y tierra, ó con otras imágenes de esta índole, salpicadas á veces de heterodoxas proposiciones, producen á lo más una poesia deísta que así conviene, en creencias falsas y verdaderas, al Alá de los mahometanos, como al Brama de los indios, como al Jehová de los judíos, como al Eterno Padre de la

Trinidad Beatísima. Para obviar estos inconvenientes, sería útil á mi ver que en el compositor sagrado concurriese además el orden sacerdotal, pues sin él es fácil que suceda lo que expone el citado P. Girod, aún hablando de la mera interpretacion de la música eclesiástica, y es lo siguiente: «Un hombre del siglo, un músico de salon, un mercenario, rara vez serán perfectamente adecuados para ello. No se encuentran por lo general entre estos, ni ese instinto religioso, ni ese celo, ni ese sentimiento de las conveniencias, ni esa inspiracion de la fe que se encuentran en el predicador, en el apóstol, en el dispensador de los santos misterios.»⁽¹⁾ Y yo añado ahora: pero ya que así no siempre sea posible; ya que no haya de cerrarse la puerta del templo á todo músico seglar; ya que en esta clase pueden hallarse (como en efecto se hallan) algunos de mérito eminente; bueno será que se exija al compositor el conocimiento de las diversas solemnidades litúrgicas que ha de realzar con su inspiracion, como garantía de que serán fielmente interpretadas; y así, dando siempre á sus creaciones el indispensable colorido peculiar, se conseguirá con ellas el objeto deseado; pues segun (no recuerdo dónde) dice el Doctor angélico: «Si algunas personas no comprenden las palabras cantadas, saben por lo ménos con qué objeto se canta, es decir, para alabar á Dios, y este pensamiento es suficiente para que la música conduzca á la devocion.»

Como síntesis de estas dos cualidades figura, por otra parte, el dominio del cantollano, que por sí solo representa todo un sistema de música eclesiástica, ora desde

(1) DE LA MÚSICA RELIGIOSA.—Segun. par.—Cap. I.

el punto de vista técnico, ora desde el litúrgico. Tan evidente es la necesidad de dicho dominio que á ofensa tomaríais con razon el que aquí tratara de demostrarla. Baste, pues, indicar que el cantollano es á los compositores sagrados en general, aunque más particularmente á los organistas y maestros de capilla, como la ordenanza á los soldados, como la ley política fundamental á los ciudadanos. En él están implícitos todos los orígenes de sus derechos musicales dentro del templo; todas las obligaciones que contraen en el desempeño de su cargo. Razon es ésta por la cual la ignorancia en semejante materia puede ocasionar equivocaciones deplorables.

¿Y qué habré de decir acerca del conocimiento del latín, lengua matriz y universal de la Iglesia? Tan indispensable es, que apenas parece posible que un compositor se decida á inventar melodías y á trazar diseños de acompañamiento sobre frases y aún palabras que son para él arcano inscrutable. ¿Cómo ha de sentir lo que diga, si no comprende lo que pronuncia? ¿Cómo, desconociendo los vocablos, el hipérbaton, las elisiones del idioma, podrá respetar la sintáxis y hacer valer la prosodia, unir las partes de la oracion que deban estar unidas, separar las que pertenezcan á miembros distintos, acentuar con energía ó con dulzura, segun en los casos corresponda, la dición ó dicciones en que se condense el interes de un periodo? Mas ¡vano escrípulo! Yo juzgo imposible escribir música destinada al templo en las oscuridades de tal ignorancia, y la experiencia, harto frecuente por desdicha, me hace ver que no es insuperable semejante obstáculo. Eso sí: los resultados suelen ser funcstos. De ahí dimana el que alguna vez anden acompañados por un picante

rítmo, poco ménos que de baile, versos tan patéticos como estos:

*Lacrymosa dies illa
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus;*

de ahí el que, contrariando abiertamente toda conveniencia imitativa, en el *Sanctus* fastuoso y brillante de cierta gran misa que hace años oí en una capital de provincia, terminase la pieza diciendo *Hossana in excelsis* en las notas más bajas de voces é instrumentos, y con un *pianissimo* casi imperceptible; de ahí, por último, el que en otra misa de aspiraciones elevadas, al cantarse en el *Credo* el versículo *et ex Patre natum, ante omnia saecula*, se haya complacido el compositor en detenerse con primores y elegancias sobre las dos palabras *natum ante*, las cuales reunidas sin intermision prosódica ni ortográfica, como si perteneciesen á la misma frase, y repetidas rápidamente hasta la saciedad, con mala pronunciacion como de ordinario acontece, recuerdan sin querer otras castellanías que resultan ridículas y grotescas.

Mas poco valdrán todas estas cualidades del compositor para que sus obras espiren místico é inefable perfume, y ostenten el sello de la fe y de la piedad, mientras esa piedad y esa fe no salgan de lo más íntimo de su alma. Si, segun dice el Evangelio, *de la abundancia del corazon habla la boca*; si, segun preceptúa el lirico del Lacio, aplicándolo al arte profano,

*Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi;* (1)

¿cómo de un corazon seco por el descreimiento han de

(1) EPISTOLA AD PISONES.

brotar himnos de fe que la reanimen en los demas? ¿Podrán los acentos de la Música sagrada empaparse en lágrimas de conmiseracion y ternura al compartir con la Iglesia los dolores de la Reina de los Mártires, ó al lamentar con Jeremías la soledad y desolacion de Jerusalem, si, para compadecer tan inmensas desventuras, está insensible, frio, mudo, el corazon de donde han de proceder esos mismos acentos? ¿Á qué llegará cuando más el compositor colocado por su desgracia en tan desventajosas condiciones? Á que de su obra, falta del vivificante calor de la fe, se diga lo que dice un poeta italiano de ciertos géneros falsos de poesia:

*Odio il verso che finge l'accento
D'un affetto che in core non fù.* (1)

Todas las cualidades someramente apuntadas hasta aquí por indispensables requisitos que deben adornar al que ha de consagrar sus concepciones musicales al esplendor del culto divino, son natural exigencia, segun antes indiqué, de la índole de la Música religiosa, examinada desde el punto de vista litúrgico. Ni son todas, ni las enunciadas se han presentado en su posible y debido desarrollo, pero así lo requieren la ocasion en que me veo y el tiempo de quedispongo. Otras cualidades, individuales en la misma música, son no ménos necesarias cuando se la examina bajo el concepto propiamente artístico. ¡Inmenso asunto de que tanto se ha escrito y se ha de escribir pero que estoy obligado á tocar de pasada!

De morales pueden calificarse dos de dichas circuns-

(1) GATTEI.—LA POESIA DEI SECOLI CRISTIANI.

tancias que deseo enumerar, así como las restantes corresponden con más razón al orden material.

Es la primera de aquellas la justa interpretación de la letra cuyo sentido debe desentrañar el compositor para producir, poniéndolo de relieve ante los piadosos oyentes, no una efímera sensación física, sino un bien espiritual. Esta fidelidad de interpretación requiere que la deje campea y sobresalir sin que vengan á oscurecerla vanos adornos é indiscretas sonoridades; pide también que detenga su inspiración en los pasajes cuyo conocimiento pueda excitar más el fervoroso recogimiento de los fieles, á semejanza del pintor que condenando al oscuro de la sombra las partes secundarias de un cuadro, baña en luz las animadas fisonomías de los personajes que han de revelar la expresión de su pensamiento; y por último exige sumo tino en las repeticiones del texto, las cuales hechas, como sucede por lo común, sin medida y discernimiento, sobre embrollarlo y oscurecerlo, causan en el que escucha el cansancio del hastío, aún entre los que no lo comprenden. Pero téngase presente que también aquí la letra mata y el espíritu vivifica, esto es, que la fidelidad en la interpretación de aquella no ha de ceñirse aisladamente al significado de cada palabra, sino que ha de formularse con arreglo á los matices del sentimiento dominante en el conjunto de todas, enlazando y armonizando la expresión de una idea con la de un período, la de un período con la de un pasaje, la de un pasaje con la de la totalidad de la obra. De no hacerlo así; de querer dar á cada vocablo una significación materialmente imitativa, resultará lo que el ilustre benedictino P. Feijoo, copiando al P. Kircher, decía de cierto compo-

sitor que trazaba un canto para el versículo: *Mors festinat luctuosa*. Sus palabras son estas: «¿Qué hizo? En las voces *mors* y *luctuosa* metió una solfa triste; pero en la voz *festinat*, que está en medio, como significa celeridad y pres-teza, plantó unas carrerillas alegres que al rocin más pe-sado, si las oyera, le harían dar cabriolas.» (1)

Viene en seguida otra circunstancia fundamental y característica, elemento generador, númen oculto que vivifica las composiciones musicales consagradas al tem-plo. Ya la adivináis: es la devocion. El arte profano agrada muchas veces por agradar solamente, pero el arte religioso debe agradar para elevar el espíritu á la con-templacion de las cosas celestiales. ¿Qué diríais del pintor que, encargado de ejecutar un cuadro delante del cual hubiese de celebrarse el incruento sacrificio, se limitara á copiar servilmente el natural, ó á hacer sentir el mani-quí debajo de los paños, sin comunicar á sus figuras ine-fable expresion mística, aquella expresion invisible de la aureola visible que circunda la cabeza de los santos re-velando la felicidad que gozan en la patria del eterno dia? Pues diríais: «No es así como cumplió su mision el Beato Angélico entre los antiguos y como la ha cumplido Overbeeck en nuestros tiempos.» ¿Qué pensaríais del ora-dor sagrado que desplegando todos los recursos de una elocuencia mundana, valiéndose de la brillantez de las ideas, de la correccion de la frase, de la energía de la ac-cion, olvidase que hablaba en la cátedra del Espiritu Santo, viniendo á predicarse á sí mismo en vez de predi-car á Cristo crucificado? Pues pensaríais: «No fué así pri-

(1) MÚSICA DE LOS TEMPLOS.—§ IX.

meramente apóstol Juan de Ávila, y mucho despues lo ha sido Fr. Diego de Cádiz.» Ahora bien: aplicad estos principios á la Música; y cuando oigais en la casa de Dios una pieza rica, elegante, fastuosa, pero indevota, añadid conmigo: «No lo hacia así Victoria en el siglo décimo sexto, ni lo ha hecho así Doyagüe en el décimo nono.» Porque, sí, señores: no es apocada timidez, ni vago fantasear romántico, lo que me mueve á insistir sobre este punto, sino ley forzosa de una verdad incontrovertible. La música profana tiene que ser arrojada del templo, como de él fueron arrojados un dia los inícuos vendedores; pues, segun dice Martin d'Angers, «el pensamiento de la música sagrada debe ser la súplica ó la adoracion, el fervor de un gozo piadoso, ó la efusion de una santa tristeza: el cielo debe ser su fin y el templo su anfiteatro: debe llorar como Jeremías, invocar á Dios como David, y glorificarle como Salomon.» ⁽¹⁾ ¿Y cuál es el camino para llegar á este fin? ¿Cuál? No perder de vista que siempre ha de ser grave, solemne, serena, hasta en la expresion de la alegría; sobria en los adornos de su estilo; patética, de modo que se insinúe en el corazon; ajena á los arranques del acento dramático; pareca en la variedad de sus matices para evitar en el auditorio la disipacion del pensamiento; y exenta de los atrevidos efectos que muchas veces perpetúan en el teatro la memoria de feos crímenes ó de pasiones desapoderadas. No concebida y desarrollada así, da motivo á la escandalosa calificacion con que yo he oido apellidarla..... *ópera de los pobres*. Concebida y desarrollada desde el punto de vista de la devo-

(1) REVISTA Y GACETA MUSICAL DE PARIS. (21 de Junio, 1846.)

cion, interesa al corazón dulcemente y hace que el espíritu se remonte á regiones inexploradas, justificando estas consoladoras palabras de San Agustín: «¡Cuánto lloré, profundamente conmovido con los suaves himnos y cánticos de tu Iglesia! Aquellas voces penetraban en mis oídos, y la verdad se infiltraba en mi corazón, y se enardecía el afecto de la piedad, y corrían las lágrimas, y yo era feliz.» ⁽¹⁾

Si ahora nos fijamos en otro género de dotes que deben avalorar la Música en el templo católico, dotes atribuidas ántes á un orden más propiamente material, porque conciernen á los procedimientos científicos de ella, tropezaremos con varias cuestiones que entraña su desarrollo técnico, de las cuales debo huir como de terreno para mí vedado. Tales cuestiones, entre otras, son por ejemplo: entre la tonalidad antigua y la moderna ¿cuál de ambas es más adecuada al fin que se propone este ramo del Arte? ¿Debe figurar en la iglesia la orquesta con todos sus actuales recursos de sonoridad y brillantez? ¿Cuál es el papel y el género que al órgano toca simbolizar? ¿Es artístico y conveniente que las voces de mujer intervengan en la ejecución de las composiciones sagradas? Mas de todo esto cúmpleme hacer caso omiso por mi carácter de indocto, dejando á maestros eminentes y críticos autorizados el dilucidar puntos tan controvertidos, como sucede en Francia, Italia, Bélgica y Alemania. Séame solamente lícito enunciar en la materia observaciones hijas de mi sentimiento individual, según se permite al totalmente lego en las otras Bellas Artes manifestar sus ideas cuan-

(1) CONFESIONES.—Lib. IX.—Cap. VI.

do en las exposiciones se someten al juicio de un público medianamente ilustrado. No ha de ser aquí peor mi condicion.

Lo primero que se me ocurre dando por aceptados los medios que hoy se emplean respecto á composicion y ejecucion, es apetecer que las melodias sean claras, fáciles, reposadas, para que hallen pronto el camino del corazon; que conmuevan, sin voluptuosa languidez; que arda en ellas la fe, y no el fuego impetuoso de la pasion humana. Toda melodía irregular, ó febril, ó erizada de bruscos saltos y violentas modulaciones, y rematada por escandalosa *fermata*; todo canto á que pueda adaptarse una letra esencialmente mundana, es como clamor sacrilego en el templo. Cerca teneis por desgracia un ejemplar, aunque sólo en parte, de esa clase de melodias; una obra que su ilustre autor no pensó nunca presentar como deschado religioso, llevada al santuario por artistas ignorantes en punto á devocion, ó por incontinentes aficionados. Me refiero á la melodía que trazó Gounod sobre el primer preludio de Sebastian Bach, á la cual aplicó no sé qué desventurado el sagrado texto del *Ave Maria*. Cierto es que dicho canto es muy interesante en notable progresion; cierto que remueve las fibras del alma; cierto que en su cadencia hay un verdadero estallido de pasion; pero, decidme sinceramente: cuando la oís cantar, con la acentuacion que requiere, ¿sentís consoladora impresion mística, ó conmocion eléctrica y sensual? ¿Pensais que estais en la iglesia, ó en el teatro? ¿Escuchais en la letra la salutacion angélica del paraninfo Gabriel, ó el desesperado acento de la ciega Margarita? ¡Cuánta diferencia entre tan mal llamada *Ave Maria* y la de Cherubini, á pesar de

no ser tampoco ésta de carácter severo! ¡Y se denomina pieza sagrada, y se canta en el templo y se la conceptúa como inspiracion en tal género? ¡Qué error de criterio artistico! ¡Qué negacion de instinto religioso! Aquí, Señores, lo confieso: yo he tratado de matar esa melodía para la iglesia entregándola al público con una letra amorosa adecuada á ella que la hiciera preferible en este último concepto; y si no la he dado á luz ha sido porque la poesía que al efecto compuse, aunque comprobaba la esencia intimamente dramática de aquella, no abarcaba por defecto mio los rasgos de pasion febril y enfermiza que á mi juicio debian interpretar sus abrasadoras notas. No faltará poeta que tenga en su lira tonos donde encuentren eco fidelísimo. Pero, cortando digresiones, para terminar el exámen de este punto, voy á formular mi opinion acerca del carácter de la melodía sagrada. Es del modo siguiente: si un músico amigo me preguntara: «¿Cuál ha de ser semejante carácter?» yo le responderia: «el diametralmente opuesto al de la llamada *Ave Maria* de Gounod.»

El buen ó mal uso del ritmo es por sí solo parte bastante para engrandecer ó deslustrar á veces el mérito de la composicion musical sagrada. Su influencia es tan evidente como misteriosa en el ánimo de los oyentes. Segun con razon observaba un hombre de ingenio, á los veinte años se marca el paso cuando se siente una música militar. Otras veces, digo yo, los jóvenes no pueden oir en completa inmovilidad una pieza escrita en compas ternario muy acentuado; pues, aunque imperceptiblemente á la vista, siguen en su interior la marcha vertiginosa del vals. ¿Qué se infiere de la observacion de este hecho vulgar y frecuente con aplicacion á la materia en que me

ocupo? Pues se deduce á mi ver que en la imposibilidad de prefiar ritmos que en los casos puedan emplearse, ó de aconsejar empíricamente cuáles sobre cuáles sean dignos de preferencia, procede rechazar desde luego como inconvenientes todos aquellos muy marcados y expresivos que traigan á la memoria recuerdos peligrosos de disipacion, representándole nocivas imágenes propias del teatro, de la guerra, de las diversiones populares, ó de la danza. El buen gusto y recto juicio del artista serán vigías que le advertirán con tiempo para no dar en semejantes escollos. De lo contrario, le será imputable la censura implícita en las siguientes frases del citado P. Feijoo: «El que oye en el órgano el mismo minué que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer, sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente? De esta suerte la música, que habia de arrebatarse el espíritu del asistente desde el templo terreno al celestial, le traslada de la iglesia al festin. Y si el que oye, ó por temperamento ó por hábito, está mal dispuesto, no parará ahí la imaginacion.» (1)

Y ¿qué diré ahora en cuanto á la parte armónica, de acompañamiento y de instrumentacion, principalmente siempre que concurre la orquesta? ¿Qué diré para esquivar el exámen de pormenores científicos? Lo que constituye el ideal de mi gusto, irresponsable en la materia: que la armonía debe ser clara, natural, majestuosa, exenta de acordes atrevidos ó violentos que hieran el oido y distraigan la atencion, lo cual supone delicado gusto y correccion exquisita; que el acompañamiento, apoyado

(1) MÚSICA DE LOS TEMPLOS.—§ II.

en la preponderancia del órgano, instrumento preferente por su severidad é índole peculiar, ha de hallarse concebido y trazado de manera que deje campear las voces y comprender la palabra, elemento de primer orden en el santuario; y que en la instrumentacion deben evitarse á toda costa timbres ruidosos y brillantez profana, efectos teatrales y fórmulas de moda. El compositor que vaya por otro camino podrá revelar aptitud para reproducir la agitacion de las pasiones, pero demostrará que ignora lo que es cantar las alabanzas de Dios.

Ahora bien: ya que con pincel inhábil he intentado trazar los principales rasgos característicos que á mi parecer distinguen la fisonomía de la Música en el templo católico; ya que con débil palabra he tratado de daros idea del espíritu sublime que á manera de reflejo beatífico debe iluminar esa misma fisonomía, permitidme que exponga una observacion, y que de ella deduzca una regla negativa, síntesis, hasta cierto punto, de mi teoría. La Música religiosa puede llevarse con más ó ménos tino á la ópera, y así se ha hecho en *Moises*, *La Favorita*, *Roberto*, *Fausto* y otras que no es preciso enumerar. Esto sucede cuando, como parte integrante del pensamiento, ó como mero contraste escénico, se juzga necesario para la manifestacion de la belleza. De aquí el no poderse decir que dicho género de música es absolutamente impropio del teatro porque puede desempeñar en él funciones análogas á su carácter. Pero como la pasion humana nunca tiene cabida en la iglesia, de aquí que nunca deba ser llevada á ésta la música de índole humanamente dramática. Así, pues, como piedra de toque para experimentar una obra que se presente como sagrada, aplicadle una letra tea-

tral, profana; y con poco adecuada que en tales conceptos resulte para ejecutarse en las tablas, inferid sin vacilacion que no sirve de ningun modo para el templo.

Y no es todo esto tan insuperable, pues si ahora descendiésemos de la esfera de la especulacion al terreno de la práctica; si abandonáramos la region de las teorías por el campo de la historia para estudiar cómo autores de genio han realizado en el mundo artístico estas prescripciones tomadas superficialmente de la religion, del arte, del buen gusto, y del comun sentir de los que tienen acertada nocion de ideas y cosas, ¡con cuántos compositores no nos encontraríamos, honor de varios siglos y de diferentes pueblos! ¡Cuántas hermosas creaciones, verdaderas obras notables en el género de que tratamos, no aparecerian á nuestros ojos, grabadas con signos de oro! Preguntad á Italia, Alemania y Francia; y (aunque astros de diversas magnitudes) oircis entre otros, como pertenecientes á diversos estilos y escuelas, los nombres de Palestrina, Marcello, Jomelli, Pergolese, Bach, Hasse, Graun, Haydn, Haëndel y Lesueur, en quienes, si bien por no iguales grados de mérito, cifran sus compatriotas legítimo orgullo. Todos estos, y muchos que han sobresalido en la música instrumental y en la de teatro, han legado á sus sucesores la herencia de obras imperecederas en el concepto religioso.

Pero ¿á qué volver la vista á extrañas naciones para admirarnos de sus glorias? Grandes, eternas, indisputables, las tenemos en la nuestra. Esta noble y moribunda España fué señora del orbe; y si su preponderancia se simbolizó en política por Felipe II, en letras por Cervántes, en teología por Suárez, en pintura por Velázquez, en he-

roismo legendario por Cortés, y en todos los ramos, artes y profesiones, por otros hombres de talla gigantesca, tambien se simbolizó en el divino arte de la Música sagrada por numerosa y resplandeciente pléyade de nombres ilustres, entre los cuales figuran los de Morales, Victoria, Lobo, Nebra y Ripa; pléyade que ha brillado cerca de cuatro siglos, y cuyo genuino y más autorizado representante es hoy por hoy uno de vosotros que aquí se sienta, á quien no quiero ni debo nombrar, porque fuera ofender vuestra ilustracion y su modestia. Coged la antorcha de la fe que se apaga en manos de esta generacion descreida; escudriñad á su resplandor los archivos de las catedrales sobre que desea cernerse el ángel de la desolacion; rebuscad en los escombros de lós monasterios derrocados por la tempestad, y hallareis multitud de obras musicales envueltas en el polvo ó enterradas bajo las ruinas; aquellas obras insignes que á la luz de esa misma fe escribieron insignes españoles, ya dentro de los templos, ya á su bienhechor amparo. Muchos tesoros encontrareis de seguro, pero, aunque ninguno halláseis, nada importaria á nuestra patria para su gloria: ya ésta se ha consagrado á inmortal duracion desde que en la segunda mitad del presente siglo se encargó la imprenta de perpetuar algunas de esas inmortales creaciones. ⁽¹⁾

¿Y hoy, señores? ¿Qué pasa hoy por regla general entre nosotros respecto á la Música del templo? Á nadie,

(1) Aludo á las extensas y ricas publicaciones LIRA SACRO-HISPANA, y MUSEO ORGÁNICO ESPAÑOL, dirigidas por Don Hilarion Eslava, en las cuales se han dado con rectísimo criterio notables muestras de obras religiosas escritas por excelentes autores de nuestra patria, muchos en número y relevantes en mérito.

entiéndase bien, á nadie me dirijo en particular, pues voy á tratar genéricamente de este punto. ¡Asombro causa verlo, dolor recordarlo, vergüenza decirlo! Á vueltas de alguno que otro respetable ejemplo de lo que en tiempos mejores fuimos; á vueltas de alguna que otra chispa de ingenio que revela el lugar donde ardía la hoguera, todo en ella ha degenerado. Tanto en la composición como en la ejecución de la Música sagrada, domina con raras excepciones pésimo gusto churrigueresco: un arte esencialmente profano, y además de profano malo muchas veces, se ha apoderado del lugar santo: la impropiedad es su principal carácter, y la indevoción su único resultado.

Recorred los templos, si juzgais severas mis calificaciones. ¿Qué oís con frecuencia en ellos? Multitud de obras musicales, lamentable imitación de la musa teatral, hechas por lo comun con tantas pretensiones como incorrección; conjuntos desequilibrados de instrumentos antipáticos y de voces sin estilo; ritmos saltarines y monotonos; cadencias enrevesadas que irritan al artista y escandalizan al devoto; *overturas* y sinfonías de ópera tocadas con desenfado como quien ejecuta una hazaña; órganos que oscurecen los cantos más solemnes glosándolos con un diluvio de arpegios, escalas y floreos; alteraciones y añadiduras escandalosas en himnos sacrosantos; misas de Navidad que dan ganas de llorar, y oficios de difuntos que provocan á risa. En fin, para terminar este cuadro diré que no hace muchos años oí al pasar por una iglesia de Madrid que una banda militar tocaba dentro el himno de Lutero, incluido por Meyerbeer en los *Hugonotes*, cuando tal vez se estaba verificando el ado-

rable misterio de la Transubstanciacion. ¿Cabe mayor ignorancia, ó mayor sacrilegio? ¿Y dónde dejaremos la gracia de componer misas sobre motivos terminantes de óperas, cuyos nombres llevan, cosa que, aun siendo cierta, parece inverosímil? ¿Y hay quien lo consienta, quien lo procure, y quien lo aplauda? ¿No es esto tan impropio y absurdo como la *Marsellesa* en la procesion cívica del *Dos de Mayo*, idea feliz que más de una vez habreis admirado?

¡Ah, Señores Académicos! No puedo proseguir en esta triste enumeracion, y dejo la palabra. Mas para concluir os haré una súplica. Invoco anticipadamente el honroso dictado de compañero que, sin merecerlo yo, me va á dar en breve vuestra benevolencia, agradecida por mí de nuevo; y, apoyándome en los derechos fraternales que ese dictado me concede, os ruego que así como interponeis vuestra superior autoridad en la conservacion de gloriosos monumentos, y en el afianzamiento del buen gusto respecto á las artes del dibujo, trateis de hacerlo tambien empleando los medios posibles que os sugiera vuestra sabiduría, para restaurar la Música sagrada, española, del abatimiento en que yace postrada; por lo cual merecereis bien de la religion, del arte y de la patria.

Daros el grito de alarma era el objeto de este discurso. No presumo de haber producido una obra buena, pero sí aseguro que mi intencion ha sido..... hacer una buena obra.

HE DICHO.

DISCURSO

DEL

EXCMO. SR. D. HILARION ESLAVA

EN CONTESTACION AL ANTERIOR

SEÑORES:

Todos los géneros en que se divide el Arte musical tienen gran importancia, si se atiende á la utilidad y conveniencia de cada uno de ellos, á las diversas aplicaciones de que son susceptibles, y á lo que representan y significan en el ejercicio práctico de la vida social del hombre.

El género *popular*, proporcionando alegría y honesta distraccion al trabajador, á las clases menesterosas y al pueblo entero; el de *salon*, amenizando y dando esplendor y brillo á nuestros saraos y á las reuniones aristocráticas; el de banda *militar*, infundiendo valor é intrepidez en el ánimo del soldado para las más difíciles y arriesgadas empresas, y el *lírico-dramático*, pintándonos en el teatro con los más vivos colores la eterna lucha de las pasiones y continua agitacion del corazon humano, todos ellos contribuyen al bien, cultura, ilustracion y progreso de los pueblos civilizados.

Pero sobre todos estos géneros descuella como el más sério é importante el de la *Música religiosa*, por la santidad del objeto á quien se dirige, por la elevacion de sentimientos que expresa, por las condiciones de perfeccion

artística que requiere, por el augusto recinto donde se ejecuta y por los sagrados actos á que acompaña. Ella constituye la manifestacion más sublime, profunda y filosófica del Arte musical.

Prueba es, pues, de la elevada inteligencia y claro talento del Sr. D. Antonio Arnao haber elegido como tema de su discurso la Música religiosa; y prueba es tambien de su mérito artístico-literario el fino criterio, el lenguaje escogido, la forma elegante y el buen gusto que en él resaltan.

Pruebas inequívocas y numerosas teníamos tambien anteriormente del mérito literario del Sr. Arnao en uno de los ramos más interesantes al Arte musical, que es la poesía con destino al canto. Su drama lírico en tres actos, *Don Rodrigo*, había sido justamente premiado por la Academia Española. Sus cuadros líricos *Las Naves de Cortés*, *La Hija de Jepté*, *La Muerte de Garcilaso*, *La Gitanilla* y *Guzman el Bueno*, habían sido elogiados por poetas y músicos competentes. Su traduccion al español de la letra de las numerosas melodías de Schubert, ha sido admirada por todos los que conocen la inmensa dificultad de tan delicado trabajo. Y no se ha limitado á estas obras prácticas del Arte, sino que tambien ha escrito con gran tino y acierto acerca de la parte teórica de este importante ramo en el excelente Discurso que pronunció ante la Academia Española, acerca *Del drama lírico y de la lengua castellana como elemento musical*, en el que se establecen ciertos principios generales y se presentan consideraciones muy justas y acertadas, que han de contribuir indudablemente al progreso y perfeccionamiento del Arte lírico en nuestra patria.

Sin embargo de todos estos servicios prestados al Arte musical, tiene el Sr. Arnao la peregrina modestia de manifestar al principio de su discurso que al ser elegido individuo de esta Academia se ha roto la gloriosa tradicion de nombrar sólo á los designados ántes por la opinion pública en virtud de méritos verdaderos y notorios, suponiendo que carece de ellos. Se ha equivocado el Sr. Arnao en esta suposicion, puesto que su nombramiento, no sólo ha sido debido á sus méritos, reconocidos por todos, sino tambien porque se ha creido que su participacion en las tareas de la Seccion de Música de esta Academia habia de ser muy útil y provechosa á los planes que ella se propone.

Reciba, pues, el Sr. Arnao el parabien de esta Academia, que con satisfaccion cumplida va dentro de poco á contarle en su seno.

Señores: materia del más vivo interes artístico es la Música religiosa; y en el discurso que acabais de oír se ha tratado de este asunto bajo el aspecto estético, discurriéndose acerca del altísimo objeto á que se dirige, de las cualidades que deben acompañar á los compositores en este género, y de las condiciones que deben tener las obras destinadas al templo católico. Las opiniones del Sr. Arnao son tan atinadas, y sus racionios tan bien fundados, que nada hallo en su discurso que esté en desacuerdo con mis convicciones en esta materia. Pensé, pues, tomar como tema de mi contestacion, una de las materias de controversia que indica el mismo Sr. Arnao; pero hijo amante y agradecido de la Música religiosa, á quien debo mi carrera artística desde el modesto destino de niño cantor de una catedral, he preferido hablaros de sus glorias, tratando

de los inmensos servicios que el Arte en general debe á la Música del templo católico en particular.

No creais, sin embargo, que yo intento presentar este asunto con la extension, magnitud é importancia que en sí tiene; porque para ello no bastaria un pequeño discurso, y sería necesario un libro. Me limitaré, pues, á discurrir brevemente acerca de la formacion y constitucion esencial del Arte músico por la Iglesia católica en su tonalidad melódica y en su acompañamiento armónico, añadiendo algunas indicaciones ligeras, respecto á lo que deben tambien á la Música religiosa de la misma Iglesia católica los demas géneros y ramos del Arte.

Veamos, pues, cómo constituyó la Iglesia la melodía en su principal condicion ó esencia, que es la tonalidad.

Hallábase ocupando la Cátedra de San Pedro en el siglo iv un poeta español: poeta, sí, y santo: San Dámaso. El *Breviario* romano nos dice de él que adornó el sepulcro de San Pedro y San Pablo *elegantibus versibus*; y que fué el primero que dispuso que en todas las iglesias se cantasen día y noche salmos, en versos alternados por dos coros, añadiéndose al final el *Gloria Patri etc.* Bien merece esta mencion el ilustre español que dió el primer paso para el establecimiento del canto en las iglesias de Occidente. En esta misma época, pero años despues, estableció San Ambrosio el cantollano para el servicio de su iglesia de Milan, que reformado en el siglo vi por San Gregorio, sirvió de base y fundamento del Arte músico en Europa.

Sabeis, Señores, que los elementos del cantollano para el culto católico fueron tomados de la música de los griegos; y que las cuatro tonalidades de que constaba en

su origen, llevaban los nombres de cuatro provincias griegas, Doria, Frigia, Eolia y Mixolidia. Estas cuatro tonalidades eran hijas de una sola tonalidad madre, y que, como dice con gran claridad y acierto nuestro compatriota el jesuita Eximeno, ⁽¹⁾ se reducian á la escala de nuestro modo mayor, pero finalizando, no en la tónica, y sí en la segunda, en la tercera, en la cuarta ó en la quinta. Quiere decir esto, que reinando el tono de *do mayor*, las cantinelas ó melodías concluian ya en *re*, ya en *mi*, ya en *fa*, ya en *sol*, constituyéndose así las cuatro tonalidades del cantollano, que despues, en la reforma hecha por San Gregorio Magno, fueron duplicadas, haciéndose dos de cada una de ellas por la distinta extension que recorrian, y completándose así el número de ocho que desde entonces tiene.

La Iglesia católica, que solo recibió de la música griega elementos del modo mayor, enriqueció al Arte con los que son propios del modo menor, de una manera admirable. Admirable, sí, porque los dos hechos que prepararon la creacion y la constitucion del modo menor, fueron á mi modo de ver extraordinarios y casi incomprensibles. Fueron estos la relacion melódica del tritono, y el intervalo armónico de la tercera sobre la nota final del primer tono. Respecto á la relacion del tritono, no se comprende que en aquellos tiempos verdaderamente bárbaros para las artes, en que los idiomas perdieron su entonacion, su acento y hasta su prosodia, tuviesen los músicos religiosos un oido tan delicado que llegasen á sentir la falsa relacion del tritono, calificándolo de *diábolus*

(1) DUDA de Don Antonio Eximeno.—Pág. 43.

in música. Para evitar esta relacion inventaron el rebajar de medio tono la nota que hoy llamamos *si*, y que entonces se designaba con la letra *b*, de lo que provino la palabra bemol que hoy usamos todavía, y que se compone de dicha letra *b* y del adjetivo *molle*, que significa *blando*. Este fué, pues, el primer elemento que sirvió despues para la formacion del modo menor.

El segundo elemento de ese mismo modo menor fué debido al Arte de la armonía ó contrapunto; pero esto requiere algunas explicaciones preliminares.

Aunque son muy diversos los pareceres de los historiadores y críticos musicales acerca de la controvertida materia de si los griegos conocieron ó no la armonía en el sentido que hoy damos á esta palabra, la opinion general es que no la conocieron, y que sus cantos se ejecutaban al unísono ó á la octava, tanto por las voces como por los instrumentos.

No pudo, pues, la Iglesia católica tomar de los griegos elemento alguno armónico. La palabra *armonía* no significaba entre los griegos la relacion de varios sonidos simultáneos, sino la de sonidos sucesivos, que hoy corresponde entre nosotros á la *melodía*.

Los primeros procedimientos armónicos que se emplearon en el acompañamiento del canto religioso, fueron muy imperfectos; y como no se tenia idea alguna de lo que hoy constituye el Arte de la melodía, ni el de la armonía, se tomó el canto como bajo, acompañándolo con otra voz que daba la tercera, la cuarta ó la quinta. Fué progresando el Arte del acompañamiento hasta hacerlo con varias voces simultáneas, y se convino en que la nota final de los ocho tonos debia armonizarse con tercera,

quinta y octava. Este hecho, que parece tan sencillo é insignificante, fué el principal elemento de la tonalidad menor.

Es necesario tener bien presente que los tonos primero y segundo del cantollano, sin embargo de pertenecer en el curso de sus canturias al tono que hoy llamamos *do mayor*, concluian siempre con las notas *mi re*, que llamaban cláusula final.

Establecido el principio de que la última nota *re* habia de ser acompañada con el que hoy llamamos acorde perfecto menor, se sintió la necesidad de que el *mi* que precedia fuese acompañado de un acorde en que se oyese el *do sostenido*, sopena de no poderse hacer de otro modo cadencia determinada ó cláusula final. Si los maestros ó cantores de aquella época hubieran conocido nuestro actual Arte de la armonía, hubieran tomado las canturias del cantollano como melodías, y las dos notas finales, *mi re*, las habrían acompañado con la fórmula de la semicadencia, siendo el bajo de ellas *do sol*. Se puede, pues, asegurar que una equivocacion, tal vez providencial, de los músicos religiosos en materia de armonía, fué la principal causa de la creacion de la tonalidad menor. Digo la principal, porque á ello contribuyó tambien la introduccion del bemol para evitar la relacion melódica del tritono, segun queda antes indicado.

En resúmen, el acorde perfecto menor sobre el *re* último, el *do sostenido* en la armonía sobre el *mi* anterior, y el *si bemol* para evitarse el tritono, fueron los elementos de la formacion del tono de *re menor*, que sirvió de tipo para todos los modos menores de nuestro actual sistema músico.

Veamos ahora, Señores, cómo la Música religiosa creó el Arte del contrapunto, para acompañar al cantollano.

No trato aquí de hacer la historia del importante ramo del contrapunto, sino de reseñar brevemente y hacer constar que la riqueza de armonía y acompañamiento que hoy posee el Arte de la composición, se debe á la Música religiosa de la iglesia católica.

El órgano, que tuvo su origen en Oriente, se introdujo en las iglesias de Occidente en el siglo VIII. Como este instrumento se prestaba á dar varios sonidos á la vez, sirvió de medio para el estudio y conocimiento de la consonancia ó disonancia de los diversos intervalos; y de aquí tal vez que los primeros rudimentos armónicos se llamaron *organum*. Sobre estos rudimentos fué progresando poco á poco el Arte de concertar varias voces á la vez, hasta llegar al *fabordon*, que era el acompañamiento del cantollano con contrapunto de nota contra nota. Se llegó despues al contrapunto florido, y se inventó últimamente el contrapunto artificioso, imitándose las voces entre sí de diversas maneras con los nombres de *imitaciones*, *pasos*, *fugas* y *cánones*. Enriquecido el Arte con todos estos elementos, que fueron debidos á la Música religiosa, los compositores, tanto religiosos como profanos, de los dos últimos siglos pasados, guiados por el sentimiento de la belleza, simplificaron y perfeccionaron el contrapunto florido aplicado al acompañamiento de las melodías, depurando tambien el artificioso ó estilo fugado de la monotonía escolar que en él reinaba.

Por esta breve reseña se ve que la Iglesia católica, sin haber recibido de los griegos más que los elementos del modo mayor, enriqueció al Arte respecto á la melodía

con la tonalidad menor, y respecto al acompañamiento con un sistema nuevo y desconocido de los griegos, que llamamos *armonía* y *contrapunto*. Estos hechos me parecen tan asombrosos, que si no merecen figurar entre los prodigios que hizo en el mundo el catolicismo en los primeros siglos de su admirable constitucion y establecimiento, deben por lo ménos contarse como hechos providenciales en el progreso del Arte musical.

Tal vez direis, Señores, que los cantos del Arte musical griego, sin contar con esos nuevos y preciosos elementos que se deben á la Música religiosa, causaban, segun algunos poetas é historiadores, mayores efectos que los nuestros; pero á esto es necesario contestar que el *canto* significaba entre los griegos la union de la poesia y de la Música, y que el poder de aquella era grande, por la excelencia y delicadeza del lenguaje y por la fina organizacion de sus naturales. Ademas que, como dice Feijoo con su natural picante gracia refiriéndose á los prodigiosos efectos de la Música griega, «estas historias no se sacaron de la Sagrada Escritura.»⁽¹⁾

Sin embargo de las inmensas ventajas que trajo al Arte la *armonía* y el *contrapunto*, no han faltado escritores y criticos de importancia, que han reprobado y ridiculizado ese importante ramo del acompañamiento. El conocido filósofo Rousseau, que era músico erudito pero pobre armonista, calificó al Arte de la armonía de invencion gótica y bárbara.⁽²⁾ Nuestro compatriota Eximeno, buen filósofo y crítico, pero poco versado en la práctica del Arte

(1) TEATRO CRÍTICO.—TOMO I.—DISCURSO XIV.—MÚSICA DE LOS TEMPLOS.—Pág. 268.

(2) DICTIONNAIRE DE MUSIQUE.—Pág. 245.

de la composición, después de reprobar el procedimiento de hacer decir á varias voces palabras distintas á un mismo tiempo, y ridiculizar la misa del maestro Ballabene, escrita á cuarenta y ocho partes reales, hace ver que por medio del contrapunto artificioso, y con las palabras *bonæ voluntatis, adoramuste* y *glorificamuste*, puede combinarse la palabra *tararira*.⁽¹⁾ Refieren otros que en la secuencia de Pentecostes que escribió cierto maestro, al cantarse los versos *sana quod est sáucium: lava quod est sordidum: riga quod est áridum*, se oía claramente, por las diversas entradas y giros de las voces, *sana, lava, riga*. Todas estas cosas y otras muchas más se han dicho en descrédito del contrapunto; pero tales abusos y contrasentidos jamas los ha sancionado el Arte ni la Iglesia católica, reprobándolos siempre y recomendando la exactitud y claridad de las palabras puestas en música.

No me detendré, pues, en rebatir á los críticos que acabo de citar, porque lo creo innecesario. Para que se conozca el inmenso é imponderable servicio que la Música religiosa hizo al Arte con el acompañamiento armónico y el modo menor, suprimid por un momento aquél y éste, y vereis que habeis suprimido el Arte entero, tal cual hoy existe, y que es incomparablemente más rico y grande que el que poseyeron los griegos.

Pudiera yo extenderme discurrendo largamente acerca de otros muchos y grandes servicios que la Iglesia católica, por medio de la Música religiosa, ha prestado al Arte en sus diversos ramos; pero me limitaré á solas indicaciones.

(1) DUDA de Don Antonio Eximeno.—Pág. 268.

Italia, la tierra clásica de la Música, tenía en el pasado siglo gran número de escuelas donde se enseñaba el divino Arte. ¿Quereis saber su origen y quién las alimentaba y sostenía? Los títulos de sus Conservatorios *Della Pietá*, *De' Mendicanti*, *L' Ospedaletto*, *Santo Onofrio*, *Santa María*, y *Dei Poveri de Giesu Cristo* os lo muestran claramente. Bajo el amparo de la Iglesia y en las escuelas que ésta tenía, aprendieron el didáctico Gaforio, el gran Palestrina, Durante, Gluck y tantos otros que han asombrado al mundo con sus obras. En nuestras catedrales y monasterios recibieron la enseñanza casi todos los grandes compositores españoles, desde Morales y De Victoria hasta Ripa, Doyagüe y Ledesma. Inquirid quiénes fueron los maestros del gran Rossini, del profundo Meyerbeer y del inspirado y romántico autor del Freischutz, y vereis á aquél estudiando bajo la direccion del P. Matei, y á los dos últimos apurando hasta lo más profundo de la ciencia de la composicion en la escuela del abate Vogler. Registrad la historia del Arte, y os encontrareis con los nombres de San Dámaso, San Ambrosio, San Gregorio, San Eugenio y San Isidoro, con los monges y religiosos Guido de Arezzo, Flecha, Martini, Nasarre, Soler, los abates Baini y Cerone, y los jesuitas Kircher, Eximeno y Arteaga. Mirad en historia y crítica del Arte qué obras gozan de reputacion, y vereis sobresalir las del abate Gerbert, *De cantu et Musica sacra* y sus *Scriptores ecclesiastici*; la *Musurgia universalis* del mencionado jesuita Kircher; la *Storia della Musica* del franciscano Martini; las *Memorie storico-critiche delle vita é opere di Palestrina* del abate Baini; el *Origen de la Música* y *Delle revoluzioni del teatro musicale* de los ya citados jesuitas Eximeno y Arteaga. Si conside-

rais, por fin, la parte didáctica del Arte músico, la más severa justicia exige rendir el tributo debido al *Micrólogo* de Guido de Arezzo; al *Spéculum musicæ* del canónigo Juan de Muris; á la obra *De re música* del clérigo y catedrático salmantino Salinas; al *Músico Testore* y la *Escuela música* de los padres franciscanos Tebo y Nasarre, y al *Saggio fondamentale* del P. Martini. Para concluir: el género lírico-dramático debió también su origen á la Iglesia católica. La primera ópera de que se hace mencion en la historia de este espectáculo, es *La conversion de San Pablo*, ejecutada en una plaza pública de Roma en 1440. Á ella siguieron otras varias sobre asuntos tomados de la Sagrada Escritura; y conocido de todos es el origen del Oratorio fundado por San Felipe de Neri, y en el que más tarde habian de brillar tanto Cimarrosa, Bach, Hændel, Haydn, Beethoven y Mendelsohn.

Si el giro que más tarde tomó el género lírico-dramático hizo al clero católico desviarse de él, no le impidió continuar contribuyendo á su progreso en la parte didáctica del Arte.

No extrañéis, Señores, despues de esto, ni lo atribuyais á exagerado espíritu de clase, el que os diga con íntima y profunda conviccion, que el Arte entero debe su vida, su existencia y sus principales progresos á la Música religiosa.

Al finalizar mi honroso encargo, me asalta el temor de haber traspasado tal vez los naturales límites de una contestacion, dando demasiada latitud á mis propias ideas. La excelencia del asunto y el bello discurso á que contesto, entusiasmaron mi imaginacion, despertando en ella pensamientos y recuerdos que me eran tan halagüe-

ños y simpáticos, que creí me sería permitido exponerlos aquí, confiado en vuestra benevolencia. Sírvame también de disculpa que, aunque por distinto camino, mi pobre contestación y la rica peroración que la ha motivado conspiran á un mismo fin, que es enaltecer *la Música religiosa del templo católico*, tema común de ambas, y que el nuevo Académico ha tratado de tan brillante manera.

Reciba, pues, el Sr. D. Antonio Arnao la expresiva y cordial enhorabuena que le envío en nombre de la Academia, por las nuevas y relevantes pruebas con que hoy ha justificado su elección, y prepárese á prestar al Arte nuevos servicios, que serán, á no dudarlo, dignos de su reconocido talento y altos merecimientos.

HE DICHO.

