

CONTROVERSIAS EN TORNO A LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA MUSICAL EN LAS CAPILLAS CATEDRALICIAS ESPAÑOLAS EN EL SIGLO XVIII

María Pilar Alén

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Por lo general, la teoría musical se ha ido forjando –apareciendo en numerosos y voluminosos tratados– una vez que la práctica musical fue consolidando unos usos y normas de composición y ejecución musical. Tras hacer un recorrido por algunos de dichos tratados del siglo XVIII, para ver cómo fueron penetrando esos nuevos usos «de moda», y como los fueron aceptando o rechazando los implicados en el ejercicio de la música de aquellos tiempos, se puede llegar a concluir una idea clara: que los músicos prácticos cultivaron, con mayor o menor intensidad, el estilo impuesto en toda Europa por los músicos italianos. Por su parte, los «teóricos» apenas influyeron en la estética musical de la época, pero sus escritos siguen siendo fundamentales para la comprensión de la historia de la música de entonces.

Palabras clave: Música, Española, Catedrales, Siglo XVIII, Controversias.

ABSTRACT

In general, the musical theory has left forging –appearing in numerous and voluminous treaties– once the musical practice was consolidating some uses and composition norms and musical execution. After making a sweep for some of this treaties of the XVIII century, to see how they were penetrating those new uses “in fashion”, and as they were them accepting or rejecting for the musicians of those times, an idea is clear: that the practical musicians cultivated, with more or smaller intensity, the style imposed in all Europe by the Italian musicians. On the other hand, the theoretical ones hardly influenced in the musical aesthetics of the time, but their writings continue being fundamental for understanding the history of the music of then.

Keywords: Music, Spanish, Cathedrals, XVIII century, Controversies.

El cantar o tocar “según la moda” o “como está de moda” no es algo privativo de los tiempos modernos. Tenemos claros ejemplos en otros períodos de la Historia de la Música, y uno de ellos, quizás el más notable en la Península, ha sido el de la segunda mitad del siglo XVIII en el marco las catedrales españolas. La música que allí se hacía día a día no estaba exenta de ser adulterada, o simplemente modificada, por otros usos y modos de hacer que se imponían desde el exterior. En eso basaremos el presente trabajo: en ver cómo fueron penetrando esos nuevos usos “de moda”, y cómo los aceptaron o rechazaron los implica-

dos en el ejercicio de la música de aquellos tiempos.

La teoría y la práctica musical, lejos de desarrollarse paralelamente en el tiempo, suelen caminar a distinto ritmo. Por lo general, y como norma casi universal en la Historia de la Música, la práctica musical es la que ha ido generando una teoría musical, refrendada, más temprana o más tardíamente, por la rúbrica de algún teórico de la música. De ahí que todo el sistema de normas que regulan el “buen hacer” de la música a lo largo de la Historia de la producción musical en Occidente, se halle ava-

lado por densos y complejos tratados de teoría musical que “justifican” el cambio –o los cambios– de un “estilo” musical, o de una “estética” musical, a otra basándose, precisamente, en claros ejemplos tomados de la práctica musical de compositores no muy lejanos a la fecha de edición de esos tratados.

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, dentro del inmenso y rico panorama musical que ofrecían las capillas catedralicias, se observa la aparición de una serie de discrepancias en cuanto al “nuevo” modo de concebir la composición musical. Hay un hecho que está claro: el cambio operado en los criterios estéticos –y también prácticos– de entender la música de esa época; es decir, a mediados de la centuria, de manera desigual, pero con total nitidez, se va constatando la presencia de un “nuevo” estilo musical –denominado frecuentemente “estilo moderno”, “estilo de moda” o “estilo italiano”– frente a un estilo tradicional, que cada vez cuenta con menos adeptos.

En tal situación era lógico que surgieran reacciones dispares entre los músicos, tanto en los que componían y ejecutaban su propia música, como entre quienes teorizaban sobre ella. En cuanto a los primeros –los verdaderos artífices de esos “cambios”– podría decirse que vivían bastante al margen de lo que se escribía sobre la música de su tiempo o pretérita; por el contrario, como es lógico, estaban más atentos a cómo podían manejar, con mejor rendimiento y más brillantez, los recursos que tenían a su disposición (número de voces por cuerda, cantidad y calidad de los instrumentos, festividades que debían solemnizar, etc.). De este modo podemos hablar de un “estilo musical” bastante homogéneo en toda la Península, supeditado en alto grado a la corriente de la música que entonces tenía más relevancia en la Península: la música italiana. En cuanto a los teóricos de la música –los “tratadistas”– se puede constatar la existencia de partidarios de uno y otro bando. Haciendo un recorrido por las páginas impresas de sus tratados de música hallamos que un amplio sector de dichos autores están a favor de introducir el “estilo de moda” en las catedrales, con todas las consecuencias que, en la práctica musical, conlleva dicho estilo (reducción del número de voces,

cambio de unos instrumentos por otros, desaparición del contrapunto severo...). Los hay, en cambio, más apegados a la tradición o, quizás, no tan abiertos a lo que consideran “obra diabólica” (la implantación de ese “estilo moderno”). Todas estas disquisiciones, que se llevan a cabo en un espacio cronológico breve, originaron verdaderas polémicas, sostenidas entre músicos cuya única diferencia o distancia era la del hecho de “componer” o el hecho de “teorizar” sobre música. Quizás nunca como hasta entonces, la teoría y la práctica musical estuvieron tan cercanas... al menos en el campo de la dialéctica.

Aspectos generales de la música religiosa a mediados del XVIII

La música sacra de la segunda mitad del XVIII, por lo general, se empobreció, perdió interés y quedó relegada, debido al auge de los acontecimientos teatrales y concertísticos. Salvo en Italia, donde la música religiosa no estaba sometida a ningún tipo de censura, y en España, donde el mecenazgo de la Iglesia alentó la producción de la música sacra, en el resto de los países, la música religiosa pasó a un segundo plano, siendo cada vez más afín al estilo de la música teatral, de la que sólo se diferenciaba por el texto entonado¹.

La sociedad de la época requería que la música sacra, y el arte religioso en general, se manifestasen en medio de un marco majestuoso. Como indica R. G. Pauly:

(...) La belleza de la casa de Dios y de la música que la llenaba debía constituir una expresión artística de adoración a su bondad y misericordia. (...) Para muchos feligreses del siglo XVIII, el majestuoso ritual sugería brillantez y magnificencia. La música festiva que presenta lo que retrospectivamente puede parecer un despliegue teatral, estaba allí por la misma razón que las vestiduras de colores brillantes, los accesorios de estatuas, pinturas y decoración(...)².

A nivel teórico, en esa época estaban perfectamente delimitados dos estilos: el lenguaje melodramático de la ópera seria, y un lenguaje polifónico-imitativo, considerado como el “estilo de tradición”. Pero ni la Iglesia³ ni el músico práctico hacían distinción alguna entre ambos,

sobre todo en el ámbito de los países germánicos. Sólo algunos eruditos se manifestaron abiertamente contra los abusos que se cometían en la música de iglesia. Cabe citar a Johann Joseph Fux⁴, a Charles Burney⁵, al P. Martini⁶, y a M. Gerbert⁷, entre otros.

Pese a ser más conservadora en general que ningún otro país europeo, en España la Iglesia apenas se manifestó en contra de la música del "nuevo estilo" que se iba imponiendo en todos los templos del país. Es verdad que existen numerosos acuerdos capitulares que condenan los desórdenes y la falta de reverencia que, con bastante frecuencia, se producían en las catedrales. Sin embargo, apenas hay testimonio alguno que refleje que se hayan tomado las medidas necesarias para atajar esos males. Así se explica, por ejemplo, la prolongada presencia en nuestros templos de los villancicos, composiciones con clara tendencia hacia lo satírico y a lo burlesco, acompañados de una música carente de todo carácter religioso⁸.

Por supuesto, cabe señalar alguna excepción. Entre las autoridades de la Iglesia, destacan las críticas de algunos eclesiásticos imbuidos, por lo general, por la austera doctrina jansenista. Un ejemplo ilustrativo de este tipo de condena hacia la nueva música, lo hallamos en diversas Cartas Pastorales y comentarios del Arzobispo de Santiago F. A. Bocanegra⁹.

Las críticas más duras hacia la música "moderna" o de "moda", surgieron, sobre todo, por parte de los teóricos del momento. Fueron tan fuertes y continuas que llegaron a generar una serie de polémicas que, comenzando en el siglo XVII, se perpetuaron durante todo el XVIII.

La música sacra en Italia a mediados del XVIII

En Italia la música religiosa pasó por una etapa de decadencia durante el siglo XVII, motivada por el auge continuo de la música profana y, en particular, de la ópera. En el siglo XVIII esa situación decadente fue en aumento, por la misma causa. Si bien no faltaron compositores dueños de una técnica profunda e incluso dotados de aguda sensibilidad, ni su técnica ni su sensibilidad eran las más adecuadas para los fines de la música sacra.

La enseñanza musical en Italia había pasado de las capillas eclesiásticas a los Conservatorios, es decir, a establecimientos de beneficencia, que recluían a niños huérfanos y desvalidos. Tuvieron una relevancia especial los de Venecia y Nápoles. En estos centros trabajaron grandes maestros de la música italiana, que no sólo cultivaban la música de iglesia, sino también –y en mayor medida– el género de la ópera. Cabe mencionar, en primer lugar, a Alessandro Scarlatti (1660-1725) que además de ser un prolífico operista, compuso docientas misas y otras obras destinadas al culto. Su influencia fue decisiva para toda la música italiana¹⁰. Igualmente, músicos como Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) y Nicolò Jommelli (1714-1774) dejaron profunda huella en la música italiana del XVIII. El primero fue, a la vez, autor de una de las más grandes composiciones de carácter religioso: el célebre "Stabat Mater", y también de otra no menos famosa ópera bufa: *La serva padrona*. Nicolò Jommelli, gran operista, que dominaba el contrapunto con toda soltura, compuso también una "Misa de Requiem" y un "Miserere" de reconocido valor musical.

Roma también era un centro musical importante. Allí trabajaron un gran número de compositores, cuyo denominador común era entonces un mayor apego a la tradición del barroco musical. Entre ellos destacaron Francesco Gasparini, Antonio Giordani, G. M. Casini, Isidro Befani, Pasquale Pisari, Giovanni Battista Constanzi y Giovanni Maria Pitoni.

En Venecia cabe citar dos músicos sobresalientes, Antonio Lotti (1667-1740) y Antonio Caldara (1670-1736). Lotti fue un gran organista, compositor de óperas y también de obras para el culto; en su producción para la iglesia cabe destacar un Miserere y el motete "In omnia tribulatione". Caldara, músico muy fecundo que trabajó en diversas ciudades de Europa (Venecia, Viena, Roma y Barcelona), compuso setenta y cuatro óperas y dos docenas de oratorios, fundiendo los estilos veneciano y napolitano; dentro de su producción alcanzó gran renombre un "Crucifixus", compuesto en estilo antiguo para dieciséis voces.

También la ciudad de Bolonia pasó a ser uno

de los centros más importantes de la música italiana gracias a la labor del P. Martini (1706-1784).

En definitiva, en la segunda mitad del siglo XVIII el papel de Italia en el ámbito de la música fue perdiendo terreno, si bien para los contemporáneos, Italia seguía siendo la patria de la música. De hecho, se mantuvo en crecido auge el comercio de músicas y músicos italianos con otras zonas de Europa, como por ejemplo, los principados alemanes, muy alejados –en todos los aspectos– de la vida pública de Italia.

La música religiosa en España a mediados del XVIII

Al contrario de lo sucedido en otros países, en España fue fundamental el papel de la Iglesia para el desarrollo y la difusión de la música. En palabras del Dr. Emilio Casares: (...) *En la inmensa mayoría de las zonas o áreas geográficas (españolas) la única posibilidad de entrar en la creación musical se concreta en la catedral; de otra manera, la creación musical del área se identifica con lo producido en la respectiva catedral*¹¹.

Durante todo el siglo XVIII, y especialmente en su segunda mitad, los grandes centros de producción musical fueron las catedrales y colegiatas distribuidas por todo el país. En esos centros se formaban todos los músicos –maestros, cantores e instrumentistas– ya que, a diferencia, por ejemplo, de Italia, no existió ningún otro tipo de institución que se preocupase del estudio de la música. En nuestro artículo titulado *Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII*, damos cuenta de esta realidad, así como de los acontecimientos de tipo político y social que afectaron a las catedrales y, por tanto, también a la música religiosa¹².

Cada catedral era un mundo. Aunque los Estatutos de las mismas y su organización y funcionamiento interno eran semejantes, no cabe hacer un estudio generalizado de la música que se componía en todas ellas. Las diferencias a nivel económico, de rango, de tradición musical y otros muchos factores –ajenos aparentemente a la música– son algunas de las ra-

zones por las que no es posible llegar a unas conclusiones válidas y aplicables a todas ellas. El único denominador común, más o menos presente en general fue la práctica generalizada de un mismo estilo musical: el estilo italiano.

Este estilo italiano, “moderno” o de “moda”, no tuvo el mismo impacto en todas las capillas de música de España. Fue muy importante y decisiva su influencia en la Real Capilla¹³ y en otras capillas de música de Madrid (Monasterio de las Descalzas Reales¹⁴, Real Capilla y Monasterio de la Encarnación¹⁵ y en el Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial¹⁶).

En la plantilla de la Real Capilla de Música, en 1756, figuraba medio centenar de músicos; casi un tercio de los mismos eran italianos¹⁷; al frente de la capilla se hallaba Francisco Courcelle, que pese a ser considerado *italiano de nacimiento, pero español de adopción*¹⁸, no rehusó de la música italiana; de hecho, en un determinado momento propuso cómo adquirir las obras para días festivos con todos instrumentos, centrandos su atención, no sólo en diversas ciudades de España (Madrid, Barcelona, Zaragoza, Córdoba, Toledo, Sevilla) sino también de Italia (Roma, Nápoles, Bolonia)¹⁹. En la misma Real Capilla trabajó también, desde 1768, el célebre maestro y organista José Lidón. En 1771 fue nombrado “Maestro de estilo italiano” de los niños de coro²⁰.

Recorriendo la geografía española podríamos señalar otras muchas capillas de música en donde el estilo italiano predominaba sobre ningún otro. De hecho el trasvase de maestros de capilla, organistas y demás músicos de una a otra catedral, es indicativo de que existía un estilo musical generalizado en toda España. Las reacciones de los teóricos en contra de ese estilo confirma su amplia difusión por todo el país.

Relaciones musicales hispano-italianas

No resulta fácil precisar el grado de influencia de la música italiana sobre la española en estos años. A la luz de recientes investigaciones, aquella idea de que la música española era una simple copia de la italiana –tal y como mantuvo siempre J. Subirá²¹– necesita ser revisada.

El trasvase cultural entre ambos países fue continuo durante todo el XVIII. En Madrid se asentaron —ejerciendo gran influencia— músicos como Boccherini, Bruneti, Corselli, Domenico Scarlatti y otros tantos, que no han sobresalido de igual modo, pero que indudablemente dejaron huella en la música española. Pero debe tenerse en cuenta también el peso de la tradición de la música hispana frente a la invasión de “lo moderno” para llegar a conclusiones precisas. Quizás este último proceso haya sido más sutil, menos clamoroso. Pero parece ser tan real y verídico como el primero.

Por una parte, fueron varios los tratadistas y estetas españoles ubicados en Italia (Eximeno y Arteaga, por ejemplo). Sus teorías, su pensamiento sobre la música, sus ideales artísticos fueron seguidos tanto en Italia como en España. En otros términos, la configuración del pensamiento musical de la segunda mitad del XVIII, dentro y fuera de España, es deudora en muchos aspectos de eruditos españoles cuya trascendencia traspasó las fronteras de nuestro país, y afectó de modo especial a los italianos.

Por otra parte, si bien es cierto que algunos músicos españoles del XVIII cayeron total o parcialmente bajo la órbita de la música italiana, también es igualmente cierto que otros muchos permanecieron al margen de la misma y desarrollaron su actividad musical siguiendo sus propios criterios. Se palpa la realidad de este hecho cuando se aborda el estudio de la música de gran parte de maestros de capilla dispersos por la amplia geografía de nuestro país. Una inmensa mayoría de estos “músicos de provincias” no llegaron a conocer a fondo la música italiana, y sus obras son un claro testimonio del peso de la música del barroco español. En este sentido, hemos de admitir que, mientras Europa caminaba hacia un nuevo estilo musical —lo que poco después se definió como el “estilo preclásico” o “clásico”— España todavía seguía anclada, en lo que a la música religiosa se refiere, en una estética barroca en proceso de disolución.

Otra cuestión poco clara todavía es la de precisar en qué medida músicos formados en Italia, y asentados posteriormente en España —como es el caso de Buono Chiodi, maestro

de capilla de la catedral compostelana entre 1770 y 1783— se acomodaron a ciertos rasgos típicos de la música hispana. En nuestra opinión, resulta llamativo, por ejemplo, el hecho de que un italiano como Chiodi haya compuesto más de trescientos villancicos, siendo éste un género desconocido en Italia. Igualmente sorprende la rápida compenetración de Chiodi con los músicos y la música de la catedral de Santiago. Todo parece indicar que el estilo italiano coincidía, en muchos aspectos, con la música que se interpretaba en nuestras catedrales.

LOS TEÓRICOS Y LA MÚSICA “MODERNA”

Durante todo el siglo XVIII, y especialmente en su segunda mitad, surgieron numerosos tratados de música en los que, además de tratar de los fundamentos de la misma, aportan datos muy valiosos para reconstruir el pensamiento de esos teóricos y su visión sobre la música religiosa de su tiempo.

Esos tratados, numerosos y a menudo bastante densos de contenido, tienen distinto interés, dependiendo de lo que cada historiador quiera entresacar de ellos. Hemos optado por elegir de cada uno lo que nos ha parecido más ilustrativo para nuestro estudio.

Los tratadistas frente al estilo “moderno” en las iglesias

Francisco Valls, músico y teórico, nos presenta un estudio en el que compendia la evolución de la música a lo largo de dicho siglo; tolera el uso del estilo italiano dentro del ámbito de la música teatral, pero condena la presencia del mismo estilo en las iglesias; en su célebre tratado *Mapa Armónico práctico*, después de resaltar las virtudes y los defectos de la música francesa e italiana, expone lo siguiente:

No negaré que los franceses en composiciones eclesiásticas de tres o cuatro voces, tienen unos pensamientos delicados para la expresión de la letra, aunque son muy prolijos en la repetición de ella (...) Exceden los italianos a todas las naciones en el buen gusto e idea de la Música teatral, vistiendo los afectos que exprime el verso, con gran propiedad, ya sea triste, alegre, serio, jocosos, airado, etc. y también en el enla-

ce de los instrumentos con que adornan aquella composición, pero esto que para el Teatro es admirable, en el Templo (...) sería impropio²².

Y concluye:

(...) Pero ni italianos, ni franceses en sus composiciones eclesiásticas, y aun en muchas de romance, tienen lo que las Españolas de científicas y sólidas²³.

En otro capítulo del mismo tratado, Valls refleja con gran objetividad la situación de la música española a comienzos del siglo XVIII:

Hállase nuestra música española entre dos extremos difíciles de ajustar; unos que obran tan atados a las reglas (y algunos aun en las más pueriles) que hallando en una composición algo que les parezca en contra (de) ellas, ya lo dan por malo, sin hacerse cargo de la expresión de la letra, colocación de las voces, modo de cantar de ellas, algunas ligaduras extravagantes, u otros motivos. Otros, tan relajados de su observancia que, sin aquellos preceptos generales, y que son comunes a todas las naciones, que de todo lo demás no cuidan, como a ellos les parezca, suene bien, que sólo el oído es su ídolo; esto puede pasar en música teatral, pero no en música eclesiástica²⁴.

Ante esa situación comprometida, Francisco Valls aboga por un medio justo que ejecutado con discreción, será quién le asegure los aciertos²⁵. El logro de ese equilibrio era difícil de conseguir, dado que la música italiana continuó teniendo tanta o más influencia en España conforme fue avanzando el siglo. De ahí las polémicas.

Otro autor de un tratado, escrito entre 1755 y 1764, señala dos razones que justifican, en su opinión, el estado de la música española de su tiempo:

Dos cosas hallo que son las que principalmente han causado tan malos efectos. La primera, haber venido a parar en manos de algunos cantores de poco juicio, y de menos talento y virtud (...) La segunda cosa que ha quitado mucho la honestidad de la Música es porque algunos compositores componen unos tonos

que excitan a la sensualidad, a que los hombres sean blandos, lujuriosos, que se dan a comidas, bailes, pasatiempos, etc. dejando otras composiciones que convidan a honestidad, templanza y virtudes²⁶.

Fray Francisco de Santa María, en un tratado de 1778, también dedica todo un capítulo a justificar o aclarar lo que, para él, era la música "moderna", calificando de ignorantes a los que se limitan a criticarla sistemáticamente:

El cantar de Moda ha parecido a algunos un fantasma, que traga gentes, o a lo menos, las destruye, y por consiguiente, que destruye la armonía y sus reglas, sin considerar que en lo mismo que dicen dan a entender no alcanzaron qué cosa es cantar de moda, o a lo menos, lo que por cantar de moda entendemos todos. No es otra cosa el cantar de moda, o a lo moderno, que dar un poco de expresión a lo que se canta, aumentando o disminuyendo la voz proporcionalmente, según lo que se canta, en dónde o con quién se canta; sin dar gritos, ni grandes voces, sino haciendo de la voz una hebra igual, para que en su dilatación no parezca que hay variedad de registros²⁷.

Otros teóricos, como, por ejemplo, el Marqués de Ureña, ante la realidad del problema opinaban que los culpables de la invasión del nuevo estilo no eran los italianos, sino los músicos españoles que se dejaban arrastrar por la técnica de aquellos. Ureña, en un tratado publicado en 1785, así lo expresaba:

(...) Pero yo no culparé tanto la liberalidad de los Italianos en esta parte, como la mala elección de los Españoles²⁸.

El mismo autor defendía la música española cuando afirmaba que *las Naciones se retratan a sí mismas en las obras artísticas, y cada una por su término tiene su mérito y su gracia*²⁹.

Toda esa variedad de pareceres, en torno al uso del estilo italiano en la música sacra, es sólo una pequeña muestra de lo que en sí significó este fenómeno a nivel nacional.

Mientras tanto, el público disfrutaba con agrado de esa música de iglesia, sin entrar en po-

lémicas ni discusiones de ningún género. Como muestra de este entusiasmo por la música religiosa del momento, recogemos las palabras de Manuel Antonio Ortega:

Pero no examinemos de tan antiguo los prodigiosos efectos de este arte: Veamos en nuestros días, ¿quién será el que no se llene de un espíritu tierno y religioso al oír las primorosas composiciones de los famosos compositores don Pedro Aranz y Vides, don Jose María Reynoso, don Diego Llorente y Solá? ¡Qué orador famoso, aun valiéndose de toda la energía y fuerza de su elocuencia, usando de los más escogidos períodos, de la más exquisita retórica, será capaz de conmover nuestros afectos tan al vivo como las composiciones de estos grandes músicos? Digo grandes, pues estos, siguiendo el camino que prescribe la Naturaleza y uniendo al espíritu de la letra sus más sencillos pensamientos, arrebatan nuestras almas y hacen que nuestro espíritu se eleve a lo divino³⁰.

El nuevo estilo en Italia

En Italia toda esta polémica también tuvo gran resonancia. Sus principales protagonistas fueron, por una parte, dos italianos, Francesco Algarotti³¹ y V. Manfredini³², y dos españoles exiliados en Italia, Antonio Eximeno³³ y Esteban Arteaga³⁴. Sus teorías iban encaminadas a otros fines (la defensa de la música vocal, frente a la instrumental; la consideración de la Música como imitación de la Naturaleza, etc.). Son cuestiones que no trataremos, por no referirse concretamente al tema que ahora nos ocupa.

Cabe resaltar, sin embargo, algunas de las ideas de los dos estetas españoles afincados en Italia —Antonio Eximeno y Esteban de Arteaga— por cuanto en sus escritos, de modo indirecto, trataron el tema de la valoración estética del estilo italiano.

Las especulaciones de Eximeno se centran en demostrar que las reglas de la música tienen su fundamento en el placer auditivo; en otros términos, es contrario a la concepción matemática de la música. Así lo manifiesta en el Prólogo de su tratado *Dell'origine delle regole della musica* (Roma 1774):

(...) pero mirando la teoría de la música como cosa de poco momento y de ninguna consecuencia para el público, determiné combatir la muy antigua y general preocupación de que la música es una rama de las matemáticas.

Dado este paso, me correspondía demostrar que la música procede de aquellas modificaciones del lenguaje, que la hacen eficaz para deleitar los oídos y conmover los ánimos³⁵.

Asimismo critica duramente a todos los tratados teóricos y prácticos que recogen las complicadas técnicas de la polifonía clásica. En su célebre *Don Lazarillo Vizcardi* escribe:

(...) en todas materias el gusto de la extravagancia se llama gótico, y gótico llamaba mi maestro aquel género de contrapunto, de cuyos artificios, entretreijos de varias y contrarias modulaciones, resulta una confusión de voces y cantinelas, semejante a aquella con que en los siglos bárbaros se acompañaba el canto llano³⁶.

Para Eximeno, la *Música procede de aquellas modificaciones del lenguaje y, por tanto no cabe dudar de la identidad de la música con la prosodia (...) y que toda la variedad de tiempos y de notas, de que usa la música, son otros tantos pies de la poesía griega y latina³⁷.*

De ahí concluye otro de sus principios:

que serán más aptas para ejercitar la música aquellas naciones que hablan un lenguaje más grato al oído³⁸.

Con esta tesis, como señala Enrico Fubini, Eximeno da un significado, absolutamente distinto y novedoso en Italia, a la relación entre la música y el texto de una composición³⁹. El tema en sí es complejo, especialmente si se trata a modo de especulación abstracta.

Arteaga defendía abiertamente la supremacía de la música sobre el texto. Se basa en el principio de que *el fin inmediato de las artes imitativas* (de la música) *es imitar a la naturaleza⁴⁰*; esto le llevó a tener cierta estima por la música italiana:

(...) así también muchas cosas triviales y aun chabacanas en poesía, son maravillosas expre-

sadas en música, como a cada paso se observa en las óperas que los italianos llaman "buffas", en las cuales no pocas arias y recitativos de ningún poético mérito, causan un efecto prodigioso en el teatro, cuando las revisten de notas músicas un Paisiello, un Sarti, un Piccini, u otro gran maestro⁴¹.

Después de exponer todas estas consideraciones podemos concluir con una idea fundamental: mientras los teóricos se debatían en consideraciones más o menos importantes para la música, en sí misma, los músicos prácticos cultivaban, con mayor o menor intensidad, el estilo impuesto en toda Europa por los italianos.

NOTAS

¹ Pestelli, G.: *La época de Mozart y Beethoven*. Historia de la Música, 7. Turner Música, Madrid, 1986, pp. 92ss.

² Pauly, R. G.: *La música en el período clásico*. Ed. Victor Leru. Buenos Aires, 1980, p. 235.

³ La Bula «Annos quix» y la encíclica «Occasione imminentis» de Benedicto XIV apenas tuvieron resonancia o influencia en el ambiente musical de la época.

⁴ Fux, J.J.: *Gradus ad Parnasus*. Viena, 1725.

⁵ Burney, C.: *The Present State of Music in France and Italy*. Londres, 1771.

⁶ Martini, G.B.: *Storia de la Musica*. Bolonia, 1757 (I), 1770 (II) y 1781 (III).

⁷ Gerbert, M.: *Scriptores Ecclesiastici De Musica Sacra Potissimum*, 1784, 3 vols. (edición anastática, C. Olms, 1963).

⁸ Alén, M.P.: *La crisis del villancico en las catedrales españolas en la transición del s. XVIII al s. XIX*. De Musica Hispana et Aliis. Vol. II. Santiago de Compostela. 1990.

⁹ Cf. Alén, M.P.: "Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)", *Revista Musicológica*, V. Barcelona, 1985.

¹⁰ VV.AA.: *Maestros del barroco italiano*, 2. Los Scarlatti, Vivaldi. Colección "New Grove". Muchnik Editores.

¹¹ Casares Rodicio, E.: *La música en la catedral de Oviedo*. Universidad de Oviedo, 1980.

¹² Alén, M.P. *op. cit.* Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente" (Salamanca, 1985). Ministerio de Cultura, Madrid,

1987, pp. 39-49.

¹³ Subirá, J.: "La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de niños cantorcos. Apuntes históricos". *Anuario Musical*, XIV (1959).

¹⁴ Subirá, J.: "La música en la capilla y monasterio de las Descalzas Reales de Madrid", *Anuario Musical*, XII (1957).

¹⁵ Martín Moreno: *Historia de la música española*. 4. *El siglo XVIII*. Alianza Música. Madrid, 1985. pp. 77-90.

¹⁶ Rubio, S.: *Catálogo del Archivo de música de San Lorenzo El Real de El Escorial*. Instituto de música religiosa. Cuenca, 1976.

¹⁷ Martín Moreno, *op. cit.*, pp. 27-92. Cf. en particular pp. 55-56.

¹⁸ López-Calo, J.: *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia catedral de Santiago*. Instituto de música religiosa de la Excmra. Diputación de Cuenca, 1972, p. 131.

¹⁹ Martín Moreno, *op. cit.* p. 49.

²⁰ *Ibid.* p. 64. - Cf., también Rubio, S.: "José Lidón (1746-1827) organista de la Capilla Real", *Tesoro Sacro Musical*, 2 (1973).

²¹ Subirá, J.: "Relaciones musicales hispano-italianas en el siglo XVIII (Panoramas y esclarecimiento)", *Revista de Ideas Estéticas*, XXIV, 95 (1958). - *Ibid.* "La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX", *Anuario Musical*, I (1946). - "La estética operística del XVII", *Revista de Ideas Estéticas*, XX, 9 (1962) - "La música de cámara palatina en el siglo XVIII y principios del XIX", *Temas musicales madrileños*. Madrid (1971).

²² Cf. Valls, F.: *Mapa armónico práctico. breve resumen de las principales reglas de Música, sacado de los más clásicos autores especulativos y*

prácticos, Antiguos y Modernos. Ilustrado con diferentes ejemplares, para la más fácil y segura enseñanza de Muchachos. Barcelona, 1742. Fol. 7.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.* Fol. 124-125.

²⁶ Anónimo: *Historia y origen de la Música y canto llano*. Según H. Anglés, este tratado perteneció a Barbieri, quien escribió sobre él: *Esta obra incompleta, creo que es del Padre Fray Juan Sánchez Vidal, monje profeso de la Real cartuja del Paular, y lo creo escrito entre los años 1755 y 1764 (...)* (Cf. Anglés, H. y Subirá, J.: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. C.S.I.C. Barcelona, 1946. pp. 199-202).

²⁷ Santa María, F.: *Dialectos músicos en que se manifiestan las más principales elementos de armonía*. Joaquín Ibarra. Madrid, 1778. p. 78.

²⁸ Ureña, Marqués de: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornamento y música del Templo. Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*. Joaquín Ibarra. Madrid, 1785. Fol. 366.

²⁹ *Ibid.* Fol. 369.

³⁰ Cf. Siemens Hernández, L.: "Valoración estética y sociológica de Manuel Antonio Ortega sobre los músicos de su época". *Revista de Musicología Española*, Vol. VIII, nº 1. Madrid (1985), pp. 135-138.

³¹ Algarotti, F.: *Saggio sopra l' opera in musica*. 1755. Ampliado en 1762.

³² Manfredini, V.: *Difesa della musica moderna e dei suoi celebri esecutori*. 1788.

³³ Ximeno, A.: *Dell'origine e delle regole della musica*. Roma, 1774.

³⁴ Arteaga, E.: *Le rivoluzioni del te-*

atro musicale italiano. Bolonia, 1783.

³⁵ Así lo manifiesta en el Prólogo de su tratado *Dell'origine delle regole della musica*. Roma 1774. Traducción al castellano a cargo de Francisco Otero. Ed. Nacional. Madrid, 1978. Cf. pp. 55.

³⁶ Cf. Eximeno, A: *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un Magisterio de Capilla vacante, recogidas y ordenadas por*– Vol. I. Sociedad de Bibliófilos Españoles. Madrid, 1872. Tomo I, p. 31.

³⁷ *Ibid.* pp. 56.

³⁸ *Ibid.* pp. 55-59.

³⁹ Fubini, E: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Música. Madrid, 1986. pp. 220-221.

⁴⁰ Entresacamos dos consideraciones de Arteaga, expuestas en su tratado titulado *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*. Madrid, 1789.

No hay objeto que no pueda revestirse de imagen corpórea, y que por

consiguiente no sea capaz de imitación más o menos perfecta (p. 19).

Hay, pues, muchas cosas en la Naturaleza, que siendo feas por sí mismas, se convierten en bellas por medio de la imitación (...) Por la misma razón, hay otras cosas que siendo bellas en su género de imitación, se vuelven feas cuando se las saca de aquel género y se trasladan a otro (p. 43).

⁴¹ *Ibid.* p. 52.