ESLAVA

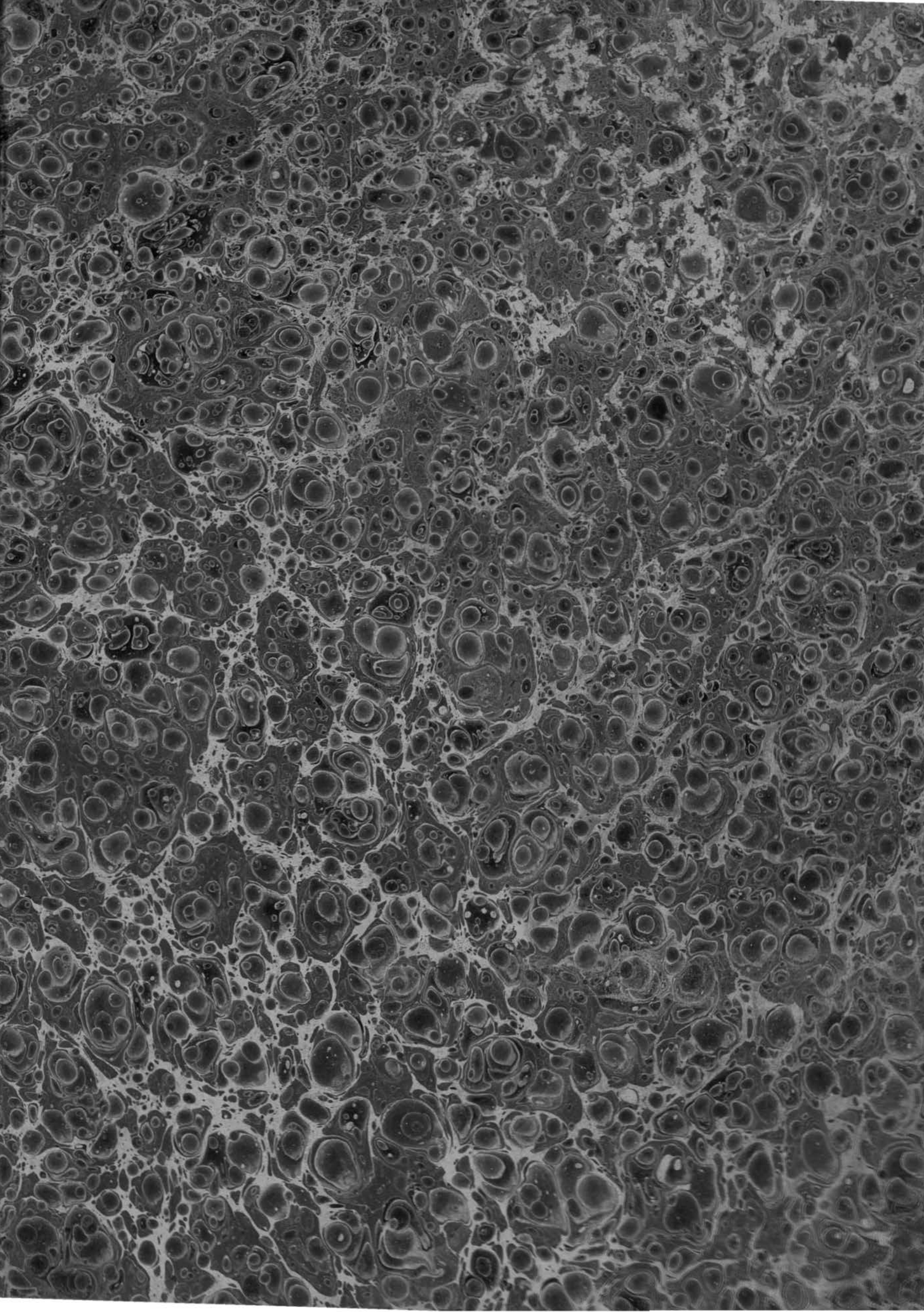
MUSEO

ORGANICO

ESPAÑOL

M
387

M
387



MUSEO
ORGANICO ESPAÑOL

POR

D. HILARION ESLAVA

MAESTRO

DE LA REAL CAPILLA DE S. M.

Obra 121. 2ª Parte.

BIBLIOTECA NACIONAL

MADRID.

Lit. de Peant. Carª S. Geronimo 13.

PRÓLOGO.

BIBLIOTECA NACIONAL

El objeto de la obra que ofrezco á mis comprofesores es de la mas alta importancia. Constituir el verdadero género orgánico-religioso, establecer las bases y reglas que para él deben regir, dar un gran número de piezas compuestas con sujecion á ellas, esclarecer la historia de los organistas españoles, y proponer todos los medios mas conducentes para mejorar este ramo, que es uno de los mas importantes del arte musical; hé aqui los fines que en esta publicacion me propongo.

Estraño parecerá sin duda, que habiendo en España organistas tan justamente acreditados por sus superiores talentos y gran práctica, me atreva yo á emprender una obra de tamaña importancia. Esta estrañeza será tan natural que me pone en la precision de prevenirla con algunas esplicaciones, para que no se crea que al decidirme á una publicacion de esta especie, mi proceder haya sido ligero ni presuntuoso.

Aunque no soy estraño al estudio orgánico, en razon de que mis primeras aspiraciones artísticas fueron de organista, no hubiera emprendido esta publicacion, sino estuviera plenamente convencido de que ninguno de los que por sus talentos pudieran hacerla, se dedicaria á un trabajo tan ímprobo y grave como el de esta obra, sabiendo que no le era dado esperar la debida recompensa. En otras naciones, ademas de las utilidades positivas que produce al autor cualquier obra de mérito real, hay mil motivos que impulsan al hombre á trabajar con anhelo y perseverancia en las obras mas sérias y difíciles. En España sucede todo muy al contrario. Ningun ramo de bellas artes está mas desatendido que el de la música, y ninguno de los que ésta abraza es menos considerado que el de los orga-

nistas. La indiferencia con que comunmente se mira el género orgánico y toda especie de obras graves acerca de música religiosa, ha creado en nosotros la conviccion de que con ellas nadie conseguirá honra ni provecho, y sí tal vez la animadversion de algunos.....

Bajo estas tristes convicciones, y por solo amor al arte que profeso y al culto divino á que estoy consagrado, me decidí hace algunos años á meditar los medios de mejorar entre nosotros la música vocal religiosa y la de órgano, ilustrando al mismo tiempo su historia en cuanto alcanzasen mis débiles conocimientos. Conocí desde luego que el estado actual del arte me era contrario, y que por otras varias causas agenas á mis trabajos, la empresa era dificil: pero como á mí me sobra de perseverancia lo que me falta de saber, combiné desde luego mi plan: uniéronse despues algunos profesores á mi proyecto; y aprovechando algunas circunstancias favorables que se presentaron, principié á realizarlo. La publicacion de LA LIRA SACRO-HISPANA que hace la sociedad UNION ARTISTICO-MUSICAL bajo la augusta proteccion de S. M. la Reina, fue impulsada por mí, como uno de los medios mas conducentes á mi propósito; pero como aquella no abraza mas que las obras de música vocal, me decidí á publicar la presente acerca del genero orgánico, completando con ella el doble objeto que me propuse.

No pensé en un principio dar á esta publicacion tan grandes dimensiones; porque mi principal objeto era constituir bajo ciertas bases y reglas el género mencionado, que se halla en el dia algun tanto desnaturalizado. Luego que emprendí los primeros trabajos, conocí que para tener esta obra toda la importancia que yo deseaba, era necesario que ella contuviese un gran número de piezas de todas clases, compuestas con las nuevas condiciones y reglas establecidas, que pudiesen servir de tipo á los organistas que abracen mis doctrinas, de guia y estudio á los que sigan esta carrera, y de repertorio á los que deseen tener una coleccion de esta clase para su uso. Crecieron despues aun mas mis deseos, y determiné por fin adornar y completar esta publicacion con las diversas materias que abraza el *plan de la obra* que sigue á este prólogo.

Para que esta obra aparezca mas autorizada, y para que la coleccion de piezas sea mas interesante, he invitado á varios organistas de conocida reputacion á tomar parte en estos trabajos, componiendo algunas de ellas, que no dudo corresponderán al buen nombre de sus autores. De esta manera se conseguirá tambien que esta misma coleccion sea la verdadera historia del estado actual del género orgánico en España, contra las aserciones de algunos críticos que tan mal parada han dejado la opinion de los organistas españoles.

Debo advertir por fin, que no me propongo con esta obra dar de manera alguna lecciones á nuestros buenos organistas; sino dirijir los esfuerzos de todos hácia un objeto tan digno del arte, como es la mejora y perfeccion del genero orgánico. Deseo despejar esta senda, para que por ella vengan en mi seguimiento otros que publiquen obras de mayor mérito, esperando entre tanto que la mia sea mirada, sino con estima, por lo menos con indulgencia.

PLAN DE LA OBRA

Y

MATERIAS QUE CONTIENE.

PRIMERA PARTE.

1.° Breve memoria histórica de los organistas españoles.

2.° Bases para constituir el género orgánico-religioso, precedidas de algunas observaciones importantes, y seguidas de las advertencias convenientes acerca de la ejecucion de las piezas que esta obra contiene.

3.° Doce piezas de *ofertorio*, cuatro de ellas sobre themas de los himnos *Pange-lingua*, *Sacris solemniis*, *Ave maris stella* y *O! gloriosa virginum*.

4.° Doce *elevaciones* ó piezas de *alzar*, alternando con las anteriores.

5.° Un juego de versos de mediana duracion para la salmodia, que contiene cuatro de cada uno de los ocho tonos.

6.° Seis versos largos de *Pange-lingua*, tres de *Sacris solemnis*, y otros tres de *Ave maris stella*.

7.° Observaciones acerca de preludios é intermedios cortos, acompañadas de algunos ejemplos.

SEGUNDA PARTE.

1.° Tratado breve de armonía y bajo numerado seguido de algunas observaciones acerca del acompañamiento.

2.° Pequeño tratado de *fuga* seguido de algunas reflexiones acerca de tocar de capricho tanto en el género *fugado* como en el *suelto*.

3.° Observaciones acerca del modo de examinar á un organista.

4.° Reseña histórica del órgano seguida de algunas observaciones acerca del estado de la organería en España y medios de mejorar la construccion.

PRIMERA PARTE.

BREVE

MEMORIA HISTORICA

DE LOS

ORGANISTAS ESPAÑOLES.

El solo anuncio de este pequeño trabajo histórico, que presento sin ninguna clase de pretension literaria, llamará sin duda la atencion de los que saben, que nada importante se ha escrito en España acerca de su historia musical en general, ni de los ramos que ella abraza en particular.

El sábio y laboriosísimo escritor aleman Frederic Rochlitz, en la preciosa coleccion de obras de autores célebres, ilustrada por él con noticias históricas de gran interés, y publicada en Leipsig el año 1835, se queja amargamente de que el arte no debe á los españoles la mas mínima investigacion acerca de la historia de los grandes músicos de su propia nacion; y preciso es confesar, que su queja es justísima. En otros ramos del arte somos generalmente mal juzgados por los estranjeros; pero tratándose de este, no podemos menos que bajar la cabeza para ocultar nuestro sonrojo. Verdad es que esta falta, asi como otras que se atribuyen con mas ó menos razon á la profesion musical, es tambien efecto de otras causas agenas á ella. Al ver como se promueven, protejen y premian estos trabajos en algunas naciones estranjeras, no podemos menos de envidiar su suerte, y deplorar la nuestra (1).

Los males que resultan de no poseer la historia nacional del arte son muy trascendentales. Esta falta, aparte de otras consideraciones graves, es denigrante para una nacion como la España, que tiene derecho á figurar como musical, por las felices disposiciones de sus naturales, y por los muchos y grandes profesores que ha dado en todos tiempos, y en diversos ramos del

(1) Se han hecho tantas publicaciones histórico-musicales en las naciones estrangeras, especialmente en Alemania, que parecia haberse agotado esta materia: pero sin embargo, hace poco se publicó en Viena la historia de la imprenta musical por el Sr. Schmid, *Custos* de la biblioteca Imperial; y en el dia está encargado el Sr. Fischoff, director del Conservatorio, de escribir la historia del Clave ó Piano, para lo cual ha viajado por Francia é Inglaterra á espensas del Gobierno.

arte. Es ademas muy sensible ver que los artistas estranjeros que viajan por España, y que no teniendo otro medio de instruirse en nuestra historia musical, sacan sus apuntes por conjeturas, ó por noticias las mas veces erróneas, formando despues con ellas memorias y relaciones llenas de inesactitudes y errores muy perjudiciales al arte músico-español. En una de estas memorias, escrita con talento y buen criterio en su mayor parte por mi buen amigo el Sr. Gevaert, y comentada despues en la Gaceta musical de Paris por el eminente escritor Sr. Fetis, á quien debe el arte grandes servicios é yo finísimas atenciones, se ha incurrido en un error grave, diciendo con la mejor buena fé, pero sin los datos suficientes y por solas conjeturas, que en España no solo no hay en el dia buenos organistas, sino *que no los ha habido jamás*. Si estos escelentes profesores hubieran adquirido los verdaderos conocimientos de la historia de este ramo, es de creer que hubiera sido otra su opinion en esta materia.

He creido conveniente presentar estas observaciones preliminares, para hacer ver la necesidad que hay de que se vaya formando nuestra historia musical, que es, á no dudarlo, mucho mas importante de lo que generalmente se cree, especialmente en el estranjero.

Voy pues á dar principio á la relacion histórica de los organistas españoles, partiendo del siglo XVI, que es la época en que empieza la verdadera historia de este ramo en Europa.

Ninguna de las naciones estranjeras podrá tal vez presentarnos en el siglo XVI un profesor tan eminente en este ramo como D. Felix Antonio Cabezon, organista de la Real capilla y clavicordista de cámara de S. M. Felipe II: él es el primer eslabon de la no interrumpida cadena de nuestros grandes organistas: él es autor de dos obras muy notables, una de ellas es el método de órgano con el título de *Música para tecla*, de que hace mencion la *bibliografía* de D. Nicolás Antonio, y la otra un tratado de composicion cuyo título es *Música teórica y práctica*. Estas obras, que no habia yo podido hallarlas en España, las encontré en la Real Biblioteca musical de Berlin, donde tuve la satisfaccion de verlas y examinarlas, haciéndome notar el sábio y amabilísimo *Custos* de dicha biblioteca, Sr. Dhen, que en ellas es donde se encuentra la primera pieza escrita en Europa para cuarteto de cuerda, cuyo hecho se habia atribuido á autores estranjeros mucho mas modernos. Ambas producciones fueron publicadas por sus hijos don Antonio y D. Hernando en 1578, despues de la muerte de su padre, acaecida en 26 de marzo de 1566, á los 56 años de edad. Es de notar, que en la época que floreció este célebre organista, habia en la Real capilla varios profesores flamencos de gran reputacion, y entre ellos el maestro D. Felipe Rogier; y sin embargo fué tal la estimacion en que se tuvo á nuestro compatriota, y tan grande el sentimiento de la Corte por su muerte, que á espensas del Sr. D. Felipe II se le erigió un monumento sepulcral en la iglesia de S. Francisco el Grande, donde fué enterrado, gravándose en la lápida que lo cubria el siguiente epitafio.

Hic situs est Felix Antonius ille sepulcro,
Organici quondam gloria prima chori:
Cognomen Cabezon cur eloquar? inclita quando
Fama ejus terras, spiritus astra colit.
Occidit, heu! tota Regis plangente Filipi
Aula: tam rarum perdidit illa decus.

Desgracia es que este monumento, que tal vez sea el único que se ha erigido en España al mérito de un artista músico, desapareciese á una con el antiguo templo del convento citado al reedificarse el nuevo que hoy existe.

Brilló en este mismo siglo D. Diego del Castillo, organista 1.° y racionero de la metropolitana Iglesia de Sevilla. Figuró este gran profesor, no solo como organista, sino tambien como compositor.

Publicó una obra de órgano con la música en cifra, que era el único medio de publicaciones musicales que entonces se conocia. No he podido hallar ejemplar alguno de esta obra, pero su existencia la comprueba Correa Araujo en su obra titulada *Tientos y discursos músicos*.

Dos obras de música vocal de Castillo existen en el archivo del Real monasterio del Escorial. Son estas dos

motetes á cinco voces, el 1.° *¿Quis enim cognovit?* y el 2.° *O! altitudo divitiarum*, que revelan sus grandes cualidades en el arte de escribir.

Por su eminente mérito fue invitado con una plaza de organista de la Real capilla de S. M. y habiéndola aceptado, la disfrutó hasta su muerte.

Florecieron tambien en este mismo siglo y principios del siguiente otros varios organistas de nombradia, entre ellos D. Antonio y D. Hernando Cabezon, y don Bernardo Clavijo. Los dos primeros, hijos del mencionado D. Felix, publicaron, como llevo dicho, las obras de su padre, y trabajaron con esmero en esparcir las escelentes doctrinas que de él habian aprendido. El tercero es, á quien los escritores contemporáneos llaman *maestro*, por haber sido catedrático de música en la universidad de Salamanca, antes de ser nombrado organista y clavicordista de la corte, y tambien por haber pasado despues á ser maestro de la Real capilla. Este artista insigne gozó de una reputacion estraordinaria, y figuró en primera línea entre los mejores profesores músicos de España. Para comprobar su brillante mérito bastará insertar aqui la sencilla, pero interesante relacion que hace el conocido poeta maestro Vicente Espinel en la *historia del escudero Marcos de Obregon, relacion* 3.ª, *descanso* 5.°, en la que refiriendo las academias musicales de Milan, que él habia presenciado, dice asi: «Tañianse vihuelas de arco con grande destreza, te»cla, arpa, vihuela de mano, por escelentísimos hombres »en todos los instrumentos. Movianse cuestiones acerca »del uso de esta ciencia, pero no se ponia en el estre»mo que estos dias se ha puesto en casa del maestro »Clavijo, donde ha habido junta de lo mas granado y »purificado de este divino, aunque mal premiado ejer»cicio. Juntábanse en el jardin de su casa el licenciado »Gaspar de Torres, que en la verdad de herir la cuer»da con aire y ciencia, acompañando la vihuela con ga»llardísimos pasages de voz y garganta, llegó al estre»mo que se puede llegar; y otros muchos sugetos muy »dignos de hacer mencion de ellos; pero llegado á oir »al mismo maestro Clavijo en la tecla, á su hija doña »Bernardina en la arpa, y á Lucas de Matos en la »vihuela de siete órdenes, imitándose los unos á los »otros con gravísimos y no usados movimientos, es lo »mejor que he oido en mi vida.»

Téngase presente, que el poeta Espinel era al mismo tiempo músico, y gran tañedor de vihuela: él es el que aumentó una cuerda mas á este instrumento.

Sábese que el maestro Clavijo compuso varias obras, tanto religiosas como profanas, pero desgraciadamente ninguna se ha conservado hasta el dia. El horroroso incendio que tuvo lugar en el antiguo Real Palacio el año de 1734 redujo á cenizas cuantas obras existian en los archivos musicales de S. M., y es probable que tuvieran igual suerte las de aquel insigne profesor.

La fama que gozó Clavijo como organista y maestro fue tal, que de todas partes venian jóvenes dotados de buenas disposiciones á tener la honra de ser discípulos suyos, para perfeccionarse en su carrera, y obtener despues una plaza de organista ó maestro en alguna de las catedrales. Puede asegurarse que, asi como D. Felix Cabezon fue el fundador de la verdadera escuela orgánica en España, el maestro Clavijo fué uno de los que mas contribuyeron al perfeccionamiento de ella.

A principios del siglo XVII figuraba como uno de los mejores organistas de España D. Francisco Correa y Araujo, presbítero organista de la iglesia colegial del Salvador en la ciudad de Sevilla, Rector de la hermandad de sacerdotes de la misma y maestro en artes. Fue hombre singular en su instruccion, en su carrera y en sus escritos. Todo en él va marcado con el sello de la originalidad algun tanto estravagante.

Su erudicion en música y en literatura fue poco comun. Su carrera ofrece el rarísimo ejemplo de principiarla como organista y concluirla como obispo que fue de Segovia, donde murió. La originalidad de sus escritos se ve en la obra que publicó en Alcalá de Henares el año de 1626, con el doble título de *Tientos* y *discursos músicos*, y *Facultad orgánica*.

Entre el escaso número de obras musicales que existen en la biblioteca nacional de esta corte se halla afortunadamente la que acaba de mencionarse. Una rápida ojeada sobre esta rara produccion dará á conocer el mérito de ella, y la singularidad de sus formas,

A continuacion del título de la obra dice su autor: «con esta obra, y con moderado estudio y per»severancia, cualquier mediano tañedor puede salir »aventajado; sabiendo diestramente cantar canto de »órgano (música) y *sobre todo teniendo buen natural.*» Con esto significaba claramente, que la buena organizacion y disposicion natural para la música es circunstancia tan principal para salir aventajado, que creyó conveniente poner esta interesante advertencia junto al título mismo de la obra.

Mas adelante dice: «esta obra contiene setenta »*tientos* (piezas) y entre ellas diez y seis glosas sobre »el canto llano *guárdame las vacas.*» que es el seculorum del primer tono (1).

En algunos de sus *tientos* se encuentran trozos atrevidos que en aquella época debieron sufrir no poca contradicion. Usa al mismo tiempo de proporciones de 5, 9 y 11 figuras al compas. Introduce algunos pasos que se acercan algo á la melodía moderna, á los cuales alude en el siguiente y gracioso párrafo: «ve»rán los discípulos (dice) el paso ya largo y veloz, »revuelto y entrincado; el bocadito gustoso; el melin»dre y el juguete, y otros mil sainetes que la emi»nencia del arte descubre cada dia.»

En fin, él se vanagloria de usar cosas nuevas y nunca oidas; y aunque algunas de ellas son estravagantes, no hay duda que fue artista de genio y organista de verdadero mérito.

Hánse suscitado dudas acerca de su naturaleza. Algunos escritores, y entre ellos D. Nicolas Antonio, dicen que era portugués. Otros con el doctor Lichtentchal aseguran que es español. Yo creo que el apellido *Correa* es español, y Araujo portugués; lo que inclina á creer que era oriundo de Portugal por su madre. Sea de esto lo que fuere, lo cierto es, que él publicó su obra en Alcalá de Henares; que él mismo confiesa en ella, que desde niño aprendió la música en Sevilla; que residió muchos años en aquella capital, y que murió en España. Todas estas circunstancias son suficientes para que en materia de música especialmente se le considere español.

Entre los muchos y buenos organistas que existieron en el mismo siglo XVII brillaron dos ciegos de nacimiento, cuyos nombres no he podido averiguar, y que son conocidos, el uno por *el ciego de Valencia*, y el otro por *el ciego de Daroca*. Ambos dos rivalizaron de tal modo en el órgano, que tuvieron partidarios que disputaron y escribieron con calor acerca del mérito comparativo de cada uno de ellos.

Apareció en esta misma época D. Josef Cavanillas, organista de la catedral de Urgel en Cataluña, y fué de un mérito tan sobresaliente, que D. Josef Elías, organista y capellan titular del Real monasterio de las Descalzas de esta Corte (de quien hablaré mas adelante) en uno de sus manuscritos dice: «que Cavanillas escedia »en *destreza*, *pulso* y *ciencia* á sus dos contemporáneos »*el ciego de Valencia* y *el de Daroca*; que fueron tantas »las piezas que compuso, que él (Elías) llegó á tañer de »ellas en su mocedad mas de trescientas; y que desde »esta época, que era la de 1690, hasta la muerte de »aquel, que fué en 1725, creia que pasarian de ocho»cientas; porque era hombre de fecundo genio, de mu»cho amor al estudio, y tambien porque los franceses »hacian tanta estimacion de sus obras, que se las paga»ban muy bien»: y aun añade, «que fué llamado algunas »veces de varias catedrales de Francia, para tañer el »órgano en dias de solemnidad estraordinaria.»

En el mismo siglo XVII floreció D. Andrés Lorente, verdadera gloria de la profesion orgánica de España. Nació este insigne artista en la villa de Anchuelo el 15 de abril de 1624. Dedicado á la carrera literaria á la par que á la musical llegó á ser eminente en una y otra. Consiguió en la primera ser maestro en artes, ó sea doctor en filosofía en la Universidad de Alcalá de Henares, y racionero de la Santa Iglesia magistral de dicha ciudad; y en la segunda organista de la misma iglesia. Es digno de notarse, que por anterior acuerdo del cabildo estaba prohibido á los prevendados ejercer semejantes cargos: asi es que se hizo esta rara y única escepcion, atendiendo á su brillante mérito y á la gran

(1) Antiguamente los Maestros de Capilla, los Organistas, y los Sochantres hacian que sus discípulos aprendiesen de memoria los *seculorum* de los ocho tonos, y para que los retuvieran mas facilmente, aplicaban á cada uno de ellos una frase vulgar, habiéndole cabido al del primer tono la de *guárdame las vacas* !!!

reputacion artística que gozaba. Sus servicios tanto al arte como al culto divino fueron largos é importantes. Tomó posesion de la racion en 20 de octubre de 1653, y la obtuvo hasta su fallecimiento ocurrido en 22 de diciembre de 1703 (1).

Sábese que compuso muchas obras de mérito tanto vocales como orgánicas; pero desgraciadamente ninguna de ellas existe en el archivo musical de aquella Iglesia, ni las he podido hallar en parte alguna. Si él no hubiera dado á la prensa su importante obra *El por qué de la música*, el mérito de este grande hombre nos seria enteramente desconocido. ¡A qué tristes reflexiones da lugar este hecho! ¡Cuántos artistas ilustres habrán existido en España de quienes no se conserva su nombre! ¡Y cuántas obras de autores, cuya fama ha llegado hasta nosotros, han desaparecido completamente! En los archivos de las catedrales y monasterios, aunque sin órden ni esmero, se han conservado algunas producciones de los maestros de capilla; pero respecto á las de los organistas de aquella época, no parece sino que á la muerte de cada uno de ellos se abrian dos tumbas, una para el autor, y otra para sus obras!!! Este descuido, que ha sido y es general entre nosotros, forma un notable contraste con el esquisito esmero de los estranjeros en conservar, no solo las obras y los nombres de autores de algun mérito, sino hasta los mas minuciosos detalles de su historia. Me alejaría demasiado si diese rienda á los sentimientos que motivan estas reflexiones. Vuelvo pues á tomar el hilo de mi relacion algun tanto interrumpida.

Publicó Lorente en 1672 el tratado de música práctica y composicion que antes he mencionado, con el título de *El por qué de la música*, dividido en cuatro libros. Para conocer el mérito de esta obra, es necesario trasladarse á la época en que apareció, considerar el estado en que el arte se hallaba, y compararla con otras contemporáneas de autores nacionales y estrangeros: entonces se verá el superior talento, y las relevantes dotes de que estaba adornado su autor.

(1) Debo estas noticias á mi buen amigo el Sr. D. Lorenzo Baset, Marqéus de Murillo, y al Sr. D. Claudio Lopez, actual cura de Anchuelo.

Buena prueba de ello es la diligencia con que se busca dicha obra (que va siendo ya muy rara) por los hombres doctos en la materia, tanto españoles como estrangeros.

Debo aqui rectificar un hecho que pertenece á este distinguido autor. El *Benedictus* de difuntos, que se canta hoy con tanta aceptacion en todos los funerales mas solemnes de esta Córte, y que se atribuye equivocadamente en Madrid al maestro Torres, en el Escorial al Padre Valle, y en varias Catedrales á otros autores, se halla entre los *fabordones* que como modelos puso Lorente en la obra citada. Quede pues consignado y rectificado este hecho, para gloria de este insigne organista y compositor.

Otro organista de gran mérito brilló á fines del siglo XVII y principios del XVIII. Fué este Fr. Pablo Nassarre, ciego desde su cuna, religioso Franciscano en Zaragoza. A este humilde religioso á la par que eminente profesor es tal vez á quien mas debe el arte músico español: porque ademas de su relevante mérito en la parte práctica del órgano, fue dotado de un entendimiento claro, de una erudicion vasta, y de una bondad y paciencia dignas de todo elogio: asi es que tuvo discípulos muy brillantes, entre los cuales se cuenta á D. Joaquin Martinez Roca, organista primero de la Santa Iglesia Primada de Toledo, el cual hizo tan grandes elogios de su maestro, que por temor de que parezcan apasionados, he creido prudente omitirlos. La mayor gloria de Nassarre son las dos obras que publicó; la primera en el año de 1683 con el tituIo de *Fracmentos músicos*, de la que hizo una segunda edicion D. Josef Torres en 1700, y la segunda en 1723 con el título de *Escuela música* y en dos grandes volúmenes, la cual ha servido de testo en la enseñanza de nuestros maestros hasta principio del siglo presente. Esta obra contiene todas las materias mas importantes del arte, desde los elementos musicales hasta la composicion: trata ademas de la enseñanza que debe darse á un organista; y da reglas hasta de las proporciones que deben observarse para la construccion de órganos, instrumentos de cuerda y de aire, que él llama *flatulentos*.

Los escritores estranjeros que han afirmado, que el tratado de Contrapunto que publicó Fux, maestro de la Capilla Imperial de Viena en el año 1725, es el primero que apareció en Europa bien ordenado respecto á la práctica, no conocen seguramente las obras de Nassarre; que á conocerlas, confesarian que esa gloria pertenece á este sábio organista español. Verian tambien en la misma obra que el estado de la facultad orgánica española era brillante en aquellos tiempos; pues en varias partes de ella habla de los organistas *célebres* que hubo en España en los siglos XVII y XVIII en que él vivió: y aunque no los nombra, no por eso es menos respetable su testimonio. De algunos de ellos dice que *asombraban* tocando en el género fugado.

Debo tambien manifestar en prueba del mérito de la obra mencionada, que encargado yo de buscarla á cualquier precio por Mr. Fischoff, director del Conservatorio de Viena, tuve el gusto de hacerle este obsequio, siendo yo mismo el portador de ella, y dándome dicho señor las muestras mas inequívocas de su gratitud, y del alto precio en que estimaba este don.

Brillaron tambien en esta época D. Josef Torres, y D. Josef Elias. El primero fue organista de la Real Capilla de Palacio, y despues maestro de la misma, habiendo sido discípulo del mencionado Lorente. Compuso muchas obras orgánicas, de las cuales he visto varias manuscritas que prueban su gran talento como organista. Publicó en 1702 una obra con el título de *Reglas de acompañamiento*, que aunque pequeña en volúmen, es grande en mérito; pues contiene en compendio, y con mucha claridad, todas las reglas de contrapunto. Estableció en esta Córte una tipografia musical, y en ella dió á luz una coleccion de misas, entre ellas una de *Requiem*, en la cual se halla el notable motete *versa est in luctum*, compuesto en fuga por contrario movimiento, pero con una deliciosa y espresiva melodía. El que examine detenidamente esta preciosa coleccion conocerá el gran genio y profundo saber de su autor.

D. Josef Elias, que como antes he dicho, fue organista del Real monasterio de las Descalzas de esta Córte, compuso un gran número de obras para órgano, que se hallan manuscritas, por las cuales se vé, que en su tiempo, y tal vez por la influencia de su distinguido talento, se efectuó una gran mejora en las obras de este género. Hasta esta época nuestros organistas no se atrevian á separarse un ápice de las estrictas reglas de Contrapunto que se habian establecido por todos los autores españoles que habian escrito sobre esta materia, desde Martinez Viscargui en 1511 hasta Lorente en 1672: pero en las obras de Elias se hace un uso frecuente de los acordes disonantes sin preparacion, y tambien de los acordes diminutos y aumentados ó alterados. Se nota igualmente un gran adelanto en las melodias, y se vé que casi insensiblemente se iba desarrollando poco á poco el género que hoy llamamos libre, y entonces decian tocar *suelto*, para distinguirlo del género fugado ó de paso, que hasta entonces habia dominado casi esclusivamente. Sin embargo, hay en las obras de este autor una gran sobriedad en el uso del género libre, y solo le da lugar en algunos preludios y versos en aire movido, y en las piezas de *alzar* en aire lento. Estas últimas tienen un carácter grave y muy adecuado al objeto, y están armonizadas á cuatro.

Fué tal la fama que gozó este ilustre organista, y tal el respeto con que se miraba su nombre, que D. Josef Nebra, de quien hablaré luego, hizo de él grandes elogios, llamándole *padre y patriarca de los buenos organistas españoles*, y asegurando *que él es quien unió ambos estilos, tomando de cada uno lo mas selecto*: concluye diciendo entre otras cosas, *que el mérito de aquel se remontaba sobre sus conocimientos.*

En todo el siglo XVIII hubo tan gran número de buenos organistas, que el dar noticias de todos ellos seria demasiado largo para la breve memoria que yo me he propuesto hacer. Bastará para mi intento dar algunas de los Nebras, Soler, Vila, Literes, Sessé, Lidon, Carreras, y Asiain.

Hubo cuatro organistas de relevante mérito con el apellido Nebra: uno lo fue en la Catedral de Cuenca; otro en la de Zaragoza; pero á estos dos sobrepujaron mucho D. Josef en Madrid, y D. Manuel en Sevilla, de quienes debo hacer particular mencion.

Fue D. Josef Nebra organista primero de la Real

Capilla, y compuso numerosas obras, no solo orgánicas, sino tambien vocales para el servicio de dicha Real Capilla, entre las cuales se halla la misa de *Requiem* que dedicó á la muerte de la Reina doña Bárbara, de cuya augusta Señora habia recibido muchas y muy particulares distinciones. Esta obra, que acaba de publicarse en la *Lira Sacro-hispana*, contiene, entre otros rasgos de genio y saber, el precioso motete *circumdederunt me dolores mortis*, que por sí solo acreditaria á un gran maestro, por la pureza con que está escrito, y por la verdad de la tristísima espresion que domina en todo él. Debe notarse para gloria de este distinguido artista, que sin embargo de que en la misma época vinieron á esta Córte dos estrangeros de mérito, el uno de maestro de Capilla, que fue D. Francisco Corselli, y el otro de clavicordista de Cámara, que fue el famoso D. Domingo Scarlatti, no llegaron á oscurecer en ninguno de los dos ramos el brillante mérito de nuestro compatriota.

D. Manuel Blasco de Nebra, que fue organista de la Catedral de Sevilla y sobrino de D. Josef, siguió las huellas de su tio, y fue su mas fiel imitador. Para probar el continuo y asiduo estudio de este distinguido profesor, y conocer los procedimientos que seguian los organistas antiguos para llegar á desempeñar dignamente sus deberes, bastará insertar aqui parte de la pequeña memoria (1) que imprimieron sus herederos á la muerte de aquel (que fue el 12 de setiembre de 1784, á la temprana edad de 34 años, 4 meses y 10 dias) con el objeto de poner en venta las obras que poseia. Sin contar el gran número de ellas pertenecientes á autores estrangeros que figuran en el catálogo que formaron, se hallaban manuscritas las siguientes de autores españoles.

De D. Josef Elias.	42 *obras orgánicas.*
De Ferrer.	12
De Iribarren... Fugas. . . .	3
De Lidon.	8
De Monserrat.	14
Pangelinguas de varios autores	150
De Sessé, 8 fugas y 4 versos. .	12
De Solér.	100
De D. Manuel Blasco de Nebra	172
De D. Josef Nebra. . . .	48
De Nebra, organista de Cuenca	6
De Nebra, organista de Zaragoza	18
De Vila... piezas y versos escritos á 4 en 4 pentágramas	70
TOTAL DE OBRAS.	655

(1) Esta memoria ó mas bien catálogo me lo ha proporcionado mi amigo D. Ambrosio Perez, profesor muy entendido y de grande amor al arte.

He creido conveniente dejar sentado este hecho, no solo por los motivos que llevo dichos, sino tambien para probar que, si bien es cierto que se hicieron muy pocas publicaciones de producciones de este género, habia entonces muchas obras manuscritas y de gran mérito, que corrian entre las manos de los organistas estudiosos.

Continuando pues esta reseña histórica, tócame hablar del insigne Fr. Antonio Solér, que es uno de los que mas honran la escuela catalana de Monserrat. Fue este organista y maestro de capilla del Real monasterio del Escorial.

Pocos artistas, no solo de España, sino de fuera de ella, pueden compararse á este sabio y virtuoso monge en la diversidad de ramos del arte que él cultivo con tanta perfeccion. El figuró en primera linea como organista, como compositor, y tambien como literato musical. Las numerosas y escelentes obras que compuso, tanto orgánicas como vocales é instrumentales, de las que se conservan muchas en dicho Real monasterio, son un vivo testimonio de su sobresaliente mérito en estos ramos. La obra que publicó el año 1762 con el título de *Llave de Modulacion*, que contiene ademas un tratado de *antigüedades musicales*, prueba los profundos estudios que habia hecho, y los grandes conocimientos que habia adquirido.

El célebre P. Martini, religioso franciscano en Bolonia, que es tal vez el músico mas sabio que ha habido en Europa, hizo tan grande aprecio del talento de Solér, que tuvo con él larga correspondencia epistolar, rogándole le enviase su retrato para colocarlo en-

tre aquellos de los mas ilustres músicos que en su coleccion poseia. Hallábase entonces (en 1775) en esta córte el maestro Tossi de director de las óperas de los Reales Sitios, y siendo éste discípulo del mencionado P. Martini, hizo por encargo suyo los mayores esfuerzos por vencer la repugnancia que á ser retratado oponia la humildad de nuestro virtuoso monge; pero fue todo en vano.

Muchos fueron los servicios que Solér hizo á Martini, contándose entre ellos el haberle copiado y remitido el Micrólogo de Güido que se hallaba en el Escorial, tal como habia salido de las manos del autor, cuya copia fue á enriquecer la famosa biblioteca del célebre franciscano.

Aunque he dicho lo bastante para probar el relevante mérito y la admirable laboriosidad de este ilustre organista español, debo añadir que Mr. Fetis, que por su gran talento y erudicion ejerce hoy en Francia y Bélgica una especie de dictadura crítico-musical, y cuyo dictamen no hay motivo para creerlo apasionado, ha elogiado el año pasado en la gaceta musical de Paris la obra de Solér arriba mencionada, calificándola de *muy sabia*.

El presbítero D. Juan Vila fue organista de la parroquia de nuestra Señora del Pino en Barcelona, y gozó de una grande y bien merecida reputacion. Sus numerosas obras, de las que se conservan todavia algunas, son un modelo de pureza y clasicismo: la mayor parte de ellas están trabajadas sobre cantos de himnos y salmos, y algunas de ellas escritas en cuatro pentágramas con las claves que hoy usamos en el cuarteto de voces. Fue tal la estimacion en que se tuvieron las obras de este escelente profesor, que todos los organistas de su época las buscaban con avidez. Puede asegurarse que Vila y Solér son los verdaderos y mejores representantes de la acreditada escuela orgánica de Cataluña en el siglo XVIII.

D. Joaquin Tadeo Murguía, organista de la Catedral de Málaga, en el curioso opúsculo que publicó en Madrid en 1807 contra D. Pablo Blasco, tiple de la Real Capilla, cita los grandes organistas de Europa, y coloca el nombre de D. Juan Vila entre los célebres Bach y Scarlatti.

D. Antonio Líteres, organista segundo de la Real Capilla alcanzó gran fama como organista y como compositor. Aunque no he podido hallar obra alguna orgánica de este profesor, su mérito lo atestiguan las composiciones que hizo para el servicio de dicha Real Capilla, especialmente un juego completo de vísperas que llamamos *de atril*, que se conservan en el archivo de la misma. Compuso tambien una ópera en lengua castellana, que se halla en la biblioteca nacional de esta Córte, la cual prueba que su autor, sobre ser hombre de ciencia, estaba dotado de gran genio.

Hubo dos grandes organistas con el apellido Sessé: uno fue D. Juan y otro D. Basilio. El primero de estos que fue organista de la Real Capilla, compuso muchas obras de mérito real, y de ellas publicó seis fugas para órgano, que le dieron gran reputacion. D. Benito Bails en sus *Lecciones de Clave*, que publicó en Madrid en 1775, hace un gran elogio de este insigne profesor; y en el prólogo de dicha obra, despues de manifestar que la habia sometido á su exámen, dice: «Parecióme »que podria llevar adelante con toda confianza mi inten»to, si tuviese la aprobacion de un artista de tan acre»ditada habilidad, y cuyo voto será de mucho peso para »los que sepan como yo cuán ageno le tiene de afectos »de envidia su desinterés, y de preocupaciones su mu»cha instruccion.» D. Joaquin Murguía en el opúsculo ya citado le llama *profesor de primer órden, y de vastos conocimientos, tanto en la teórica de la música, como en otros varios ramos de literatura*.

D. Basilio Sessé fue organista de la primada Iglesia de Toledo, quien compuso tambien muchas obras orgánicas, y por ellas alcanzó gran fama. El cabildo de dicha Santa Iglesia le dió grandes y repetidas pruebas de lo mucho que estimaba su relevante mérito; y su muerte fue tan sentida por aquella ilustrísima corporacion, que creyendo irreparable la pérdida que por ella habia tenido, dió instrucciones al comisionado que tenia en esta Córte, para que se informase, si entre los varios profesores que llevaban el apellido Sessé habia algun buen organista digno de ocupar la vacante, para de esta manera hacer mas duradera la memoria de aquel insigne profesor.

D. Josef Lidon, organista de la Real Capilla y despues maestro de la misma, compuso numerosas y escelentes obras para órgano que, sin embargo de no haberlas dado á la prensa, andaban manuscritas entre las manos de todos los buenos organistas de su tiempo: entre ellas se encuentran seis fugas de sobresaliente mérito compuestas sobre cantos de los himnos *Ave maris stella*, *Quem terra*, *Verbum supernum*, *O! gloriosa Virginum*, *Pange lingua y Sacris solemniis*. Compuso tambien un tratado de *fuga* ó *paso*, que ha estado en gran estima, por el profundo saber y claridad con que trata esta importante materia, la mas principal entonces para los que se dedicaban á la dificil profesion del órgano. D. Pedro Aranaz, maestro de capilla de la Catedral de Cuenca, y uno de los compositores mas sábios de aquel tiempo, hace mencion en su tratado de contrapunto y composicion de otra obra de Lidon, llamándola *Precioso manuscrito de modulaciones*, de la que no he visto ejemplar alguno.

Entre los muchos y buenos discípulos que tuvo fué uno de ellos el P. maestro Fr. Pedro Carrera y Lanchares, organista del Carmen calzado de esta Córte, el cual, al publicar en 1792 su Salmodia ó juego de versos, manifestó la gloria que le cabia en deber su instruccion á tan distinguido maestro. La larga vida que disfrutó, su contínuo estudio, el mérito de sus obras y sus numerosos discípulos le alcanzaron una grande y sólida reputacion como organista, como maestro de enseñanza y como compositor.

El P. Carrera, de quien llevo hecha mencion, y Fr. Joaquin Asiain, organista del monasterio de San Gerónimo de esta Córte, figuraron tambien en primera linea. El primero publicó ademas de la Salmodia citada, otra obra como suplemento de aquella con el título de *Adiciones*, conteniendo ambas un total de 152 versos. El segundo escribió mucho, y entre las obras que compuso se halla un gran número de sonatas de ofertorio, un juego de versos largos para dias clásicos, y nueve versos de 8.° tono para la *Nona* de la Ascension; y aunque no dió á la prensa ninguna de ellas, no por eso fueron menos estimadas por los profesores inteligentes.

Ambos autores escribieron mucho mejor en el género fugado, ó libremente sobre cantollano, que cuando lo hacian sin sujecion á uno y otro: pero esta desigualdad se nota en casi todas las obras de los organistas de aquel tiempo. Sin embargo, preciso es confesar, que Asiain aparece por sus producciones hombre de mayor genio, de mejor gusto y de superior dominio en el manejo del teclado. Mi ilustre antecesor D. Mariano Rodriguez de Ledesma, que á su mérito como compositor reunia muy buen criterio en el arte, decia, hablando de los organistas de aquella época, *que el P. Asiain tocaba con tal elegancia y gusto, que iba delante de todos sus contemporáneos en medio siglo*.

Ademas de los organistas de quienes acabo de dar noticias, hubo en el mismo siglo XVIII otros varios que gozaron de muy buena reputacion. Para no defraudar su fama, ni hacer demasiado larga esta Memoria, me contentaré con poner aqui sus apellidos, como se encuentran citados en varias obras y manuscritos; y que son los siguientes: Brocarte, Espona, Ferrer, Lombida, Iribarren, Eguiguren, Pueyo, Ustarroz, Palomar, Murguia, Vigaray, y Sabatán.

He llegado á una época en que conviene hacer alto, para dar lugar á algunas observaciones importantes.

Hasta aqui no he hecho mas que dar noticias de los organistas que mas han ilustrado este ramo del arte en los siglos XVI, XVII y XVIII; pero he dicho muy poco acerca de la historia de la escuela orgánico-española, y de las circunstancias peculiares que la han distinguido de la seguida en otras naciones de Europa.

Voy pues á ocuparme con la brevedad posible de esta materia que, sobre ser interesante por sí misma, servirá de preliminar á la historia de los organistas españoles del siglo XIX. Para ello convendrá antes hacer una pequeña escursion al campo de la historia general del arte.

Sábese que el género de música religiosa fué el único que se cultivó con esmero en Europa hasta el siglo XVI, en cuya época hizo admirables progresos. Verdad es que á mediados del siglo XV tuvo principio el

drama lírico, siendo el primero que se ejecutó en una plaza pública de Roma, *La conversion de San Pablo:* pero este espectáculo promovido por el clero no fue en sus principios mas que un apéndice del altar: los argumentos eran sacados de la Santa Escritura, y la música era del mismo género que la que se cantaba en los templos. No habia pues en aquella época verdadera música profana. Apareció esta á fines del siglo XVI, y apoderándose de los adelantos debidos hasta entonces á la religiosa, empezó á efectuar una gran revolucion en el arte.

Inventóse primero el *recitado* por Peri en Florencia bajo la influencia de los caballeros florentinos Bardi, Strozzi y Corsi. El mismo Peri inventó tambien el *aria* que se oyó por primera vez en su *Euridice* hácia el año 1600.

Monteverde, Cavalli, Soriano y otros varios maestros hicieron grandes progresos á principios del siglo XVII; y desde esta época fue esparciéndose tan rápidamente el espectáculo de la ópera, que á mediados del mismo siglo se hallaba establecida, no solo en todas las grandes ciudades de Italia, sino tambien en las principales Córtes de Europa.

Los progresos hechos por la música profana *concluyeron por establecer* la tonalidad moderna, reduciendo á dos modos, mayor y menor, los ocho tonos del cantollano. He dicho *concluyeron por establecer*, para manifestar que la antigua tonalidad venia modificándose desde los siglos anteriores, y que no se efectuó el cambio de repente, como opinan casi todos los escritores estrangeros.

La *modulacion* ó sea tránsito á otros tonos, que no se habia practicado mas que á los tonos inmediatos, segun mi opinion, y que segun la de Mr. Fetis no habia existido hasta Monteverde, recibió un gran desarrollo, y abrió un nuevo y vasto campo al arte. Pero la mayor conquista que este hizo fue la *melodia* en el sentido que hoy damos á esta palabra, y que es el alma del discurso musical.

Esta gran revolucion del arte se hizo sentir en todos sus ramos, incluso tambien el género religioso. Nació el género instrumental, y llegó en el siglo XVIII á gran altura: perfeccionóse mucho la construccion de los instrumentos: al miserable *clavicordio* sucedió el *piano-forte*, inventado en 1717 por Schroter y perfeccionado despues por Silbernann: dióse mas estension al teclado del órgano, multiplicándose el número y calidad de sus registros, y todo su complicado mecanismo alcanzó una perfeccion admirable.

Me ha sido necesario presentar á grandes rasgos este cuadro histórico, para esplicar con claridad las modificaciones que á impulsos de la música profana ha sufrido en general la escuela orgánica, y con especialidad la española.

Los organistas españoles siguieron en el siglo XVI la direccion y marcha del género vocal religioso que entonces dominaba. Consistia este en imitaciones de diversas clases que se hacian entre las voces, á lo que llamaban estilo *sublime*; ó en armonias sencillas sobre un bajo de poco movimiento, que denominaban estilo *llano*. Cuando esta armonía sencilla se colocaba sobre un cantollano, que decia generalmente el tenor, le daban el nombre de *fabordon*. De estas tres clases de composiciones eran todas las que los organistas practicaban, esceptuando algunos preludios cortos en que hacian lo que llamaban *glosas*, á las que daban especialmente en la mano derecha mas movimiento que el acostumbrado en la música vocal, por la distinta naturaleza del órgano y por la facilidad que á ello se prestaba este instrumento. Llamaban ademas estilo *galante* á los pasos ó fugas cuyos intentos eran mas cantables, y cuya forma era algo mas elegante: sin embargo, el género era el mismo que el llamado *sublime*: y no habia entre ambos mas diferencia que la que resultaba entre un *madrigal* y un *motete* de aquellos tiempos. La música de clavicordio era tambien del mismo género, y apenas se notaba diferencia alguna entre ella y la orgánica, si se esceptua el uso de las contras que en esta se practicaba.

Llegó el siglo XVII, época de verdadera revolucion artística en Europa, y aunque en España no se hizo sentir respecto ó la música religiosa hasta la 2.ª mitad del mismo siglo, por los motivos que despues espondré, no sucedió asi en el estrangero. Inventada

la melodía por los compositores teatrales de Italia, se propagó la ópera inmediatamente á otras naciones, y se estableció al poco tiempo en Alemania y Francia. Nació de esto el género libre, y sucedió con él como con todas las grandes inovaciones, por útiles y ventajosas que sean. Principiáronse á manifestar diversas opiniones acerca de si debia ó no ser aceptado este nuevo género en el religioso, y de consiguiente en el orgánico. La iglesia protestante lo rechazó severamente, y permaneció firme é inalterable con sus fugas y corales; pero la católica lo toleró; no sin declarar sabiamente su propósito de que no se introdujese con este nuevo elemento la música profana en los templos.

En España, como antes he dicho, no principió el género libre religioso hasta 50 años despues. No se crea por esto, que hasta esta época no fue conocida entre los españoles la verdadera melodía. Se habian ejecutado en el siglo XVI algunos melodramas cantados desde el principio al fin: habia nacido la zarzuela en el XVII; y estaban en voga las canciones populares y las de salon, y de estas principalmente las llamadas *romances, barcos, barquillos* y *galas*. La melodía habia estendido su dominio en todas partes menos en la Iglesia (1).

Se creia entonces que la melodía, por el solo hecho de haber sido inventada en el teatro, no podia espresar mas que pasiones mundanas. Estaba tan arraigada esta conviccion en el clero; oponia este tal resistencia al nuevo género; tenia tal apego al cantollano: y estaba tan contento y satisfecho con las fugas, cánones y fabordones, que se alzaba contra el pobre maestro ú organista que se atrevia á presentar en el templo la mas inocente cantilena melódica.

Dígalo sino el maestro D. Luzero Clariana, que en el año 1652 se atrevió á defender el principio de que el género libre melódico era adaptable á la música religiosa. Por este solo hecho escribieron contra él, dando al género libre el odioso epiteto de *música de comedias*, y tratándolo aspera é inconsideradamente. Defendióse él como pudo, pero lo hizo con mas valor que prudencia; asi es que empeoró su causa, enconando mas los ánimos de sus contrarios. Encargóse de refutarlo el doctor D. Pedro Rivera, publicando para ello un folleto en Zaragoza; y lo hizo tan cumplidamente, que á fuerza de silogismos, y de testos de la Santa Escritura, Concilios y Santos Padres, aterró é hizo enmudecer al pobre Clariana !!!

Ejemplares de esta especie fueron causa de que los maestros y organistas fuesen en adelante mas cautos y prudentes.

Es muy curioso y digno de notarse el modo de que se valieron para ir introduciendo poco á poco el nuevo género, sin que se apercibiesen de ello los fuguistas esclusivos y las gentes devotas. Semejantes al médico que, temiendo que el vino puro irrite al enfermo convaleciente, le ordena la mezcla del agua, asi ellos mezclaron y envolvieron las ideas melódicas y libres con el cantollano, haciéndolas oir sucesiva ó simultáneamente: doraron la píldora, (permítaseme esta frase vulgar) y los clérigos y místicos la tragaron sin grave dificultad; acostumbrándose despues con el trascurso de algunos años á gustar de aquello mismo que antes aborrecian. No se crea por esto que la guerra entre el género libre y fugado concluyó enteramente en el siglo XVII. El P. Nasarre en su *Escuela música* (año de 1723) declarándose partidario tanto del género libre como del fugado, rechaza la opinion de algunos organistas de su tiempo que no admitian todavia lo que ellos decian *tocar suelto*. Solo el tiempo y los grandes adelantos que siguió haciendo el arte en el siglo XVIII, pudieron conseguir que se rectificasen las ideas en esta materia.

Es interesante hacer notar, que la amalgama del cantollano con las ideas tanto libres como fugadas ha sido, y es hoy la circunstancia mas carecteristica que distingue á la escuela orgánico-española de las estrangeras. Todas las obras mejores de los organistas españo-

(1) Es de creer que tambien en la Iglesia se habrian oido melodías de este género en las escenas pastoriles que se ejecutaban entonces con el nombre de villancicos en los Maytines de Navidad, y en las farsas que tenian lugar el dia de los Inocentes; pero tambien es probable, que esto seria considerado por el clero como uno de tantos escesos que por inmemorial costumbre se toleraban únicamente en dichas festividades.

les llevan este sello peculiar, y en todas ellas entra el cantollano como parte principal, ó por lo menos como secundaria.

Puesto en pacífica posesion el género libre en todo el siglo XVIII, y compartiendo el dominio del arte orgánico con el fugado, parecía natural que se hubiese tratado de las condiciones y restricciones con que aquel debia ser aceptado para constituirlo dignamente, marcando del mejor modo posible los límites que debian separar el género religioso del profano. Como esto no se hizo en España ni en las naciones estrangeras, y si bien es cierto que los buenos organistas guiados ya por sus instintos, ya por sus convicciones, supieron hacer el uso conveniente de dicho género, quedó al capricho particular de cada uno el darle mas ó menos estension, con grave riesgo de introducirse grandes abusos. El primero de estos, y que apareció muy pronto, fue el esceso de los adornos, segun se vé en la mayor parte de las obras orgánicas de aquel tiempo. Causa admiracion, y hasta escita la risa el considerar que artistas tan graves, clérigos tan respetables, y monges tan severos se aficionasen tanto á ellos, que apenas escribian una frase que no contuviese un par de trinitos y media docena de *aleados* (1). Verdad es que este mismo mal gusto reinaba entonces en las obras de clave y de otros instrumentos, tanto en España como en el estrangero: pero aun asi es notable, que donde hubo tan graves dificultades para la adopcion del género libre, se recibiese al poco tiempo con tanto amor esa coquetería del arte. La naturaleza del órgano y el objeto á que está dedicado parecia exigir mas sobriedad en el uso de los adornos.

Notaré á su tiempo otros varios defectos que fueron naciendo del abuso del género libre.

Entre las diferentes clases de obras orgánicas compuestas en el género libre, merecen particular mencion las llamadas *partidos* que, inventadas en el siglo XVI como glosa, y mejoradas en el XVII por el uso de la melodía, jugaron un papel muy importante en el XVIII. El P. Nasarre en el tomo 2.° de su *Escuela música* hace la historia de los *partidos* que he creido conveniente insertarla aqui, para mejor esclarecer esta materia, que ha sido peculiar de la escuela española.

«Contentábanse, *dice Nasarre*, los antiguos con me»nos ejecucion que los modernos, porque á menos tra»bajo conseguian el ejecutar la música segun la disposi»cion de los órganos. No se usaba el tenerlos *partidos*, »como se inventó despues; disponiéndolos de modo, que »los registros no fuesen mas que lo que la mitad del te»clado, dividiendo en dos lo que antes era solo uno; dis»puestos asi, para que la una mano pudiese tocar con el »*lleno* del órgano, y la otra con el flautado: y á dicha »invencion se siguió el inventar los organistas las obras »*partidas*, tanto de una mano como de otra; disponien»do, que una voz que habia de tocar con el *lleno* fuese »toda glosada; para la mano derecha era *tiple*, y para la »izquierda *bajo*, y la otra mano llevaba las tres voces, »sirviendo como de acompañamiento á la que llevaba la »*glosa*.

»Inventada esta música *partida*, fue preciso que los »organistas se aplicasen mas al estudio para conseguir »mayor ejecucion por razon de la glosa, asi en los *par»tidos* de una mano, como en los de otra: á que añadie»ron despues los célebres maestros organistas del pasado »siglo el tocar dos *tiples* con la mano derecha, y dos *ba»jos* con la izquierda, aumentando el trabajo del estudio »con el nuevo primor, para poder conseguir su mayor »ejecucion.

»Pero ya en este presente siglo, no contentos los »célebres órganistas de él, con tener los órganos parti»dos, han procurado que se inventasen tantos registros, »y tan de gusto en ellos, que es una maravilla tan de»leitable lisonja del oido, que se lleva la atencion de los »oyentes este instrumento mas que ninguna otra espe»cie de música, ya por la diversidad de ser unos com»puestos de variedad de especies, y diversos *diapasones*, »y otros de lengua tambien con mucha variedad por ser »compuestos de diferentes proporciones, á que se ha se»guido el inventar música con diferente disposicion, se»gun conviene ser ejecutada con dichos registros, au»mentando con esto el trabajo de los que estudian para

(1) Daban los antiguos el nombre de *aleado* al mordente de tres notas, y esplicaban su significado *por la semejanza que tiene con el aleteo de un pajarito*....

»poderse facilitar en tan difícil ejecucion como es necesa»ria para semejante música. Y asi digo, que hasta estos »tiempos no ha habido organistas que necesitáran de tan»ta ejecucion, no porque no la hayan tenido muchos de »los célebres del antecedente siglo, si porque no la pu»dieron practicar por no tener los órganos en la disposi»cion que están en este.

»En las obras partidas que usaban los antiguos, la »mayor ejecucion era con la una mano tan solamente, »que era la que llevaba la *glosa*, y si era de dos *tiples* »era la derecha, y si de dos *bajos*, la izquierda: porque »la que llevaba los acompañamientos, como cantaban »llanamente las voces, era mas fácil su ejecucion. Pero »en la música que hoy se practica para los registros mo»dernos, es necesaria tanta ejecucion en la una mano »como en la otra, por usar tanto de la *glosa*, y de pasos »difíciles, la voz que acompaña como la principal: pues »aunque sean las obras partidas como las que practica»ban los antiguos, está la diferencia en los registros, »porque aquellos, las voces de los acompañamientos las »tocaban con el flautado solamente, á fin de que se oye»sen menos que la voz que llevaba la *glosa*, para que »aquella brillase. Son mucho mas armoniosas del modo »que ahora se practican, asi por la *glosa* que llevan los »acompañamientos, como porque los registros con que »se ejecutan tienen mas cuerpo de voz: y á veces poco »menos que los que lleva la voz principal; diferencián»dose de lo que ejecuta la una mano á la otra en ser »unos registros de lengua, y otros no, circunstancia »que no hace menos harmoniosa la música, antes bien »mas deleitable.»

Los organistas de aquella época compusieron muchas piezas *partidas* de verdadero mérito, en las que, ademas de manifestarse las dificultades que vencian en el manejo del teclado, se nota gran genio y travesura en las ideas, y mucho tino en la combinacion de los registros.

Sin embargo de esto, preciso es confesar, que la demasiada aficion que los organistas de aquellos tiempos tenian á esta clase de piezas fue causa de que los organeros, al construir un órgano, pusiesen en él muy pocos registros de lengua de un mismo diapason, anteponiendo al buen lleno de lengüetería, igual en toda la estension del teclado, el número de combinaciones *partidas* á la octava ó quincena, ya por arriba é ya por abajo en ambas manos.

El siglo XVIII fue brillante para la escuela orgánico-española. El género fugado hermanado con el cantollano, llegó á grande altura: el libre hizo tambien notables progresos. Los únicos lunares que en este último aparecian eran el esceso de adornos, que he notado. y el uso poco discreto que se empezó á hacer de la música de piano compuesta por autores estrangeros, que estaban entonces en voga. Deslumbrados nuestros organistas con la fama de dichos autores, no tuvieron el discernimiento conveniente para rechazar de sus obras aquellas que eran impropias del órgano, ó del objeto á que él está dedicado. Fuera de esto no hay mas que motivos de elogio para la escuela y para los organistas de aquella época (1).

Réstame ahora tratar de los del siglo presente, y de las modificaciones que ha sufrido en él la escuela orgánica. Estas dos materias, que en los siglos precedentes han ido separadas, irán en este unidas; porque me propongo hablar mas de las cosas que de las personas. Debo advertir tambien, que no nombraré á los buenos organistas que existen hoy en España, porque no se crea aqui y mas allá de los Pirineos, que es la amistad ó el nacionalismo el que impulsa mi pluma á hacer sus elogios. Yo les he invitado á que escriban algunas composiciones para publicarlas en esta obra, y ellas serán la mejor prueba de sus talentos. Ellas probarán tambien que, sin embargo de la actual decadencia de este ramo, tenemos todavia organistas que merecen grande consideracion en el arte.

Decadencia he dicho, y la hay en efecto notable: pero como la decadencia lo mismo que el progreso no se efectua en artes, ciencias y toda clase de conocimientos humanos tan rápidamente, que no se pueda observar el punto de partida, las causas que la motivan, las

(1) Mi primer pensamiento fue el de publicar una pequeña coleccion de piezas de los organistas del siglo XVIII, y algunas tambien de los siglos anteriores para documentar de cierto modo esta memoria; pero desistí de ello con la esperanza de que tal vez se presentará mas adelante ocasion igualmente oportuna.

circunstancias que la acompañan y la gradacion de su marcha, manifestaré con la brevedad que me he propuesto cuanto á esta materia concierne en la reseña histórica que voy á continuar, tomándola desde principios del siglo XIX donde la he dejado.

Sábese que cada una de nuestras Catedrales y monasterios tenia su escuela particular, compuesta del organista principal que enseñaba, de los niños de coro que se dedicaban á este ramo, y de algunos otros discípulos advenedizos de fuera. De todas estas escuelas las que gozaban de mayor reputacion á principios del siglo presente eran las del monasterio de Monserrat en Cataluña, dirijida por los maestros P. Narciso Casanovas, y P. José Vinyals, y la de Zaragoza por D. Ramon Ferreñac, organista principal del santo templo del Pilar. En Madrid estaban tambien muy acreditados como maestros de enseñanza en este ramo el P. Asiayn y el P. Carreras. En todos estos centros de educacion orgánica se nota, que los estudios que se hacian bajo la direccion de los maestros organistas citados diferian mucho de los que se habian practicado por sus predecesores. En todo el siglo XVIII, si bien habia ido progresando el género libre, no habia llegado á sobreponerse al fugado, cuyo estudio permaneció como base de la educacion orgánica, entrando aquel secundariamente en ella. Mas en principios del XIX sucedia lo contrario. El género libre empezó á generalizarse con preferencia al fugado. Las obras de los organistas que he nombrado, y varios de los mejores discípulos que por ellos se educaron, prueban claramente que á su influencia se debió en gran parte este notable cambio, que habia ido preparándose desde fines del siglo anterior.

Verdad es que este mismo cambio era efecto de causas muy poderosas, que son fáciles de comprender. Figúrense mis lectores el diverso efecto que en la generalidad de los oyentes producirian hoy en esta Córte dos organistas, fuguista admirable el uno, y elegante tocador el otro; que el primero ejecutase fugas con doble intento, uniendo el cantollano del *Ave maris stella* y demas himnos de la Iglesia, y que el segundo tocase sonatas brillantes en que desplegase su gran genio y estraordinaria fuerza de ejecucion; y se persuadirán de las ventajas que este reportaria sobre aquel en una época en que, por lo mismo que el género libre era menos comun en el órgano, deslumbraba mas, y producia mayor entusiasmo que ahora.

Concurrian tambien otras varias razones, y entre ellas la diversa naturaleza de los dos géneros. El libre era mas propio del genio, asi como el fugado lo era del talento; y sabido es lo poco que este puede contra aquel en materia de bellas artes. No se crea por esto, que yo desconozco que el genio sin la instruccion conveniente pueda hacer nada grande en el arte. En el parelelo que acabo de hacer entre los dos organistas supongo en el del género libre los conocimientos necesarios para escribir con correccion la armonía y coordinar debidamente el discurso musical; aunque en todo lo demas lo juzgue escaso de ciencia.

Lo cierto es, que varios organistas de genio y de verdadero mérito acreditaron en España el género libre; y que estos mismos principiaron á mirar el género fugado con alguna indiferencia. Tambien lo es, que esta indiferencia la heredaron sus inmediatos discípulos; y como no era tan facil heredar al mismo tiempo el genio de sus maestros, se pronunció la decadencia del ramo.

Los organistas que se dedicaron al género libre casi esclusivamente no se contentaron con lucir su habilidad en el órgano, sino que quisieron tambien ser pianistas y hacerse aplaudir en los salones; y asi como el género libre influyó en la decadencia del género fugado, el de piano influyó á su vez en la decadencia del libre orgánico.

Hay sin embargo varias razones que mitigan algun tanto la falta que puede atribuirse á nuestros organistas. Es necesario tener presente que la carrera de un buen organista se hizo mucho mas difícil con la adopcion del género libre, que no entró sustituyendo simplemente al de imitacion, sino hermanándose con él de un modo conveniente. Para brillar un profesor en este ramo le era preciso hacer un grande estudio en ambos géneros: necesitaba ademas vencer mayores di-

ficultades mecánicas ó de agilidad, y adquirir mucha mas perfeccion en el manejo del teclado. Necesitaba en fin unir la habilidad de instrumentista con el mérito de compositor en ambos géneros, y estar para ello abastecido de ciencia, y dotado de genio en un grado mucho mayor que el que se exigia á los antiguos organistas, que cultivaban casi esclusivamente el género fugado. Un profesor de este ramo que reuniese todas estas cualidades en alto grado de perfeccion seria digno de la admiracion del mundo entero: pero el talento del hombre es muy limitado para exigir de él tan raras y eminentes dotes.

Agrégase á esto que la mayor parte del medio siglo trascurrido ha sidó entre guerras y revoluciones, que han influido estraordinariamente en la decadencia de la música religiosa, y de consiguiente en la orgánica.

Sin embargo de todo esto, es necesario reconocer, que las escuelas citadas y todas las de su tiempo relajaron, unas mas y otras menos, la severa educacion de nuestros antiguos organistas. Los *hijos* de ellas (permítaseme llamarlos asi) dieron gran impulso al género libre, ensancharon demasiado sus límites, y empezaron á mirar con cierto desden el género fugado. Pero los que han saltado la valla de todo lo justo, y han abusado del género libre de un modo severamente censurable son sus *nietos*. Estos, con algunas honrosas escepciones, han llegado á confundir hasta cierto punto el género religioso con el profano, y el de piano con el orgánico. No son ya organistas, sino pianistas de mas ó menos habilidad, á quienes por lo general les falta de cabeza todo lo que les sobra de dedos. He dicho que hay honrosas escepciones, y afortunadamente son en número bastante á mitigar la pena que causa el ver tal estravío, y á esperar el remedio de tan lastimosa confusion.

El orígen de los defectos que acabo de atribuir á muchos de nuestros actuales organistas no es uno mismo en todos ellos. Dos son las fuentes de donde ellos nacen. En unos es la insuficiencia, y en otros la irreflexion. El remedio para los primeros es muy dificil. Seria necesario ante todo conocerse á sí propios; pero desgraciadamente no hay para esto métodos ni tratados.... Seria tambien preciso que tratasen de adquirir con un estudio serio los conocimientos que les faltan; pero esto no ofrecerá menos dificultades que lo primero al que ha conseguido una colocacion, cualquiera que ella sea, sin haberse habituado al trabajo de estudiar asiduamente. El remedio para los segundos es mas asequible. Como yo considero á estos, pianistas de algun mérito, y con la instruccion suficiente para componer con cierta regularidad, bastará que se paren á meditar detenidamente acerca del grande y sagrado objeto á que está dedicado el órgano, y penetrarse bien de la diversa índole que este instrumento tiene respecto del piano: con esto y con proponerse buenos modelos para su estudio habran dado un gran paso para llegar á ser verdaderos organistas.

Sin embargo de que en las anteriores observaciones he hablado del piano y de los pianistas, creo útil manifestar aqui una opinion que, aunque esclusivamente mia y de consiguiente poco autorizada, ha pasado á ser en mí, hace mucho tiempo, conviccion profunda.

El piano, pues, á cuya invencion y general uso debe el arte grandes adelantos, ha ocasionado tambien males de consideracion. Voy á probarlo. La primera educacion de los compositores y organistas es la de pianistas; y los estudios que hacen en el ramo de composicion son sobre este instrumento, el cual se presta á ejecutar con gran facilidad toda clase de melodias y pasos por atrevidos que sean, y á modular con admirable rapidez, sin que el oido reciba por ello gran desplacer. Hay mas. El compositor teatral, el maestro de capilla, el organista y todo aquel que se sienta al piano para componer alguna obra, se ve hoy impelido de una sed insaciable de novedad, que le obliga á inventar muchas veces pensamientos violentos y estravagantes, y modulaciones duras é incoherentes. El amor propio se las presenta sin embargo como admirables destellos de su fecundo genio. Pero lo que mas contribuye á no reconocer su error, y á confirmarse en su ilusion, es la naturaleza del piano. La sequedad de sus sonidos, el hábito cotidiano, y el oir continuamente á otros que

en el mismo instrumento cometen iguales escesos, le impiden conocer sus propios estravios. Los traslada luego al papel: pasan despues al órgano, á la orquesta, ó á las voces; y llega á ser insufrible lo que en el piano podria ser hasta cierto punto soportable.

No se crea que este defecto sea solamente de los españoles: no. Lo es mucho mas de los franceses y alemanes, cuya organizacion musical es, á mi entender, menos fina que la nuestra, y el amor á la estravagancia en el arte mucho mayor entre ellos que entre nosotros.

Bajo estas convicciones no puedo menos de manifestar, que estoy íntimamente persuadido de que el arte de composicion vocal, instrumental y orgánica ganaria mucho, si se reflexionasen maduramente las consideraciones que he espuesto acerca de los abusos del piano. A estos pues debe atribuirse, sin duda alguna, una buena parte en la corrupcion del género orgánico.

Antes de dar fin á la reseña de los organistas de la época actual, podria decir mucho de aquellos que colocados en la última categoría de este ramo, y careciendo de la habilidad y conocimientos necesarios, se ven precisados á tocar una música ligera de cualquier género: pero estos se hallan fuera de toda crítica; porque no son verdaderos organistas, ni pianistas, ni artistas siquiera. No merecen mas que el simple dictado de *tocateclas*. La crítica y la censura deberian recaer sobre las autoridades eclesiásticas que hacen tales nombramientos, y dan lugar á semejantes abusos, con menoscabo del respeto y veneracion que deben inspirar á los fieles todos los actos sagrados del oficio divino.

Cierto es, que no se puede exigir una regular habilidad al infeliz profesor que gana menos que un mandadero de monjas capuchinas....; pero tambien lo es, que el culto religioso y el arte orgánico reportarian muchas ventajas con que el número de organistas fuese menor, y sus dotaciones mas proporcionadas á las circunstancias que ellos deben tener.

He recorrido en esta Memoria todas las épocas desde el siglo XVI hasta el dia: pero me resta que hablar de una falta que ha sido siempre general en todos los organistas antiguos y modernos: diré mas: en todos los músicos y maestros: y aun me atrevo á decir; en todos los españoles. Esta falta es (permítaseme usar su propio nombre) la *indolencia*. Este es nuestro segundo pecado original, que ha estado, y está tan arraigado en nosotros, que á no haber para él una segunda redencion, que no se columbra todavia, ni se sabe de donde podrá venir, el arte músico que se sostiene solo por las felices disposiciones que brota con abundancia nuestro suelo, no progresará jamás como debiera.

Contrayéndome ahora al ramo de organistas acerca de esta grave falta, se vé que los antiguos ninguna obra de interés han publicado para ilustrar este importante ramo, si se esceptua el método *Música para tecla* por Cabezon, y el tratado *Facultad orgánica* por Correa, que he mencionado.

Si de las obras teóricas y fundamentales se pasa á las prácticas ó composiciones orgánicas, se vé la misma falta de publicaciones.

Nuestros organistas hicieron siempre su vida artística aislados en sus respectivas iglesias, sin estender sus miras mas allá del inmediato cumplimiento de sus deberes. Para llenar estos escribieron obras de mérito; pero sin desear siquiera que fuesen conocidas por sus comprofesores. Vivieron sin ninguna ambicion artística; y murieron en santa paz (!). Los herederos de sus manuscritos heredaron tambien su indiferencia; y á los pocos años no quedó rastro alguno de obras que estaban tal vez destinadas á perpetuar la memoria de sus autores.

Si esta falta es notable en los antiguos organistas, lo es mucho mas en los modernos. Aquellos, en efecto, no publicaban sus obras; pero las componian para su uso particular. Estos no tan solo no las publican, sino que no las componen siquiera. Diré mas. Hace 30 años se veia que muchos organistas, en defecto de tocar una pieza estudiada, llevaban algunos apuntes ó pensamientos, que eran una prueba de que iban en cierta manera preparados. Desde aquella fecha hasta hoy no ha hecho progresos la facultad orgánica; pero en cambio, no hay sacristan-organista que no tenga en el dia la presuncion de

improvisar y tocar de capricho admirablemente. Se ha llevado á tan alto grado el prurito de improvisar, que ha habido Iglesias en que se ha tocado de capricho en dos órganos á la vez!!!

Este abuso de la improvisacion, cuyo origen es la indolencia, es el defecto principal de los actuales organistas españoles: defecto que por una costumbre inveterada, no solo no se considera como tal, sino que lo contrario es calificado de pobreza de conocimientos, falta de numen, y escasa habilidad.

Sé muy bien, que en el culto católico hay muchos intermedios cortos de órgano, que por la poca importancia que tienen deben ser improvisados. Sé tambien, que un buen organista que llega á cierta edad no está en el caso de estudiar diariamente. Pero el tocar de capricho en funcion de primera clase una pieza de ofertorio, ó de alzar, y lo que es mas, hacerlo algunas veces hasta con indiferencia, es un estremo digno de la mas severa censura.

Lejos de mi el aludir aqui á todos los organistas españoles. Confieso que hay honrosas escepciones de esta regla: pero no hay duda que ella es por desgracia bastante general.

Por desgracia he dicho, y lo es en efecto, y muy grave. De aquí una de las principales causas de la corrupcion del género; la incorreccion armónica algunas veces; y los defectos de estructura, de plan, y de unidad, que son consiguientes en las piezas que se improvisan. De aquí la desventajosa opinion que han formado algunos profesores estrangeros que han viajado por España, atribuyendo á ignorancia de los organistas lo que en muchos es culpable indiferencia.

El que esté acostumbrado á ver el esmero con que cumplen sus deberes los organistas alemanes, y con especialidad los del rito protestante, no puede llegar á creer que haya pais alguno, en que cuanto se oye á los profesores de este ramo sea enteramente de capricho, y sin la mas mínima preparacion, como entre nosotros acontece.

Siendo esto asi, ¿qué de admirar es que los estrangeros incurran en error, al juzgar el mérito ó desmérito de nuestros organistas? Los medios que hay para conocer el estado de este ramo del arte son dos: las publicaciones orgánicas, y el oir tocar á los organistas. Publicaciones de importancia no las hay; y el oir tocar á organistas que lo hacen sin preparacion alguna, y con la indiferencia acostumbrada, es esponer el arte á su completo descrédito.

Se me objetará tal vez diciendo que en España hay organistas que improvisan ó tocan de capricho muy bien. No lo niego, pero si digo: 1.° que la improvisacion, que como tal se considera buena, lleva consigo defectos que le son propios: 2.° que estos mismos que improvisando tienen mérito hasta cierto grado, bien preparados lo tendrian incomparablemente mayor: 3.° que si bien se puede tolerar á estos que hagan un uso mas general de la improvisacion, no se puede tener igual indulgencia con la generalidad que presume tener el suficiente talento para imitarlos.

No es el abuso de la improvisacion el único defecto que nace de la indolencia. Hay otros varios de los cuales unos se hermanan con él, y otros son su legítima consecuencia. Tales son la presuncion y el orgullo, que casi siempre van unidos á la ignorancia, ó por lo menos á la falta de verdadero talento. Tal es la indiferencia y poco celo en el cumplimiento de los deberes. Tal es finalmente la falta de amor al arte, y el poco amor al estudio.

Conozco muy bien, que para desterrar totalmente estos defectos seria necesario desterrar al hombre mismo. Pero no hay duda de que el arte adelantaría mucho, si los organistas llegasen à penetrarse de la verdad de estas observaciones, y se esforzasen á remediar en cuanto fuese posible estos males.

He llegado al fin de esta Memoria. En ella he reunido todas las noticias históricas mas importantes que he podido adquirir á fuerza de gran trabajo y de esquisita diligencia. He hecho las deducciones que me han parecido justas, y presentado cuantas observaciones he creido útiles y convenientes á mi propósito. Fácil será, sin embargo, que yo haya cometido tal vez algunos defectos: porque ademas de mi ninguna práctica en trabajos de esta especie, no he tenido autor alguno que me ha-

ya precedido en esta materia, á quien pudiese consultar.

Tres son los objetos que me he propuesto en este pequeño trabajo histórico. 1.° Dar principio á que se cultive entre nosotros este ramo de literatura musical. 2.° Hacer ver que la historia de nuestros organistas es mas importante de lo que muchos creen. 3.° Presentar á los organistas actuales las reflexiones que se desprenden de la historia misma, para que estudiando y examinando bien la materia, contribuyan con sus talentos al progreso y mejora del género orgánico.

Mis comprofesores juzgarán si he conseguido alguno de los fines propuestos, y si he hecho algun servicio al arte músico-español en general, y al orgánico en particular.

FIN.

DEL GÉNERO ORGÁNICO.

BIBLIOTECA NACIONAL

Si mis opiniones fueran las de la escuela orgánica que solo admite el género fugado y los corales ó canto llano, la cuestion que aqui se trata seria muy sencilla. Pero el buen criterio de los organistas españoles, el habito sancionado por la razon, y hasta el sentido comun rechazarian tan severas, estrictas y mal fundadas doctrinas. Los mismos alemanes que las han sostenido han principiado ya á mitigar su rigor. Algunos de sus mejores compositores, y entre ellos Mendelssoh Bartholdy, han publicado sonatas para órgano en las cuales no solo hacen uso del género libre, sino del recitado. Es pues de esperar, que poco á poco vayan hermanando los dos géneros de un modo conveniente.

Admitido el género libre, la cuestion se presenta mucho mas delicada y dificil. Es necesario marcar los limites que separan el género profano del religioso, y el orgánico del de Piano y demas instrumentos. Para esto no basta esponer doctrinas. Es necesario que ellas sean comprobadas con piezas escritas bajo los principios que se establezcan. Sin estas no serian comprendidas aquellas sino confusamente. Por esta razon me propongo sentar las bases brevemente, esponiendólas con la mayor claridad posible, y observarlas estrictamente en las numerosas piezas que esta obra contiene. De esta manera espero que mis ideas serán perfectamente comprendidas por todos mis comprofesores. No aspiro á que todos ellos asientan á mis principios en su totalidad, sino á que unan sus esfuerzos á los mios, y ora admitiendo mis doctrinas, ora impugnandolas, ora mejorandolas, se constituya el género orgánico, de modo que los que aspiren á ser buenos organistas tengan un norte fijo en su carrera, y progrese este ramo.

El género orgánico debe considerarse bajo dos aspectos: el 1º es el objeto á que se destina, que es el culto religioso; y el 2º es la naturaleza del instrumento, que tiene su caracter particular que lo distingue de todos los demas.

Varios escritores estrangeros, que gozan de gran reputacion literario musicál, quieren que no se admita en el templo música espresiva. Para desacreditar esta le dan el odioso dictado de música dramática, á imitacion de los partidarios del genero fugado esclusivo, que en el siglo XVII la llamaban en España música de comedias; pero ellos no aducen razon alguna convincente que

pueda legitimár opinion tan contraria al arte, y tan opuesta al objeto del culto religioso.

Admito pues la música espresiva en el género orgánico, con las restricciones que se verán al sentar las bases; y no solo la admito, sino que escluyo toda la que no lo sea. No se crea por esto, que trato de confundir los géneros. Por las reglas ó bases indicadas que siguen á estas observaciones preliminares se comprenderán mis principios en esta materia.

Pasemos ahora á ecsaminar la cuestion, bajo el 2º. aspecto, que es la naturaleza del órgano.

Este magnifico instrumento, ó esta grandiosa *maquina de instrumentos*, como lo llama Castil-Blazze, reune *una numerosa orquesta, bajo las manos de un solo ejecutor*, como dice muy bien Yriarte en su *Poema de la música*. Hay sin embargo una diferencia muy notable entre la orquesta y el órgano. Aquella matiza ó colorea las frases, acentuando mas ó menos las notas de la melodia que el compositor coloca en este ó aquel instrumento; refuerza ó disminuye un mismo sonido colocado en uno ó en muchos de ellos; dispone, en fin, de todos los medios posibles para graduar la fuerza en cada frase, en cada miembro de ella, y hasta en cada nota. El órgano, por el contrario, no tiene medio alguno para matizar el canto: él no puede esforzar una nota mas que otra, dentro de una misma frase melódica, ni disminuir la que dió fuerte, ni esforzar la que dió devil. Lo único que puede es formar contrastes, haciendo una frase entera devil, y otra fuerte, por medio de los diferentes registros, ó por la variedad de teclados.

Verdad es que puede tambien esforzar los sonidos por medio de las arcas de los *ecos*, pero este elemento de espresion y colorido, aunque precioso y de gran importancia, es tan limitado, que sirve mas para matizar la harmonia que la melodia, en razon de afectar á la vez á toda la estension del teclado, bajo el mismo registro.

El Piano es tambien muy diferente del órgano. Por muy bueno que aquel sea; por mas que digan algunos fabricantes haber inventado el *tenido de las notas á voluntad;* por enormes que sean las dimensiones que hoy le dan, siempre resulta un instrumento incapaz de llenar con sus sonidos un gran local, de sostener un mismo sonido con igual intensidad, y mucho mas de disminuirlo ó aumentarlo. Sin embargo de estos grandes defectos, tiene por otra parte muchos mas medios de matizar y colorear el discurso musicál que el órgano, en razon de la independencia que hay entre sus sonidos.

Resulta pues que el órgano, tanto por el objeto á que está dedicado, como por su propia naturaleza, requiere un género de música que le sea peculiar, y diferente del de la orquesta y del Piano.

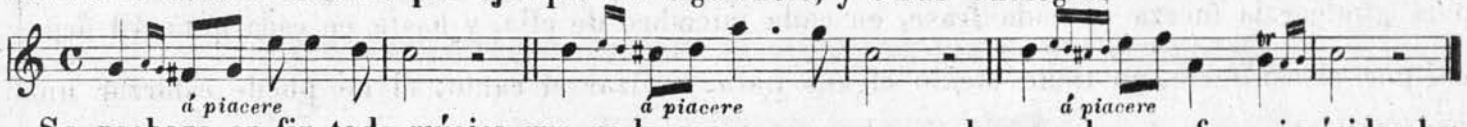
Voy pues á sentar las bases del género orgánico, bajo los principios enunciados en las consideraciones preliminares que acabo de esponer.

BASES DEL GÉNERO ORGÁNICO RESPECTO A SU OBJETO, QUE ES EL CULTO RELIGIOSO.

1ª Se admite el genero libre lo mismo que el fugado, haciendo uso de ambos ya separados, ó ya mezclados convenientemente. Dichos generos podran usarse entrando en ellos el cantollano, ya como parte principal, ya como secundaria, ó ya con total independencia de él.

2ª El género orgánico, sea libre ó fugado, debe espresar los sentimientos del pueblo cristiano congregado en el templo, 1º para alabar á Dios, y darle gracias por sus inmensos beneficios; 2º para adorarle y rendirle homenage; y 3º para pedirle misericordia y bendicion. En consecuencia de este principio queda eliminada toda música que no esprese dichos sentimientos religiosos.

3ª Se prohibe toda música cuyo ritmo sea propio de bailes, tanto populares como de salon, y toda clase de cantilenas profanas. Tambien se prohibe hacer uso de las cadencias comunes de la musica teatral: por ejemplo las siguientes, y otras analogas.



Se rechaza en fin toda música que nada espresa, como sucede con algunas fugas insípidas hechas escolasticamente, ó que esprese lo que no debe, segun los principios sentados en la 2ª base.

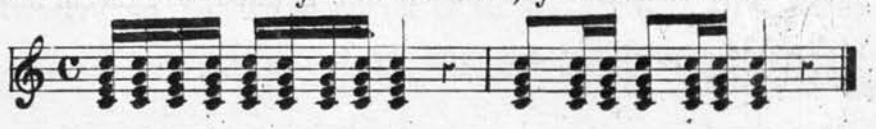
BASES DEL GÉNERO ORGÁNICO RESPECTO A LA NATURALEZA DEL INSTRUMENTO.

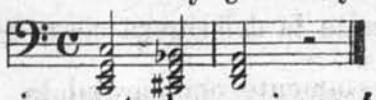
1ª La música de órgano debe ser rica de harmonia. La naturaleza del instrumento, y tambien el grande objeto á que está dedicado, escluyen toda frase melódica de cierto número de compases acompañada con la tónica y dominante en acordes sencillos, ó con un pobre harpegio. Toda melodia que requiere mucho matiz, esto es, que tenga mucho colorido de *piano*, *fuerte*, *disminuyendo* ó *creciendo*, es impropia del órgano, en razon de no poderse ejecutar con esa graduacion de fuerza.

Este defecto del instrumento es necesario suplirlo con el interes harmónico, al qual se presta admirablemente.

2ª Las modulaciones rápidas, duras é incoherentes son detestables en el órgano. Sin embargo de que muchos pianistas de primer orden las practican en el dia con frecuencia, y que algunos organistas irreflecsivos, ó de organizacion poco delicada, ó talvez de gusto pervertido, las trasladan del piano al órgano, no por eso es menos digno de reprobacion semejante abuso.

3ª Son impropios del órgano los pasos de gran rapidéz, cuando son muy continuados. Lo son tambien los pasos de notas repetidas en un mismo sonido y en aire vivo; y lo son mucho mas cuando son en acordes. Por ejemplo:



Son igualmente desagradables, y hasta insoportables las terceras mayores y menores colocadas en acordes muy graves, y con registros de lengüeteria ó de flautado de 26. Por egemplo  Los que entienden de instrumentacion saben, que el compositor que pusiese esta harmonia en 4 Figles, ó en otros instrumentos de gran fuerza, seria tenido por ignorante é inesperto: ¿porque pues se ha de hacer esto mismo con una *trompeta magna* que tiene mucho mas volumen y fuerza que aquellos?

Pudiera yo estenderme mas en esta importante materia, y añadir algunas observaciones interesantes; pero conociendo que los ejemplos valen mas que todo cuanto se pudiera decir en confirmacion de los principios enunciados, me remito á las numerosas piezas que contiene esta obra, las cuales suplirán con ventaja la falta de largos razonamientos.

Si los organistas españoles creen aceptables estas bases, se habrá dado un gran paso para la mejora y perfeccionamiento del género orgánico.

ADVERTENCIAS ACERCA DE LAS PIEZAS CONTENIDAS EN ESTA OBRA Y DE SU EGECUCION.

1.ª Sin faltar en nada á las bases establecidas, pueden componerse piezas en tres géneros, que yo denomino *elevado*, *medio*, y *llano*. Son del género *elevado* las piezas escritas en mucha parte á 4, y que son ricas de harmonia, modulacion é imitaciones. Son del género *medio* las composiciones brillantes, y aquellas cuya marcha es mas libre y no embarazada con la harmonizacion llena. Son finalmente del género *llano* las piezas sencillas, tanto en su concepcion como en la facilidad de egecucion. Yo me propongo hacer uso de todos los tres géneros dichos, especialmente de los dos primeros. Si todas las piezas que contiene esta obra fuesen del género *elevado* esclusivamente, pudiera creerse talvez que solo admitia yo este; y tendria ademas el inconveniente de que no todos podrian egecutar dichas piezas con la precision que ecsigen. Por estas razones he compuesto las 6 1.as (3 ofertorios y 3 de alzar) en el género *elevado:* las 4 siguientes en el *medio*; y las 2 que á estas siguen en el *llano*. Todas las demas serán de uno ú otro género, ó de un género misto. De esta manera habrá la variedad conveniente, y mi plan será claramente comprendido.

2.ª Aunque en los prospectos de esta obra se dijo que todas las piezas estarian escritas en 4 octavas, de *do* á *do*, he creido conveniente acceder al deseo de algunos escelentes organistas, cuyas obras honrarán mi Museo, de que se les permita estenderse hasta *re*, (dos teclas mas) en razon de ser esta la estension de la mayor parte de los organos españoles, segun ellos aseguran. He determinado tambien añadir al plan de la obra tres versos largos sobre el himno *Veni creator* á

peticion de algunos profesores.

3.ª El uso que se hace de las *contras* en la presente obra es el que permite la defectuosa construccion que tienen en esta parte los órganos españoles, muy desventajosa ciertamente comparándola con el teclado de pedales que tienen los estrangeros. Para que dichas piezas puedan egecutarse tambien en los muchos órganos que no tienen contras en escala cromática, se halla la harmonia dispuesta de modo que no quede defectuosa, aunque se supriman ellas totalmente.

4.ª He creido conveniente no designar los registros en la generalidad de las piezas que contiene esta obra, pero se darán en su lugar los conocimientos necesarios en esta materia. He determinado tambien usar de los matizes, ó grados de fuerza, *piano*, *mediofuerte*, y *fuerte*, para que todo organista, segun los elementos del órgano que tenga á su disposicion, haga ó no uso de ellos. Cuando una pieza, en la que se hallan los dichos tres grados, ha de ser egecutada en un órgano que no tiene mas que dos teclados, se harán los *fuertes* en uno, y los *mediofuertes* y *pianos* en otro. Si tubiese un solo teclado, el organista vera si, por medio de los clarines de las rodillas, (en el caso de tenerlos) la corneta y flautados etc. puede variar algo la graduacion de la fuerza. Si no hay alguno de estos medios, preciso será, aunque con notable desventaja, egecutarlo todo en un mismo teclado, y con los mismos registros. En fin, queda al buen criterio del organista la eleccion de dichos registros, segun las cualidades del órgano y el caracter de la pieza que vaya á egecutar.

5.ª Donde no designo articulacion alguna, entiéndase que debe egecutarse *ligado*, que es lo que ecsige por regla general el caracter del órgano. Sin embargo, anotaré el *ligado* cuando sea de notas pareadas ó de tres en tres, por la diferencia que hay de estas articulaciones á las del *ligado* en general. Tambien indicaré la articulacion, cuando sea *picada* ó *ligado-picada*, si asi lo ecsigiese la espresion de alguna frase musicál.

6.ª A las piezas de *ofertorio* compuestas en el género fugado sobre temas de himnos, y á todas las de *alzar* he dado una estructura nueva, y no usada hasta ahora por los organistas españoles ni estrangeros; por lo cual pondré al principio de algunas de ellas las observaciones que creo convenientes, para que sean bien comprendidas las inovaciones que propongo. No se crea por esto, que yo escluyo de manera alguna las que puedan componerse con otra estructura diferente.

7.ª La siguiente pieza, 1.ª de ofertorio, deberá egecutarse con lengüeteria igual, y en ella, asi como en todas las que contengan un discurso musicál melódico, deben escluirse los registros de lengua que suenen octava alta en la mano izquierda, ú octava baja en la derecha; porque con ellos se confunden ó destruyen las ideas, y se invierte la harmonia.

OFERTORIO

para ORGANO

por D. H. ESLAVA.

N.º 1

Mod.to pero libre.

PRELUDIO.

f

Contras

vivo

ritard.

Mod.to

M.Y.

Contras

vivo

mf

M.Y.

ritard.

Mod.to

f

f

M.D.

f

M.Y.

mf

f

mf

f

All.° Mod.to

mf

Todo ligado.

f

mf

f

Contras

Contras

p

f

p

Con.

f

Contras

p

f

mf

p

mf

f

Con.

Con

ELEVACION

N.º 1 — *por* **D. H. ESLAVA.**

La estructura ó corte de la siguiente pieza es la que propongo como mas ventajosa para el *canon* de la Misa, que es la parte de ella que sigue al ***Sanctus***. Dividida en dos partes, *Adoracion* y *plegaria*, se conforma perfectamente con la intencion y sentimientos de los fieles, y tiene la variedad conveniente.

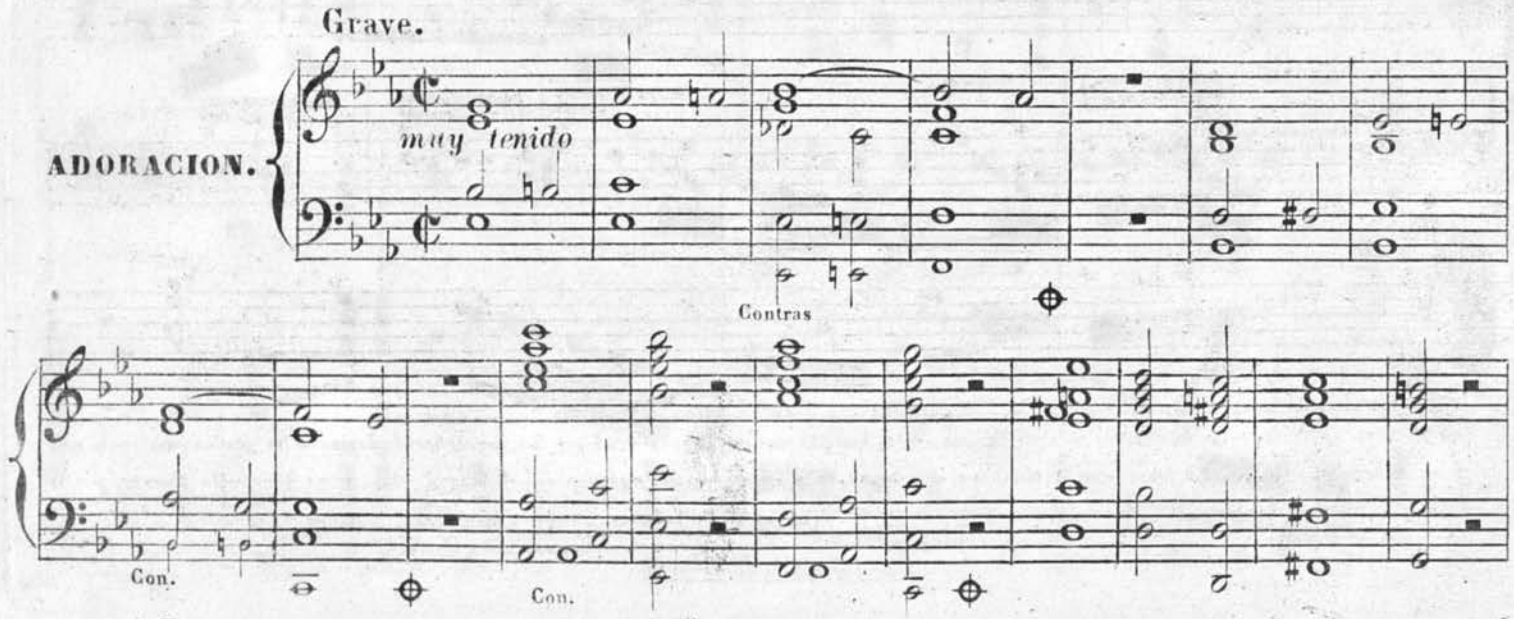
La *Adoracion*, grave en su caracter, lenta en su marcha, é interrumpida con algunos silencios, acompaña al acto imponente en que el pueblo cristiano adora á J.C. victima sacrosanta del incruento sacrificio; pero no pudiendo formar por si sola una pieza en razon de su corta y variable duracion, sirve de preludio á la *plegaria* que debe seguir inmediatamente despues de *alzar*.

Como las *adoraciones* deben ser elásticas, esto es, que duren mas ó menos segun el tiempo que el sacerdote invierte hasta la elevacion del caliz, es conveniente que sean improvisadas; pero he creido conveniente componerlas, para presentar ejemplos que puedan servir de modelo.

La *plegaria*, devota y espresiva, como lo ecsige el acto en que el pueblo y el Sacerdote dirijen sus ruegos á Dios, forma por si sola una pieza aunque de corta dimension.

Nota 1ª Para la composicion de la ***elevacion*** siguiente he supuesto que el *Sanctus* es de 6º tono, y que se ha cantado por *mi* ♭. En otras piezas de esta misma clase haré diversas suposiciones en que el tono del *Sanctus* y el de la *plegaria* sean distantes, para hacer ver el modo de que la *adoracion* sirva de union entre ambos.

2ª Los registros que convienen son flautados de **13** (y de **26** si los hay) con octava en la Adoracion, y Ecos de clarin en la Plegaria.



Con.

retard.

Andantino.

PLEGARIA (1)

p

(1) Los *fuertes* se harán estando abierta la arca de los *ecos*, los *pianos* estando cerrada, y los reguladores designan la graduacion con que ella debe abrirse y cerrarse. La frase que empieza en el compas 17 y su repeticion despues en el tono de *do*, que es toda ella *fuerte*, podria ejecutarse con lengüeteria interior y suave, ó con flautados de 13 y 26, siendo el órgano bueno y con varios teclados.

f

Con.

p

f

á compas

retardando

p

f

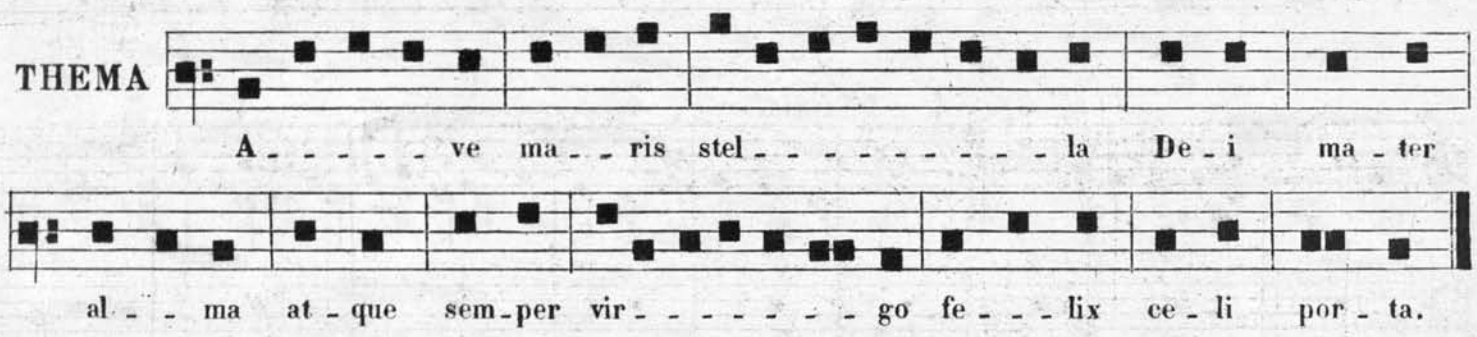
Con.

p

retard.

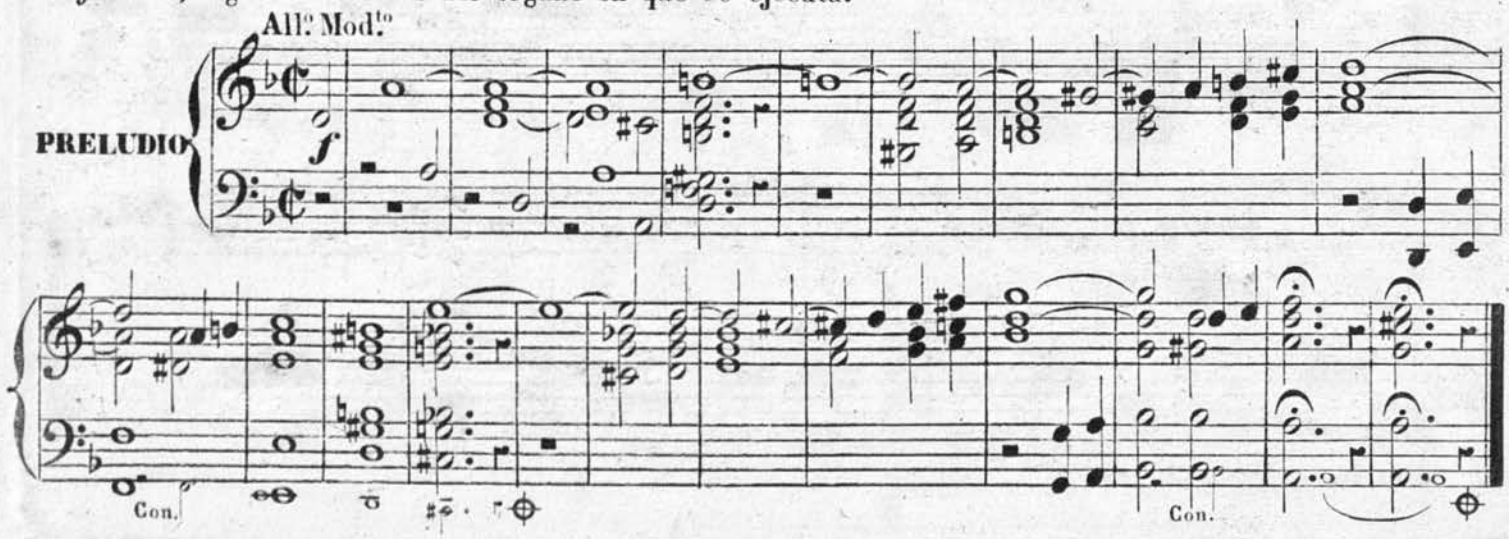
OFERTORIO N.º 2

POR D.n HILARION ESLAVA.



El género fugado ó de *paso* es escelente para el órgano, cuando se usa de un modo conveniente; pero no lo es, cuando se ve que en él preside unicamente el frio cálculo del arte, y el mero trabajo escolástico. Las piezas fugadas, lo mismo que las libres, deben tener la elegancia, la buena estructura, la *unidad casada con la variedad*, y todas las demas condiciones que se ecsigen en una composicion bien hecha. Fundado yo en estos principios he tratado de llenar dichas condiciones en las piezas fugadas sobre himnos, amalgamando con ellas algunas ideas libres, cuando á ellas se presta naturalmente el canto que sirve de thema: pero cuando esta amalgama no es natural, y si un tanto violenta, entonces para evitar la monotonia, hago uso del genero *coral*, que es de muy buen efecto y de un caracter puramente religioso. Llamo genero *coral* á las melodias fraseadas que se forman con el canto del himno, dando interés á la harmonia y á la marcha de sus partes, pero sin ofuscar á la frase melódica que debe dominar. De este género hago uso en la pieza siguiente; y para que mi pensamiento sea bien comprendido va marcada la 1.ª frase que contiene de dicho género con la palabra *coral*. El analisis detenido de esta fuga hará comprender á los profesores de buen gusto y de sano criterio si son ó no aceptables las observaciones que acabo de esponer.

Nota. Esta pieza puede tocarse con la *lengüeteria* ó con el *lleno*, observando ó no los *fuertes* y *mediofuertes*, segun los medios del organo en que se ejecuta.



All.° Moderato.

FUGA.

mf

Con.

Con

f

Con.

mf

Coral.

f

Con.

mf

f

Con.

mf

f

Con.

Con.

OBSERVACIONES ACERCA DE LAS COMBINACIONES DE REGISTROS.

Aunque por las razones manifestadas en la pagina 26 determiné no designar los registros en todas las piezas, me he propuesto en su defecto ir haciendo cuantas observaciones crea útiles acerca de las combinaciones de los mismos, y de las particularidades de algunos de ellos, segun vayan presentandose las diversas piezas que esta obra contiene. Estas observaciones esparcidas aqui y allá serán reasumidas al fin de la 1ª parte, y formarán un cuerpo de doctrina aplicable á toda clase de órganos, lo cual será mucho mas util y ventajoso que el designar solamente los registros de cada pieza.

En la siguiente *elevacion* y en otras de esta clase se encontrarán *mf* (medio fuerte) y *f* (fuerte); pero no por eso se ha de hacer uso de ningun registro fuerte de lengüeteria. Los matices en las piezas mencionadas designan unicamente la mayor ó menor fuerza de los registros suaves, pero de ninguna manera el verdadero fuerte de lengüeteria que tiene lugar en los ofertorios y otros actos semejantes. Las combinaciones que aquellas requieren son las de los registros llamados de *cañuteria;* (bajo esta denominacion se comprenden todos los registros cuyos caños no tienen lengua) y he aqui las comunes que de ella resultan en todos los órganos regulares, principiando por la mas suave, y concluyendo por la mas fuerte.

1ª El flautado violon con el tapadillo (que es su 8ª) en ambas manos dá unos sonidos deviles y velados, que son de buen efecto en los actos de gran silencio y recogimiento, como es el de la *adoracion*.

2ª El flautado de 13 con la octava en ambas manos produce sonidos mas llenos que la anterior combinacion y tiene tambien un caracter mas grave.

3ª El flautado de 26 con el de 13 y la octava en ambas manos forma sonidos llenos y voluminosos, y de un caracter sumamente grave y magestuoso.

4ª Los dos flautados dichos, la 8ª, 15ª, 19ª y 22ª en ambas manos forman el *lleno*, cuyos sonidos son mas fuertes que en la anterior combinacion, y su caracter es menos grave, y por consiguiente mas brillante. Por esta razon suele hacerse mucho uso del *lleno*, en lugar de la lengüeteria, en los dias menos solemnes.

Si el órgano tiene buenos *ecos* de clarin ó corneta, son estos preferibles para las piezas de alzar á las combinaciones mencionadas; porque con solo un registro se pueden hacer todos los matizes que ellas requieren, esforzando y disminuyendo á voluntad. No por esto han de quedar aquellas sin uso, porque en todo lo que concierne á esta materia es necesario buscar toda la variedad posible.

Mas adelante se tratará de las combinaciones de los registros verdaderamente *partidos*, como la corneta, flauta travesera etc. y de la clase de musica que ellos ecsigen.

Téngase presente que estas observaciones y otras análogas no las hago para los organistas bien instruidos, porque estos saben por principios y por practica cuanto yo pudiera decir en la materia.

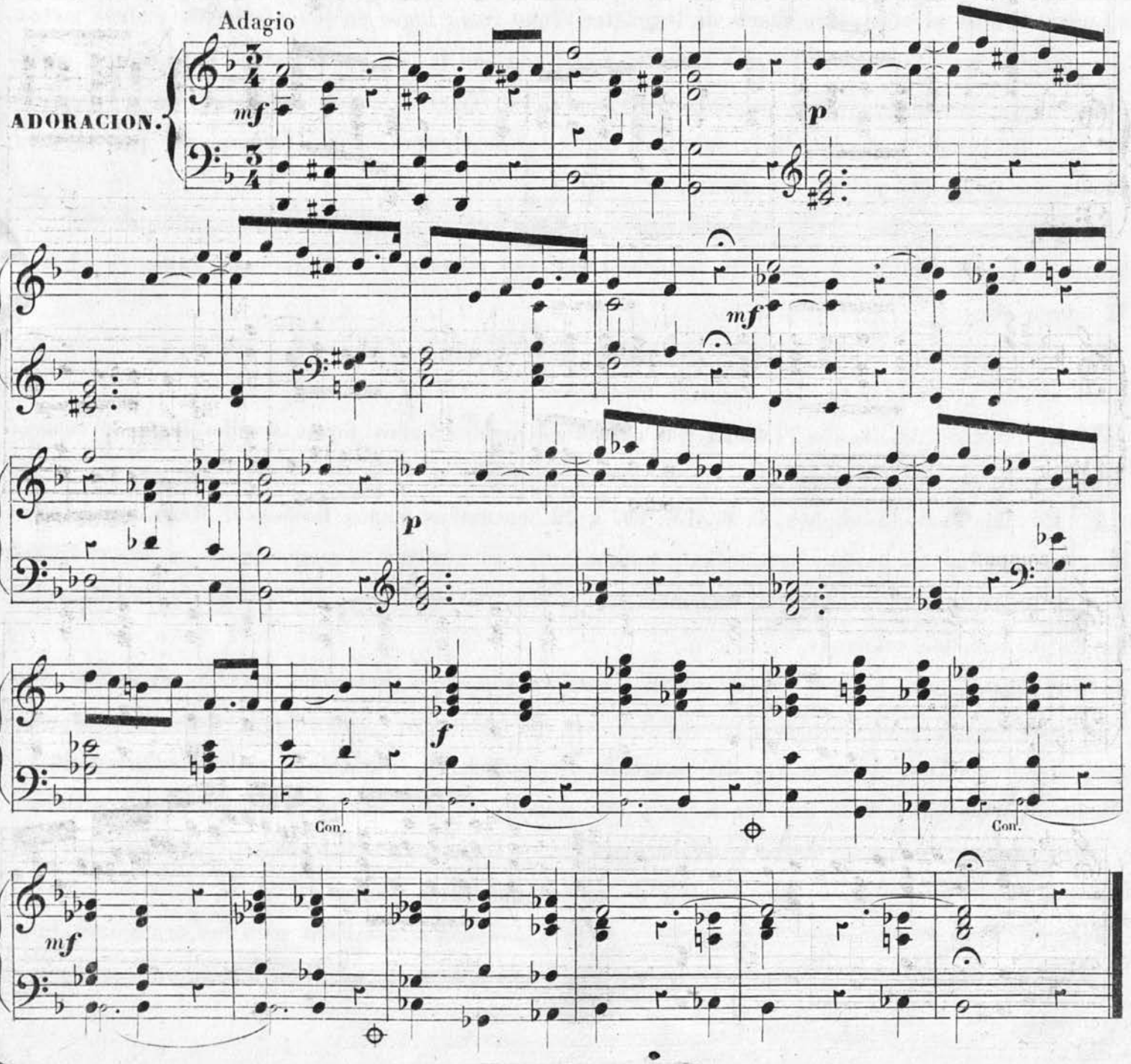
BIBLIOTECA NACIONAL

ELEVACION N.º 2.

POR D. HILARION ESLAVA.

Segun lo dicho en la *elevacion* numero 1, supongo en esta que el *Santus* se ha cantado en *re* mayor, y siendo el tono de la siguiente plegaria *mi* ♭ mayor, la *adoracion* está de manera que ámbos tonos, aunque tan diversos y distantes en modulacion, se unen naturalmente, y sin hacer ninguna transicion dura é inconecsa.

Nota. Si la siguiente *elevacion* se ejecuta con los *ecos*, es necesario añadir á los matizes marcados los *crecciendos* y *disminuyendos* que ecsige cada frase musical, segun su diverso caracter y espresion. Huyase de imitar en esta materia á aquellos organistas que sin discernimiento alguno *crecen* y *disminuyen* con los *ecos*, contrariando talvez á la melodia misma.



And.te movido.

PLEGARIA.

p muy ligado

f

Con.

Con.

mf

retard.

á compas

f

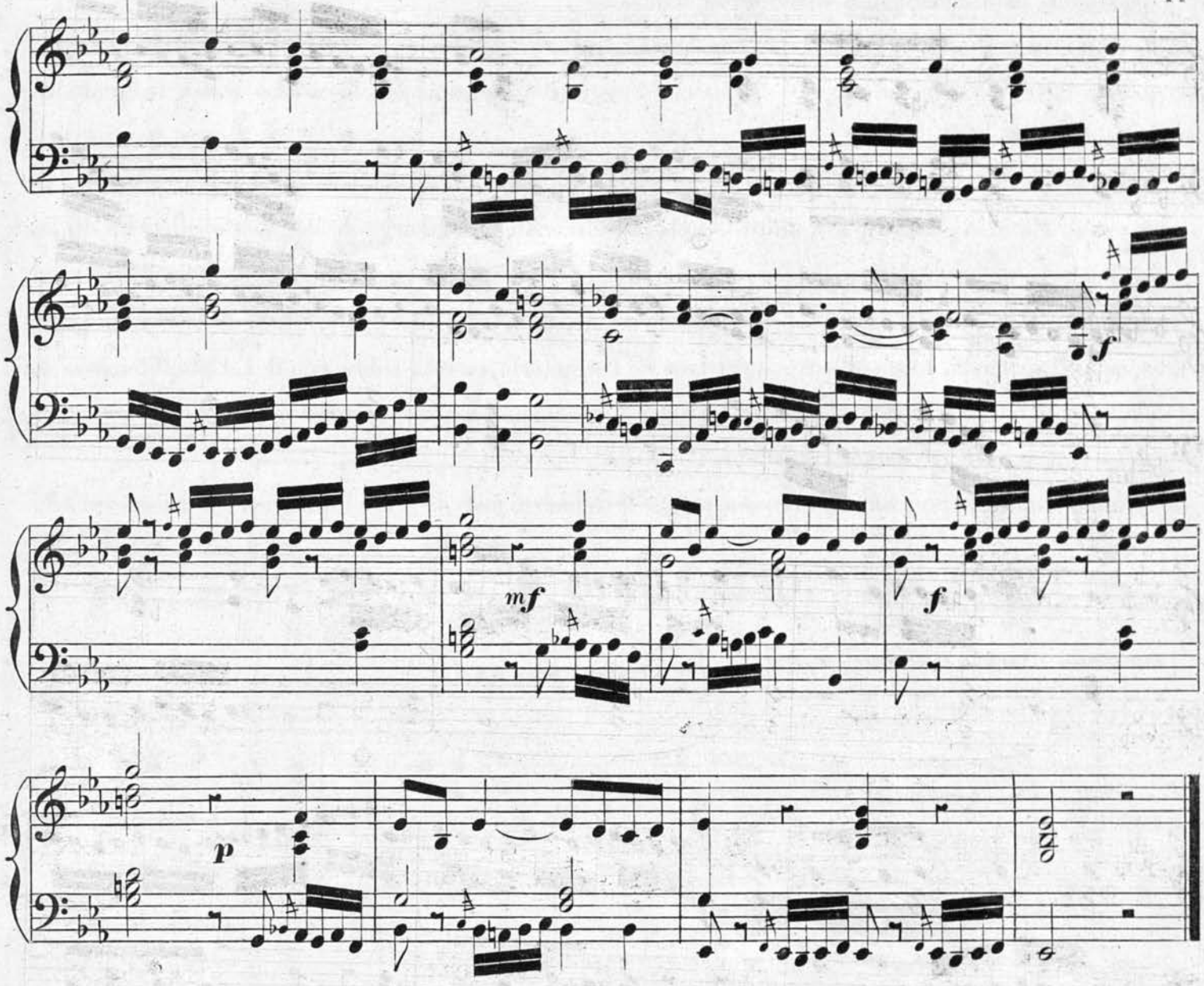
Con.

Con.

Con.

mf

retardando



OBSERVACIONES ACERCA DE LA LENGÜETERIA.

La siguiente pieza de ofertorio, asi como las anteriores de su misma clase, requiere registros de lengua que esten en el diapason regular, sin mezcla de los que cantan octava alta en la mano izquierda, ni octava baja en la derecha. Es necesario ademas que acompañen á la lengüeteria los flautados de 13 ó de 26, ó ambos reunidos con la octava ó sin ella, para disminuir la acritud que naturalmente tienen los registros de lengua.

Debo hacer aqui una observacion importante acerca de la mayor ó menor fuerza de lengüeteria de que debe hacerse uso. Supongo que el organista tiene á su disposicion un escelente organo con cinco registros brillantes de lengueteria de diapason igual en cada mano. ¿Deberá sacarlos todos para egecutar una pieza de ofertorio? Para responder á esta pregunta, y para que un organista proceda con acierto en esta materia, es necesario considerar 4 cosas.

1ª. *el caracter de la pieza.* Si ella es de un género ligero, aunque sea brillante, requiere menos fuerza ó menor numero de registros que otra que lleve el sello de grandeza y magestad.

2ª. *el volumen y calidad de los sonidos.* Si estos, en lugar de ser pastosos y agradables, son escesivamente chillones y penetrantes, es necesario disminuir la fuerza de lengueteria, ó aumentar la de cañuteria

que acompaña, para dulcificar el efecto de aquella.

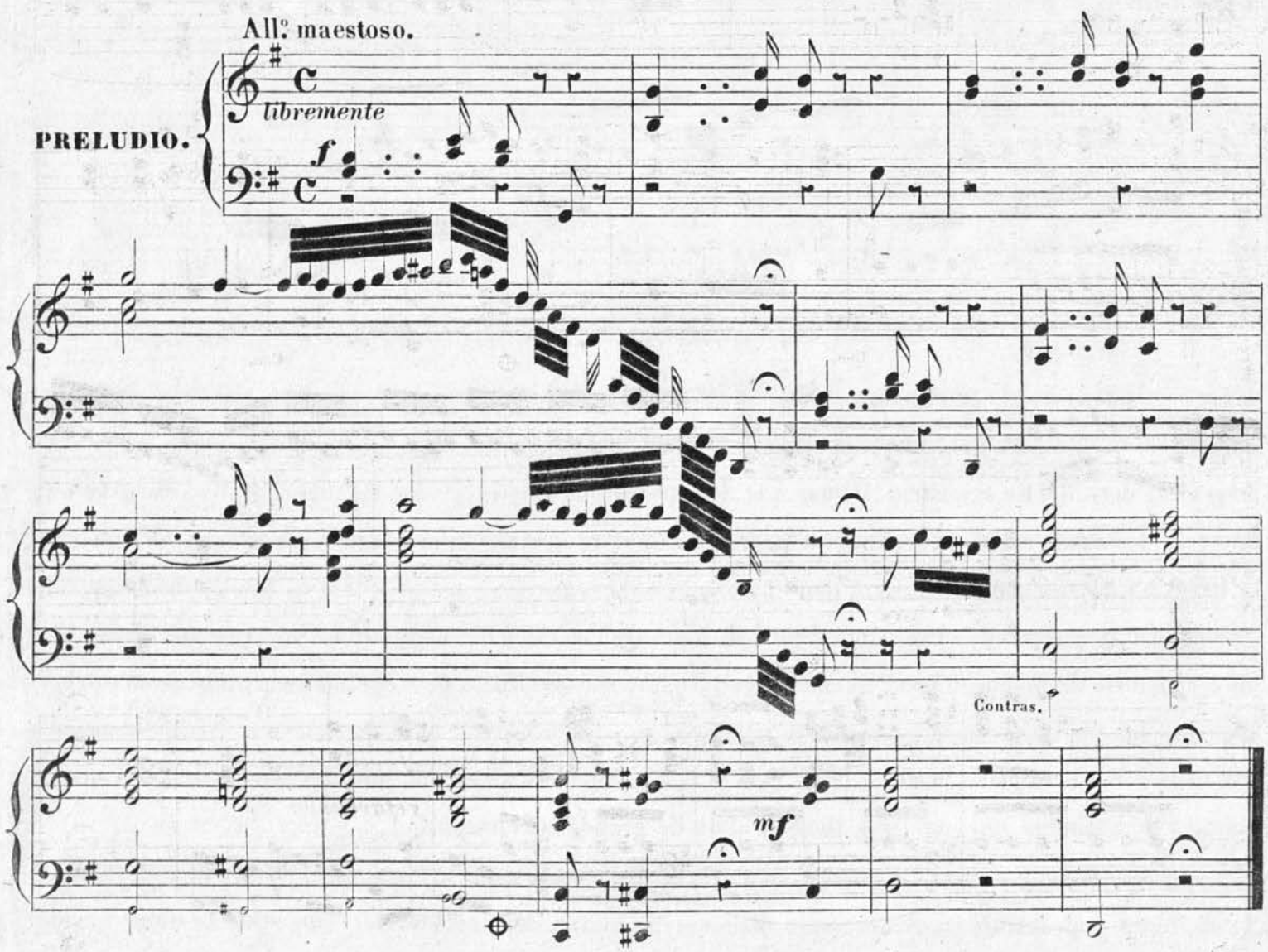
3ª. *la estension y altura del templo*. En la grande y magnifica iglesia de la Catedral de Sevilla, por ejemplo, podria talvez convenir el conjunto de los cinco registros mencionados, los cuales serian insoportables en S. Ysidro el Real de Madrid.

4ª. *las propiedades acústicas del templo mismo*, esto es, la mayor ó menor sonoridad que resulta de su arquitectura. En el espacioso y magnifico templo del Escorial, sin embargo de sus estraordinarias dimensiones, basta la mitad de fuerza en los sonidos respecto al de Sevilla; porque aquel es mucho mas sonoro que este. La misma comparacion ecsiste tambien entre la iglesia de S. Ysidro y la de la Real Capilla: asi es, que si en aquella basta con tres registros de lengüeteria, en esta sobra con dos. Esta diferencia no es debida tanto á la mayor estension de la 1ª., como á su menor sonoridad respecto de la 2ª. que por su estructura es estraordinariamente resonante.

He creido conveniente hacer esta observacion, porque la considero justa, de general aplicacion y de buenos resultados.

OFERTORIO Nº3.

POR D. HILARION ESLAVA.



All.o moderato.

f

Con.

Con.

Con.

Con.

Con.

Con.

retardando

Con.

mf

f

Con.

Con.

Con.

Con.

Con.

1.ª

2.ª

mf

f

retardando

mf

A

f

Con.

Con.

Con.

Con.

Con.

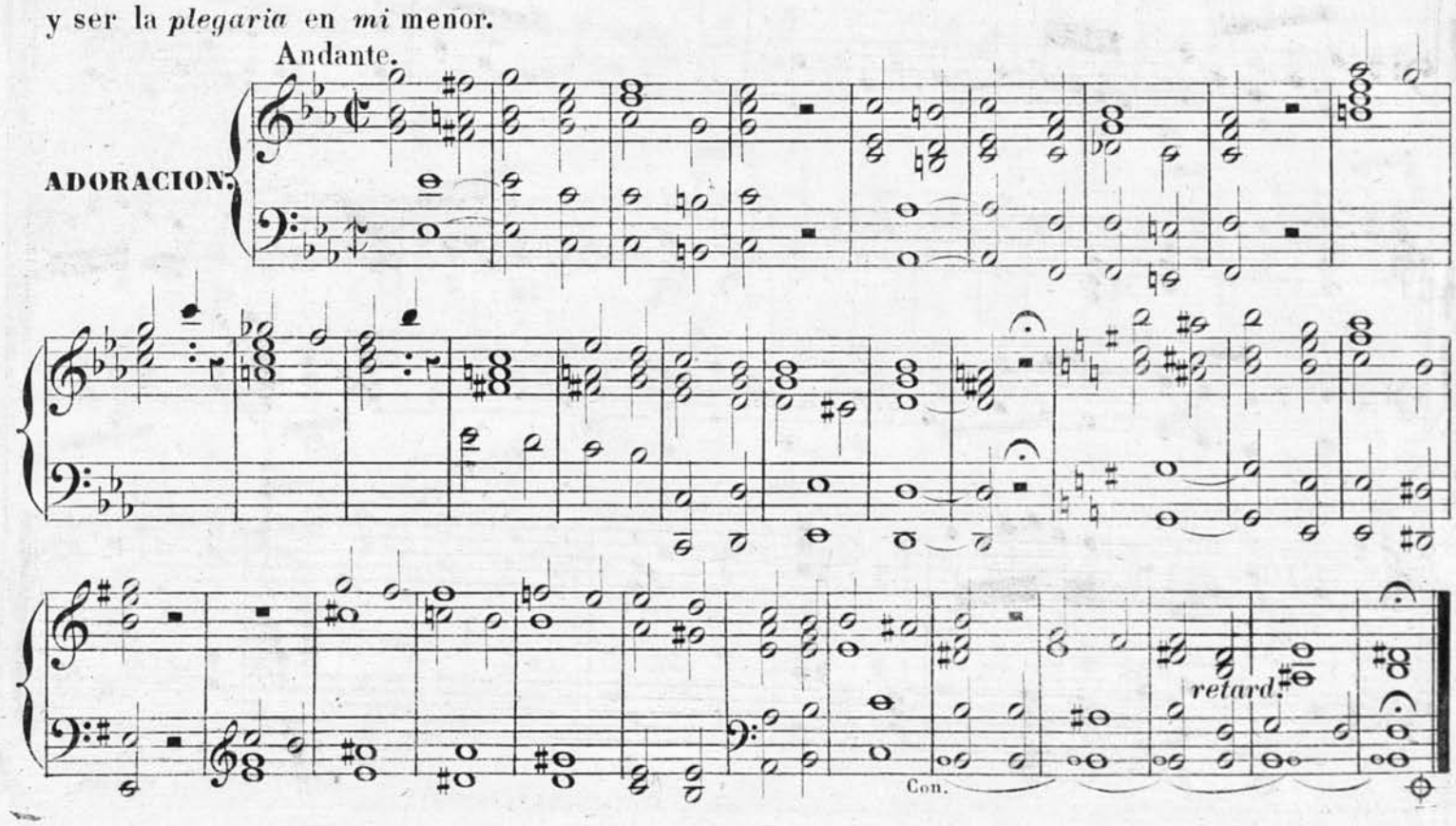
DE LOS REGISTROS HOMOGENEOS.

Llamo registros homogeneos á los que, sacando uno en la derecha y otro en la izquierda, producen sonidos de una misma naturaleza, y un diapason seguido desde la 1.ª nota hasta la ultima del teclado. Tales son los de las combinaciones de la pagina 45, que tienen igual denominacion en ambas manos. Tales son tambien los de lengüeteria igual, (aunque algunos de ellos tengan diferente nombre en cada mano) cuando se escluyen los de diversa naturaleza, como el oboe, los orlos etc., y los de diverso diapason, como el *bajoncillo* y la *chirimia* de mano izquierda, y la *trompeta magna* de mano derecha. El 1.º de estos ultimos canta 8.ª alta, el 2.º una 15.ª tambien alta, y el 3.º una 8.ª baja. Estos registros, y otros análogos que puede haber, requieren composiciones esclusivamente dispuestas para ellos. En el mismo caso, aunque por diverso motivo, se hallan los registros de cañuteria que no tienen otros homogeneos con quienes puedan combinarse, como la *corneta, flauta travesera etc.* De las combinaciones que resultan de registros de esta especie, y de las condiciones que requieren las obras que para ellos se compongan, se tratará mas adelante especialmente en los versos. Basta saber por ahora, que todas las piezas que vayan apareciendo, en que no se indiquen registros, deben egecutarse con los que yo llamo homogeneos, á lo que llamaban los antiguos *registro igual.*

ELEVACION N.º 3.

POR D. HILARION ESLAVA.

La siguiente *adoracion* esta compuesta bajo el supuesto de cantarse el *Sanctus* de 6.º tono por *mi* ♭ y ser la *plegaria* en *mi* menor.



Moderato

PLEGARIA.

mf

f

mf

p

mf

p

f

p

f

OFERTORIO N.º 4.

POR D. HILARION ESLAVA.

All.º moderato.

PRELUDIO.

f *mf* *f* *mf* *f* *accelerando* *mf á voluntad*

All.º moderato.

f

Con.

mf

5

f

Con.

Con.

Con.

mf

M. D.

f

Con.

mf

5

f

Con.

Con.

Con.

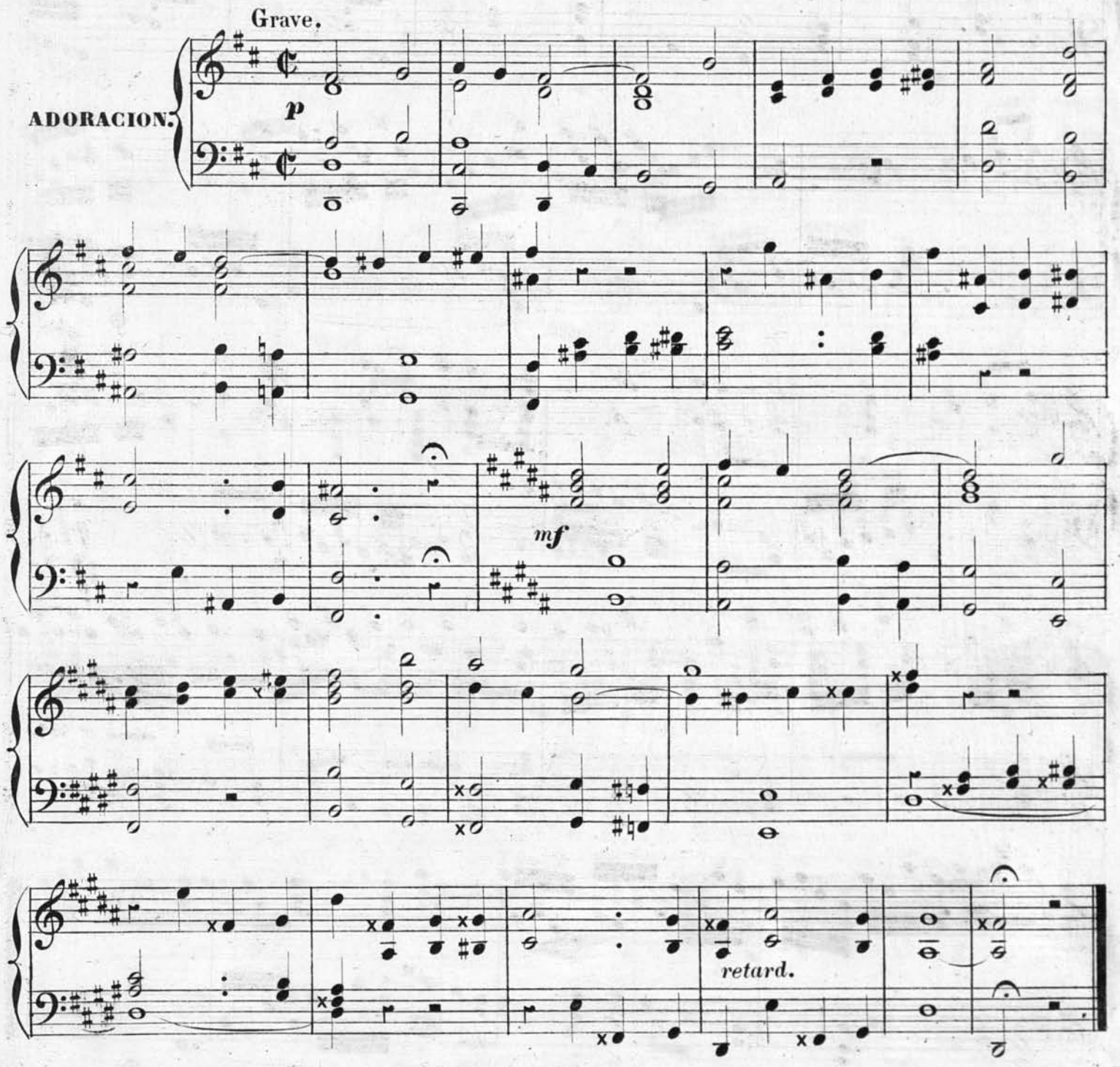
ELEVACION N.° 4.

POR D. HILARION ESLAVA.

En esta pieza supongo haberse cantado el *Sanctus* por *re* mayor, y debiendo ser la *Plegaria* en *la* ♭ mayor, está dispuesta la *Adoracion* de modo que sirva de enlace para ambos tonos.

Nota. En las siguientes *Elevaciones* cesaré de hacer estas suposiciones, y obraré libremente, porque creo que bastan los egemplos dados en esta materia.

Advierto tambien que conviene que en las *Plegarias* se saquen distintos registros que en las *Adoraciones*, teniendose presente que el caracter de estas es mucho mas grave que el de aquellas.



Andante movido.

PLEGARIA.

5

f

Con.

p

f

Con.

p

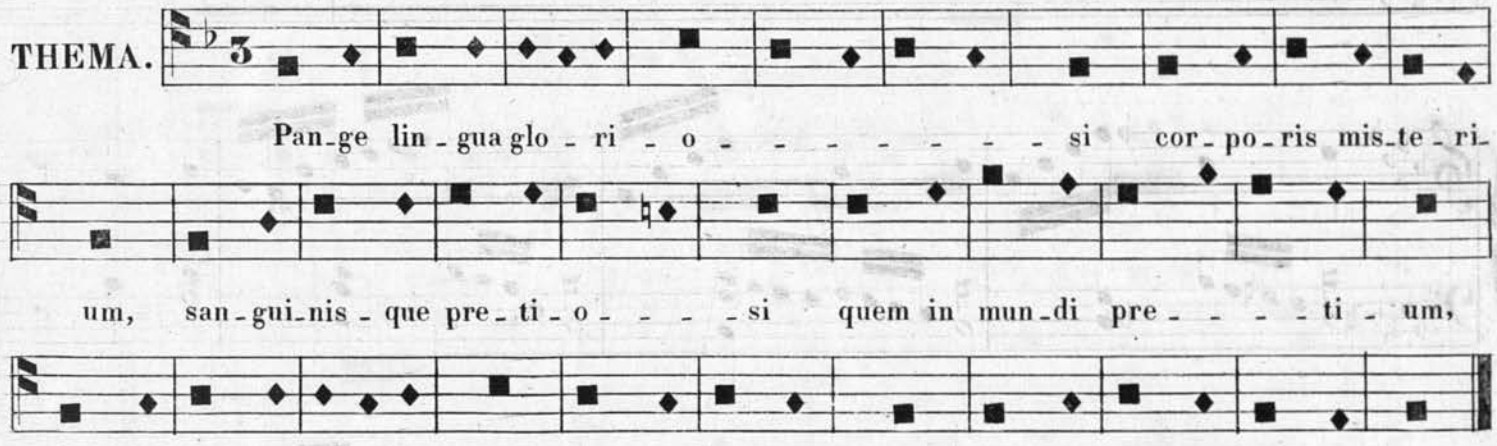
5

f

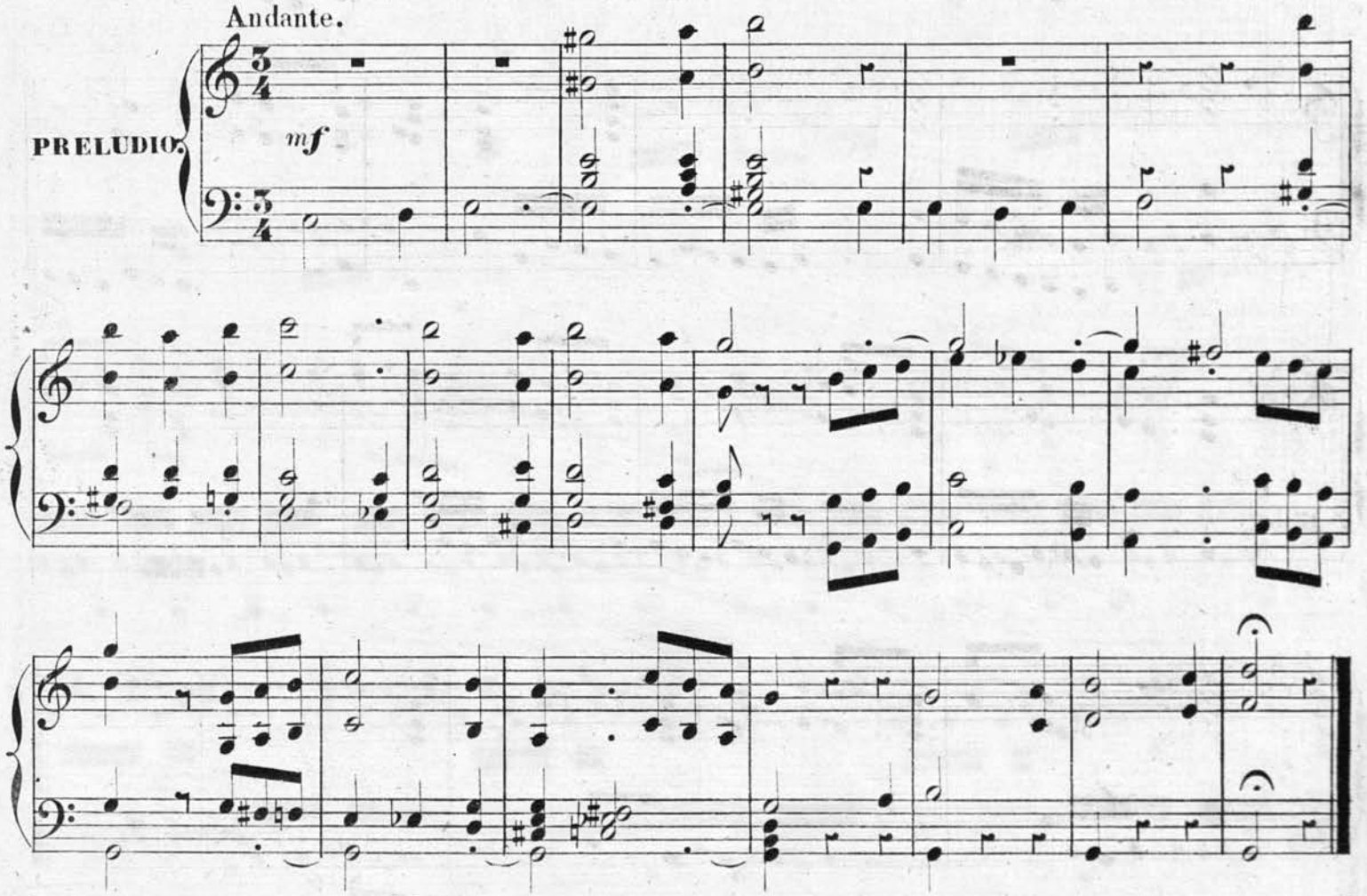
OFERTORIO N.° 5.

POR D. HILARION ESLAVA.

THEMA.



Asi como el canto del *Ave maris stella* se presta mejor á ser tratado en el género fugado que en el libre, sucede al contrario con el del *Pangelingua;* por lo cual el ofertorio siguiente está compuesto libremente pero sin escluir enteramente el género de imitacion.



All.º maestoso.

f

tr

3

tr

3

3

Con.

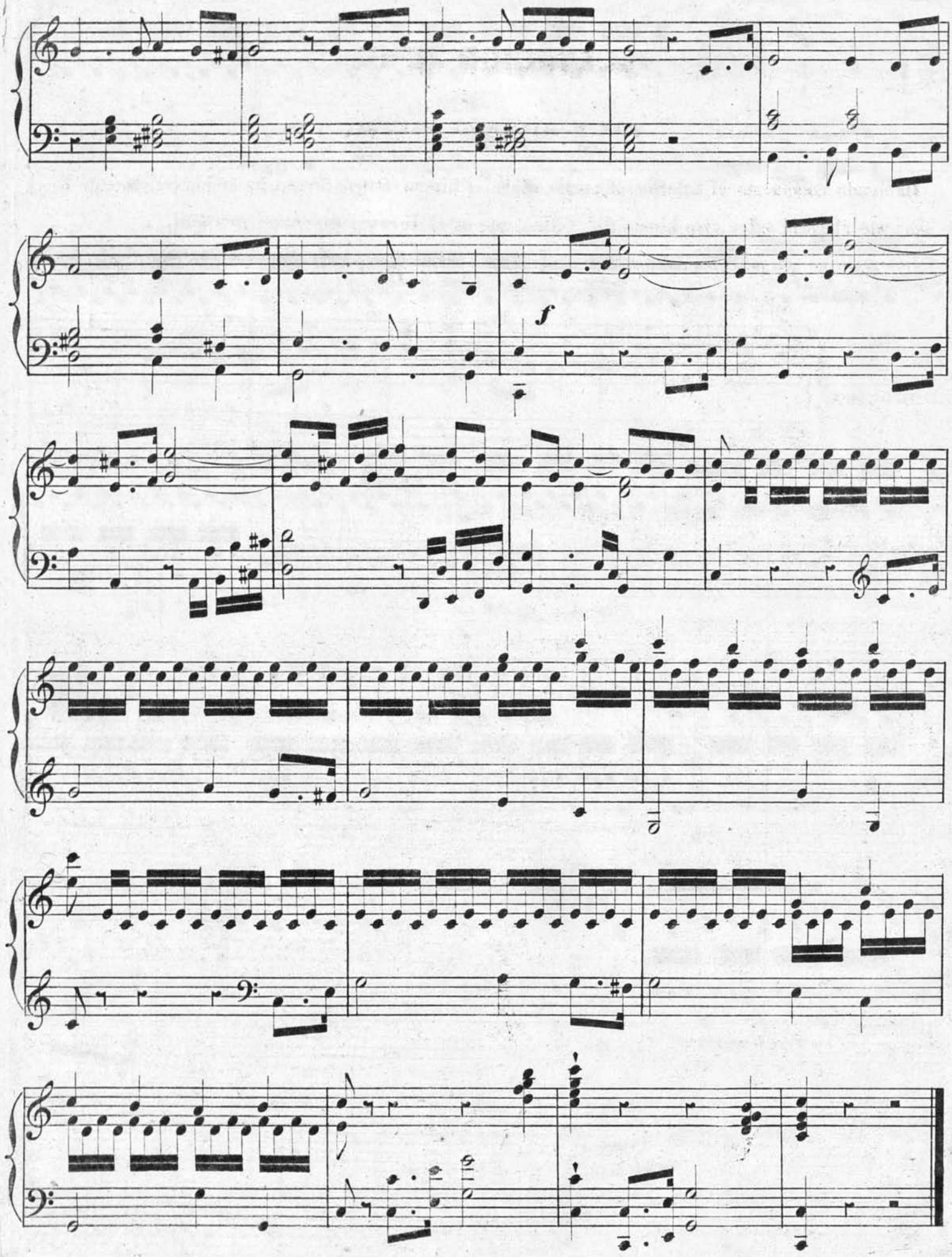
Con.

p

f

Con.

p

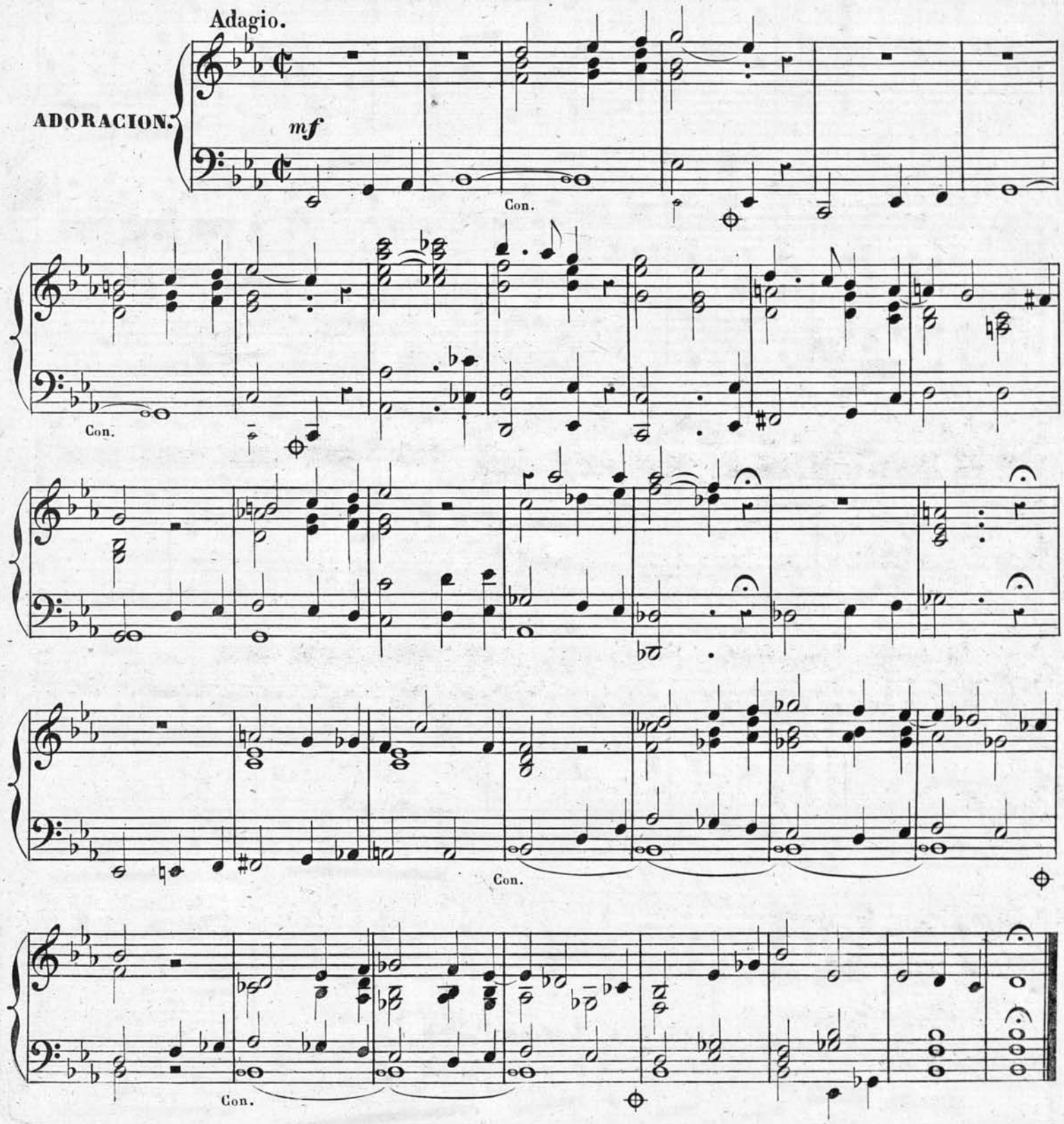

f

ELEVACION N.º 5.

POR D. HILARION ESLAVA.

Habiendo compuesto el anterior ofertorio sobre el himno *Pange lingua*, he creido conveniente hacer la siguiente plegaria sobre otro himno del SSmo. que es el *Vervum supernum prodiens*.

Los registros que pueden convenir en esta pieza son los flautados para la *adoracion*, y los ecos para la *plegaria*.



PLEGARIA.

Moderato.

Ver - bum su - per - - - - num pro - - - - di - ens

mf *p*

nec pa - - - - tris

mf

lin - - quens dex - - - te - ram

p

ad o - - - pus su - - - um ex - - - - i - - ens ve - nit ad

mf

vi - - - - - tæ ves - - - - pe - ram.

f

mf

p

Con.

f

p

mf

f

mf

retardando.

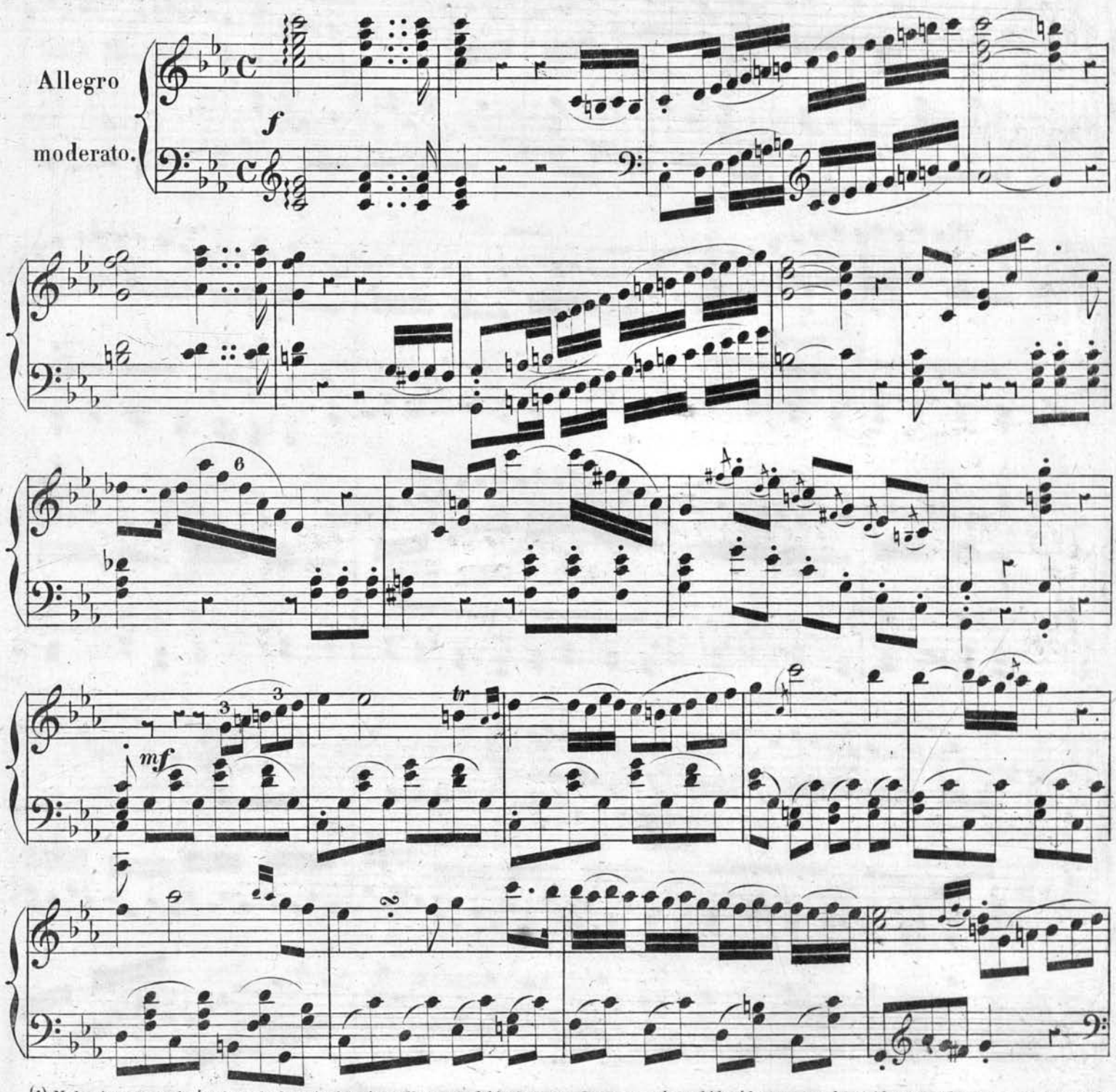
p

OFERTORIO N.° 6.(1)

POR D. PEDRO ALBENIZ.

ORGANISTA 1º DE LA REAL CAPILLA DE S.M.

El *f.* designa el 1.er teclado ó lengüeteria esterior; el *mf.* el 2.º teclado ó lengüeteria interior, y el *P.* el 3.er teclado ó cadereta.



(1) Me he visto precisado á retirar el ofertorio del género llano que debia ir en este lugar, para dar cabida á los que me han sido remitidos por varios organistas, con cuyas piezas, y las dos que faltan sobre himnos, se completa el número de los 12 ofertorios.

La *Elevacion* que sigue á esta pieza corresponde á dicho género llano, y por ella se entenderá mi pensamiento en la materia.

tr

f

mf

f

mf

f

mf

f

mf

p

1.ª

2.ª

f

mf

f

mf

f

1.ª vez desde el principio.

2ª vez.

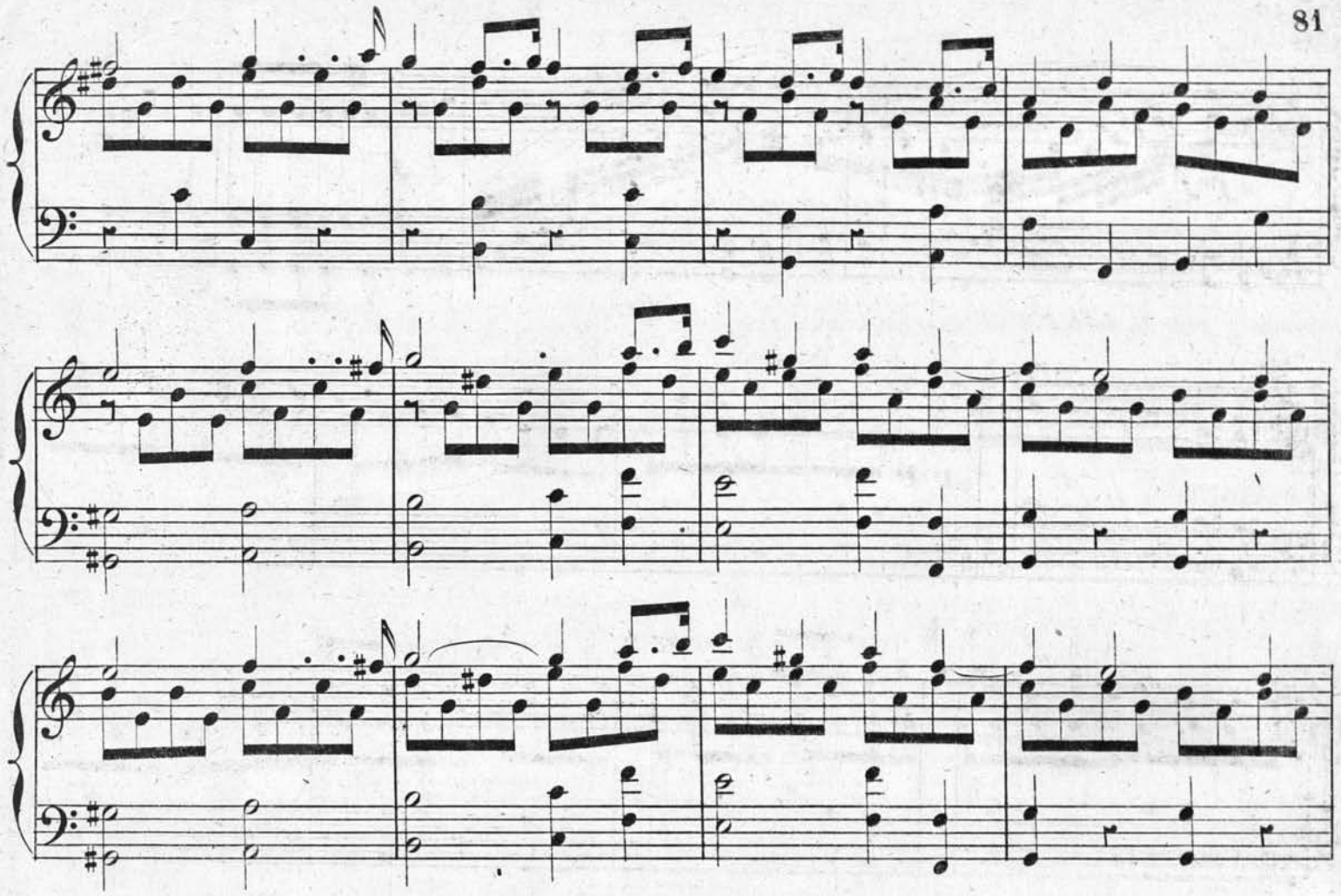
mf

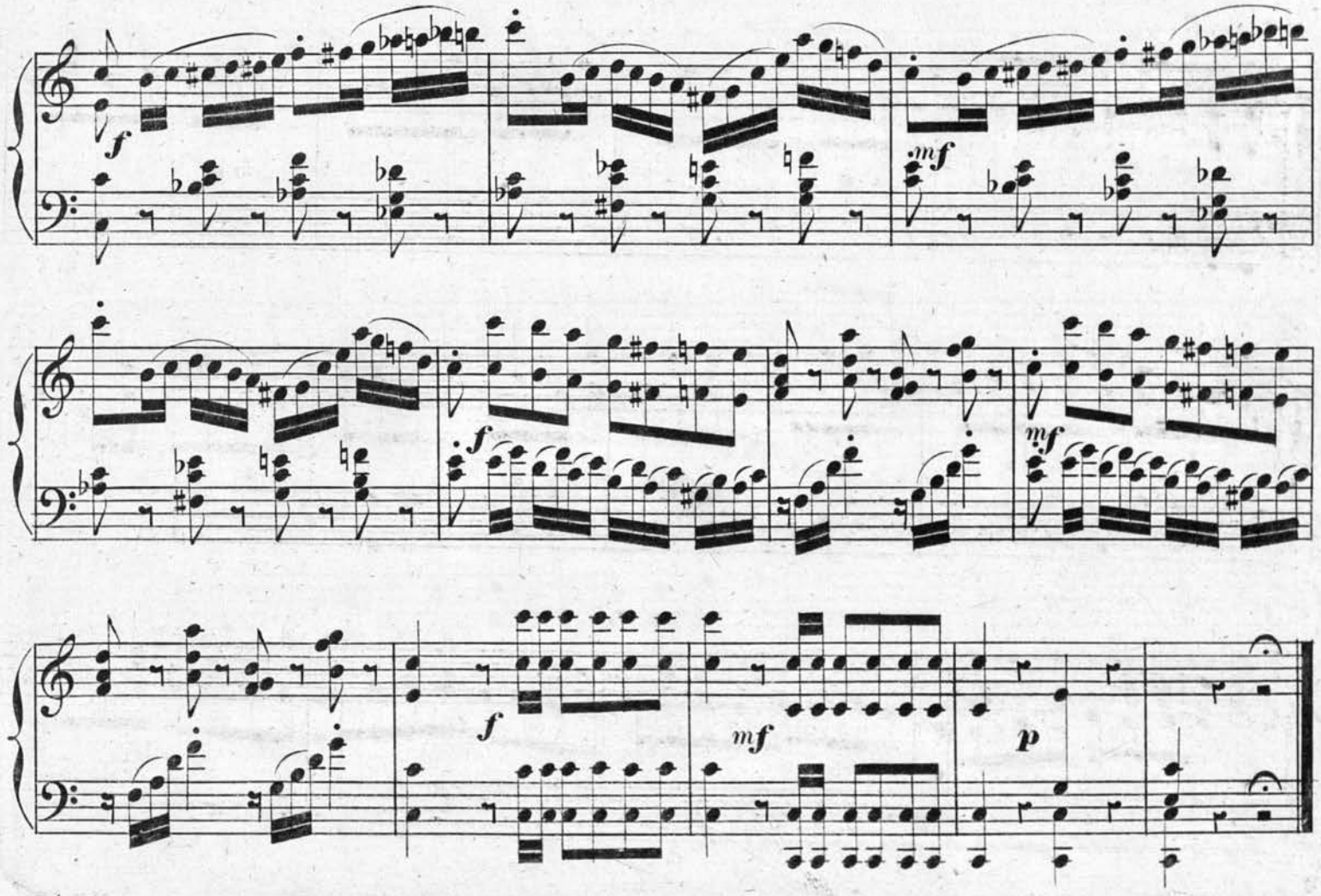
f

mf

f

p

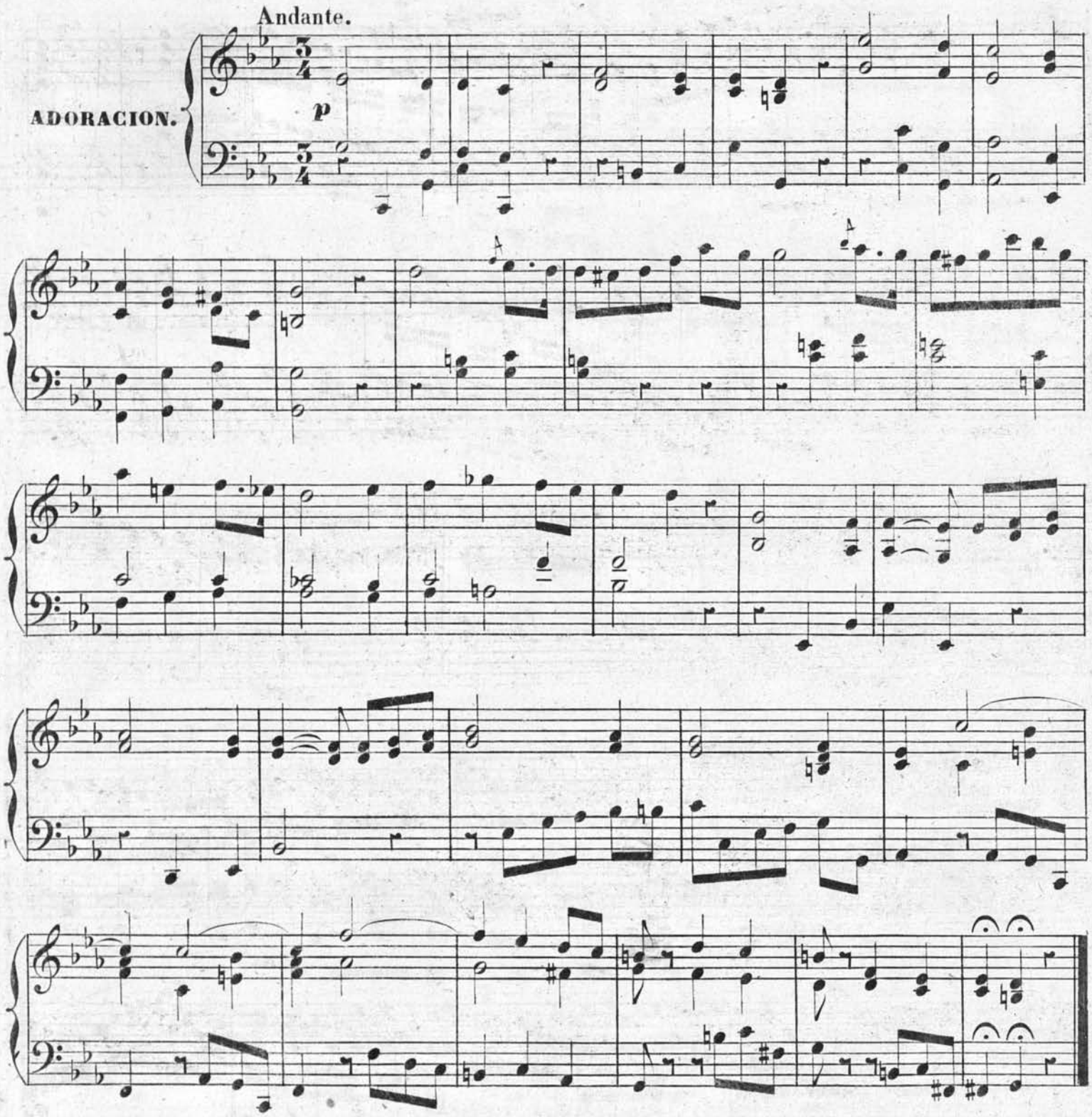



f
mf
f
mf
f
mf
p

ELEVACION Nº 6.

POR D. HILARION ESLAVA.

Nota. Esta pieza está compuesta en el género que yo denomino *llano* por la sencillez de su composicion, y por la facilidad de su egecucion. (1)



(1) Seria de desear que algun buen organista emprendiese la publicacion de una coleccion completa de piezas de órgano en este género, porque creo que, ademas de ser bien recibida, haria un servicio importante al culto religioso.

PLEGARIA.

Moderato.

mf

Con.

á compas.

retard.

Con.

OFERTORIO Nº 7.

POR D. NICOLAS LEDESMA.

Organista y Mtro de Capilla

de la

BASILICA DE SANTIAGO EN BILBAO.

Andante.

PRELUDIO.

mf

All.º con brio.

f

tr

Con.

Con.

tr

Con.

Con.

Con.

Con.

p

p

Con.

Con.

Con.

f

Con.

Con.

BIBLIOTECA NACIONAL

1.ª vez.

2.ª vez.

Larga pausa teniendo la contra

Con.

tr

Larga pausa
teniendo la contra.

tr

Con.

Con.

Con.

Con.

p

p

Con.

Con.

f

1.ª vez.

2.ª

ELEVACION Nº 7

POR D. DAMIAN SANZ

ORGANISTA 1º DE LA STA. IGLª CATEDRAL DE PAMPLONA

y que lo fué de la Primada de Toledo.

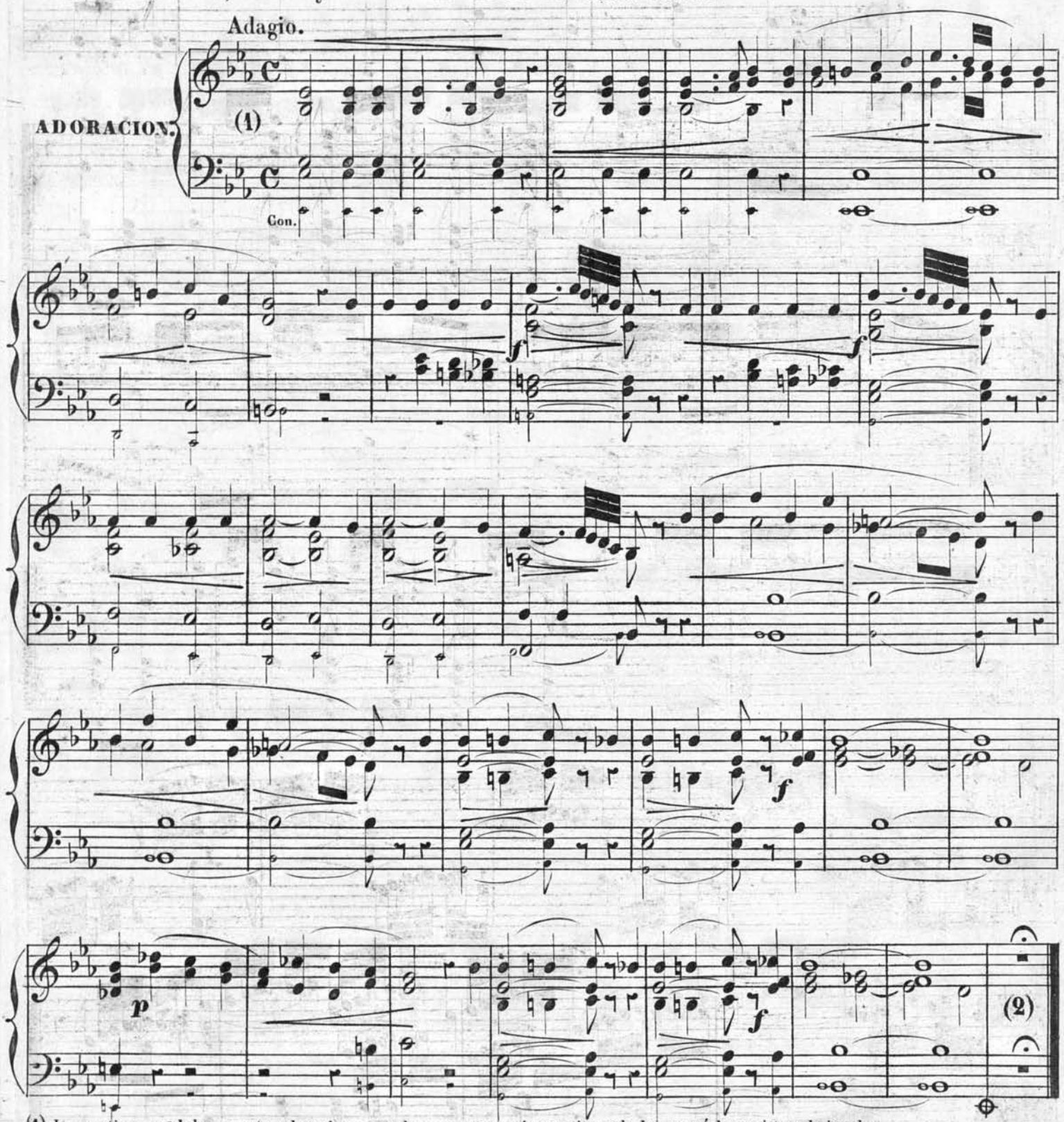
Flautado de 13, octava y flautado de Violon en ambas manos.

Adagio.

ADORACION.

(1)

Con.



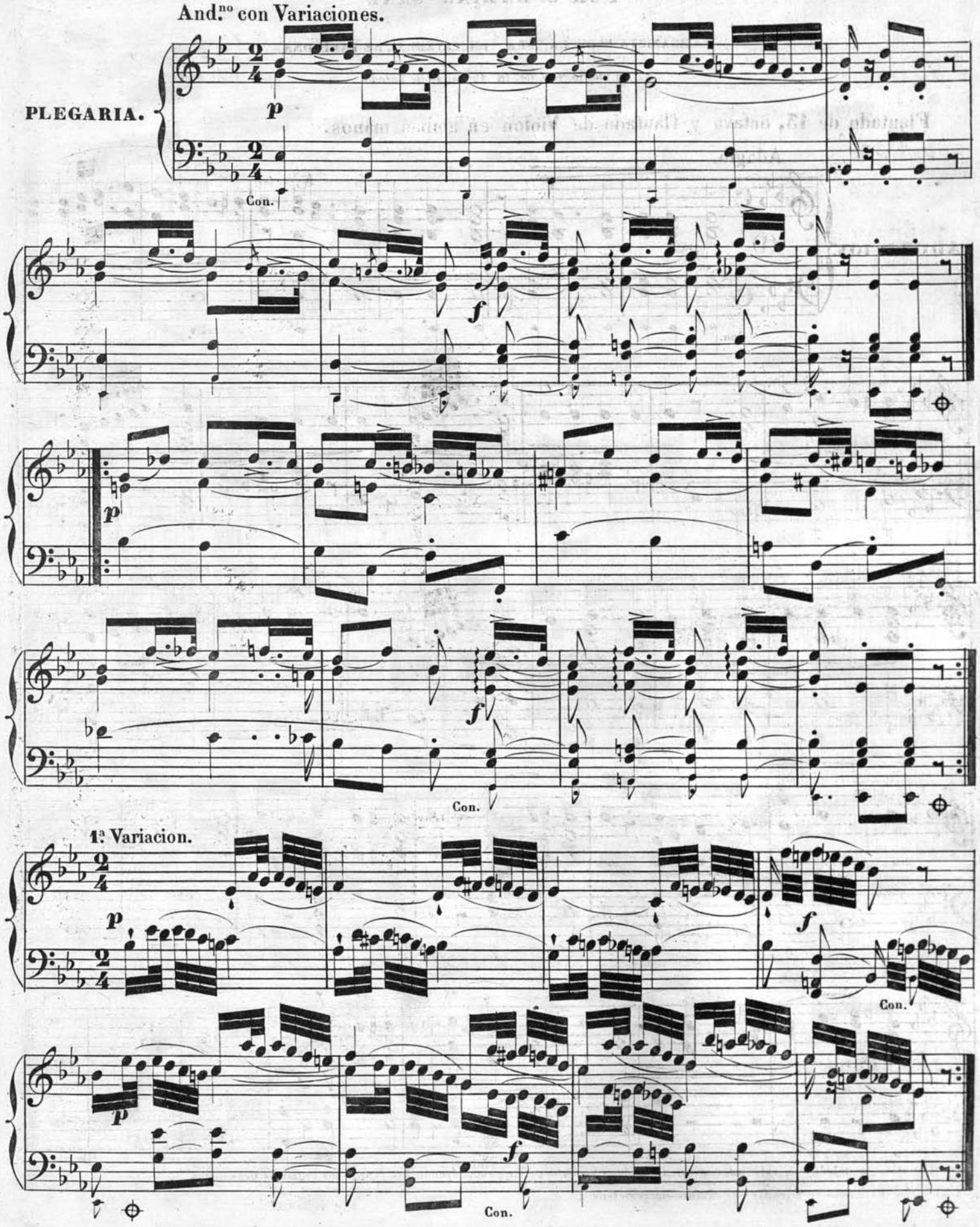
(1) Los matices señalados en esta *adoracion* no podran egecutarse sino sustituyendo los *ecos* á los registros designados.

(2) Mientras el silencio se efectuara el cambio de registros.

Corneta en la derecha y Nasardos en la izquierda, ó Nasardos en ambas manos. Si el órgano tubiese lengüeteria interior suave é igual podria sacarse en lugar de los registros dichos.

And.no con Variaciones.

PLEGARIA.



p

f

Con.

2ª Variacion.

f

Menos movido.

3ª Variacion. Menor.

f

Con.

Tecla y contra.

Presto.

Final. *p*

f

Con.

p

f

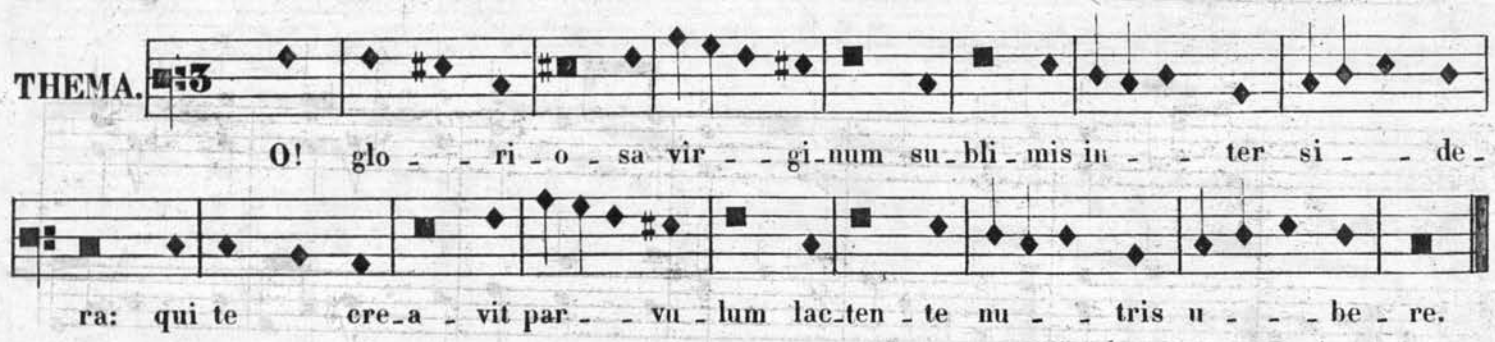
Con.

accelerando

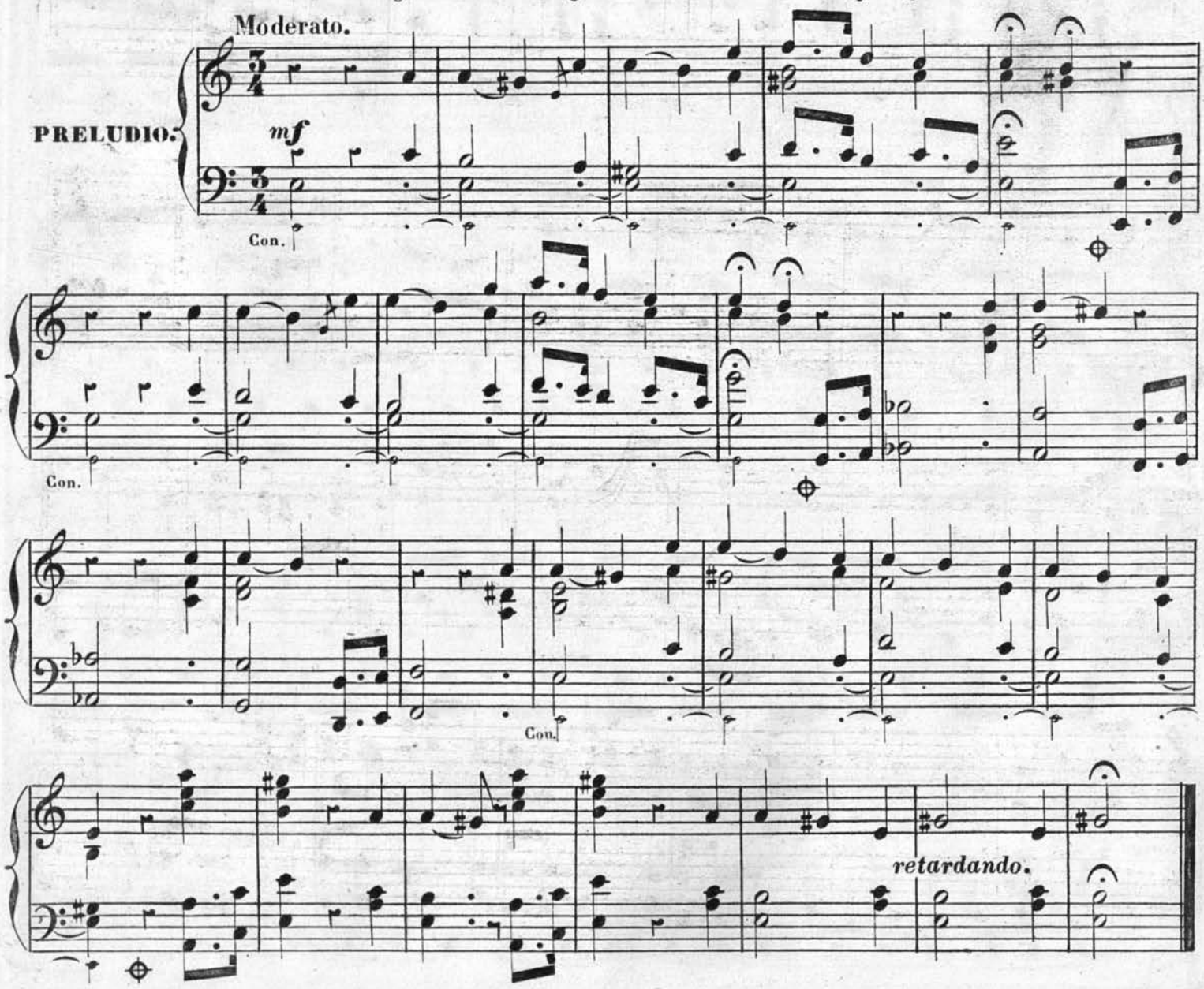
hasta el fin.

OFERTORIO Nº 8

POR D. HILARION ESLAVA.



Este himno, que se canta asi en varias Catedrales de España, se presta naturalmente tanto al género fugado como al libre, y habiendome propuesto en los ofertorios sobre himnos presentar modelos variados acerca del diverso modo que pueden componerse las piezas de esta clase, he creido conveniente hacer la siguiente en un género misto de libre y fugado.



All.o mod.to

f

mf

Con.

Con.

f *mf* *f* *mf*

retard. *f*

mf

retard.

Con.

f

Con.

retardando.

ELEVACION Nº 8

POR D. HILARION ESLAVA.

Los registros que convienen son los *flautados* en la *adoracion* y *ecos* en la *plegaria*.

Andante.

ADORACION.

muy ligado.

Con.

Con.

Con.

Moderato.

PLEGARIA.

p

f

p

f

p

p

mf

f

Con.

retardando.

p

f

p

f

mf

f

p

retardando.

OFERTORIO N.º 9

POR D. EUGENIO GOMEZ.

Organista 2.º de la Patriarcal Iglesia de Sevilla.

Andante.

f

Cor.

mf

retard.

Vivo.

f

stacato

retard.

1.er tiempo.

Con.

stacato.

2º Teclado ecos

Con.

1er T.

2º T.

Con.

1er T.

2º T.

Con.

1er T.

Con.

BIBLIOTECA NACIONAL

á compas.

retard.

2º T

Tec. y Con.

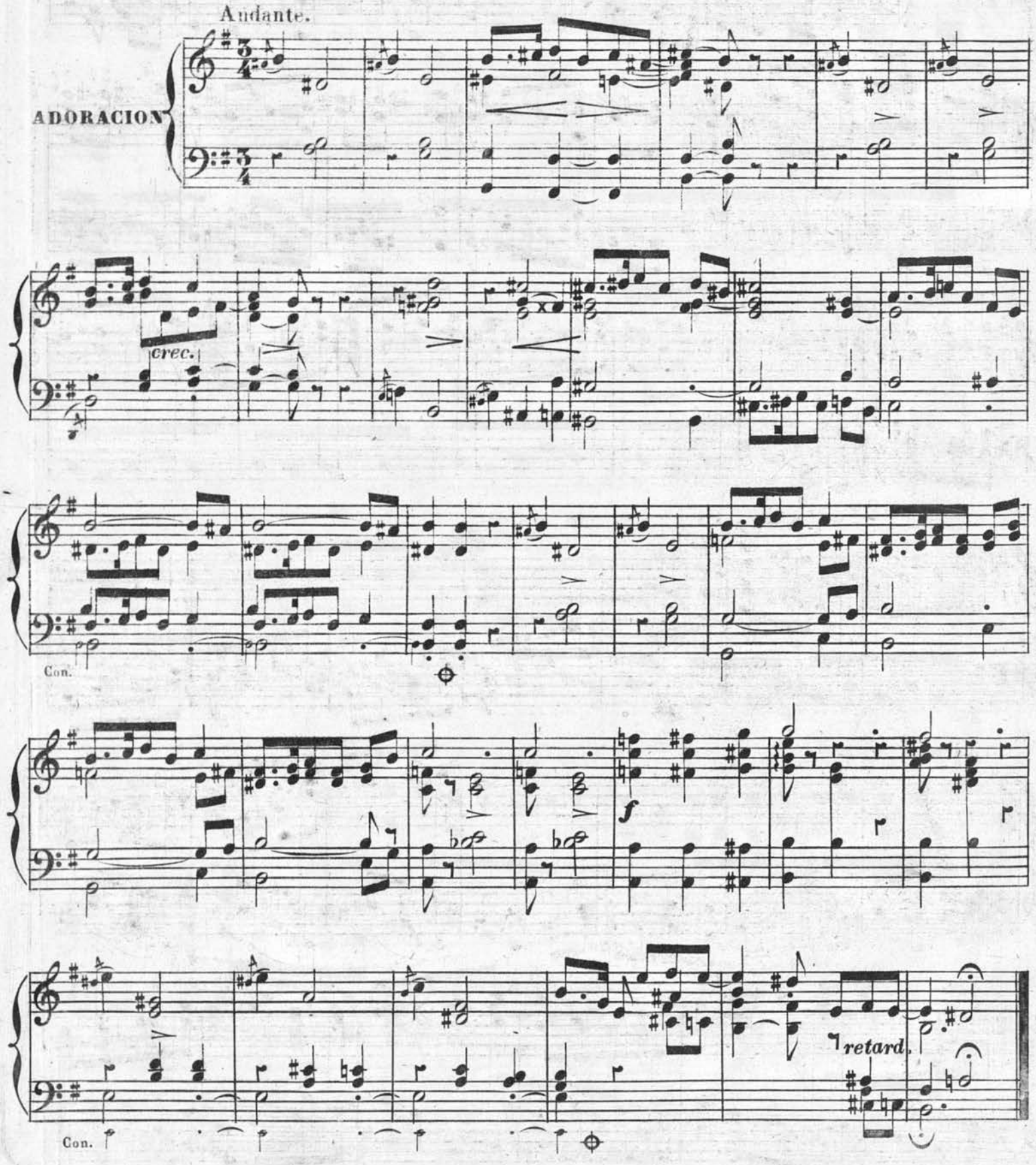
2º T.

1er T. Tec. y Con.

ELEVACION Nº 9

POR D. EUGENIO GOMEZ.

La siguiente *Adoracion* está compuesta bajo el supuesto de cantarse el *Santus* de 4º tono por *Mi* menor.



Allegro.

PLEGARIA.

Despacio.

1.er tiempo.

Despacio

1.er tiempo

OFERTORIO N.º 10

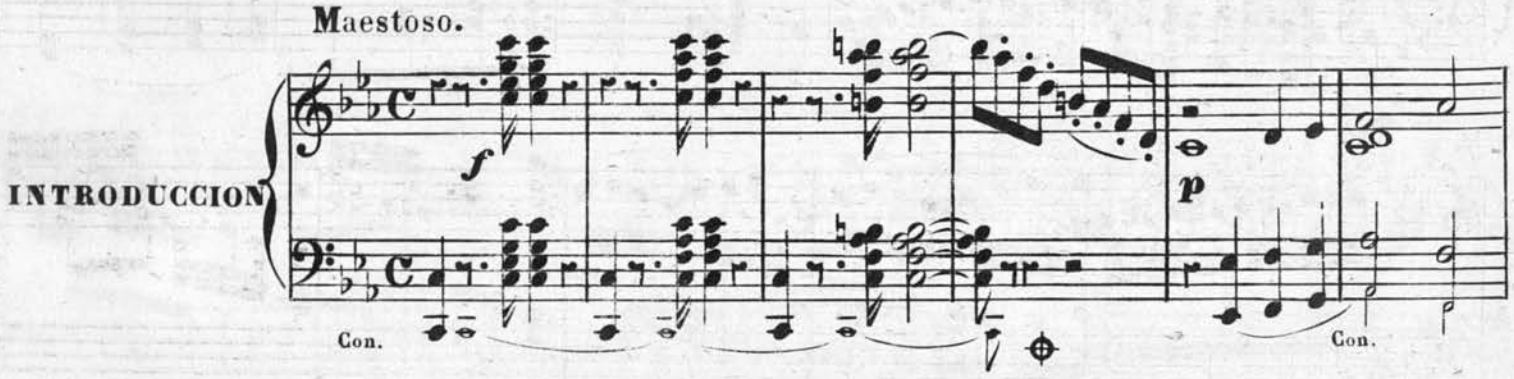
dedicado á D. Hilarion Eslava

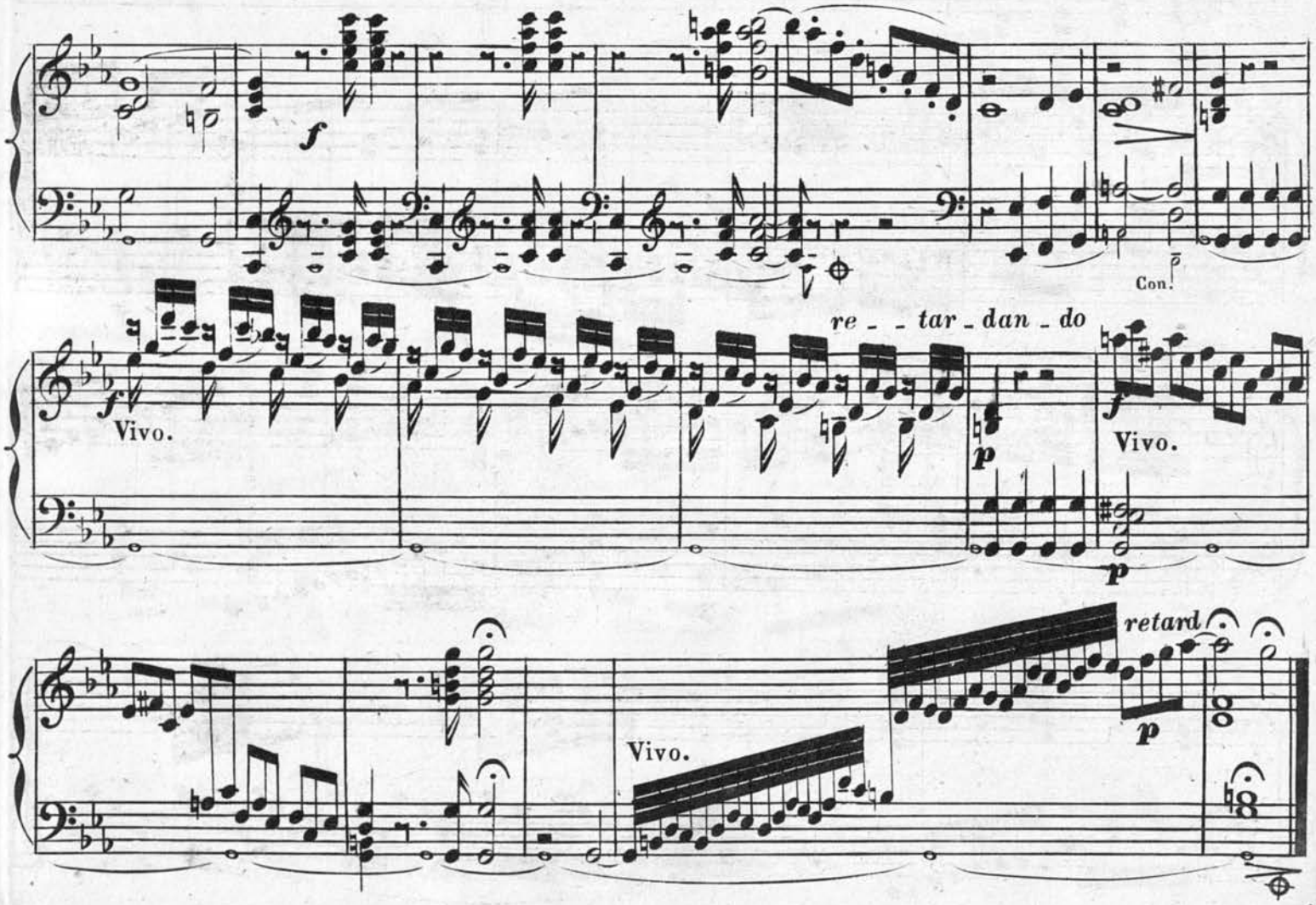
por su amigo

D. ANTONIO SANCLEMENTE

ORGANISTA 1º DE LA A.Y.M. DE SANTIAGO.

Clarines en los fuertes y *Corneta* de *Ecos* en los pianos, ó *Clarines* en *Ecos*.





All.o mod.to

p

Con.

f

Con.

p

Con.

retardando

f

Con.

Con.

p *dolce é legato*

f

Con.

6

p

Con.

f

Con.

Con.

p *ligado*

re---tar--dan-----do *á tiempo.*

f

p

f

f

Con.

p

Con.

f *con fuego.*

Con.

p

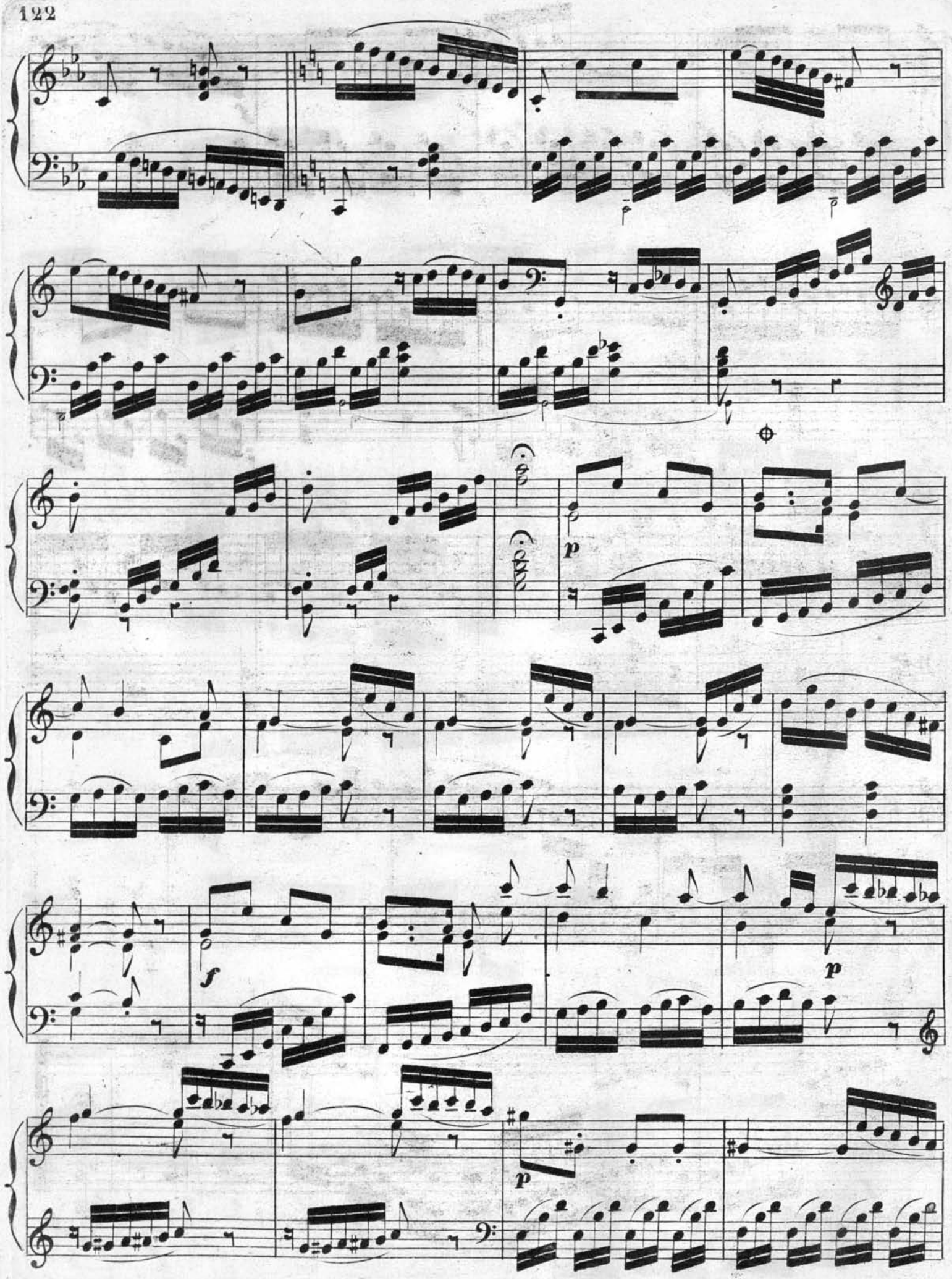
f

Con.

p

re---tard---

f


p
f
p
p

f

ff

Con.

Con.

ELEVACION Nº 10

POR D. VALENTIN METON

ORGANISTA 1º DEL SANTO TEMPLO DEL PILAR DE ZARAGOZA.

Córneta de *Ecos* en la mano derecha y *Flautados* en la izquierda.

Larghetto.

ADORACION

p

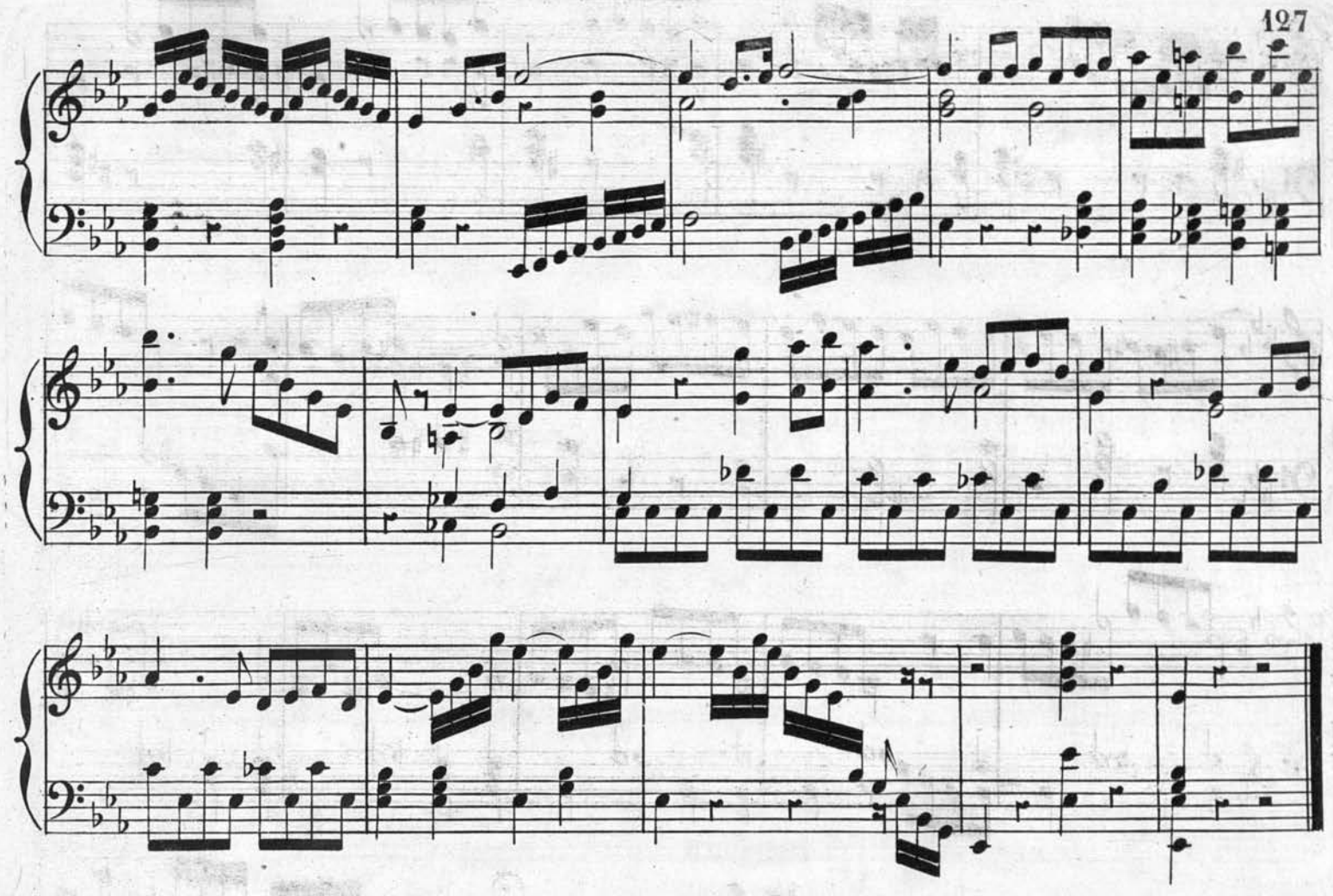
leggiero

riten.

Mod.to

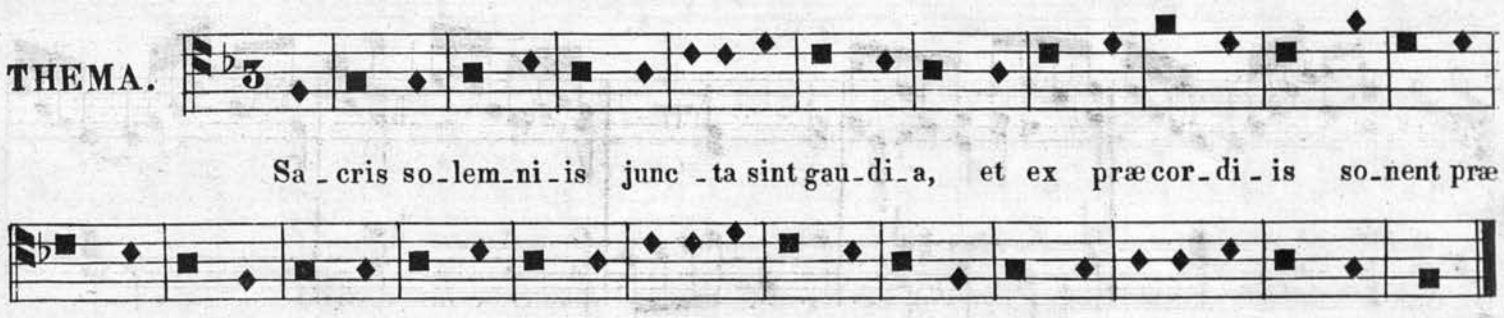
PLEGARIA.

re - - - tar - - - dan - - do



OFERTORIO N.° 11

POR D. HILARION ESLAVA.



El canto de este himno, asi como el del *Pangelingua*, no se prestan naturalmente al género fugado, por lo cual he compuesto en el genero libre la pieza siguiente. He dicho que no se presta *naturalmente*, porque pudiera componerse sin embargo una fuga doble ó de dos guias ó motivos, como lo indica la 1.ª frase de la 2.ª parte de este mismo ofertorio.

Andante mosso.

PRELUDIO.

f

Con. Con.

mf

Con.

f

Allegro no mucho.

mf *f* *mf* *f* *mf*

Con. Con.

f *mf* *f*

Con. Con.

mf

Con.

f

tr

tr

tr

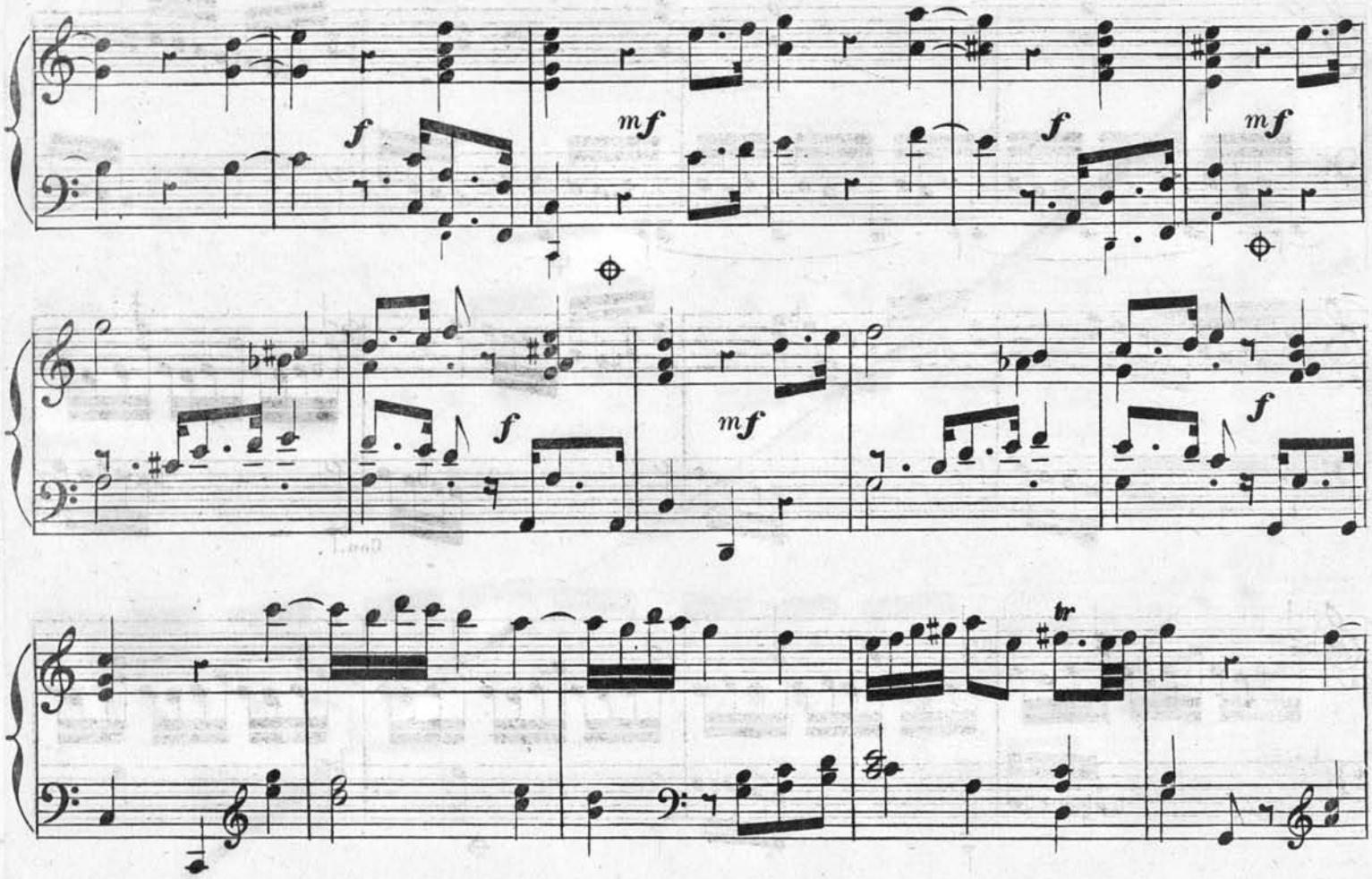
Con.

Con.

Con.

Con.

mf


f
mf
f
mf
mf
f
f
tr
tr
tr

Con.

Con.

mf

f

ELEVACION Nº 11

POR D. NICOLAS LEDESMA.

Organista y Mtro. de Capilla

de la

BASILICA DE SANTIAGO EN BILBAO.

Adagio.

ADORACION.

tr

retard.

Andante.

PLEGARIA.

legato

3

retard. un poco

á tiempo.

retard.

OFERTORIO Nº 12

POR D. NICOLAS LEDESMA.

Registros iguales de lengüeteria, entre ellos la *trompeta de batalla* y *clarin de batalla*, y flautado de **15** en ambas manos.

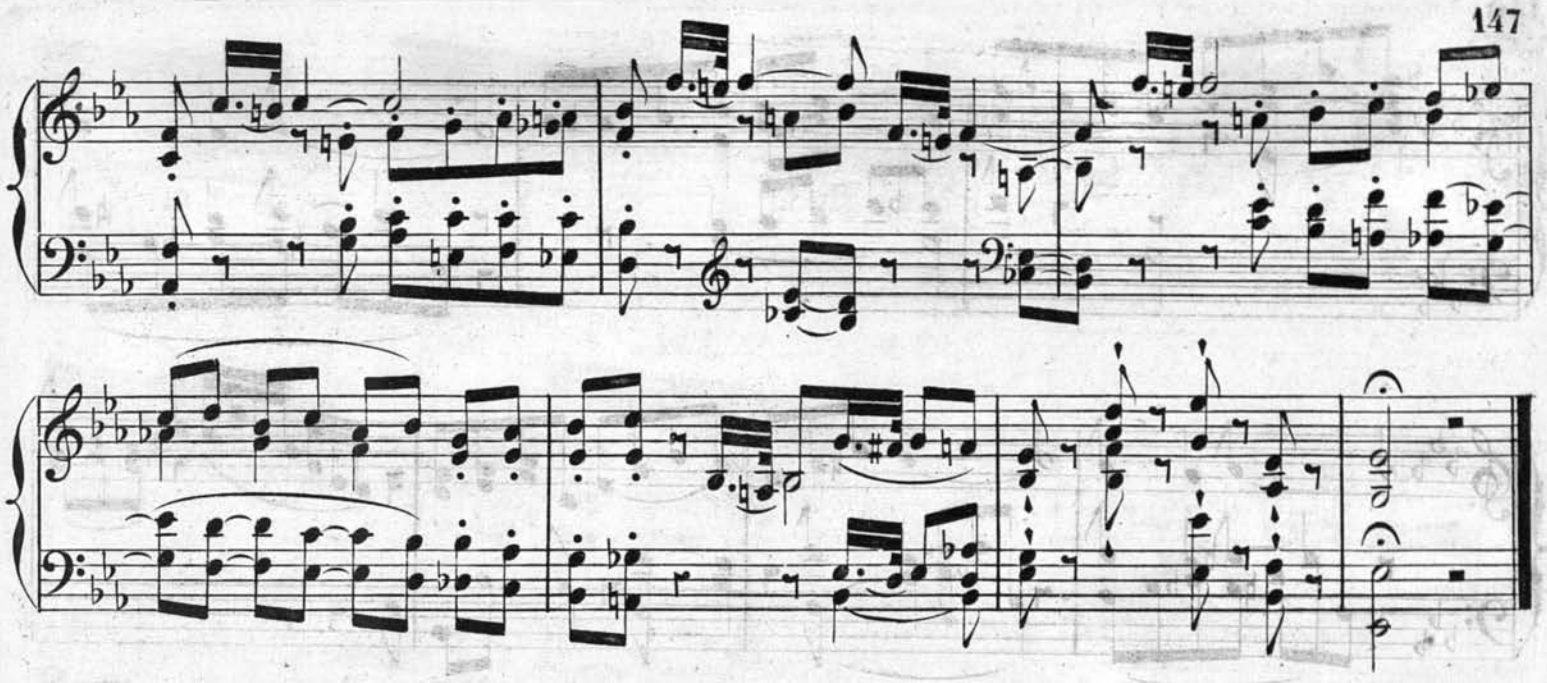
All. Moderato.

INTRODUCION

All.o risoluto.

Con.

tr



ELEVACION Nº 12

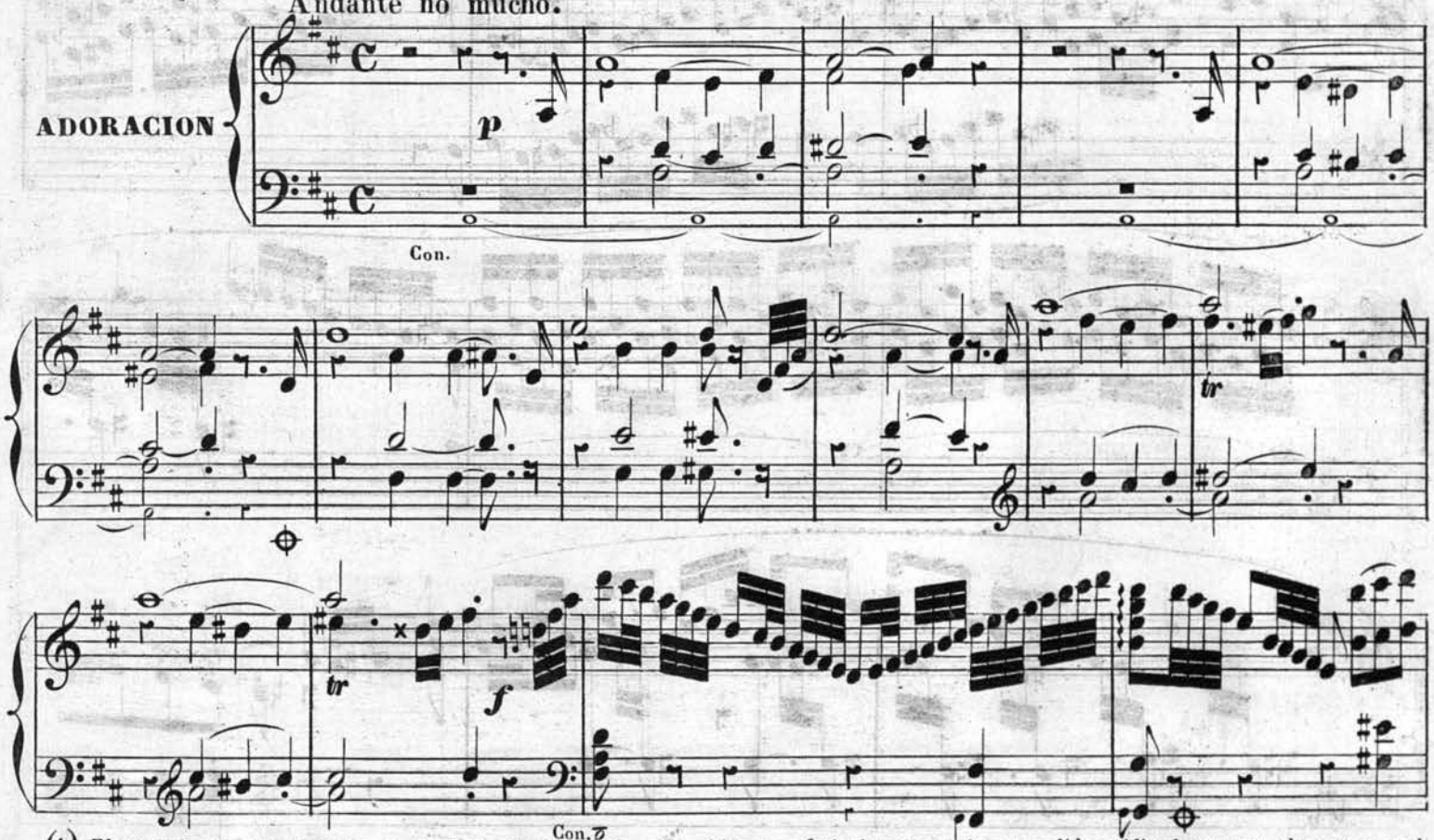
POR D. JOSE PRECIADO

MAESTRO DE CAPILLA Y ORGANISTA EN TAFALLA (1).

Dos teclados; en el primero que se manifiesta por la *f. Flautado mayor, Violon y octava*; en el segund que se indica por la *P. Corneta de Eco* abierta en la mano derecha, y Nasardos en la izquierda.

Nota. Se supone haberse cantado el *Sanctus* de octavo tono.

Andante no mucho.



(1) El autor de esta *Elevacion* ha tenido la bondad de remitirnos tambien un *ofertorio*; pero no hemos podido publicarlo en esta obra porque al tiempo de su recepcion estaba gravado el numero total de ellos.

tr

p

f

Con.

Con.

p

f

p

Andantino.

PLEGARIA.

p

f

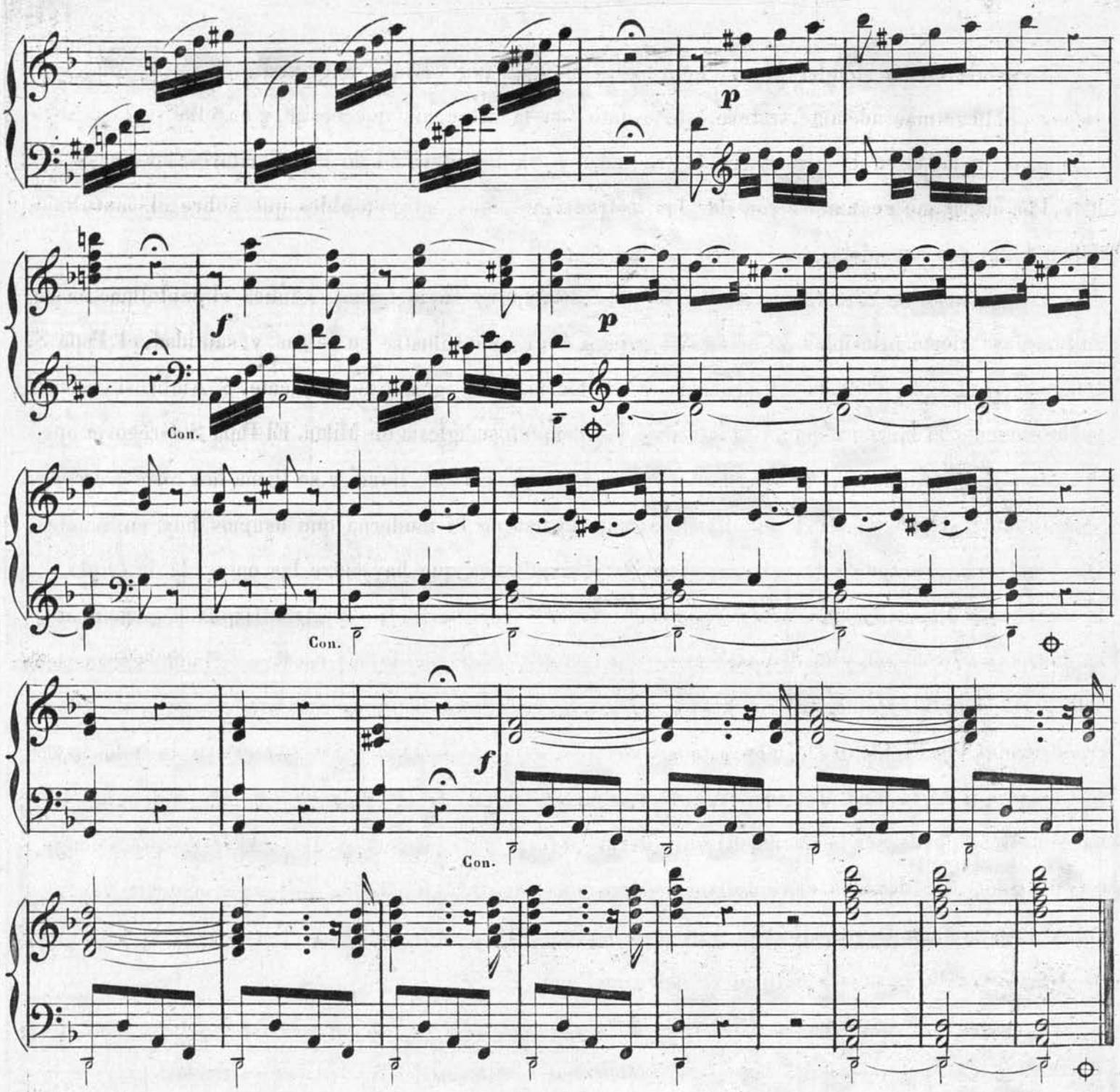
p

Con.

Con.

f

Con.



Antes de dar el juego de versos, tanto de salmos como de himnos, que me he propuesto, creo conveniente y aun necesario tratar brevemente dos materias inportantes. Una de ellas es el *cantollano*, y la otra el uso de los *registros desiguales* del organo. Voy pues á dar una esplicacion lacónica de la naturaleza y leyes respecto de la 1ª y de las reglas que deben observarse en la 2ª.

DEL CANTOLLANO.

Las nociones que de cantollano tiene la mayoria de los organistas son puramente practicas, y son muy pocos los que conocen bien su parte especulativa é historica, y de consiguiente su esencia y naturaleza.

No es mi animo estenderme aqui sobre esta materia tan vasta é interesante. En otra obra, que pienso publicar mas adelante, trataré este asunto con la detencion que ecsije, y en ella sentaré mis opiniones fundadas en la historia, en la tradicion y en la autoridad de los escritores mas respetables. Por ahora me contentaré con dar las instrucciones mas indispensables que sobre el cantollano deben tener los organistas.

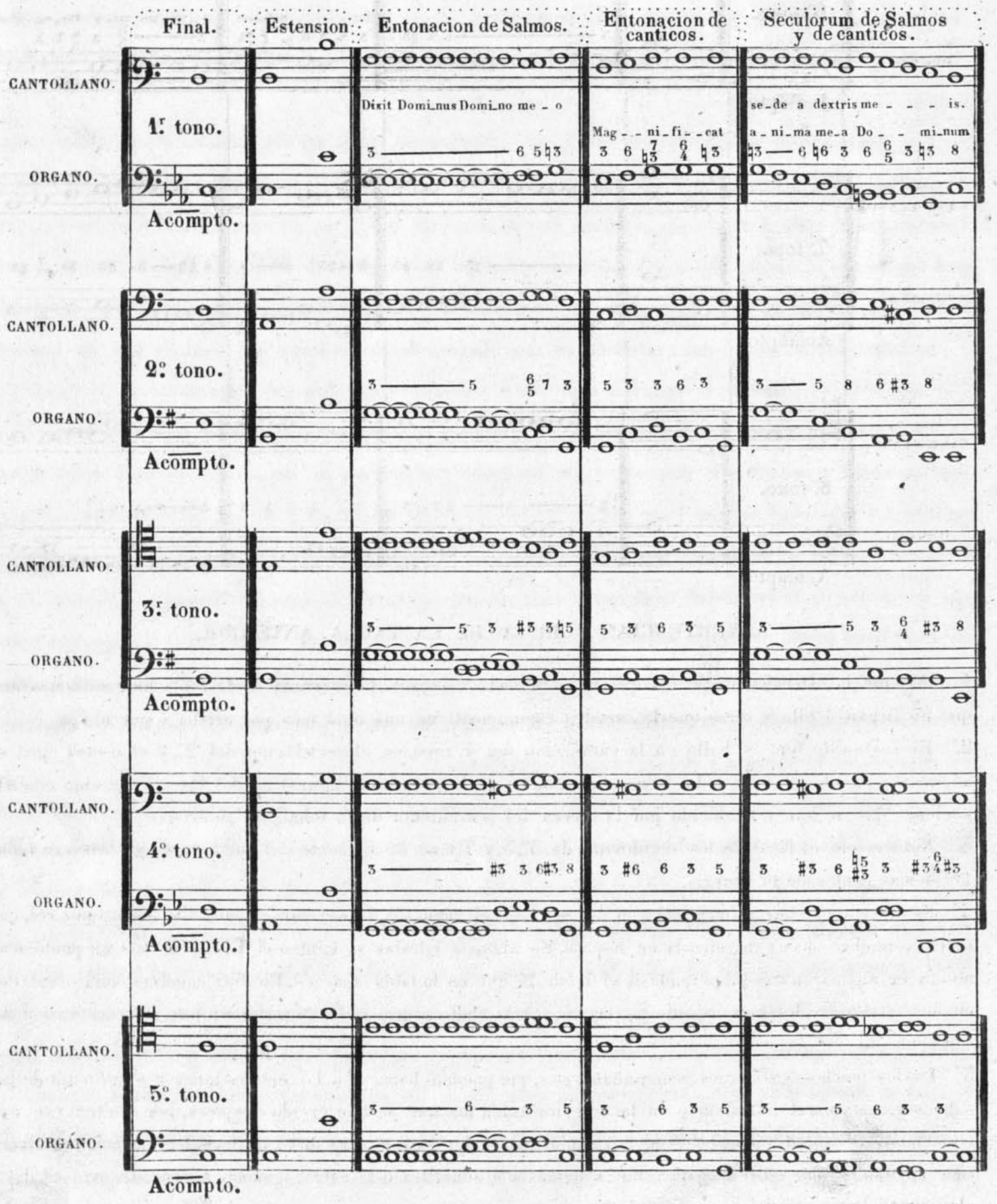
Los cristianos de oriente fueron los 1.os que introdujeron en la iglesia católica el cantollano, tomando por base cierto principios de la música griega. Un español ilustre en letras y santidad, el Papa S.n Dámaso, en el siglo 4.o de la era cristiana lo estableció en la iglesia de occidente. S.n Ambrosio cooperó poderosamente al mismo objeto, y lo introdujo y ordenó en su iglesia de Milan. El Papa S. Gregorio apellidado *el grande*, lo reformó dos siglos despues desde cuya epoca se llamó, y se llama hoy *canto gregoriano*.

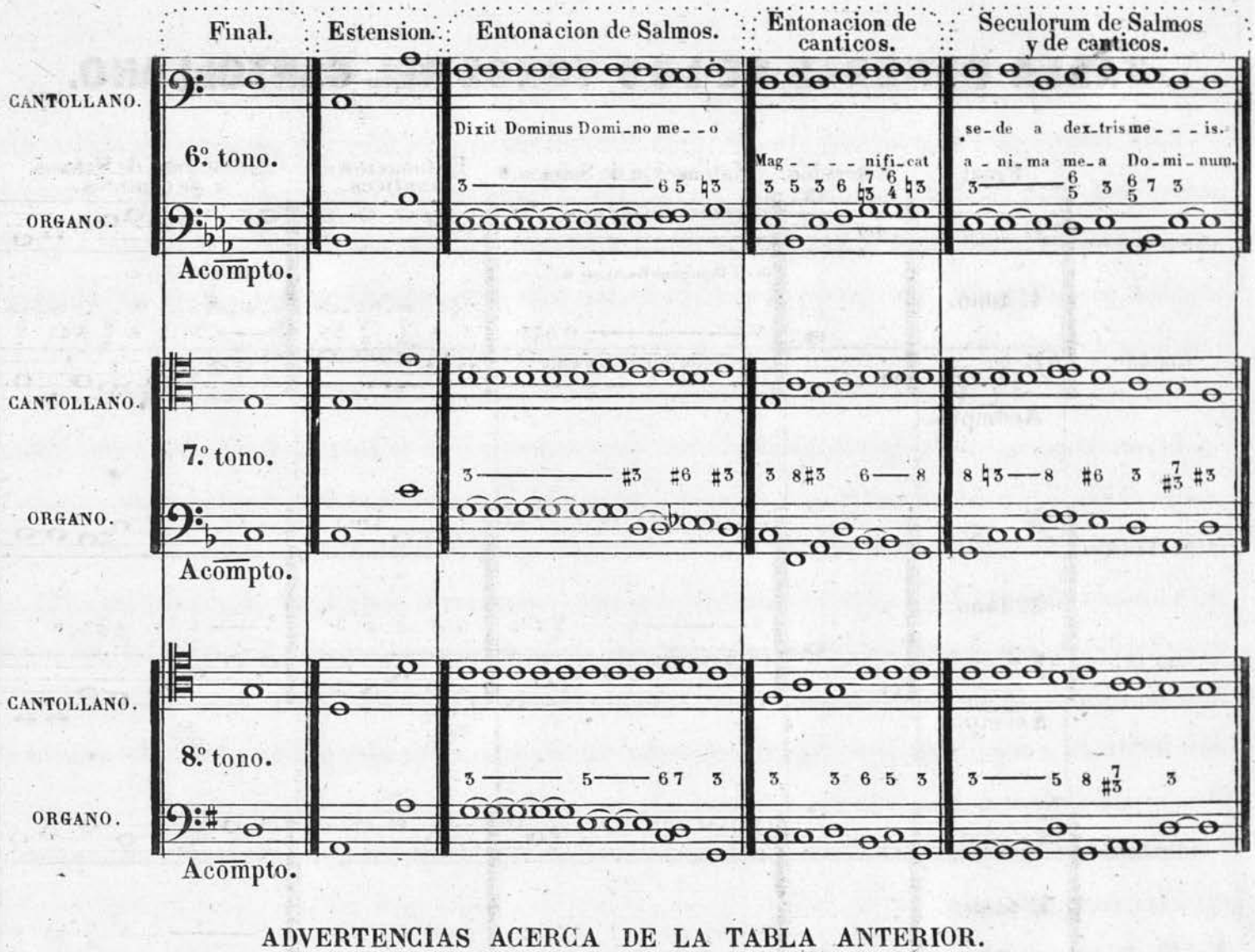
La tonalidad antigua ó del cantollano es muy diversa de la moderna que usamos hoy en musica. Por tonalidad se entiende la relacion sucesiva y simultanea que hay entre las notas de la escala, por la diferente disposicion que tienen en ella los tonos y semitonos. La tonalidad moderna tiene dos modos, *mayor* y *menor*, y la disposicion de los tonos y semitonos de sus escalas es bien sabida de todo solfista. La tonalidad antigua tiene cuatro modos, de *re*, de *mi*, de *fa* y de *sol*, formandose sus respectivas escalas sin accidentes ni alteraciones. Estas se han ido introduciendo por el uso de la harmonia, que es propia de la tonalidad moderna, y enteramente agena de la antigua. Ninguna cadencia final de cantollano puede ser harmonizada sin alterar alguna nota de sus escalas. Asi es que, cuando acompañamos con acordes el cantollano, usamos una tonalidad mista de antigua y moderna. La tonalidad antigua en toda su primitiva pureza es incompatible con la harmonia. El sostener lo contrario es desconocer la esencia y naturaleza del cantollano.

Los tonos del cantollano son 8. El 1.o y 2.o finalizan en *re*: el 3.o y 4.o en *mi*: el 5.o y 6.o en *fa*: y el 7.o y 8.o en *sol*. La naturaleza del cantollano escluye como se ha dicho, los accidentes de sostenidos y bemoles, esceptuando los casos en que resulta tritono, que es la serie de tres notas *fa sol la si* ó *si la sol fa* sean de grado ó de salto: por ejemplo Si el signo *si* que se halla en estos dos ejemplos no se hiciese bemol, resultaria el tritono que se prohive siempre. Si los tonos se ejecutasen segun representan sus respectivas claves y signos, incluirian la escesiva estension de dos octavas que habria entre el *la* bajo del 2.o tono y el *la* alto del 7.o por lo cual se cantan todos ellos transportados respecto de los instrumentos estables como el organo.

Por la tabla siguiente se comprenderán los 8 tonos, sus finales, la estension que recorre cada uno de ellos, el transporte que resulta en el organo, y las entonaciones de salmos y canticos, que es lo mas esencial que debe saber un organista.

TABLA GENERAL DE LOS TONOS DEL CANTOLLANO.





ADVERTENCIAS ACERCA DE LA TABLA ANTERIOR.

1ª Aunque la estension ordinaria que recorre cada tono sea la marcada en la tabla, hay antifonas etc. que no llegan á ella, y otras que la esceden comunmente en una nota mas, por arriba ó por abajo.

2ª El sostenido que se halla en la entonacion del 4º tono, en el *seculorum* del 2º, y el bemol que se encuentra en el *seculorum* del 5º no son propios de la primitiva naturaleza del Cantollano, sino modificaciones que se han introducido por la fuerza del sentimiento de la tonalidad moderna.

3ª Notese que el final de los *seculorum* de 3º, 5º y 7º tono es diferente del que estos tonos tienen en todos los demas cantos de la liturgia.

4ª Se ha puesto el transporte para el organo, bajo el supuesto de entonarse todos los salmos por *sol*, que es la costumbre mas generalizada en España. En algunos iglesias se cantan el 1º, 4º y 6º tono un punto mas alto (y en algunas parroquias tambien el 7º) de lo que en la tabla aparece. En dias comunes suele cantarse en muchas Catedrales mas bajo de lo regular, por lo cual es necesario atenerse en esto á la costumbre de cada iglesia.

5ª De los muchos y diversos acompañamientos, que pueden hacerse á las entonaciones y *seculorum* de los salmos y canticos, se han puesto en la anterior tabla los que se han creido mejores, por contenerse en ellos la *naturalidad* y *variedad* de harmonia, que ecsige este genero en el cual suelen muchos organistas caer en uno de dos estremos, que son la demasiada sencillez ó la estravagancia. Acerca de esto se dirá algo, cuando se trate del acompañamiento.

DE LOS REGISTROS DESIGUALES Ó COMBINACIONES HETEROGENEAS (1)

Esta materia es de gran importancia para todo el que aspire á ser un perfecto organista. Conozco muy bien la dificultad de fijar con claridad y esactitud los principios y bases que deben observarse en este asunto; y sospecho que esta sea la causa de que en ningun tratado de organo, español ni estrangero, (que yo sepa) se haya esclarecido esta delicada materia. Esto no obstante, voy á sentar mis principios con toda la brevedad y claridad posibles, aun á riesgo de no hacerlo tal vez con todo el acierto que yo deseara.

Llamo combinaciones heterogeneas á las que se hacen con registros desiguales entre ambas manos. Esta desigualdad puede ser *natural* ó *artificial*. Es natural, cuando en una mano se saca un registro que no tiene compañero igual en la otra: por ejemplo; la *flauta travesera*, *corneta oboe* etc. de la mano derecha, los cuales, no teniendo registros compañeros ó de igual denominacion en la izquierda, deben ser acompañados por precision con otros de diversa especie. Es *artificial* cuando en una mano se saca un registro, que aunque tenga compañero igual en la otra, no conviene este á la indole de la composicion, ó al objeto ó capricho del organista: por ejemplo; un *clarin* de mano derecha acompañado con *flautado* y *nasardos* en la izquierda.

Aunque son muy numerosas las combinaciones posibles de esta clase, pueden todas ellas reducirse á las tres siguientes.

1ª. Es la que resulta entre dos registros, que no tienen el diapason regular ó seguido: por ejemplo; el *oboe* en la mano derecha (que tiene el diapason regular) acompañado del bajoncillo (que canta 8ª. alta del diapason regular). Otro ejemplo; la *trompeta magna* en la mano derecha (que canta 8ª. baja) acompañada con la *trompeta real* de mano izquierda (que canta en el diapason regular). A esta amalgama de registros, que no forman entre si un diapason seguido, llamaré *combinacion heterogenea por irregularidad de diapason.*

2ª. Es la que tiene lugar entre dos registros desiguales en la fuerza de sus sonidos: por ejemplo; un *clarin* de mano derecha acompañado con flautados en la izquierda, ó *vice versa*. A esta llamaré *combinacion heterogénea por diversidad de fuerza.*

3ª. Es la que hay entre dos registros de diversa naturaleza: por ejemplo; *corneta* en la mano derecha acompañada de los *orlos* en la izquierda.

Respecto á esta 3ª combinacion debe tenerse presente, que cuando ella es entre dos registros de diversa naturaleza, que al mismo tiempo tienen diversa fuerza ó diferente diapason, coresponden á la 1ª ó 2ª de las ya esplicadas: de modo que solo coloco en esta 3ª á las que pueden hacerse entre

(1) A esta clase de combinaciones daban los antiguos el nombre de *partidos*.

dichos registros de diversa naturaleza, pero de igual ó casi igual fuerza, y de diapason regular. Para que esto sea bien comprendido creo conveniente esplicar aquí lo que se entiende por *diversa naturaleza*. Esta no es otra cosa que la diferente casta de voz, ó calidad de sonido, que producen los registros. Nadie ignora, que los sonidos de los registros de lengua son muy diferentes de los que producen los de cañuteria ó flautados. Se distingue tambien perfectamente la diversidad de sonidos que dan algunos registros de lengua entre si, lo cual sucede igualmente entre algunos de *cañuteria*. Registros de lengua son los *orlos* y el *oboe*, pero la calidad de sus sonidos es bien diversa. Registros de cañuteria son el flautado y la *corneta*, pero son muy diferentes los sonidos que producen. Mas como la diversidad de los sonidos entre dos registros, uno de lengua y otro de cañuteria, es mucho mas notable que la que resulta entre dos de una misma familia, sean de lengua ó de flautado, llamaré *combinacion heterogenea por diversidad de naturaleza* á la que resulta de un registro de lengua acompañado con otro de cañuteria; por ejemplo, la *corneta* en la mano derecha acompañada de los *orlos* en la izquierda: y llamaré *combinacion semihomogenea* á la que proviene de dos registros de lengua de diversa calidad, como un *clarin suave* en la mano derecha acompañado del *fagot* en la izquierda, ó de dos registros de cañuteria tambien de diversa calidad, como la *flauta* travesera en la derecha acompañada con los nasardos en la izquierda.

Reasumiendo todo lo dicho acerca de las combinaciones heterogeneas, resulta que ellas son de tres clases: la 1ª *por irregularidad de diapason*, la 2ª *por diversiddd de fuerza*, la 3ª *por diversidad de naturaleza*, y que esta ultima incluye la combinacion puramente heterogenea y la semihomogenea.

Todas las combinaciones mencionadas requieren condiciones especiales para la buena y correcta disposicion de la harmonia; por lo cual se practicarán todas ellas en el siguiente juego de versos, precediendo á cada pieza de este genero una esplicacion clara de los principios que deben observarse.

VERSOS DE 1er TONO PARA SALMOS.

El siguiente verso se ejecutará con registros de lengüeteria llena; y téngase presente, que siempre que se haga uso de estos registros en el genero libre, debe cuidarse de no dar á los de la mano izquierda mayor fuerza que á los de la derecha, y si al contrario en muchos casos. En el genero fugado conviene que haya siempre igual fuerza en ambas manos. La razon de esta diferencia es muy clara. En el fugado está repartido el discurso musical con igual importancia en ambas manos; pero en el libre lo lleva generalmente la derecha, encomendando á la izquierda los acompañamientos, los cuales como parte accesoria no deben jamas oscurecer la principal. Esta advertencia debió haberse puesto ante las 1as piezas de ofertorio; pero se omitió por olvido.

All.º Mod.to

VERSO 1º

(sobre el seculorum.)

POR D.

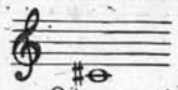
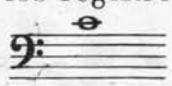
H ESLAVA.

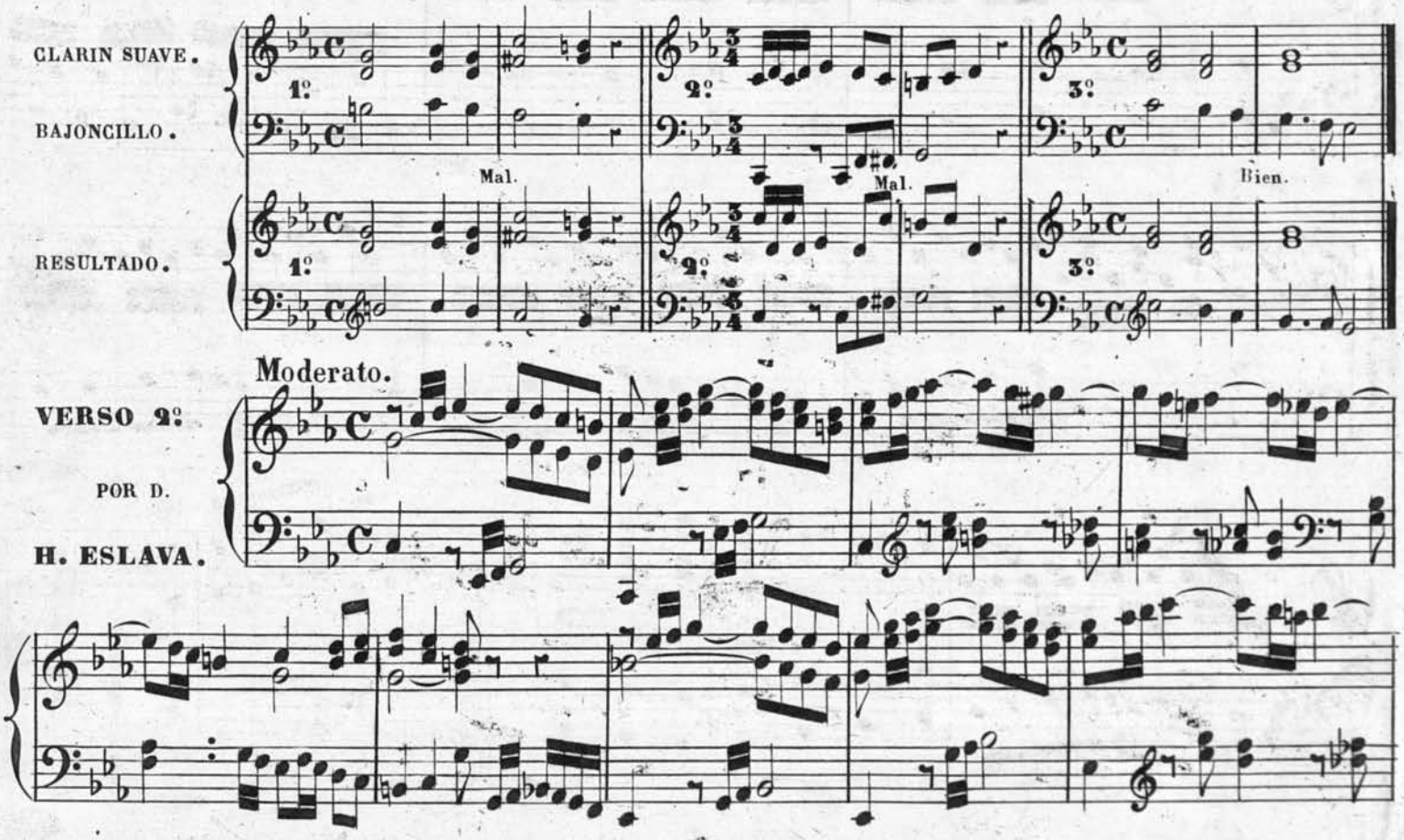
Con.

Con.

Con.

Con.

El siguiente verso se ejecutará con un *clarin suave* en la mano derecha y con *bajoncillo* en la izquierda; y como este ultimo canta octava alta del diapason regular, resulta una *combinacion heterogénea por irregularidad de diapason*. Dos son los defectos en que se puede incurrir en esta combinacion: 1º *incorreccion de harmonia*: 2º *mal giro de la melodia*. Para evitar dichos defectos es necesario tener presente que los registros de la mano derecha empiezan desde el  que los de izquierda concluyen en el  y que los sonidos del *bajoncillo* resultan una 8ª. mas alta de lo que aparecen en el pentagrama. Un breve analisis de los tres ejemplos siguientes y el *verso* que está á continuacion esclarecerán esta materia mejor que muchas y largas esplicaciones. En el 1º se ve que la parte de la mano izquierda no es el bajo, sino que lo es la parte mas grave de la derecha, sobre la cual resultan 3 cuartas seguidas y un acorde de 3ª. diminuta con 5ª. menor, sumando 4 faltas en 5 acordes. En el 2º resulta una melodia completamente bárbara. En el 3º que aparecen á 1ª. vista 2 5as. seguidas no lo son sino una sucesion de dos sestas correctamente harmonizadas. En el verso, para evitar toda clase de faltas, se han observado las condiciones siguientes: 1ª. Cuando cada mano está en los limites de sus respectivos registros, se hallan las dos á distancia por lo menos de 8ª. para que la izquierda sea verdadero bajo; 2ª. Cuando ambas manos se juntan dentro de una misma octava, lo hacen pasando las dos al dominio del registro de la derecha, como en los compases 3º. 4º. 9º. 10º. y 11º., ó al de la izquierda como en los dos ultimos. La observancia de dichas condiciones es el medio mas seguro para no esponerse á incorrecciones y faltas de melodia y harmonia.



Con.

El siguiente verso se ejecutará con los flautados de 26, de 13 y 8 en ambas manos.

All.o Mod.to

VERSO 2.o

POR D.

H ESLAVA.

Con.

Con.

Con.

retard.

Allegro.

VERSO 4º

POR D.

V. METON.

VERSOS DE 2º TONO PARA SALMOS.

All.º Mod.to

VERSO 1º.

POR D.

H. ESLAVA.

Lengüeteria.

Con.

Con.

Allegro Mod.to

VERSO 2.o

POR D.

V. METON.

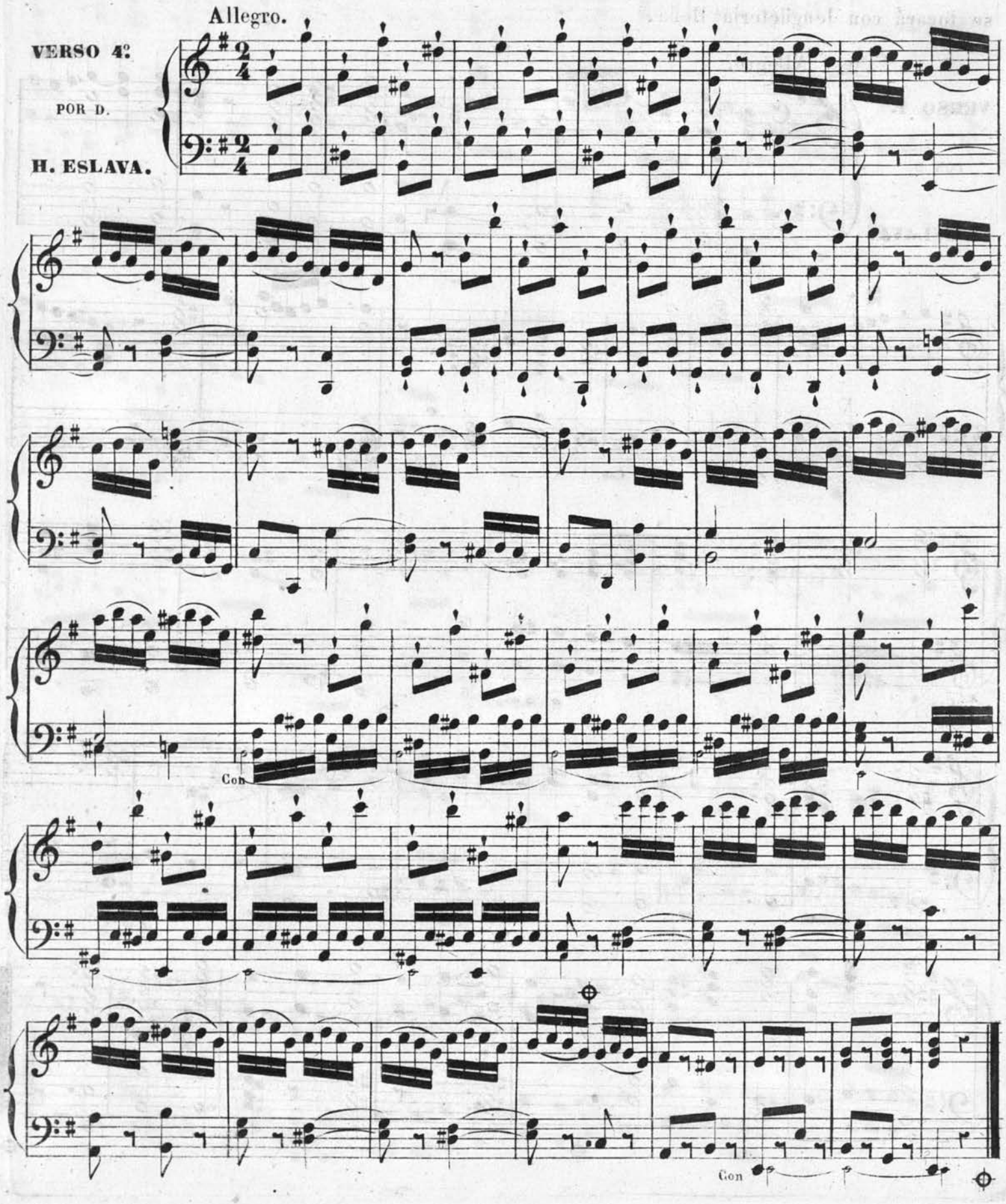
Mod.to

VERSO 3º.

POR D.

V. METON.

El siguiente verso se ejecutará con la *trompeta magna* en la mano derecha y con la *trompeta real* y flautados de 13 y 26 en la izquierda. Esta combinacion corresponde tambien á la *heterogenea por irregularidad de diapason*, en razon de que la *trompeta magna* canta octava baja del diapason regular, por lo cual se observarán las condiciones esplicadas en la pagina 157 para evitar incorrecciones de harmonia y melodia.



VERSOS DE 3º. TONO PARA SALMOS.

El siguiente verso que está compuesto sobre las cuatro notas ultimas del *seculorum*, se tocará con lengüeteria llena.

Allegro.

VERSO 1º

POR D.

H. ESLAVA.

Con.

Con.

Con.

Con.

Moderato.

VERSO 2:

POR D.

N. LEDESMA.

And.te sostenuto.

VERSO 3º.

POR D.

H. ESLAVA.

p

Ecos de clarin.

All.o Mod.to

VERSO 4º.

POR D.

N. LEDESMA.

seculorum

retar dando.

VERSOS DE 4º. TONO PARA SALMOS.

All.º Mod.to

VERSO 1º.

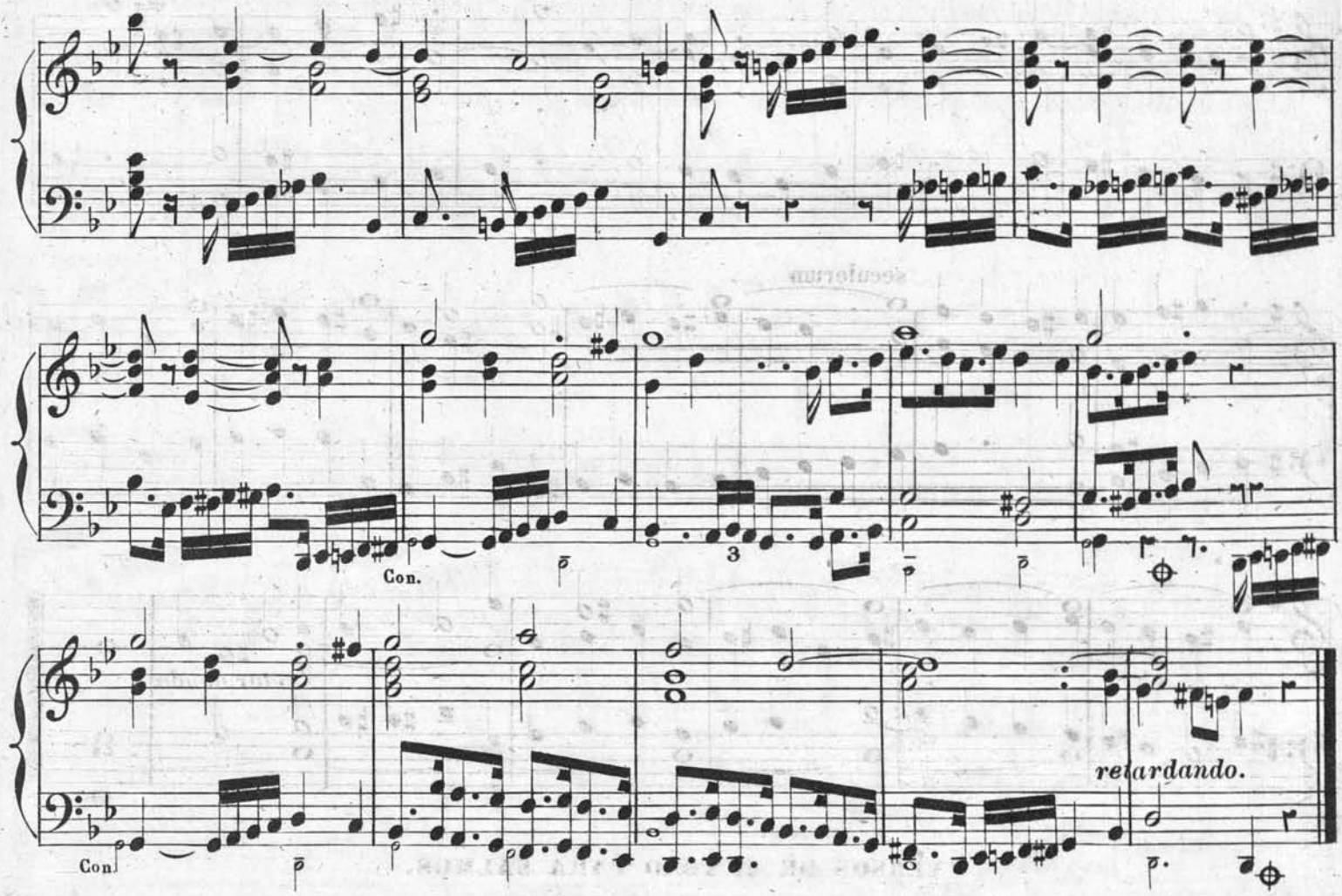
POR D.

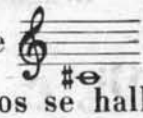
H. ESLAVA.

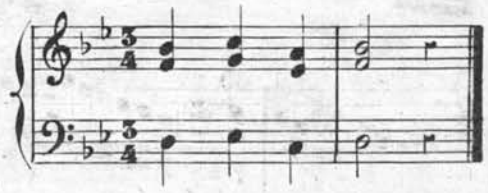
Lengüeteria.

Con.

Con.



El siguiente verso se ejecutará con un *clarin suave* en la mano derecha y *flautado* con *nasardos* en la izquierda; y como esta es una *combinacion heterogenea por diversidad de fuerza*, es necesario observar las condiciones siguientes. 1ª. La mano derecha no debe bajar de  ni la izquierda debe subir del mismo *do* natural, esceptuando el caso en que ambas manos se hallen en el dominio del registro de la derecha ó en el de la izquierda, como en los compases 15, 16, 17, 19, 20 y 21. 2ª. Cuando se colocan dos ó mas partes de harmonia en el registro mas fuerte (que aqui es el de la derecha) es necesario que la parte que resulta mas grave (independiente del bajo) tenga las condiciones de un bajo correcto. El siguiente paso, que fuera de esta combinacion estaria correcto, seria con la misma insoportable; porque apareceria una serie de 4as. defectuosas con la parte mas grave de la mano derecha. Vease



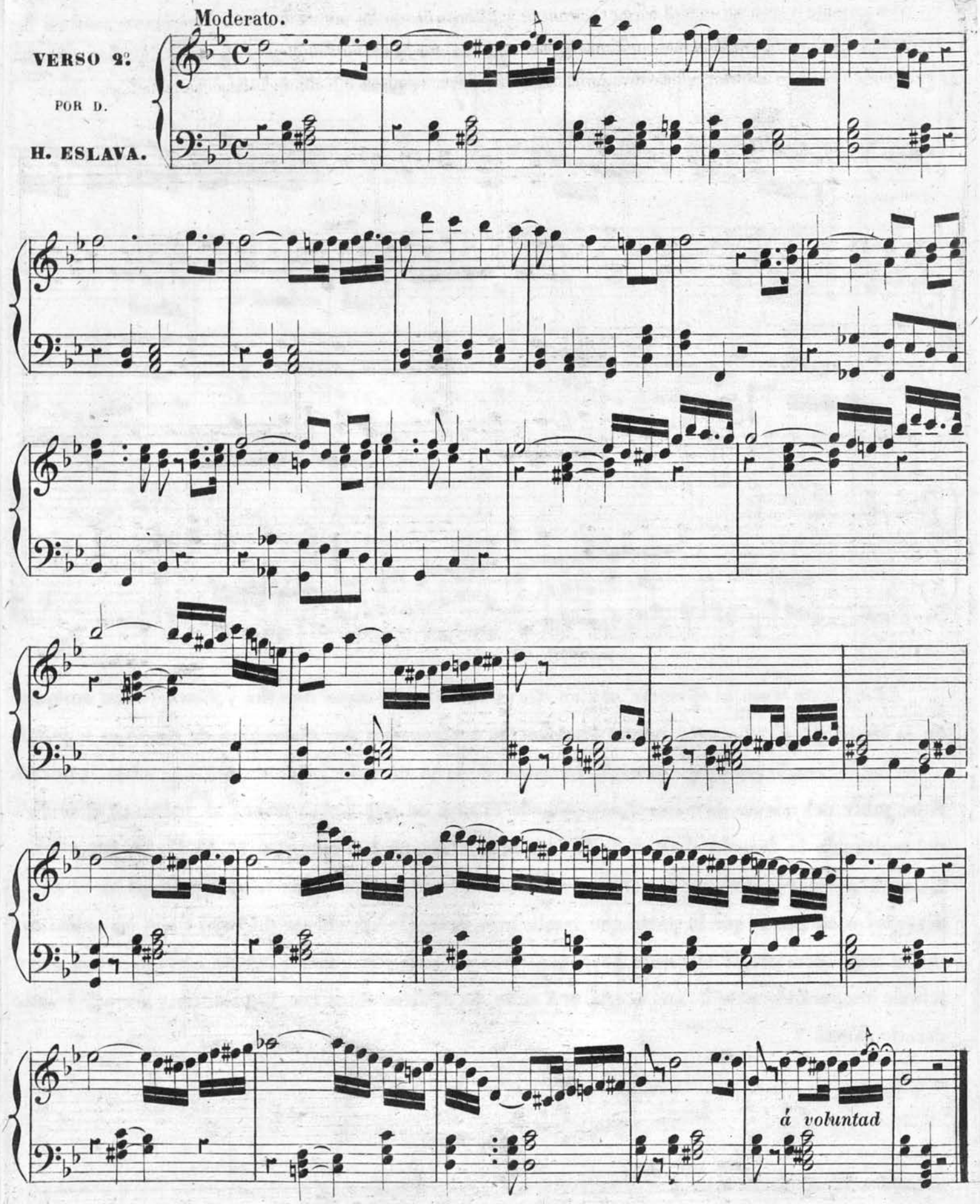
Advertencia. El modo mejor y mas facil de practicar esta combinacion es colocar en la mano derecha un especie de *á solo* con un acompañamiento mas. ó menos sencillo en la izquierda.

Moderato.

VERSO 2º

POR D.

H. ESLAVA.



Nota. En versos de salmos y canticos puede finalizarse alguna vez como en el anterior, concluyendo en la nota que debe tomar el coro en lugar de hacerlo en el verdadero final.

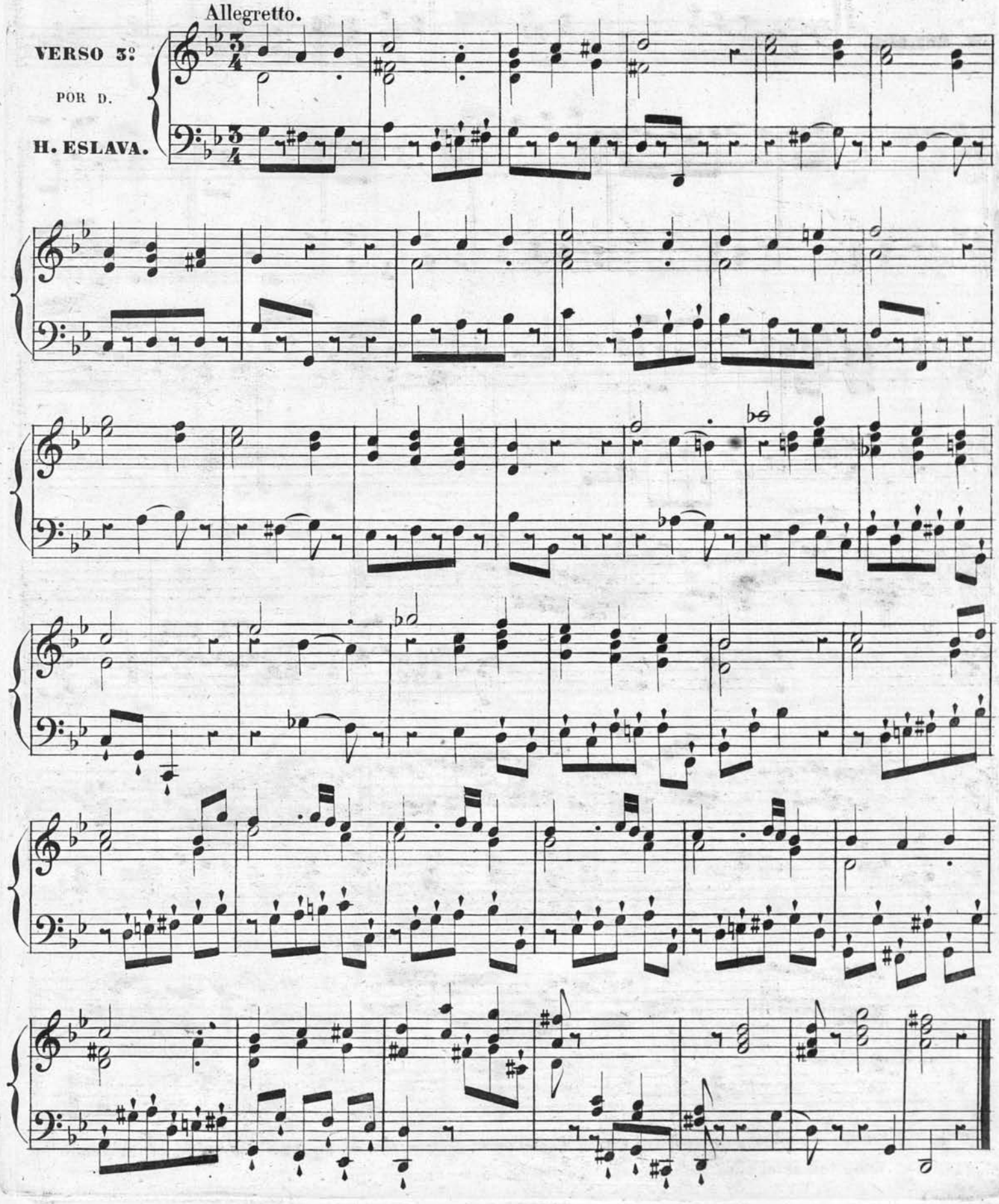
El siguiente verso se ejecutará con *corneta* y *flautado* en la mano derecha y *trompeta real* en la izquierda, y siendo esta tambien una combinacion *heterogenea por diversidad de fuerza* es necesario observar las reglas dadas en el verso anterior, aplicando aqui á la mano izquierda lo que se dijo alli de la derecha en la 2.ª condicion.

Allegretto.

VERSO 3º

POR D.

H. ESLAVA.



Mod.to

VERSO 4:

POR D.

V. METON.

los 2 ultimos compases asi - - - - - - ó asi.

VERSOS DE 5º TONO PARA SALMOS.

Allegreto.

VERSO 1º

por D.

PASCUAL PEREZ

Organista de la Metrop.ª de Valencia.

Con.

Allegro.

VERSO 2.

PER D.

P. PEREZ.

Lleno.

Con.

Mod.to

VERSO 3º.

(Fugueta)

POR D.

V. METON.

Allegro.

VERSO 4º.

(sobre el seculorum)

POR D.

H. ESLAVA.

Lengüeteria.

Con.

Con.

Con.

Con.

BIBLIOTECA NACIONAL

VERSOS DE 6º TONO PARA SALMOS.

All.º no mucho.

VERSO 1º
(sobre el seculorum)
POR D.
H. ESLAVA

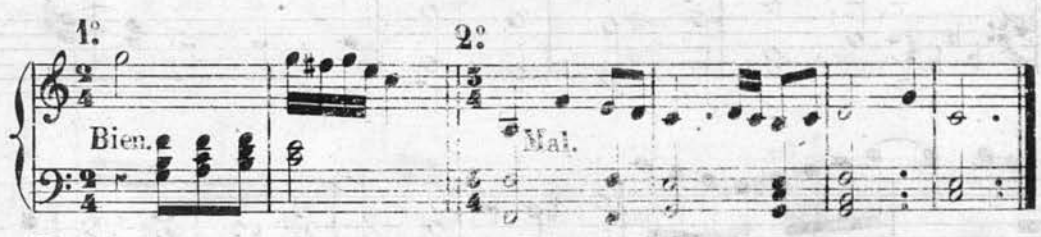
Lengüeteria.

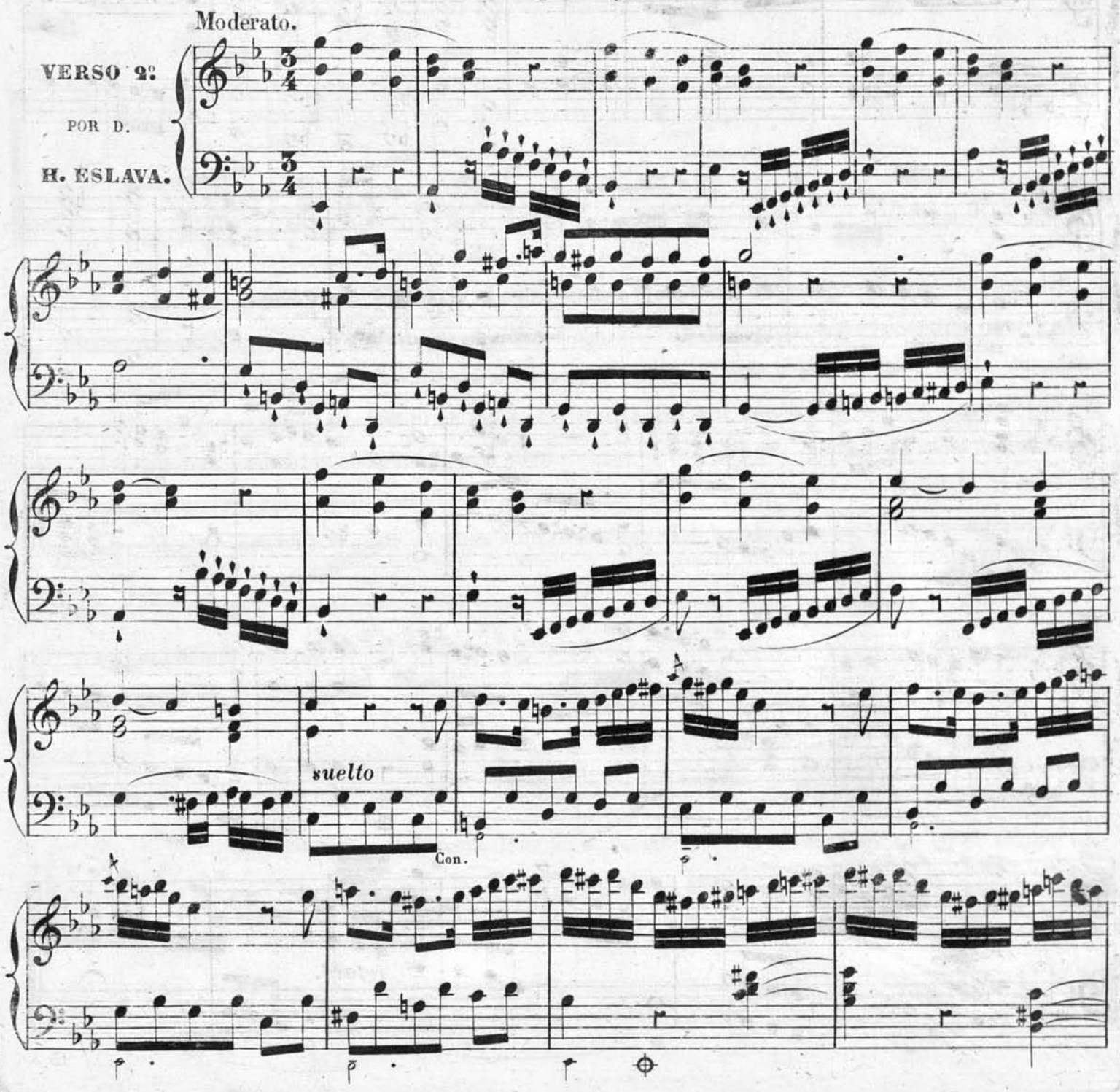
Con.

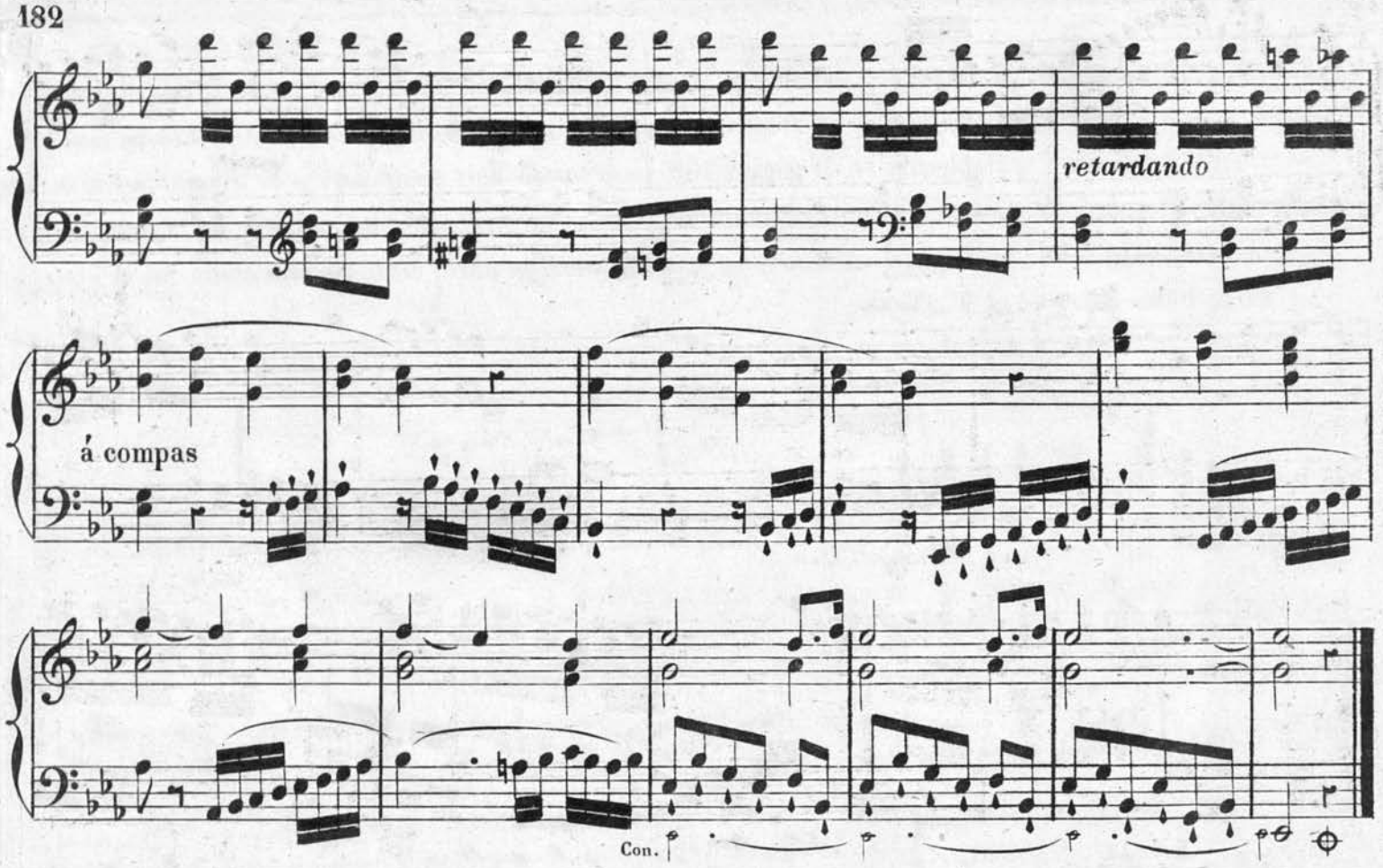
Con.

retard.

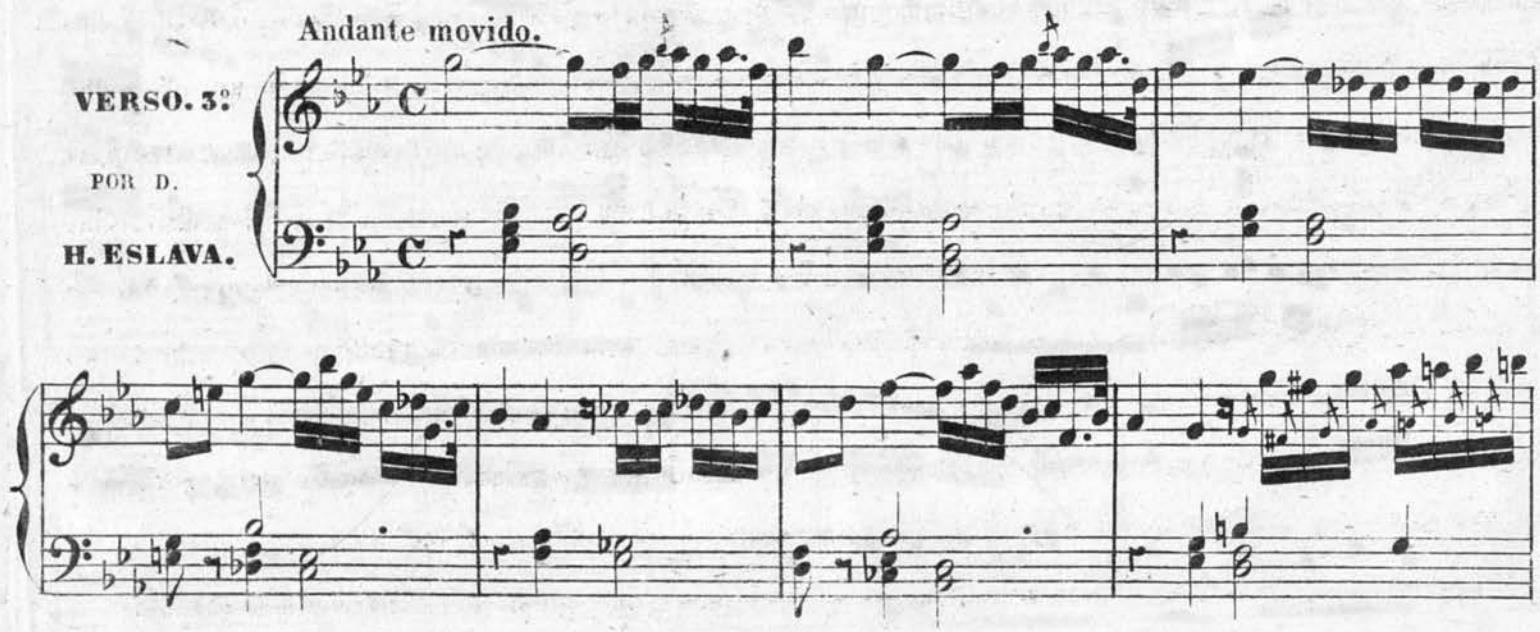
El verso siguiente se ejecutará con *Corneta* en la mano derecha y *Orlos* ó *Fagot* en la izquierda; y como esta es una *combinacion heterogenea por diversidad de naturaleza*, y de igual ó casi igual fuerza, es necesario observar la condicion 1.ª establecida en la pagina 169 para la anterior *combinacion* de *diversidad de fuerza*, con sola la diferencia de que en esta pueden mezclarse las notas mas altas del registro de la mano izquierda con las mas graves del de la derecha en el caso de que ellas hagan parte de harmonia como en el ejemplo 1.º, y no melodia como en el 2.º. Vease.

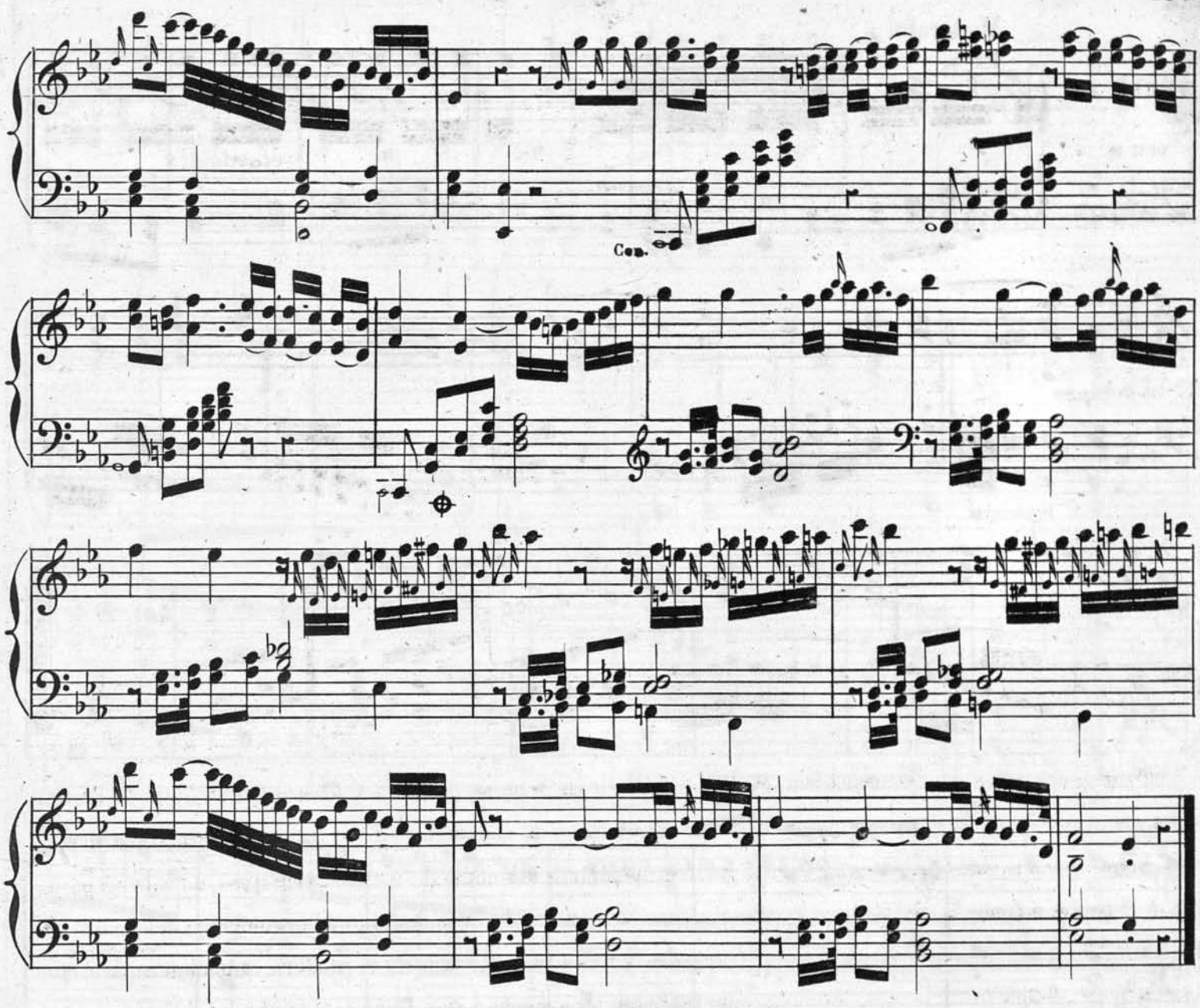






El siguiente verso se ejecutará con *Flauta travesera* en la mano derecha y *Flautado* de 13 en la izquierda, y como ambos registros, aunque de diverso caracter, son de cañuteria y de casi igual fuerza, constituyen una *combinacion semihomogenea*, en la cual pueden mezclarse las notas de los dos registros, no solo en pasages de harmonia como la anterior, sino tambien alguna vez en los de la melodia, por la semejanza del timbre. Se debe tambien tener presente que la *Flauta travesera* y todos los registros de verdadera imitacion como el *oboe*, *Clarinete* etc. deben tratarse casi siempre como instrumentos *á solo ó duo*. Bajo estos principios está compuesto el verso que va á continuacion, el cual debe ejecutarse, no á rigor de compas, sino con cierta libertad prudente en la medida.





Quedan esplicadas y practicadas todas las combinaciones de registros desiguales que me propuse. Solo me resta advertir que, cuando dichas combinaciones se hacen con registros correspondientes á dos teclados diferentes, desaparece parte de las dificultades y restricciones que tienen lugar tratandose de un solo teclado. Supóngase por ejemplo la combinacion de *Oboe* para la mano derecha en un teclado, y *Flautados* para la izquierda en otro: en este caso la derecha no podrá bajar del pero la izquierda podrá recorrer toda la estension de su teclado (sacando tambien los Flautados del mismo teclado correspondientes á la derecha.) Si al mismo tiempo que se saca el *Oboe* para la mano derecha se saca tambien en el mismo teclado el *Fagot* correspondiente á la izquierda, entonces pueden recorrer ambas manos toda la estension de sus respectivos teclados, quedando subsistentes solamente las demas restricciones y condiciones establecidas, que no tratan de la estension respectiva de las manos.

Creo inutil estenderme mas en esta materia, porque me parece que queda suficientemente esplicada.

Moderato.

VERSO 4º

POR D.

V. METON.

VERSOS DE 7º TONO PARA SALMOS.

Mod.to

VERSO 1º

POR D.

D. SANZ.

Lengüeteria.

Con.

All.º no mucho.

VERSO 2.º

POR D.

D. SANZ.

Corneta en la derecha

y Nasardos en la izquierda

All.º Moderato.

VERSO 3º

POR D.

H. ESLAVA.

Lleno ó Lengüeteria interior.

Con.

Canto

Con.

Con.

VERSO 4º.

POR D.

H. ESLAVA.

Allegro

Lengüeteria

Con.

Con.

Con.

Con.

Con.

Con.

Con.

Nota. En versos de salmos puede finalizarse alguna vez como en el anterior.

VERSOS DE 8.º TONO PARA SALMOS.

Andante mosso.

VERSO 1.º

POR D.

J. PRECIADO.

Lengüeteria.

Con.

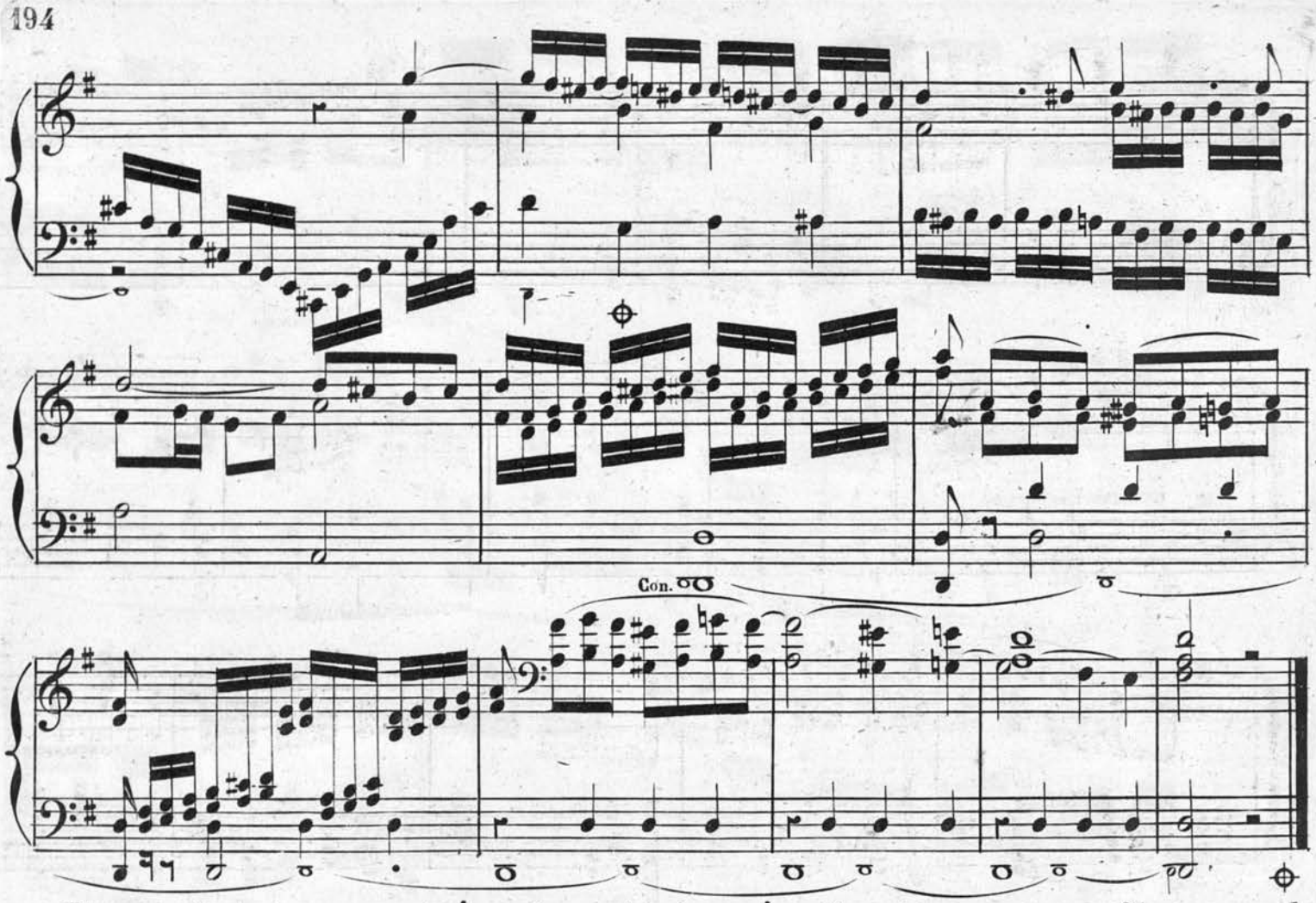
Con.

Con.

Con.

Canto llano

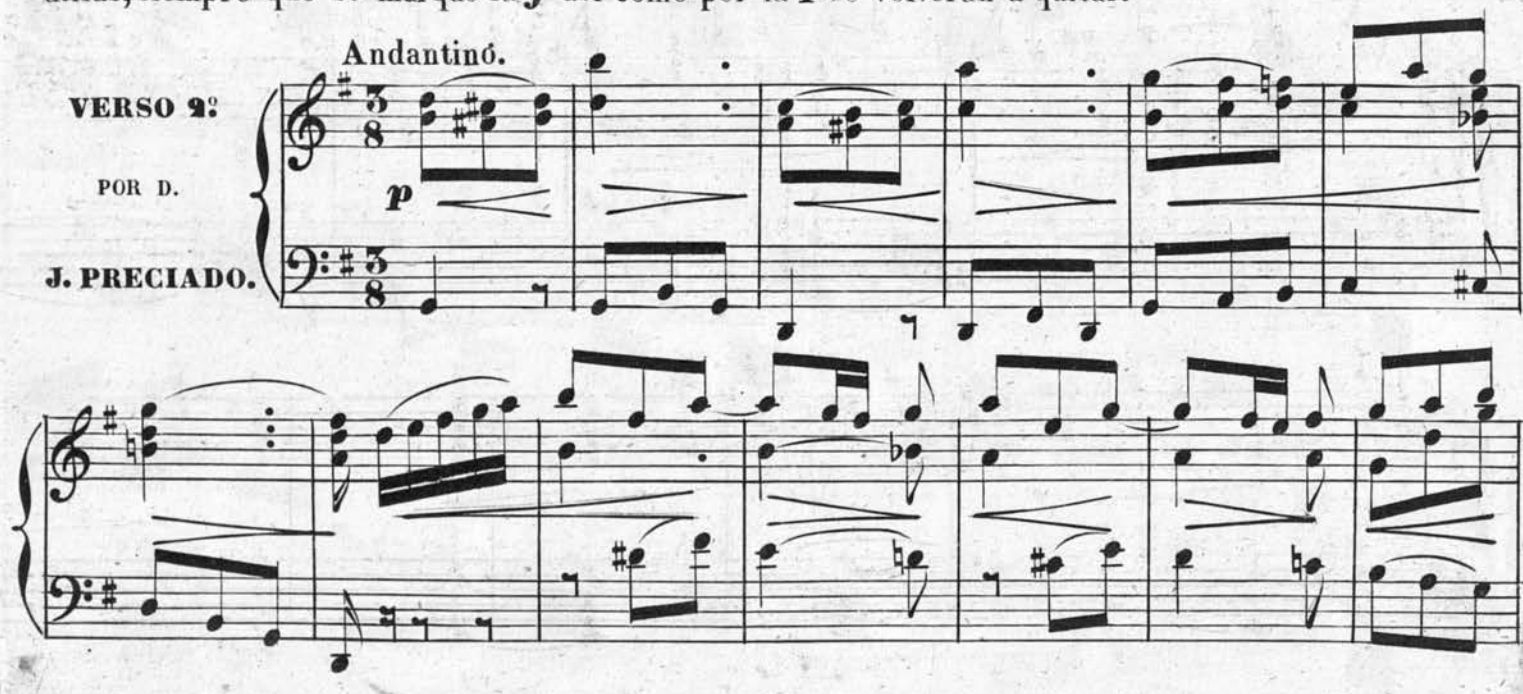
Con.



El verso siguiente se egecutará con los registros que á continuacion se espresaran. Si es organo de dos teclados se pondrá en el superior para la mano derecha, *Trompa Magna* y *Nasardos*; y en la izquierda *Trompeta Real, Nasardos* y *Flatado mayor.*

En el teclado inferior, *Clarin* y *Bajoncillo de Eco*, acompañandole el *Flautado violon* en ambas manos.

En organo de un teclado, se pondran como registros principales, *Clarines de Eco* y *Bajoncillo* tambien *de Eco*, acompañandoles el *Flautado violon* en ambas manos; aumentando los *Clarines* de las rodillas, siempre que se marque la ***f*** asi como por la ***p*** se volveran á quitar.

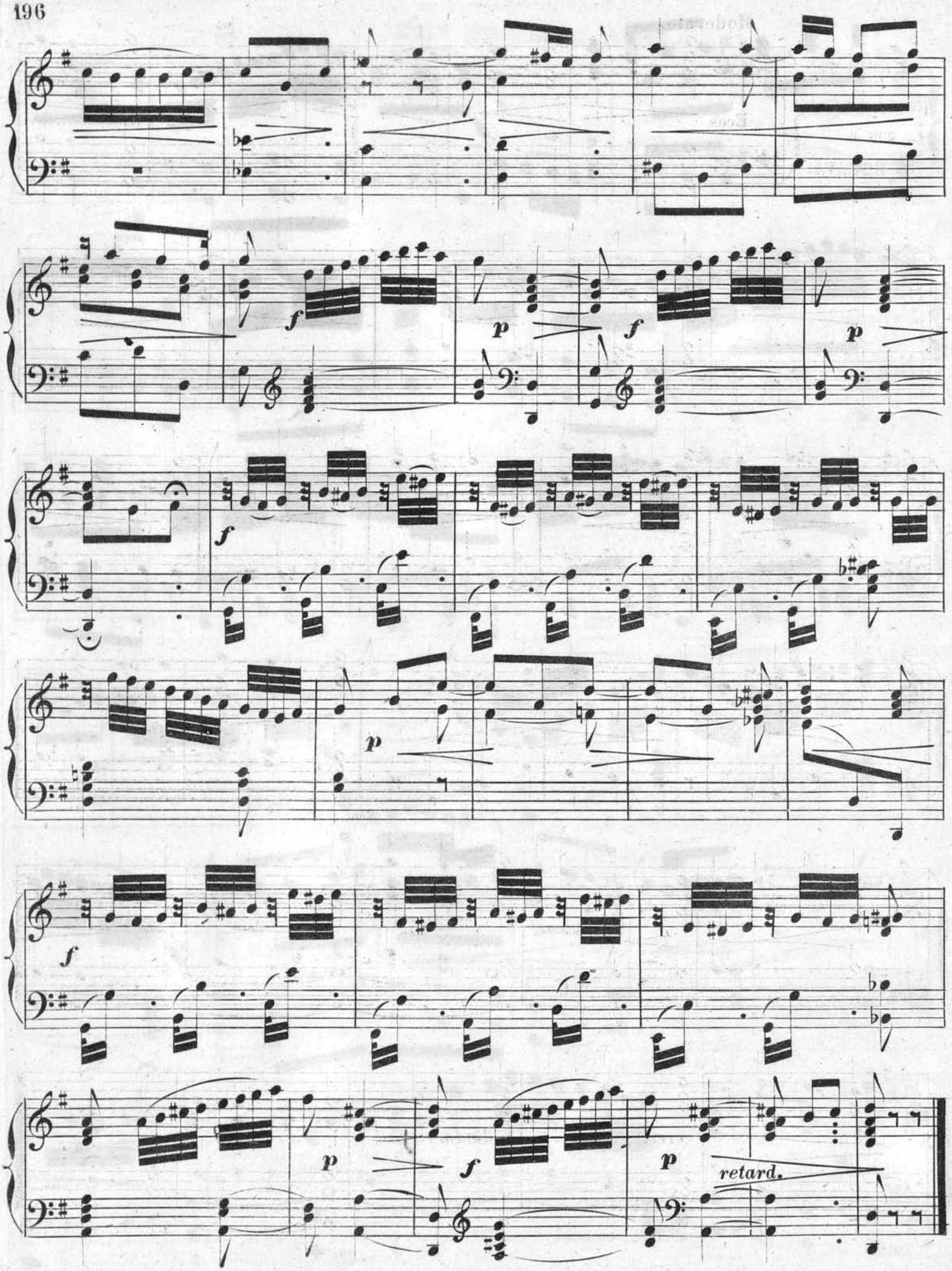


f

p

f

p *f* *p*


f
p
f
p
f
p
f
p
f
retard.

Moderato.

VERSO 3º.

(sobre el seculorum)

POR D.

H. ESLAVA.

Ecos

Con.

crec.

dimin.

Andante mosso.

VERSO 4º.

POR D.

H. ESLAVA.

Flautados de 13 y 26 con 8ª.

Con.

Con.

Nota. En versos de salmos puede finalizarse alguna vez como en el anterior.

SEIS VERSOS PARA EL HIMNO PANGELINGUA.

En los versos, tanto de *pangelingua* como de *sacris solemniis*, he creido conveniente separarme de la practica comun, que es egecutar generalmente glosas ya de mano derecha ó ya de izquierda, llevando la otra el canto del himno. Este proceder engendra gran monotonia, contra lo que el arte ecsije, que es buscar en todo la posible variedad. No se crea que yo repruebo las glosas, sino el demasiado uso de ellas. Creo muy acertado que en alguno que otro verso se haga uso de la glosa, pero no que ella sea el unico modo de versear en estos himnos.

De los 6 versos siguientes de *pangelingua* el 1.º está compuesto libremente sobre la 1.ª frase del himno, el 2.º sobre la 2.ª, el 3.º en genero fugado sobre la 3.ª, el 4.º sin sujecion alguna al cantollano, pero conservando su caracter y ritmo, y el 5.º y 6.º en glosa. Siguiendo este procedimiento ú otro análogo, se obtendrá la variedad conveniente, que es el alma del arte.

Advertencia. Como los versos de himnos, que estan á continuacion, son en general mas largos que los anteriores de salmos, usaré en ellos respecto á los registros las mismas indicaciones que en los ofertorios, para que puedan ejecutarse en uno, dos ó tres teclados, segun los elementos del organo en que se toca, y marcaré unicamente ciertos registros especiales, cuando lo considere necesario.

VERSO 1.º

POR D. H. ESLAVA.

Mod.to

f

mf

f

Con.

mf

f

Con.

Con.

Moderato.

VERSO 2?

POR D.

H. ESLAVA.

f

mf

Con.

f

mf

Con.

f

mf

NACIONAL

f

mf

Con.

f

Con.

mf

f

El siguiente verso se ejecutará con *lengüeteria interior* ó en su defecto con *lleno*.

All.º no mucho.

VERSO 3º

POR D.

H. ESLAVA.

Con.

Con.

Con.

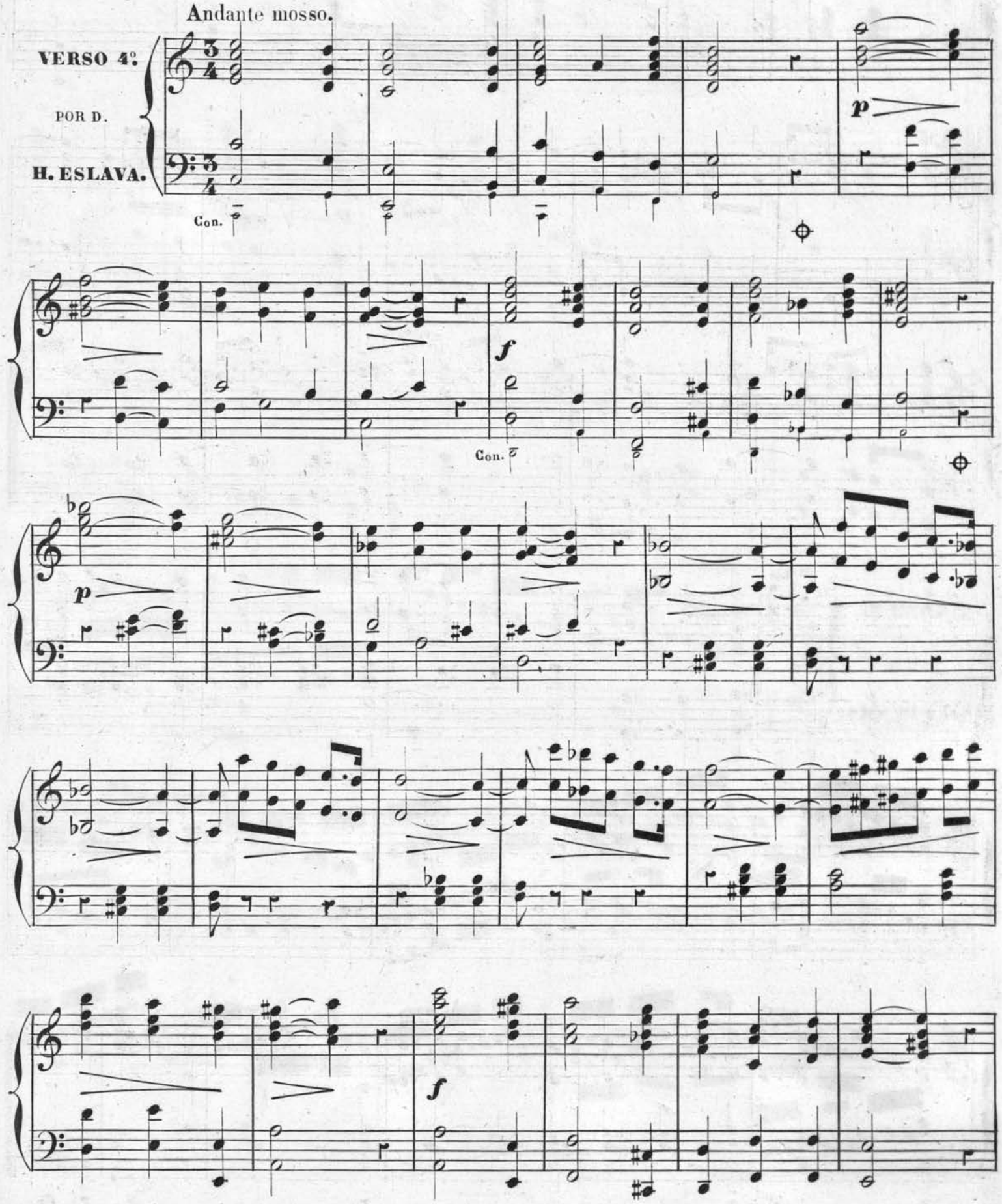
El siguiente verso se ejecutará con *lengüeteria interior* ó *flautados* de 13, 26 y 8ª en los *fuertes*, y *ecos* en los *pianos*.

Andante mosso.

VERSO 4º.

POR D.

H. ESLAVA.



p

f

Con.

p

dimin.

retard.

pp

Con.

All.o Moderato.

VERSO 5.o

POR D.

N. LEDESMA.

Con.

All.º Moderato.

VERSO 6.º

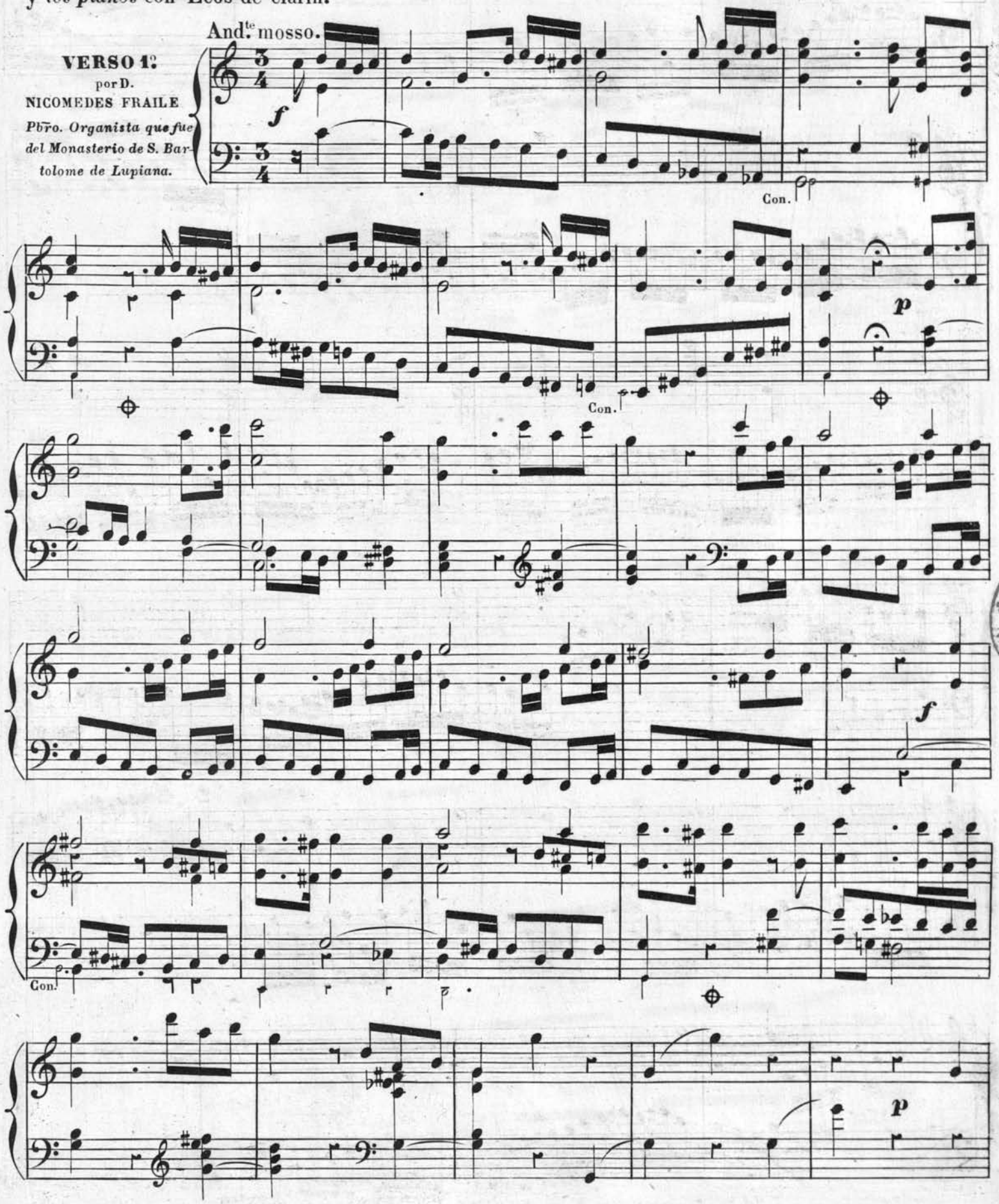
POR D.

N. LEDESMA.

TRES VERSOS PARA EL HIMNO SACRIS SOLEMNIIS.

En el siguiente verso se ejecutarán *los fuertes* con Trompeta real, flautado de 13 y 8ª. en ambas manos, y *los pianos* con Ecos de clarin.

VERSO 1º
por D.
NICOMEDES FRAILE
Pbro. Organista que fue del Monasterio de S. Bartolome de Lupiana.



BIBLIOTECA NACIONAL

f *cre*

cien do y a ce le ran do

p *cre*

Con.

cien *do*

f

p

Con.

retard

Con. Con.

All. Moderato.

VERSO 2.

POR D.

H. ESLAVA.

f

mf

Con.

f

mf M. Yzq.

Con.

f

All.º no mucho.

VERSO 3.º

POR D.

H. ESLAVA.

mf

Con.

f

Con.

TRES VERSOS PARA EL HIMNO AVE MARIS STELLA.

Allegro no mucho.

VERSO 1º.

POR D.

H. ESLAVA.

mf

Coral

f

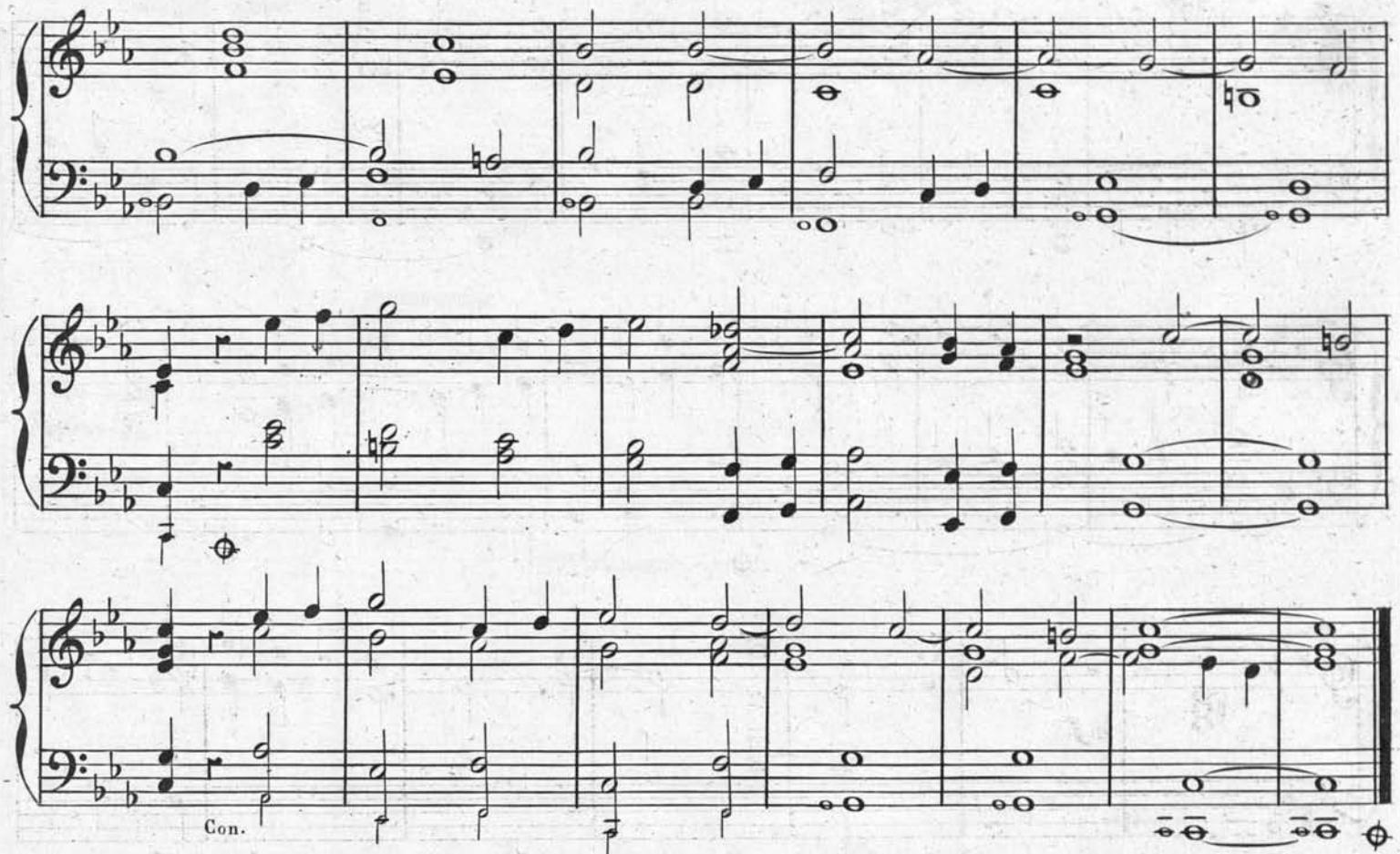
Con.

mf

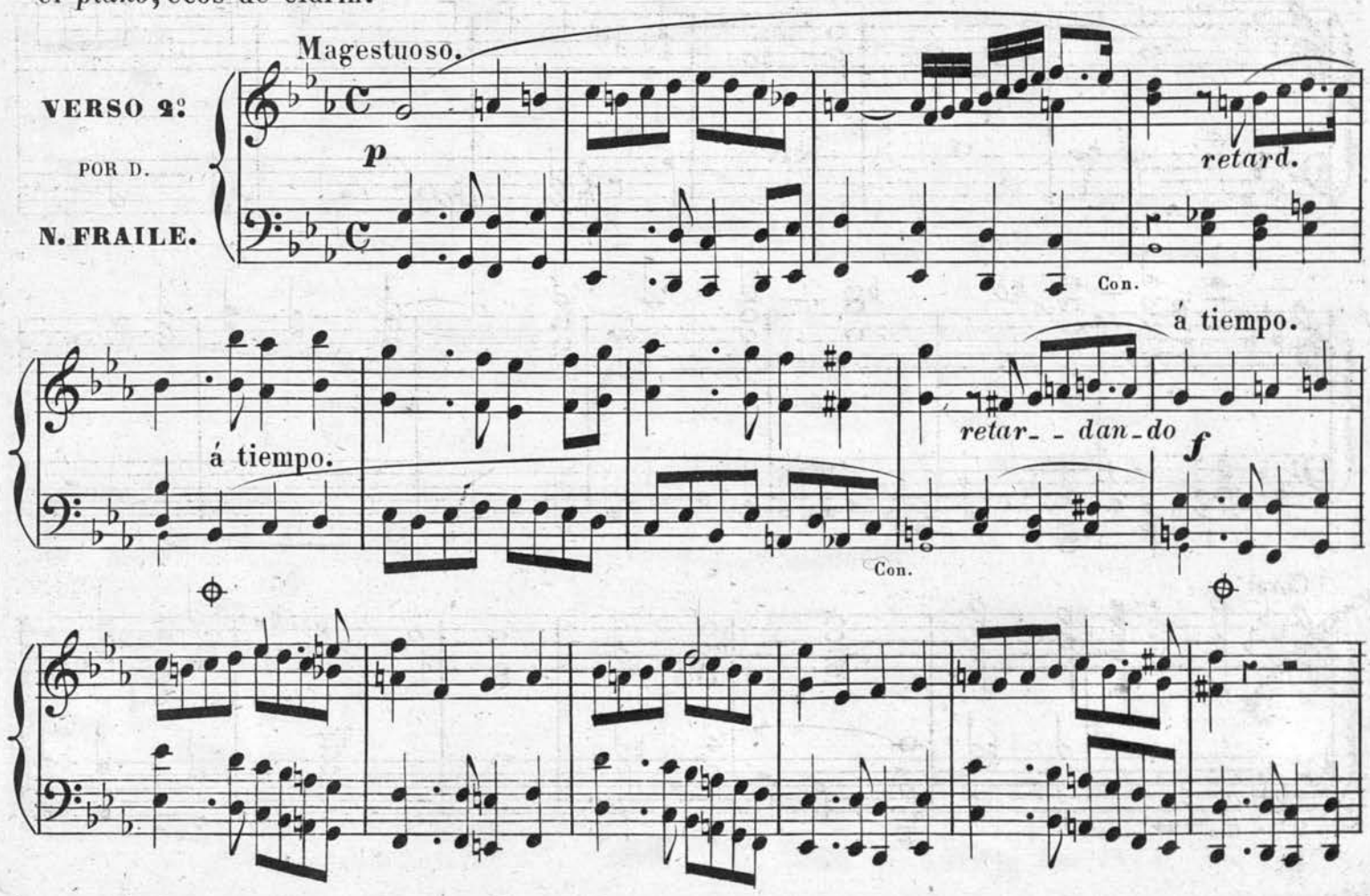
f

Coral

Con.



En el 1.r teclado, que se designa con el *fuerte*, lengüeteria interior; y en el 2.º, que se denota con el *piano*, ecos de clarin.



p

retardan - - - do. *f*

Con.

Con 8.as ad libitum.

á tiempo.

re - - tard

p

pesante.

retardando.

f

All°. Maestoso.

VERSO 3°

por D.

JOSE ARANGUREN

quien lo dedica á su Mtro D. *H. Eslava* en prueba de afecto y gratitud.

ff

Con.

p

ff

Con.

p

mf

Con.

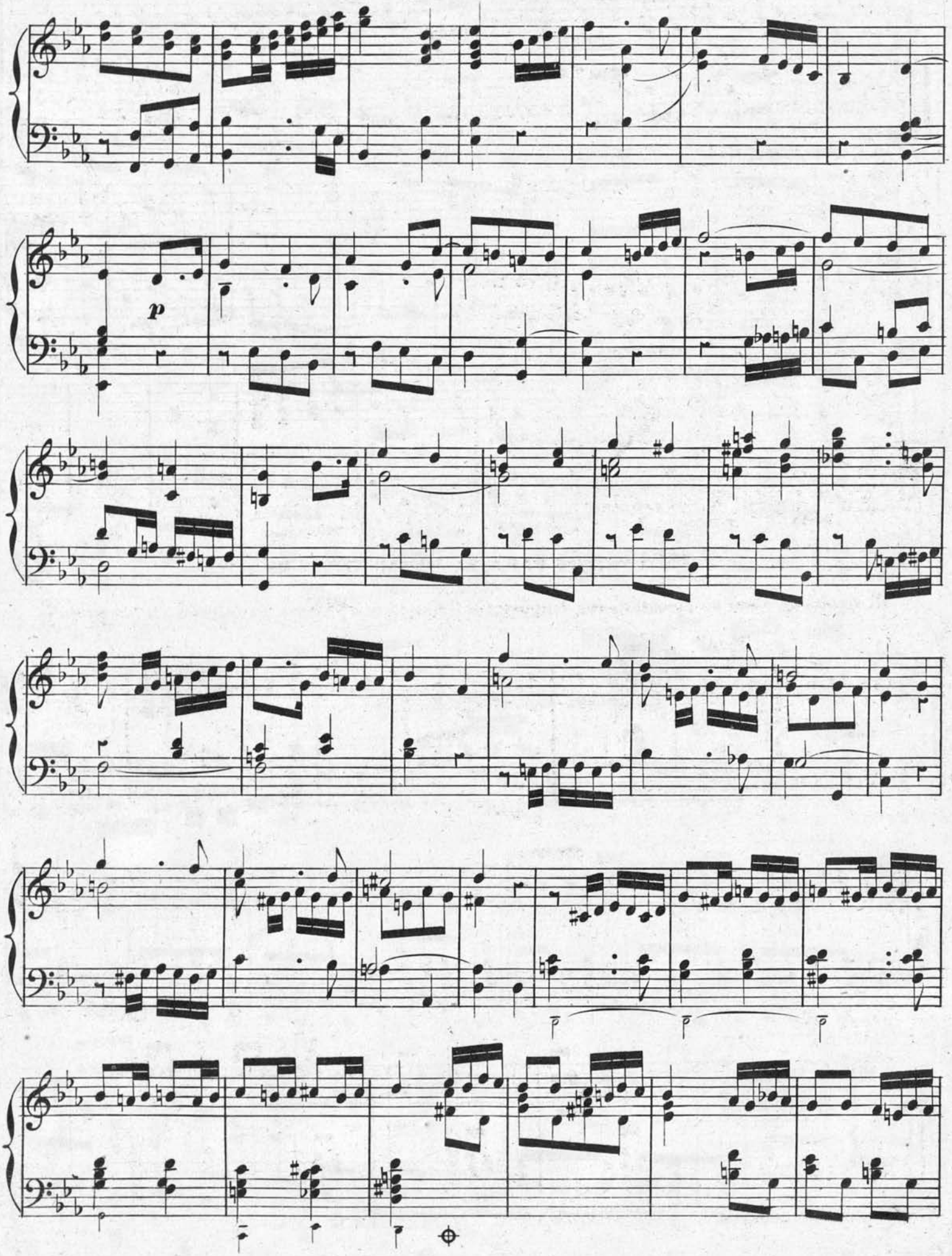
p

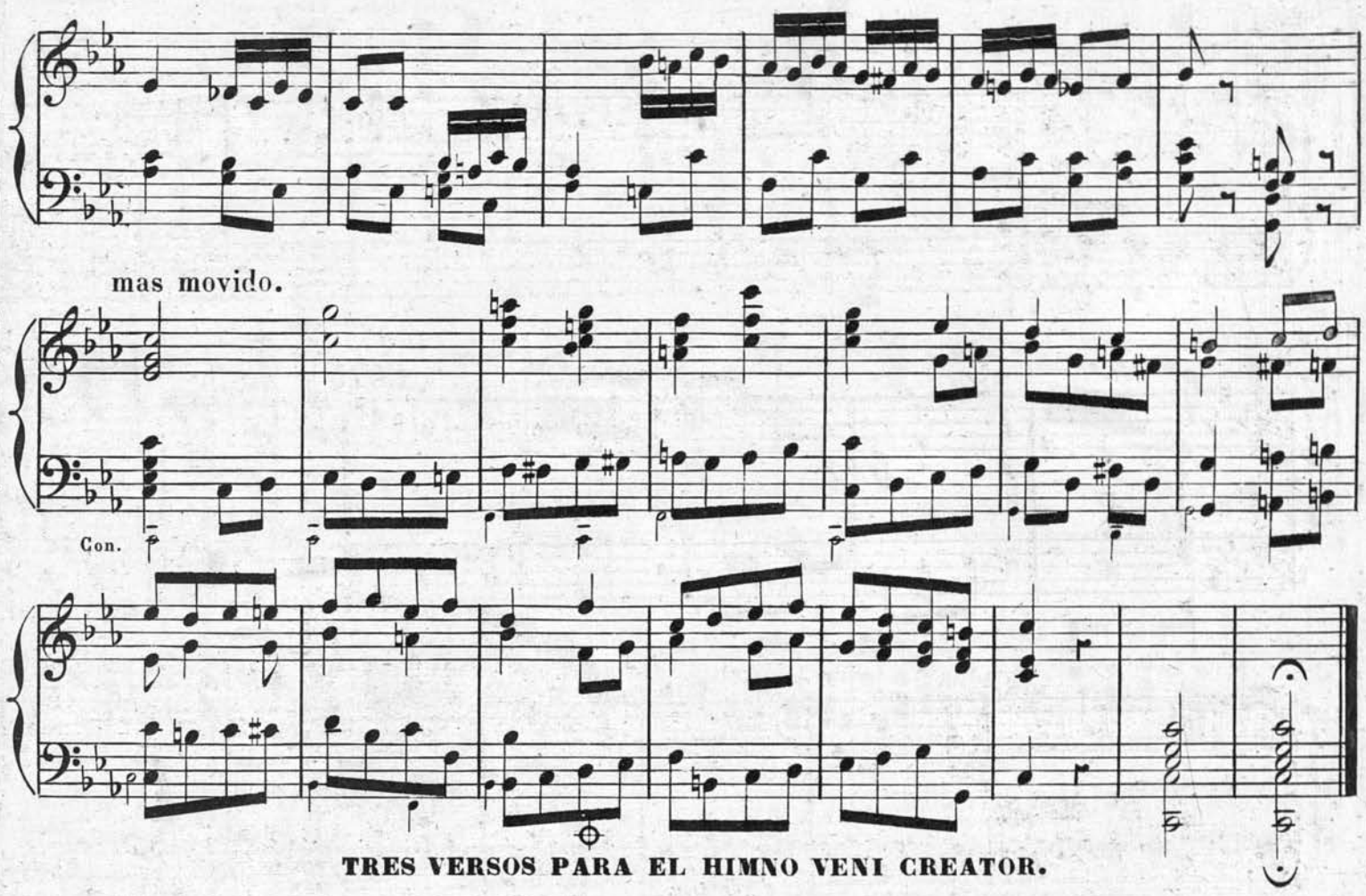
Con.

Con.

ff

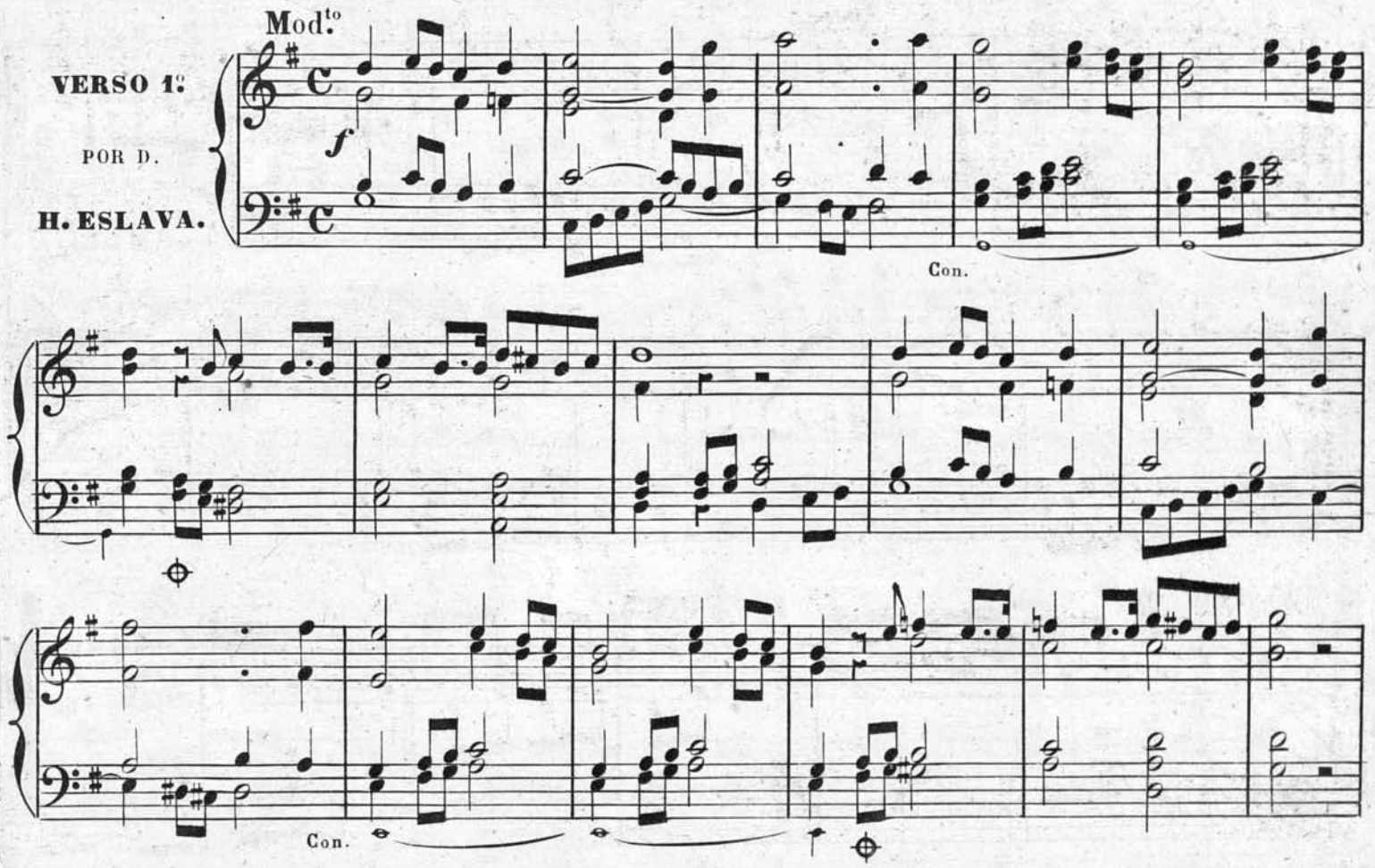
Con.


p
p
p



TRES VERSOS PARA EL HIMNO VENI CREATOR.

El siguiente verso se ejecutará con lengüeteria llena en los *fuertes* y con ecos en los *pianos*.



p

Con.

Ve - - - - ni Cre - a - - - - - tor Spi - - - - - - ri - - tus men - - - - - - tes tu -

Coral.

f

Con.

- - o - - - rum vi - - - - - - si - ta

im - - - ple su - per - - - na gra - - - - ti -

Con.

quæ tu - cre - as - - - - - - - - ti pec - - - - - - - - - - - - - - - - to - - ra

- - a

retard

Con.

Allegro brillante.

VERSO 2º

POR D.

H. ESLAVA.

f

mf

Con.

f

Con.

Moderato. (1)

VERSO 3º.

POR D.

Juan Bautista Plasencia

Organista del Colegio del Patriarca en Valencia.

(1) El cantollano que sirve de base en este verso está tomado de los libros de coro del Colegio del Patriarca.

Con. Ve

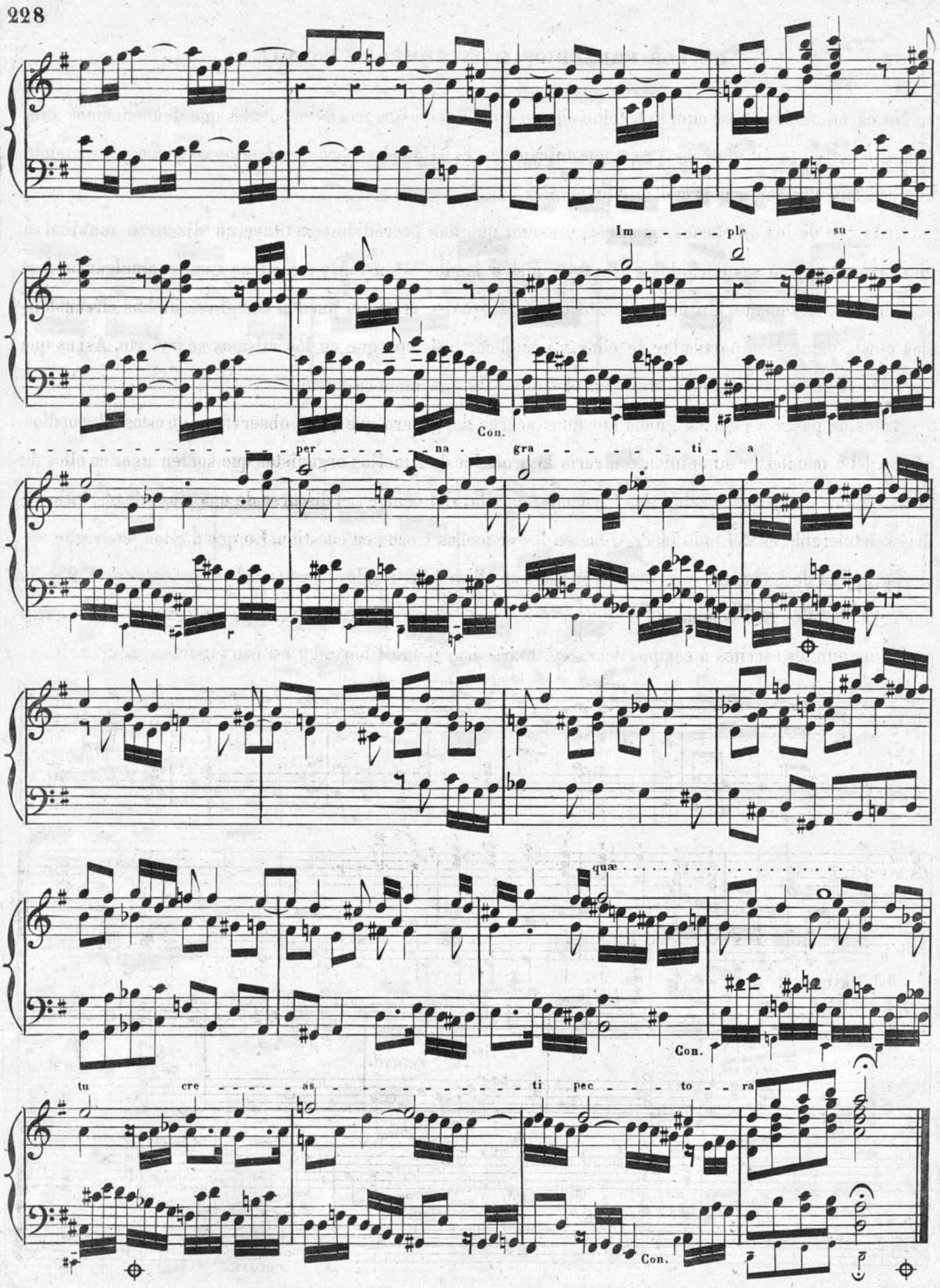
ni cre a tor

spi ri tus

Men tes tu

Con.

o rum vi si ta

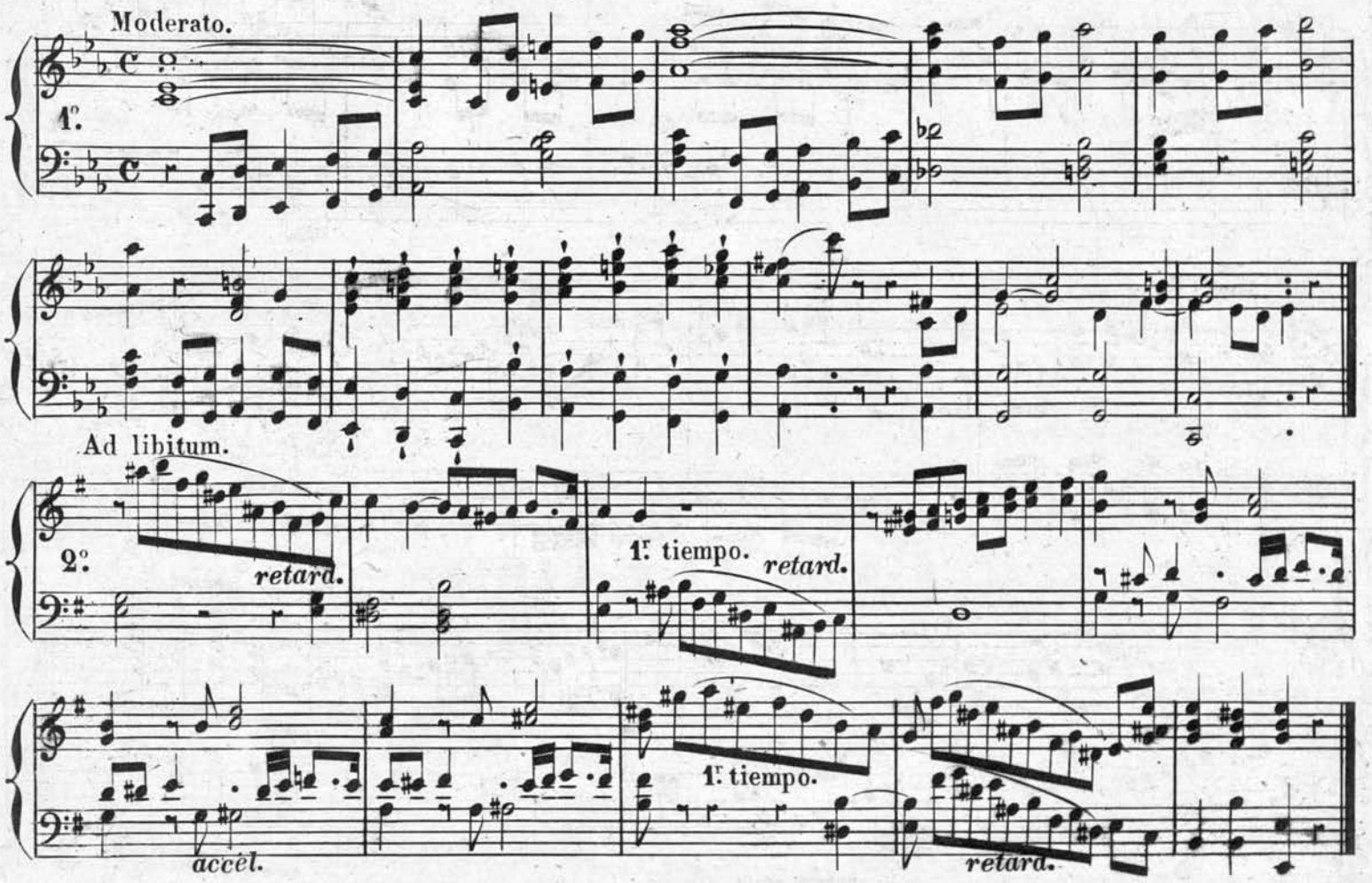

Im - - - - - ple su - - - -
Con.
- - - - - - - - - - - - - - - - - - per - - - - - - - - na - gra - - - - - - - - - - ti - - a
quæ . . . . . .
Con.
tu cre - - - - - as - - - - - - - - - - - - - - ti pec - - - - to - - ra
Con.

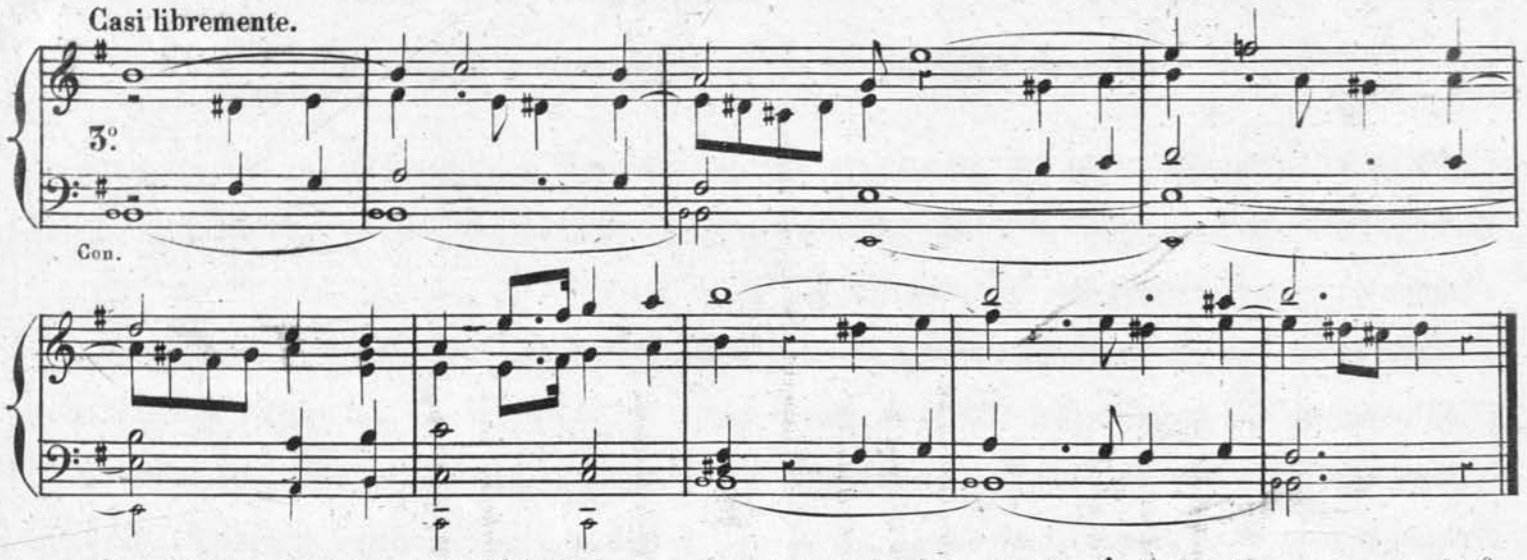
DE LOS PRELUDIOS É INTERMEDIOS CORTOS.

No es mi animo el dar aquí coleccion alguna de los pequeños trozos musicales que denominamos *preludios, finales* etc. Lo que me propongo unicamente es fijar el genero que á ellos conviene, presentando algunos modelos conformes con mis principios.

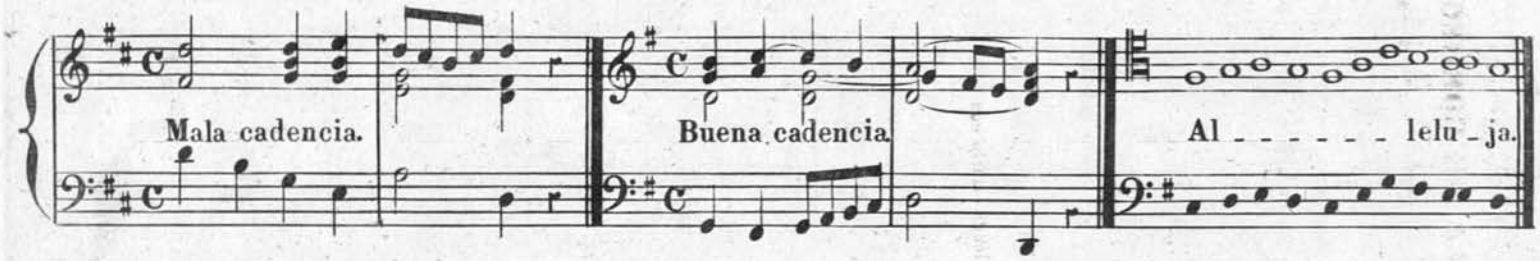
Cada uno de los *ofertorios, plegarias* y *versos* que han precedido constituye un discurso musical ó pieza completa con sus periodos y frases de mas ó menos estension, y con ideas que se amalgaman ó se repiten oportunamente. En los pequeños trozos de que se trata no pueden cumplirse dichas circunstancias por la naturaleza particular de ellos, y por el corto tiempo que en los mismos se invierte. Asi es que unas veces se tocan á compas, otras sin él y otras de una manera mista.

Antes de pasar á poner algunos ejemplos acerca del genero que debe observarse en estos intermedios cortos, debo manifestar mi opinion contraria al proceder de aquellos organistas que suelen usar en ellos de pasos rapidos de ejecucion sobre una harmonia sencilla. Esto que en el discurso de una pieza de ofertorio podria ser tolerable, es del todo inadmisible en los pequeños trozos en cuestion. Lo que á ellos conviene es cierta riqueza de harmonia con algunas imitaciones libres. Veanse los tres ejemplos siguientes de 1.º 2.º y 3.º tono: el 1.º de ellos es á compas; el 2.º sin él, y el 3.º misto de libre y de medido. Debo advertir que en estos preludios aun los escritos á compas deben ejecutarse con cierta libertad y no con rigorosa medida.





Una observacion importante debo hacer acerca del modo de preludiar ó de dar tono respecto al 7.º y 8.º Sucede con frecuencia, que siendo el tono del *gradual* 8.º, hace el organista un pequeño preludio en *re* mayor, finalizando en él como tónica. Resulta de esto, que oyendose en la cadencia final del preludio el *do* ♯, disuena despues oir el *do* natural en el cantollano; y mucho mas cuando, como con frecuencia sucede, empieza el gradual ó *alleluja* por ese mismo *do*, que es el *fa* del cantollano. Para evitar esta falta es necesario tener presente que el 8.º tono no es tono de *re* mayor, sino de *sol* mayor, finalizando en su 5.ª ó sea dominante. Veanse las dos cadencias finales siguientes y el alleluja que á cada una de ellas debe seguir, y se comprenderá bien lo que acabo de esplicar.



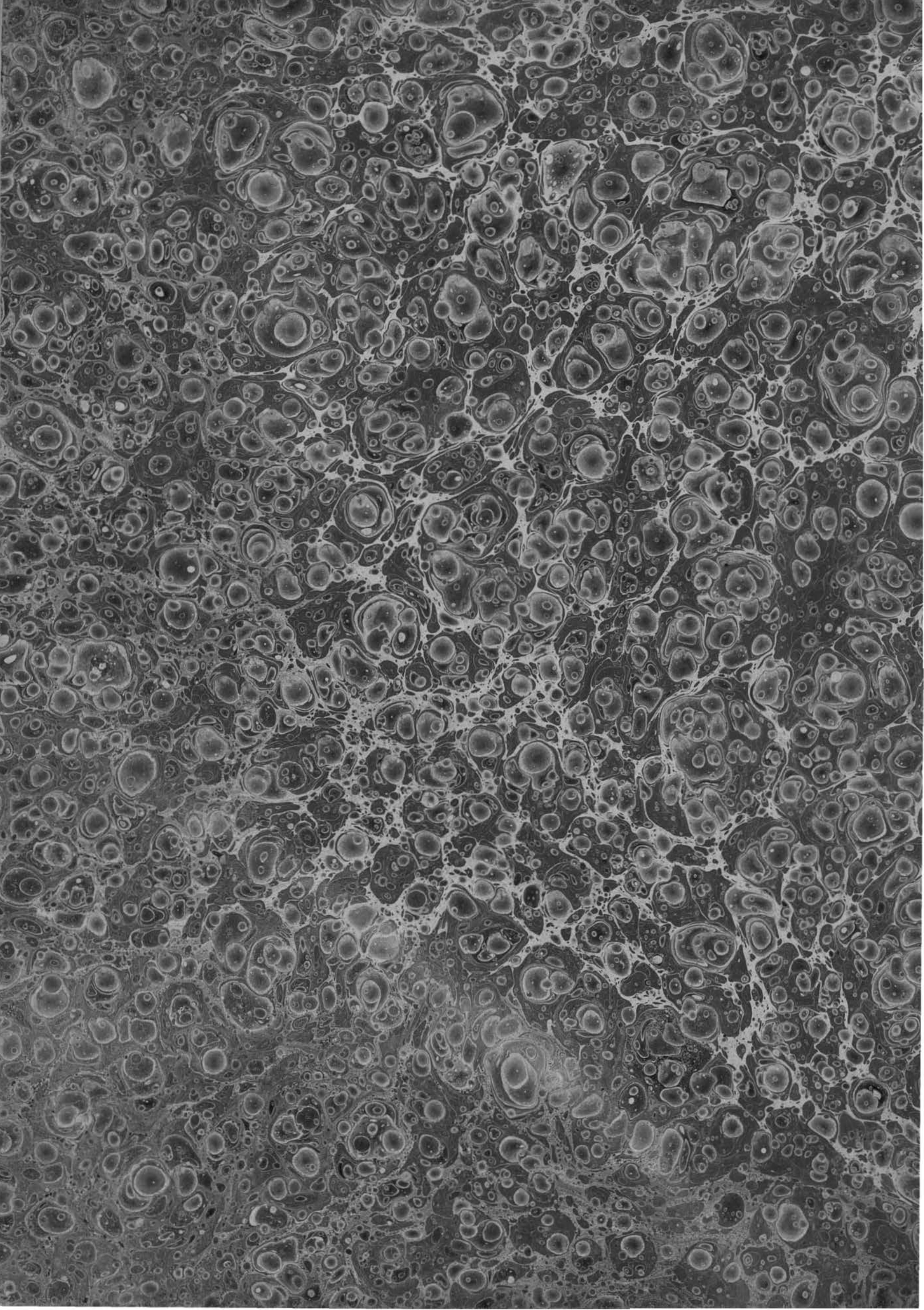
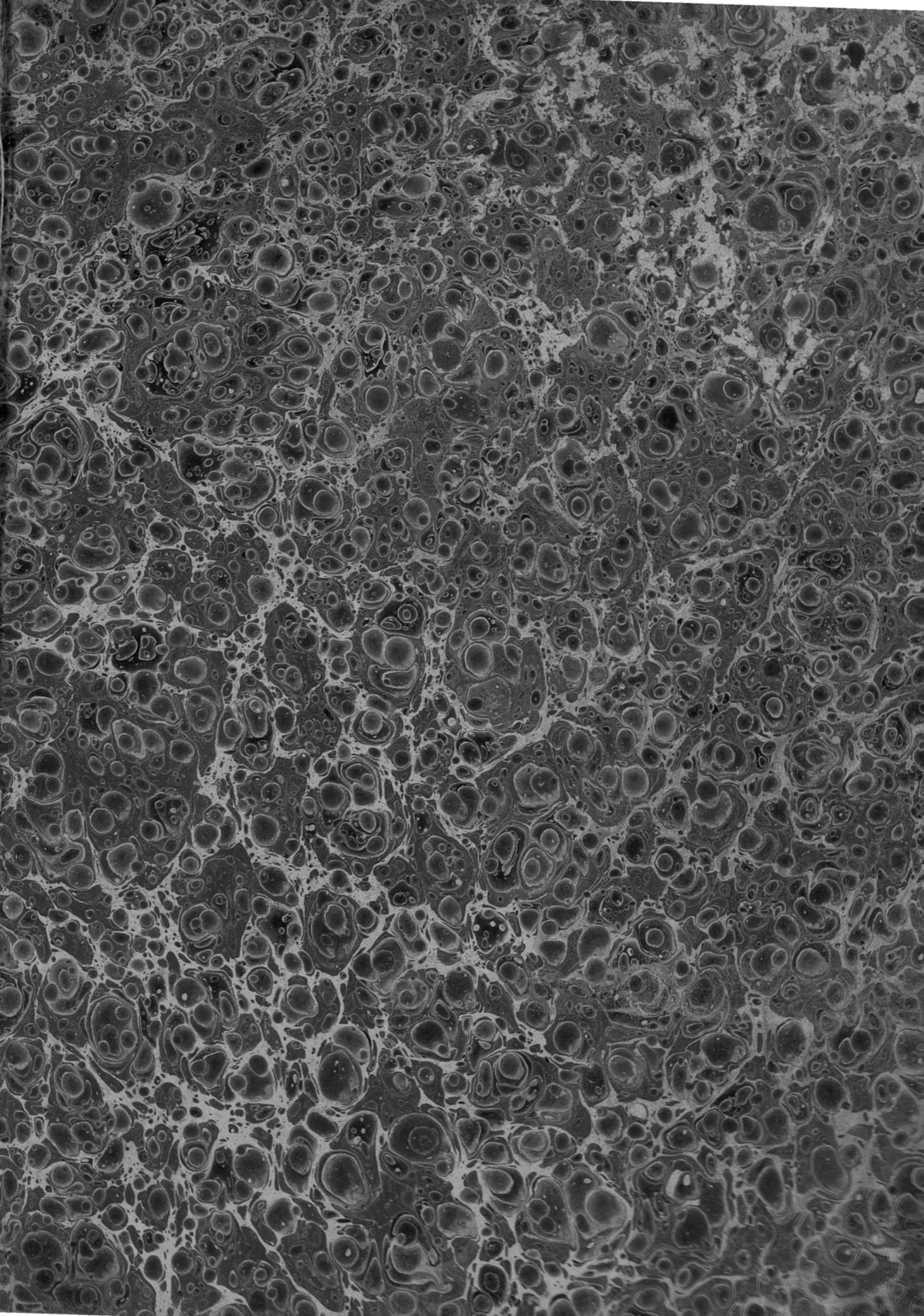
Del mismo modo que he dicho, que el 8.º tono no es *re* mayor, y si *sol* mayor con final en la 5.ª ó dominante *re*, digo del 7.º, que no es tono de *do*, sino de *fa* mayor con final en la dominante *do*. Esto que acabo de decir del 7.º tono debe entenderse con escepcion de los salmos, los cuales tienen en dicho tono una tonalidad que no sigue la regla general, como se esplicó en su lugar.

FIN DE LA 1.ª PARTE.

TABLA DE CORRECCIONES DE ESTA 1ª PARTE.

Pagina.	*Pentagrama.*	*Compas.*	*Correcciones.*
31	4	3	falta al *mi* ultimo un ♭.
32	7	4	id. al *re* un *puntillo*.
33	8	2	id. al *la* un ♯.
37	9	2	el segundo *do* debe ser *semicorchea*.
40	8	7	falta al *si* un ♮.
42	3	8	id. una *linea adicional* bajo el *si*
61	7, 8, 9 y 10		está armada la clave con 2 *sostenidos* deviendo estarlo con 5.
71	9	6 y 7	*ligadura* á los *mis*.
77	6	4	al *la* un ♮.
78	11 y 12		dice 1ª por 1ª *vez desde el principio*.
79	9	4	al *fa* un ♯.
80	7	3	al *mi* un ♮ y el *fa blanca*.
81	5	2	al *re* ultimo un ♮.
91	12	4	á la *contra* un ♭.
106	3	3	al *mi* ultimo un ♭.
115	8	6	un *silencio de corchea*.
125	11	2	al 2º *do* un ♮.
129	7	3	al *sol* le sobra el ♭.
151	7ª linea detesto		dice *cierto* por *ciertos*.
id.	24 *id.*		dice *notas* por *tonos*.
158			dice *verso* 2º por *verso* 3º.
id.	unica de testo		dice 8 por 8ª.
id.	7 y 8	1	al 𝐂 una barrita así ₵.
160	5	4	*ligadura* á los *fas*.
id.	10	2 y 3	*id.* á los *mis*.

Pagina.	*Pentagrama.*	*Compas.*	*Correcciones.*
161	9	1 y 2	*ligadura* á los *dos*.
162	10	3	el ultimo *la corchea*.
164	2	ultimo	el *fa la* deve ser *mi la*.
166	1 y 2	1	al 𝐂 una barrita así ₵.
id.	5	5 y 6	*ligadura* al *sol*.
179	11	3	al *re* un ♮.
181	10 del verso	3	el *mi* de la *contra* debe ser *sol*.
189	6	4	el *mi do* ♮ deben ser *sol mi* ♮.
194 linea	3ª de testo		dice *Flatado* por *Flautado*.

Nota. La numeracion de las 16 paginas que siguen á la 198 estan equivocadas, pues debiendo ser de 199 á 214, son de 189 á 204.

192	duplicados	9	1	al tercer *si* un ♮.
194	id.	6	3	a la *contra* una *linea adiccional*.
197	id.	8	2	al ultimo *fa* un ♮.
199	id.	ultimo	1	al *mi* un ♭.
200		11	3	deben ser todas *corcheas*.
201		3	5	falta un *si* en la 2ª parte del compas.
215		11	6	al *si* un ♮.
226		9	1	el *sol* debe ser *la*.