



LA CONTROVERSA DE VALLS  
I. EL VOLUMEN DE GRANADA



José López Calo

# **LA CONTROVERSI A DE VALLS**

**Vol. I. Textos (I). Ejemplar de Granada**

Granada, 2005

**LA CONTROVERSIA DE VALLS. I. EL VOLUMEN DE GRANADA**

Edita: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

© José López Calo, 2005

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Coordinación de la Edición: Centro de Documentación Musical de Andalucía  
(Junta de Andalucía. Consejería de Cultura)

IMPRIME: Gráficas Minerva, S. L.

ISBN: 84-8266-529-4

Depósito Legal: C 1440-05

A Antonio Martín Moreno,  
eximio musicólogo andaluz,  
a quien tanto debe  
la historiografía de la música española del siglo XVIII



## INDICE

Reynaldo Fernández-Manzano: Andalucía y la Controversia de Valls . . .	11
Nota preliminar . . . . .	17
Reportaje gráfico sobre la misa <i>Scala Aretina</i> . . . . .	25
“Parecer” de Gregorio Portero . . . . .	45
Respuesta de Valls a Portero . . . . .	51
Primer escrito de Joaquín Martínez . . . . .	59
Respuesta de Valls a Joaquín Martínez. . . . .	73
Parecer de Gregorio Santiso . . . . .	96
Dictamen de Francisco Zacarías Juan . . . . .	96
Parecer de Isidro Escorihuela . . . . .	100
Parecer de Francisco Hernández . . . . .	101
Parecer de Felipe Hernández . . . . .	102
Parecer de Gaspar Úbeda . . . . .	102
Segundo parecer de Gregorio Santiso . . . . .	102
Parecer de Roque Montserrat . . . . .	105
Parecer de Isidro Serrada . . . . .	108
Respuesta de Gregorio Santiso . . . . .	130
Parecer de Gabriel Zarzoso . . . . .	134
Censura de Francisco Hernández, José de Caseda y Pedro Jerónimo de Borobia . . . . .	149
Respuesta de Francisco Zacarías Juan . . . . .	152
Portero: Copia de la respuesta de Santiso a Joaquín Martínez . . . . .	161
Joaquín Martínez: “Elucidación de la Verdad” . . . . .	175
Parecer de Antonio de Yanguas . . . . .	212
Parecer de Francisco Portería . . . . .	214

Parecer de Miguel Soriano .....	218
Parecer de Manuel de Egués .....	222
Parecer de Francisco Zubieta .....	223
Parecer de Simón de Araya .....	224
Parecer de José de Urroz .....	225
Parecer de Simón Martínez de Ochoa .....	226
Parecer de Dionisio de Urrutia .....	227
Parecer de Antonio de la Cruz Brocarte .....	228
Segundo parecer de Antonio de la Cruz Brocarte .....	230
Parecer de José Martínez de Arce .....	233
Parecer de Roque Lázaro .....	238
Santiso Bermúdez: "Segunda respuesta" a Joaquín Martínez .....	243
Miguel Medina Corpas: Respuesta a Antonio de la Cruz Brocarte .....	301
Miguel de Ambiela: Disceptación Música y Encuentro Problemático ..	313
Papel que escribió el P. fray José Maestro .....	316
Parecer de don Jacinto del Río .....	319
Respuesta y parecer de don José de Torres .....	320
Anónimo: Manifiesto cargo que hace un inteligente en la música .....	337

## Prólogo

### Andalucía y la Controversia de Valls

Por Reynaldo Fernández-Manzano  
Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía

La llamada "Controversia de Valls" es bien conocida desde que Menéndez Pelayo diera noticia de ella en su *Historia de las Ideas Estéticas en España*<sup>1</sup>, y sobre todo desde que en 1908 Felipe Pedrell, en su Catálogo de la Biblioteca Musical de la Diputación de Barcelona, describiera, con gran precisión, una gran parte de los escritos de los controversistas<sup>2</sup>.

Desde entonces son numerosas las referencias a esta Controversia, que se ha convertido en una de las más famosas de toda la historia de la música, aunque fuerza es reconocer que ninguno de los que escribieron sobre ella aportaron nada nuevo a los datos ofrecidos por Menéndez Pelayo y Pedrell. Ni siquiera el malagueño Rafael Mitjana, en su monumental *Historia de la Música en España* (París, 1920), hace aportaciones importantes, pues se limita a resumir lo publicado por aquellos dos pioneros<sup>3</sup>. Tan sólo recientemente se ha dado un doble gran paso adelante, cuando el musicólogo canario Lothar Siemens-Hernández dio a conocer el importante lote de escritos de la Controversia que él había adquirido años atrás en un anticuario<sup>4</sup> y el musicólogo andaluz Antonio Martín Moreno publicó un importante estudio sobre las teorías musicales de Valls<sup>5</sup>.

Ya Menéndez Pelayo se percató de la importancia que Andalucía había jugado en el origen y desarrollo de esta polémica, al recordar que el originador de la misma fue un maestro andaluz, don Gregorio Portero, maestro de capilla de la catedral de Granada, y que quien con más ahinco defendió a Valls y sus innovaciones fue el maestro de seises de la catedral de Sevilla, Gregorio Santiso Bermúdez. Escribe literalmente (pág. 611):

“El que con más calor y más copia de razones se puso al lado de Valls fue el maestro sevillano don Gregorio Santiso Bermúdez, impugnando al de Palencia, don Joaquín Martínez...”

También Pedrell reconoce el papel preponderante del maestro sevillano. Escribe en la página 66, hablando de los que él llama los “apologistas”:

“Entre éstos ocupa el primer lugar el maestro de la catedral de Sevilla Gregorio Santiso Bermúdez, tan decidido apologista de Valls en la disputa sobre la *Misa Scala Aretina* como, más tarde, gran preconizador del *Mapa Armónico* de nuestro autor [Valls], y sobre el que escribió, en 1742, una memorable carta”.

En realidad, la importancia de Andalucía en esta famosa polémica es incluso mayor de lo que decían esos dos primeros historiadores. Bastan los tres datos siguientes, entre otros, para confirmar esta expresión:

En primer lugar, porque en Andalucía estuvo el origen mismo de la Controversia, por el hecho, ya referido, de que su iniciador fue el maestro de capilla de una catedral andaluza, la de Granada. Merece la pena describir el motivo: En 1713 se celebraron oposiciones a organista en la catedral de Granada y, naturalmente, Portero, que era maestro de capilla, fue nombrado examinador; en su informe declaró que el único opositor que merecía la plaza era Atanasio Albors, que entonces era organista de la catedral de El Burgo de Osma; pero esa decisión fue recusada por el otro opositor, lo que obligó a Albors a trasladarse a Madrid para defender su derecho, pues el nombramiento de organista era decisión real, en virtud del Patronato Real; en Madrid tuvo Albors conocimiento de las dudas que suscitaba un determinado pasaje de la misa “Scala Aretina” del maestro de capilla de la catedral de Barcelona, Francisco Valls, y, para salir de dudas, escribió a Portero a Granada, a fines de 1714, pidiéndole su parecer.

Efectivamente, Portero escribió un “Parecer”, que firmó en Granada el 5 de febrero de 1715; en él dice expresamente que lo formula a petición de Albors. Ese “parecer” llegó a manos de Valls, quien respondió a Portero con un escrito justificando lo que había hecho en la

misa. Ese papel, según confesión explícita de Valls, estaba destinado a ser entregado en manos a Portero, pero el intermediario de quien se valió para hacerlo llegar a su destinatario, en vez de entregarlo, lo hizo imprimir<sup>6</sup>. Ese impreso de Valls llegó a manos del organista de la catedral de Palencia, Joaquín Martínez, quien publicó inmediatamente un escrito defendiendo la posición del maestro de Granada frente a la de Valls. Lo demás es fácil de imaginar: al maestro palentino respondió Valls con un amplio escrito, en el que, además, publicó el “parecer” de un buen número de maestros que avalaban su posición; Joaquín Martínez se sintió obligado a responder con un nuevo, y más profundo, escrito, para cuyo también aval pidió el parecer de otros tantos maestros y organistas...

Luego ni Valls ni Martínez volvieron a escribir nada sobre el tema, pero sí lo hicieron, entre otros, dos maestros andaluces, que constituyen la segunda gran aportación de Andalucía a la Controversia: el ya citado Gregorio Santiso Bermúdez, que, como se ha dicho, era maestro de los seises de la catedral de Sevilla, y Miguel Medina Corpas, maestro de capilla de la de Cádiz. El primero se constituyó, efectivamente, en el más activo defensor de la posición, de verdadera avanzadilla artística, del maestro barcelonés, con un importante número de escritos, en los que incluso se defendió de otros maestros que lo contradecían; Medina Corpas, por su parte, es también autor de uno de los más importantes escritos, publicado en Cádiz, “en la imprenta de la Calle Ancha de Xara” y firmado el 22 de enero de 1718, en que defiende a Santiso Bermúdez de las “impugnaciones” que contra él había publicado el organista de la catedral de Zamora Antonio de la Cruz Brocarte.

Más importante es el tercer hecho: una de las fuentes principales para el conocimiento actual de la Controversia está en un volumen que se conserva en el Conservatorio de Música de Granada, en el que se recogen los principales textos de los controversistas. Es prácticamente seguro que quien recopiló esa colección fue precisamente el iniciador de la controversia, Gregorio Portero. Tres motivos, sobre todo, hacen pen-

sar así: el primero es que tiene, copiado de su mano, y dos veces, y las dos veces firmado y rubricado por él, el texto completo de su "Parecer"; el segundo, que el ejemplar de la "Elucidación de la Verdad", de Joaquín Martínez, está dedicado por éste al maestro granadino; y finalmente, porque el apellido de Portero, que en el escrito de Vallis, y aun en algunos otros, figura como "Portería" ---sin duda porque a él le sonaba más el de Francisco Portería, entonces maestro de capilla de la catedral de Zaragoza---, está corregido, todas las veces que se lo encuentra, por el de "Portero".

Esta fuente andaluza es también importante por otro hecho fundamental: que de alguno de los escritos de la controversia, y precisamente de los más importantes, es fuente única, pues no se lo encuentra en ninguna otra biblioteca. Y aún se debería añadir que ese volumen granadino contiene también otro escrito, de esa época, no directamente perteneciente a la Controversia, pero sí afín a ella, que sólo se conserva en esta importante fuente documental.

La Junta de Andalucía, pues, consciente de la importancia que para el exacto conocimiento de la música en Andalucía a comienzos del siglo XVIII tiene este tema, se ha propuesto saldar esta deuda histórica y publicar por entero, en edición crítica, el ejemplar de Granada con los escritos de los controversistas. La realización de este proyecto se le encargó a don José López Calo, que desde 1968 ha venido publicando diferentes estudios sobre esta Controversia y que en 1978 publicó, en la Editorial Novello, de Londres, una edición crítica de la misa "Scala Aretina", sobre la que nació la Controversia, y que, por otra parte, tiene publicadas importantes monografías sobre la música en Andalucía, comenzando por su tesis doctoral, "La Música en la catedral de Granada en el siglo XVI" (Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1964). El Prof. López-Caló, colaborador habitual del Centro de Documentación Musical de Andalucía, ha realizado un minucioso trabajo de investigación, con la altísima calidad a la que nos tiene acostumbrados. No en vano es uno de los principales musicólogos de la actualidad a nivel internacional. Su ingente labor de recuperación del Patrimonio Musical

Eclesiástico, desde la objetividad y el rigor, siempre auxiliado por la eficaz colaboración de su hermana María Teresa, merece nuestro reconocimiento y gratitud.

Pero la publicación de la colección documental granadina, por sí sola, dejaría el proyecto incompleto; por ello, al presente volumen seguirá un segundo, con los textos de los controversistas que se conservan en otras bibliotecas, y que, aunque no tienen la importancia de los granadinos, son necesarios para un conocimiento completo del tema; y, finalmente, un tercero con biografías de los controversistas y otros estudios en torno a este importante capítulo de la historia de la música española.

<sup>1</sup> Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de las Ideas Estéticas en España*, vol. III, págs. 608-613. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, Madrid, 1962.

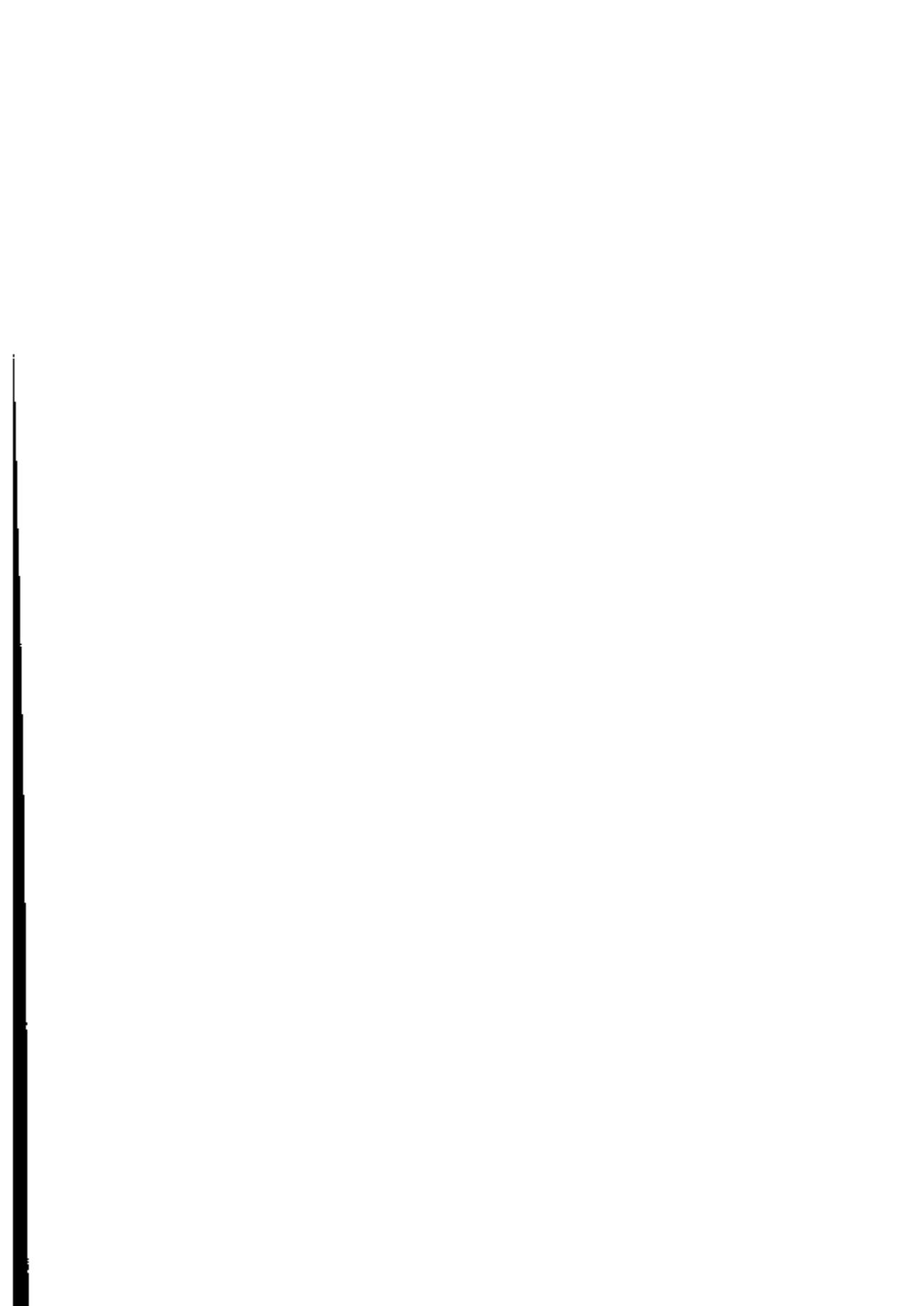
<sup>2</sup> Pelip Pedrell: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, vol. I, Barcelona, 1908, págs. 61-78.

<sup>3</sup> Rafael Mitjana: *La Musique en Espagne*, en "Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire", Première Partie, Histoire de la Musique, vol. IV, "Espagne et Portugal", París, 1920. Hay una traducción al español de Antonio Álvarez Cañibano (Madrid, Centro de Documentación Musical, 1993).

<sup>4</sup> Lothar Siemens-Hernández: "Contribución a la bibliografía de las fuentes de la cuestión Valls", *Anuario Musical*, 31-32, 1976-77, 195-223.

<sup>5</sup> Antonio Martín Moreno: "Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)", *Anuario Musical*, vol. cit., págs. 157-194. El propio Martín Moreno había ya tratado con cierto detenimiento el tema de la Controversia de Valls en su libro *El Padre Feijón y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos, "Padre Feijón", 1976, 37ss; además, en su volumen del siglo XVIII de la *Historia de la Música Española* (Madrid, Alianza Editorial, 1985), describe, en las págs. 417ss, los principales pasos de esta Controversia; y, finalmente, en su *Historia de la Música Andaluza* (Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985), reconoce (págs. 256s) el origen andaluz de la Controversia.

<sup>6</sup> Ésa, al menos, es la versión que Valls dio de los hechos; pero hay motivos para dudar de que las cosas hayan sucedido realmente así, al menos en su integridad.



## Nota preliminar

El volumen aquí transcrito pertenece a la biblioteca del Conservatorio "Victoria Eugenia" de Granada. Se trata de una compilación de algunos de los principales escritos en torno a la "Controversia de Valls", encuadernados en un volumen en 4º, con cubiertas de pergamino blanco.

Ni el recopilador ni ninguno de los sucesivos propietarios o usuarios del volumen le ha añadido una foliación continua; la única paginación es la original de cada uno de los escritos, los que la tienen, que no son todos.

Al momento de encuadernar el volumen se respetaron las medidas de los diversos escritos, ligeramente diferentes unas de otras, sin cortar los márgenes uniformemente. El primer escrito de Valls (contra Gregorio Portero, nº 5) estaba escrito en folio, y fue plegado para poderse encuadernar.

El contenido exacto es el siguiente, siguiendo el orden de encuademación de los escritos:

1. "Repuesta" de Valls a Joaquín Martínez, que incluye los numerosos "Pareceres" de otros maestros;

2. Copia manuscrita de la "Respuesta" de Santiso Bermúdez a Joaquín Martínez (Sevilla, 26 de mayo de 1716), que también aparece incluida en la "Respuesta" de Valls al mismo Martínez;

3. "Respuesta" de Medina Corpas a los "Reparos" de Antonio de la Cruz Brocarte a la "Segunda Respuesta" de Santiso Bermúdez;

4. Primer escrito de Joaquín Martínez en respuesta al de Valls contra Portero;

5. Escrito de Valls contra Portero;

6. "Segunda Respuesta" de Santiso Bermúdez a Joaquín Martínez;

7. "Elucidación de la Verdad" de Joaquín Martínez contra la segunda "Respuesta" o escrito de Valls; incluye los "Pareceres" de numerosos maestros;

8. "Parecer" de Gregorio Portero (manuscrito; dos copias, ambas autógrafas, firmadas y rubricadas por el autor; Granada, 5 de febrero de 1715);

9. "Disceptación Música" de Miguel de Ambiela (falta de portada);

10. “Manifiesto cargo que hace un inteligente en la música a los constituidos en la obtención de los magisterios de capilla y órgano...” No parece que tenga relación directa con la Controversia, pero fue encuadernado con los escritos de la misma.

Como ya he explicado en “Tesoro Sacro Musical”, 1968, 70, tengo la sospecha de que esta recopilación fue hecha por Gregorio Portero. Allí doy las razones que me la hacen concebir.

Creo que no tendría mucho sentido publicar los escritos en el orden en que fueron encuadernados en el volumen; me parece más eficaz, para una recta comprensión de su contenido, hacerlo por orden de redacción y publicación, excepto los de Medina Corpas y de Ambiola, en que presento antes aquél, aunque cronológicamente posterior, pues está más dentro del ataca-defiende, propio de la Controversia, mientras que el del maestro toledano está concebido desde un planteamiento más ecuánime y conciliador.

En la transcripción he respetado al máximo los textos originales, pero resuelvo —salvo algunas pocas excepciones, que creo justificadas, — las abreviaturas, y, además, modernizo y normalizo la puntuación y la ortografía, siempre que ello no significara cambio alguno en el sonido de las palabras o sílabas. La puntuación ofreció dificultades considerables, pues la original era particularmente caótica, anárquica; hasta tal punto, que en alguna ocasión no he logrado averiguar con precisión cuál era la mente del autor. No sé si siempre habré acertado con la solución correcta, pues a veces un simple cambio de una coma modificaba el sentido de la frase. Mi deseo de respetar al máximo los originales me llevó a mantener escrupulosamente incluso los puntos y aparte, así como otros detalles de la redacción.

Todos los controversistas nombraban las notas musicales según el sistema hexacordal de Guido de Arezzo. Para un lector de hoy, reproducir esa nomenclatura causaría no poca confusión, sin conducir a nada positivo. Así, pues, traduzco los nombres de las notas al lenguaje actual. Por poner un solo ejemplo ilustrativo: tres de las notas musicales que se mencionan mucho en esos escritos, y en varios de ellos repetidas veces, *si bemol*, *la* y *do*, se llamaban, respectivamente, *Bfabemi*, *Alamire*, *Csolfaut*.

Los controversistas, por lo general, usan, para el compás ternario, el habitual guarismo 3 deformado, con una “mínima” como unidad de tiempo; en algunos casos escribieron “compás mayor”; es decir, un círculo partido por

una barra vertical, seguido, por lo general, de la "proporción"  $3/2$ , y, en todo caso, con una "semibrevis" como unidad de tiempo. El resultado era idéntico, equivalente, en ambos casos, al  $3/4$  moderno, por lo que los he traducido siempre por este último compás, con una "negra" como unidad de tiempo. Los ejemplos en compás binario, por el contrario, los he transcrito sin alterar la escritura original de las notas, pues para entonces, primeros años del siglo XVIII, si no ya desde los últimos del XVII, el antiguo signo de "tempus imperfectum integrum" se había transformado en nuestro "compás de compasillo", y el "divisum" en "binario".

Muchos de los ejemplos —la mayor parte de los de antes de 1700— están escritos en claves altas; se los reproduce a la misma altura en que están escritos, es decir, no se han transportado las notas originales a sonidos reales, o sea, una 4ª más baja de como están escritas; en una gran parte de los casos están escritos para las cuatro voces "altas" del entonces llamado "primer coro": tiple, tiple, alto, tenor; los músicos de entonces identificaban fácilmente las voces por las claves, que, en este caso de las "claves altas", eran sol para los triples, do en 2ª línea para el contralto y do en 3ª para el tenor; en las transcripciones de los ejemplos no especifico el nombre de cada voz, que fácilmente se puede deducir; tan sólo los nombro en unos pocos casos en que me pareció necesario expresarlos para comprender mejor el ejemplo y su sentido, o la explicación que el controversista da del mismo en su escrito; pero insisto en que no altero, en modo alguno, la altura de las notas.

Este ejemplar de Granada tenía varias correcciones a mano, en particular el nombre de Gregorio Portero, que en algunos originales aparecía escrito "Porterfa" y que fue corregido a mano por "Portero"; esas correcciones han sido recogidas en la transcripción, aunque señalando siempre la forma original. Por su parte, el segundo escrito de Joaquín Martínez, "Elucidación de la Verdad", tenía bastantes erratas; las de más bulto fueron corregidas a mano, parece que por el propio Martínez; esas correcciones han sido incorporadas en la transcripción, aunque, como en el caso anterior, se indica igualmente la escritura original. El ejemplar granadino de la "Elucidación" lleva al final una dedicatoria autógrafa de Joaquín Martínez, que también se reproduce. Curiosamente, Martínez parece que no conocía, no ya personalmente, pero ni por referencias directas, a Portero, por lo que en su escrito lo llama, como había hecho Valls en los dos suyos, "Porterfa"; también esta equivocación está corregida todas las veces en el ejemplar de Granada, pero con una caligrafía cla-

ramente distinta de la de Joaquín Martínez y que, como en los casos anteriores, parece ser la de Portero.

Pero este ejemplar de Granada está incompleto. No solamente porque no incluye todos los escritos de la Controversia, sino porque hay en él dos o tres pequeñas lagunas: falta la hoja del impreso de Valls contra Joaquín Martínez que contenía el final del segundo escrito de Santiso Bermúdez y el comienzo del "parecer" de Francisco Zacarías Juan; igualmente falta la "Recopilación demostrativa de los ejemplos y autores alegados" al final del "parecer" de Isidro Segarra. Ambas lagunas han sido colmadas en la transcripción en base a los ejemplares de la Biblioteca Nacional de Madrid y de la Central de Barcelona. Pero se debe advertir que en éste - el de Barcelona— también esa "Recopilación" (una hoja escrita a mano, pentagramas y notas, por los dos lados) está incompleta, pues del nº 7 salta al 10; falta, pues, al menos una hoja, que se ha completado con el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, lo mismo que se hizo con los ejemplos del final, pues el ejemplar de Barcelona está también incompleto en este punto.

Una última observación. Se puede dar por seguro que, no ya Portero ni Joaquín Martínez, pero ni siquiera Santiso ni ningún otro de los controversistas, conoció, en su integridad, la misa de Valls. De sus expresiones se deduce, con toda claridad, que lo único que conocieron de ella fue el fragmento controvertido. Por eso todos, empezando por Portero, dicen que la misa era "a 4 voces", cuando en realidad es a once, con un "coro" de instrumentos: dos violines, dos oboes, violonchelo, dos órganos y arpa; tiene también dos clarines, que no es del todo seguro que pertenecieran a la concepción original de la obra, pero que prestan un magnífico servicio a la sonoridad de conjunto de la misa, que, dicho sea de paso, es espléndida; el fragmento controvertido, aunque, efectivamente, en ese momento del choque armónico del tiple 2º cantaban solamente cuatro voces, era, en realidad, a siete.

En este momento tengo un recuerdo agradecido para don Valentín Ruiz-Aznar, quien me dio a conocer la existencia de este volumen y me lo facilitó para su estudio en su casa, permitiéndome hacer una reproducción fotográfica completa en microfilm. Además me dio importantes informaciones sobre la Controversia. Y deseo también dejar constancia de mi gratitud hacia doña Mari-Carmen Sardiña, quien con gran paciencia realizó la no fácil tarea de transcribir aquellos difíciles originales, partiendo de las fotografías del mi-

crofilm, y luego hizo la copia en limpio, después que la hube corregido y confrontado cuidadosamente con el original; igualmente a don Carlos Villanueva, quien hizo la transcripción de los ejemplos musicales y, con gran inteligencia y abnegación, me ayudó a confrontar la primera copia o transcripción con los originales. Un agradecimiento del todo particular para don Julio Maraboto, director del Conservatorio de Granada, quien en 1976 me permitió hacer una nueva reproducción, esta vez en fotocopia, del importante volumen. Y finalmente, y de modo del todo particular, a mi hermana María Teresa, quien compartió conmigo, con emoción intensa, continuada a lo largo de muchos años, mis estudios en torno a la Controversia y me ayudó, con una constancia y una inteligencia nunca bien ponderadas, a recoger datos para mis estudios en torno a este apasionante capítulo de nuestra historia musical, por todos los archivos de España.

Cabañas (La Coruña)  
4 de abril de 1977  
José López-Calo

\* \* \* \* \*

P. S. Como se ve, esta presentación está firmada hace casi treinta años. Diversos motivos me impidieron, en este gran lapso de tiempo, llevar a cabo el proyecto de publicación de esta importante fuente documental que es el volumen del Conservatorio granadino, que entonces creía inmediata, sin sospechar el largo retraso que tuvo que sufrir. Finalmente, he cedido a las repetidas invitaciones del Dr. D. Reynaldo Fernández-Manzano, director del Centro de Documentación Musical de Andalucía, y hoy, después de casi 60 años de estudios sobre la Controversia de Valls —exactamente 58, pues los inicié en noviembre de 1946—, me decido a publicarlos; y agradezco públicamente al Dr. Fernández-Manzano su interés por rescatar este importante capítulo de la historia de la música española, en el que Andalucía desempeñó un papel primordial, y su generosidad por hacer viable la publicación.

Todavía una nota más: Lothar Siemens, en un importante artículo de 1976-77, da un número correlativo a los folletos de la Controversia, con el fin, dice él en la página 200, de poner un poco de orden en ellos, dada la confusión que reina en todo esto, añadiendo que sería deseable que, a partir de aho-

ra, se siguiese esa numeración, completándola adecuadamente en futuros estudios. También yo pienso lo mismo que el ilustre colega de Las Palmas de Gran Canaria. Pero dejo ese trabajo para el volumen 3º, en que afronto este y otros aspectos de este proyecto, en que tantas ilusiones, y hasta tanto cariño, he puesto.

Dedico esta obra —que resume una gran parte de mi vida científica<sup>1</sup>— a don Antonio Martín Moreno, “eximio musicólogo andaluz, a quien tanto debe la historiografía de la música española del siglo XVIII”, empezando por su propia tesis doctoral, que, aunque toma como punto de partida al Padre Feijóo, en realidad está centrada en lo que llama en el título “las ideologías musicales españolas del siglo XVIII”, en particular en las polémicas musicales, incluida la de Valls.

En realidad, se puede decir, sin exageración alguna, que los estudios del Profesor Martín Moreno sobre la música española del siglo XVIII son, con mucha diferencia, los más importantes de cuantos hasta ahora se han publicado: no solamente su volumen, dedicado a ese siglo, en la monumental “Historia de la música española” de Alianza Editorial, sino otros libros y artículos no menos importantes, comenzando por los dedicados a Sebastián Durón — uno de los músicos más significativos de la transición de la música española, de la “antigua” del siglo XVII a la “moderna” del XVIII—, y, por supuesto, su gran monografía sobre la historia de la música andaluza. Para el tema concreto de la presente obra debe mencionarse, de modo particular, el largo artículo que publicó en el *Anuario Musical* de 1976-77 sobre la obra teórica de Francisco Valls.

Santiago de Compostela, febrero de 2005

J. L. C.

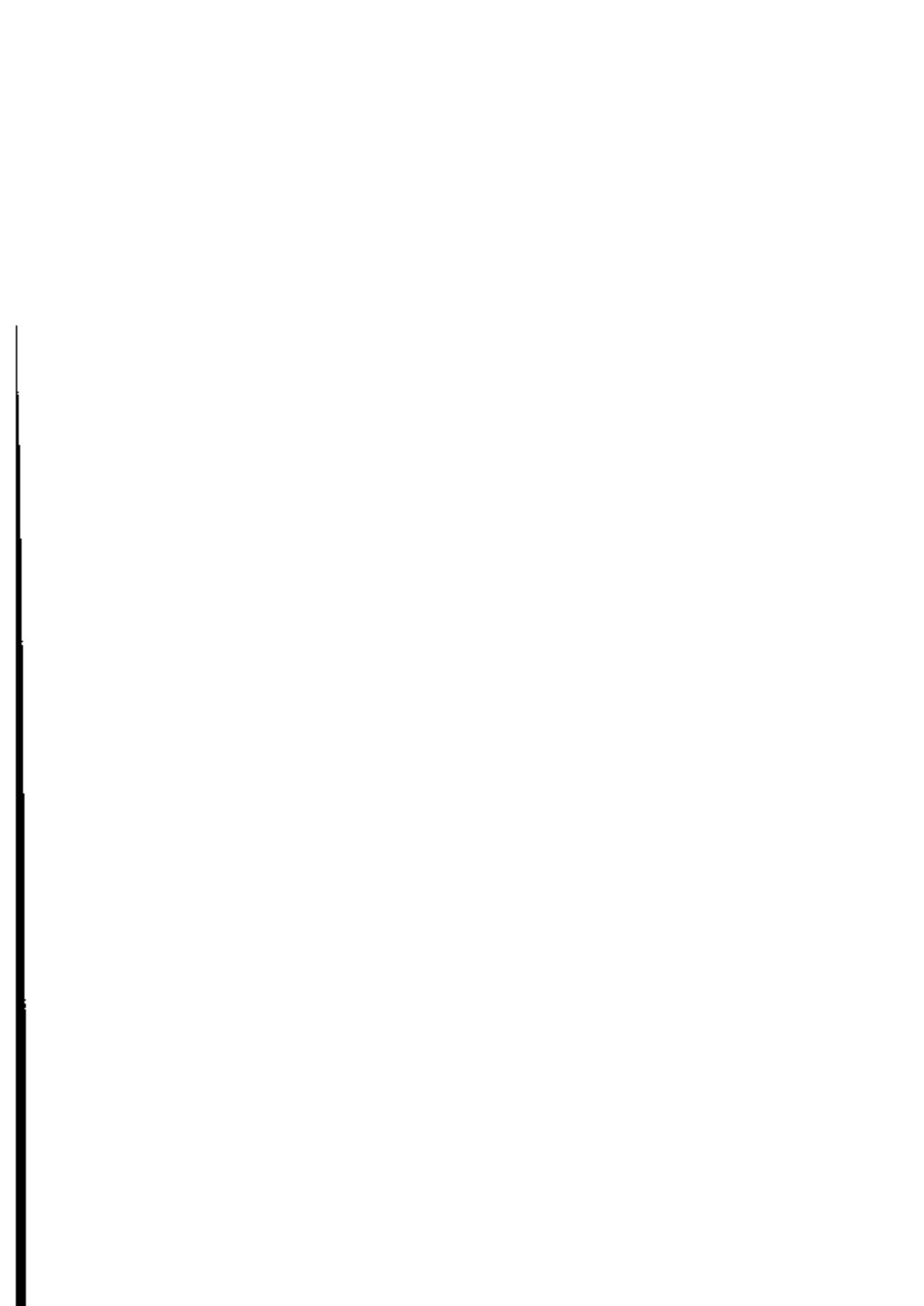
<sup>1</sup>. Aunque no sea elegante citarse uno a sí mismo, creo deber resumir brevemente los que considero pasos principales para dar a conocer la misa de Valls y la controversia que originó. Y así diré, ante todo, que en 1968 comencé a publicar, en la revista *Tesoro Sacro Musical*, una serie de artículos sobre la Controversia; en ellos incluí también la importante correspondencia de Mariano Soriano Fuertes con Barbieri y Baltasar Saldoni, así como el texto de la introducción que el mismo Soriano tenía preparada para la publicación de los escritos de los controversistas que él había recogido.

En la misma revista publiqué, en 1971, un largo artículo con la descripción de la misa de Valls causante de la Controversia, misa que, a lo que se puede saber, ninguno de los musicólogos modernos había conocido hasta entonces, excepto Anglés, y parece que también Querol, pero que ni uno ni otro habían estudiado en modo alguno: tan sólo supieron de su existencia. Publiqué también la transcripción completa del *Kyrie*, en reproducción fotográfica de mi propia transcripción. Dos años después pude hacer interpretar, en un concierto en el "Queen Elisabeth Hall" de Londres, la misa completa, por solistas, el "London Oratory Choir" y la "Bach Orchestra", dirigidos por el Maestro John Hoban, que ya había tenido una parte decisiva en animarme a superar las no pocas ni pequeñas dificultades que tuve para la transcripción de la misa y preparación de la partitura. Ese concierto tuvo una gran repercusión en la prensa londinense y, como consecuencia, la Editorial Novello, de Londres, me informó que quería publicar la partitura, lo que, efectivamente, sucedió en 1978; para ello llevé a cabo una cuidadosa revisión de la partitura, sobre todo de la realización del órgano y del arpa, que había hecho para el concierto de Londres, aunque la del arpa, por acuerdo con la propia Editorial, no se incluyó en la edición, pero sí está en posesión de la misma Editorial, que la facilitó siempre, y sigue facilitando, lo mismo que los materiales para el coro, los solistas y la orquesta, para los numerosos conciertos que se han dado, y siguen dando, en que se interpreta la misa, y para las dos grabaciones discográficas hasta ahora realizadas de esta obra que Carl Orff, cuando leyó la partitura, calificó de "obra maestra producida por un genio de la música".

Con anterioridad a esas fechas había publicado, en 1968, un largo artículo en los *Studien zur Italiensisch-Deutschen Musikgeschichte* sobre el escrito de Alessandro Scarlatti en torno a la Controversia, en el que publiqué la traducción alemana (la única que entonces se conocía) del largo escrito de Scarlatti —casi un sintético tratado de estética y técnica musicales—, según la había incluido Johann Philipp Kirnberger en su *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (Berlín, 1779).

Finalmente, decir que en 1984, en vista de que el proyecto de publicación de mis estudios sobre la Controversia seguía presentándome dificultades, comencé a publicar, en la revista *Ritmo*, otra parte del libro que tenía preparado, exactamente la biografía de uno de los protagonistas de la Controversia, Joaquín Martínez, publicación que, bien a mi pesar, tuve que dejar incompleta. Tampoco pude publicar la que hace tantos años tengo preparada de Valls, y menos la transcripción de los escritos de los controversistas que no están incluidos en el volumen de Granada, como ni el largo estudio histórico que tengo preparado sobre este tema.

Tan sólo ahora, gracias al interés del Dr. D. Reynaldo Fernández-Manzano, y cediendo a sus repetidas instancias, me he decidido a comenzar esta publicación, tantos años ha preparada y que espero poder concluir en fecha próxima.



## **Reportaje gráfico sobre la misa *Scala Aretina***

*Más que curiosidad, creo que es una necesidad, antes de comenzar a reproducir el volumen de Granada con los textos de la Controversia, presentar un pequeño espécimen de la composición que la originó, su fuente original, su edición y el proceso que se ha seguido para darla a conocer.*

*Reproduzco, pues, algunas de las portadas y páginas del manuscrito original, pues creo del todo verosímil que casi ninguno de mis posibles lectores —y a lo mejor ninguno, en sentido absoluto,— ha tenido la oportunidad de saber cómo se nos ha conservado esta famosa composición; y, a continuación, algunas otras páginas de ese proceso que he seguido para darla a conocer, proceso que dura ya más de sesenta años y que ha pasado por las más variadas vicisitudes.*

*Ya en la introducción a la edición de Londres de 1978, agradecí públicamente a la Biblioteca Central de Barcelona (ahora "Biblioteca de Cataluña"), y en particular al que entonces era su Director, Prof. Dr. D. Felipe Mateu, su generosa autorización, primero para obtener, a través del Servicio de Reprografía de la Biblioteca, un microfilm completo de la obra, y luego para su publicación. Y hoy deseo reiterar ese mismo agradecimiento a su generosidad, lo mismo que a las muchas facilidades que siempre me concedió la Biblioteca para mis estudios en ella, a lo largo de muchos años, y a la amistad con que siempre me honró su eximio, y por mí tan recordado, Director.*

Scala Aretina:

Tiple & primero Coro:

Missa A II:

Le Maestro Valle

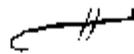
202

Partichela del tiple; portada y primera página. Nótese lo gastada que está,

*Tiple 2.º Coro a II.º*

*Kyrie e-lei-son Kyrie e-lei-son*

así como el uso —continuo y muy ineligente— que hace del hexacordo.



Scala Tretina:

Acompañamiento al Coro de  
Violines:

Missa A U

Del Maestro Valls:

Acompañamiento al Organico Para el 2.<sup>to</sup> y 3.<sup>er</sup> y 4.<sup>to</sup> Coro

*K* irie e leyson

Christe eleyson &c

Nótese el diferente título en la portada y en el comienzo.

Scala Aretina:

Acompaña. Continuo:  
Para el Arpa: ~

Missa A H. ~

Del Maestro Valls:  
~ ~ ~  
1702 ~  
~ ~ ~

*acompañamiento Continuo al Arpa. a. l. m.*

*Kirie eleyson m. & c. m.*

*Christe eleyson m. & c. m.*



Portada de la edición. Novello, Londres, 1978.

## KYRIE

1<sup>er</sup> CORO  
 1<sup>er</sup> CHORUS

Tiple Soprano  
 Alto Alto  
 Tenor Tenor

2<sup>o</sup> CORO  
 2<sup>o</sup> CHORUS

Tiple 1<sup>o</sup> Soprano 1  
 Tiple 2<sup>o</sup> Soprano 2  
 Alto Alto  
 Tenor Tenor

3<sup>er</sup> CORO  
 3<sup>er</sup> CHORUS

Tiple Soprano  
 Alto Alto  
 Tenor Tenor  
 Bajo Bass

Acompañamiento *Accompagnement* (Al al 2<sup>o</sup> y 3<sup>er</sup> coro 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> choirs para el órgano for the organ)

4<sup>o</sup> CORO  
 4<sup>th</sup> CHORUS

Violín 1<sup>o</sup> Violin 1  
 Oboe 1<sup>o</sup> Oboe 1  
 Oboe 2<sup>o</sup> Oboe 2  
 Violón Cello

Acompañamiento *Accompagnement* al coro de violines la des. Violin choir (Acompañamiento *Accompagnement* for el órgano para el the organ for the 2<sup>nd</sup> 2<sup>nd</sup> y 3<sup>er</sup> y 4<sup>th</sup> coro and 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> choirs)

Clarín 1<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> coro Clarinet 1 for the 1<sup>st</sup> choir  
 Clarín 2<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> coro Clarinet 2 for the 2<sup>nd</sup> choir

Acompañamiento *Continuo* continuo *accompaniment* para el bajo for the bass

© Novello & Company Limited 1928 20306 All Rights Reserved

Comienzo de la partitura.

Handwritten musical score on page 34, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The notation is written in pencil and includes various notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the notes. The score is somewhat messy and appears to be a working draft.

Página de mi transcripción de la misa, con la nota exacta —que en la reproducción apenas se lee, por estar escrita a lápiz,— del momento en que transcribí el pasaje controvertido: 4 de la tarde del 6-7-1974.

60

115 120

mi - se - re - re do  
 mi - se - re - re do - bla, mi - se - re - re no - his,  
 mi - se - re - re do  
 di, mi - se - re - re do  
 mi - se - re - re do  
 mi - se - re - re do  
 mi - se - re - re do

7 8 81

8 81

Página 60 de la partitura con el mismo pasaje.

*Greater London Council*

QUEEN ELIZABETH HALL Director: John Denison, CBE  
SATURDAY, APRIL 15, 1972, AT 7.45 P.M.

# Scuola di Chiesa

Music of the  
Spanish Baroque

FELICITY PALMER: VALERIE HILL: JEAN KNIBBS *sopranos*  
PAUL ESSWOOD *counter tenor* PALLINE STEVENS *contralto*  
MARTYN HILL *tenor* GEOFFREY SHAW *baritone*

RALPH DOWNES: JOHN CONSTABLE *organs*

LONDON BACH ORCHESTRA: *leader* NONA LUDELL  
JOHN WILBRAHAM: MALCOLM HALL *trumpets*

JANE RYAN *viola da gamba* JOHN MARSON *harp*  
FRANCIS BAINES: BRYAN MAYNARD *violoni*

Conducted by JOHN HOBAN

PROGRAMME: 40p

Programa del concierto en que se estrenó la misa. Londres, 15-4-1972.

**Internals**

A working group will be created for five minutes before the end of the interval.

Be working in the audience.

The making of photographs is the addition is not permitted.

In accordance with the regulations of the Greater London Council provisions will be permitted to stand or to sit on any of the programme concerning the making or sitting or sitting on any of the other programme.

**Mass "Scala Aretina"**

Francisco Valls c. 1672-1747

Transcribed by José López-Cabó S.J.

**The composer**

Little is known of Francisco Valls prior to his appointment in 1656, as joint chaplain-master at Barcelona Cathedral. It is unlikely that such an important and lucrative post would have been given to so young a man had he not already enjoyed a considerable reputation. His thirty years of office were devoted to the customary duties of composition, conducting the choir and confessor, administration, etc. Training the choroboy. He retired in 1714, but continued to compose for the cathedral until his death in Barcelona in June 1747.

**Opera**

No complete examples of Valls' works have yet been made. The most reliable list is that given in Argüés-Puig's *Discursos de la Música Labor* (Barcelona 1934). It includes 10 masses, 17 passions, 5 oratorios, several sequences, 32 motets, 22 antiphonaries, and 151 versicular compositions. Most of the extant MSS are kept in the Biblioteca Central of Barcelona, but not in files accessible to the public.

Of special musicological interest is Valls' theoretical treatise on composition, the *Missa Oratorio*, written during his retirement. It is evident that he was more familiar with the Italian and French schools than with the English and German, and that on balance his sympathies were with the avant-garde. It is quite possible that the treatise was written partly to defend his Mass style against the fierce conservatism of his time.

**"Scala Aretina"**

The Mass to be performed tonight is Valls' best known work. It was composed around 1700 for normal liturgical use in Barcelona cathedral, on solemn feasts. The original full score is lost, but the parts survive in one or two only, the one used by Valls himself at Barcelona, and the parts made by the star soprano.

The score is described as being "for 4 voices", divided into 2 choirs as follows—

Choir I: S A T (20/5/5)  
Choir II: S S A T (small choir)  
Choir III: S A T B (full choir)

The bass line of Choir II can be read, and in view of the compass a clef is only intended for an instrument, probably cello. The choral voices probably double the lower lines. There is a Choir IV for instruments only—2 violins, doubling the inner lines; the cornet and oboe with 2 basses (a feature not rare in Spanish music of that time), 2 trumpets and violone.

The general bass continuo part is particularly interesting. Chords II and III were later separate organ sections, and Choir I the great large continuo, the bass line of which is reinforced in each case by another instrument, violone or violon. This differentiation was a common feature of complex polyphonic composition of the period. In performance in Barcelona Cathedral, Choirs II and III would be placed near the two principal organs, facing each other on either side of the two Choir I and its harp continuo might occupy a central position near the conductor. The spatial effects thus achieved were further emphasized by dividing the instrumental groups in a similar way.

The Mass derives its name from the cathedral's counter-fense on which it is based—the "scala aeterna", or scale of Grace of Arcana. The cantata is very freely used. It appears alternately in ascending form, in Kyrie I; in descending form in the Gloria; and ascending again in Kyrie II, but less insistently. Both ascending and descending scales are used in the SACRATA. The cantata is occasionally abandoned altogether to achieve an expressive result, for example at the beginning of the Kyrie and the Gloria.

**The Scala aeterna continuo**

The Mass was something of a novel device in the musical world of its day. The controversial passage appears in the Quotidiano section of the Gloria—

The second stanza entrance, forming an unprepared 8th, commences the then acceptable rules of harmony, and although one of these rules (that general agreement per fingers of when below consonances and progressive on the contrary and in time of their an which after appear some) might be a later general rule. Valls found no difficulty in defending himself with spirit in a controversy which raged for many years and involved no less than fifty-seven distinguished and original. Opinion was almost evenly divided, for and against. Eventually, Alessandro Scarlatti was asked to express his opinion.

**This performance**

The transcription is strictly faithful to the extant MS, apart from a few corrections of obvious copying errors. The vocal parts were not through-composed, and the conductor has realized the mass line in the light of his study of Spanish baroque performance practice. The continuo has been in this Mass are essentially the same for each position instrument but the modifications make the necessary distinction between the two organs and the harp. There are few tempo or dynamic indications in the MS.

The mass does not include a Benedictus. This is a rather rare feature, since most Spanish masses of the period do. When lacking, it seems that the Benedictus would have been sung in plainchant, except the *Requiem* in excelsis, for which the music of this part of the Sanctus was repeated, in this performance it will be omitted altogether.

José López-Cabó

Programme notes by Geoffrey B. Skerr,  
Jack Sage and José López-Cabó S.J.

Notas al programa de ese concierto.

# FRANCISCO VALLS (c 1672 - 1747)

Mass "Scala Aretina"

## THE LONDON ORATORY CHOIR

Soloists - Mavis Beattie (soprano), Christopher Robson (counter-tenor),  
Edgar Fleet (tenor), Valerie Hill (soprano),  
Nancy Long (soprano), Ashley Stafford (counter-tenor),  
Antony Shelley (baritone)

## THE THAMES CHAMBER ORCHESTRA

(Leader) John Bacon

Conducted by **JOHN HOBAN**

### SUSCIPIT

KYRIE — Kyrie — Gloria — Kyrie

GLORIA — Gloria — Gloria — Quarta — Quinta — Cum Sancto Spiritu 20' 12"

### AGNUS DEI

CRISTO — Cristo — Sanctus — Benedictus — In paradisum —  
Miserere — Gloria Spontanea

SORTUS — AGNUS DEI 22' 51"

Produced by Susan Lowman

Johns Erganter, Bob Arpa

Recorded at All Saints Church, Tooting Greenway, London

First commercial recording. The "Gloria" of Barcelona Cathedral where the Mass

"Scala Aretina" was performed during Francisco Valls' lifetime.

Book & plate photography: Benito Ferris

Produced in cooperation with the Spanish Department of Education  
for the project "Uniqueness of Spanish Music"

© & ® 1980 CRD RECORDS LTD

Este disco ha sido grabado en un estudio profesional, con el mayor cuidado  
en todos los aspectos técnicos, para ser escuchado en el hogar.  
Los precios están en libras esterlinas.

This record is a professional studio recording, with the highest standards of  
production, recording and reproduction. It is intended for use in the home.  
Prices are in pounds sterling. The prices are in pounds sterling.  
The prices are in pounds sterling. The prices are in pounds sterling.  
The prices are in pounds sterling. The prices are in pounds sterling.

Primera edición en disco. CRD Records, Londres, 1980.





Vista de Sevilla a principios del siglo XVII (Monumentos de la Ciudad Antigua)

Misa «SCALA ARETINA»  
DE FRANCISCO VALLS (Siglo XVIII)

INTERPRETES:

Solistas, THE LONDON ORATORY CHOIR  
y THE THAMES CHAMBER ORCHESTRA  
Director: JOHN ELORAV

MEC 1031 - (STEREO) - 30 cm. - 33 r. p. m.

Investigación y edición del texto: JOSE LOPEZ-CALO S. L.

Grabación realizada por EMI Records Ltd. en la iglesia de Todos los Santos, Jubourg, Londres.  
Ingeniero de sonido: Bob Auger

Maqueta y fotografía en color: Otto Schwarz

Producción y coordinación: Servicio de Ediciones del Ministerio de Educación y Ciencia

Primera edición discográfica en España. "Monumentos de la Música Española", nº 31. Ministerio de Educación y Ciencia, 1983. Editada luego en CD.

## Francisco Valls y su Misa «SCALA ARETINA»

Por José López-Cabo, S. J.

### I. EL BARROCO MUSICAL RELIGIOSO ESPAÑOL. GENERALIDADES

Cronológicamente, el Barroco musical español coincide en sus líneas generales, con el de las demás naciones europeas desde fines del siglo XVI a comienzos del XVIII hasta mediados del XVII. Aunque las causas que lo originaron fueron un poco diversas de las del Barroco de aquel continente, sus características generales coinciden con las de este. Las principales de estas características en España y sus modalidades son las siguientes:

a) *Supervivencia de la polifonía antigua.* Al igual que en otras naciones, la polifonía «clásica», que había alcanzado su máxima perfección en la segunda mitad del siglo XVI, siguió participando por los compositores españoles de los siglos XVII y XVIII, actualizándola con el lenguaje propio del Barroco, en un perfecto polilingüismo artístico. Hay autores eminentes que dedicaron un considerable esfuerzo a escribir composiciones en este estilo como Juan García de Salazar o Manuel de Doria.

b) *Música polifónica.* Resulta de la anterior. Cuarenta algunos de sus elementos esenciales como la solemnidad religiosa de sus melodías, el contrapunto imitativo, etc. Pero que también diferencias sustanciales, admite el canto solista alternado con el coro; leen pocas las consecuencias que el canto solista «era todo un, tales como la preponderancia sobre el coro, melodías más erráticas que tendiendo hacia el límite onírico, incluye frecuentemente las «consonancias» (aparte del contrabajo) la armonía y aun el contrabajo, etc. más raras...

c) *Polifonía.* Iniciada al final del Renacimiento, la llevó el Barroco a sus últimas consecuencias durante toda la primera mitad del siglo XVII y aun hasta fines de él. Sucesivamente se fue aumentando el número de las voces de las composiciones, sobre todo en las grandes formas litúrgicas: en sus salmos «apofónicas». Escrito para 12 voces en 4 partes y aun para mayor número de voces y coros, era lo normal

para nuestras composiciones de aquel siglo. Por otra parte, existía en España la costumbre de colocar cada una de las voces, a incluso algún canto solista, en diversos lugares del templo, con lo que el efecto de diálogo entre los voces y coros, que se escuchaban unos a otros desde las tribunas y otros lugares, era más palpable, formando una cierta «resonancia» natural. A lo largo del siglo XVII se fue perdiendo esta práctica, quedando el número de voces estereotipado en 4 u 8 (raramente 12, casi nunca más), pero superviviendo del todo, a diversa colocación de las «voces» en las varias tribunas. En su polifonía — y no sólo en la de su mejor época, sino incluso durante el siglo XVIII, que en esto mantuvo la tradición barroca — el primer coro lo constituían ordinariamente solistas; el segundo (o eventualmente el tercero o cuarto), el grupo de la capilla. Las áulicas de las ciudades para solistas especiales con frecuencia si un aspirante es apto para el primer coro o sólo para el segundo. Cuarenta solista más de dos coros, el segundo «sólo ser para solistas, del mismo modo que el primero.

d) *El «canto moderno».* Fue el verdadero lenguaje del Barroco musical. Sus rasgos más que lo notado en los «libretos» y demás composiciones en romance que se hicieron muy populares a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Durante el XVII experimentó una evolución constante y profunda; de tal manera, que a fines de ese siglo poco había en común con lo que era a comienzos de mismo. Antes de que concluyese el siglo XVII estaba completamente formado, vivió luego una relativa estabilidad de varias décadas. Sus melodías «legaron a estar muy alejadas de las solemnes y estruendos de la polifonía del siglo XVI y del XVII antiguos», utilizaba todas las posibilidades técnicas y expresivas que concede la música de entonces: alternancia de voces y coros, de pasajes contrapuntísticos

Comienzo de las notas a ese disco.

**FRANCISCO VALLS (1665 – 1747)****HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER (1644 – 1704)****FRANCISCO VALLS (1665 – 1747)****MISSA SCALA ARETINA****Kyrie**

- Ⓛ Kyrie eleison [1:41]
- Ⓛ Kyrie eleison [1:36]
- Ⓛ Kyrie eleison [2:24]

**Gloria**

- Ⓛ Gloria in excelsis Deo [1:52]
- Ⓛ Gratias agimus tibi [2:38]
- Ⓛ Qui tollis peccata mundi [2:10]
- Ⓛ Quoniam tu solus Sanctus [1:14]
- Ⓛ Cum sancto spirito [1:27]

**Credo**

- Ⓛ Credo in unum Deum [2:42]
- Ⓛ Et incarnatus est [1:39]
- Ⓛ Crucifixus etiam pro nobis [1:15]
- Ⓛ Et resurrexit tertia die [0:27]
- Ⓛ Et ascendit in caelum [1:42]
- Ⓛ Et in Spiritum Sanctum [3:38]
- Ⓛ Sanctus, Sanctus, Sanctus [2:09]
- Ⓛ Agnus Dei
- Ⓛ Agnus dei, qui tollis [4:34]

**HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER**

(1644 – 1704)

**REQUIEM (H-moll/F minor)**

- Ⓛ Requiem aeternam dona eis [6:54]
- Ⓛ Intrauit, dies illa [7:44]

Ⓛ Domine Jesu Christe

(Offertorium)

Ⓛ Sanctus

Ⓛ Agnus Dei

[6:44]

[4:36]

[5:19]

**Total Time: 61:05****KOOR & BAROKORKEST  
VAN DE NEDERLANDSE  
BACHVERENIGING****Gesamtleitung/Complete direction:  
GUSTAV LEONHARDT****Solisten/Soloists:****Biber**

- Soprant(o) 1 Sandrine Piau
- Soprant(o) 2 Mieke van der Sluis
- Alt(o) Bouke Letteijne
- Tenor: John Elwes
- Bass: Harry van der Kamp

**Valls**

- Soprant(o): Mieke van der Sluis
- Alt(o): David Cordier
- Tenor: John Elwes

Edición discográfica dirigida por Gustav Leonhardt. Deutsche Harmonia  
Mundi, 1993.

body of work.

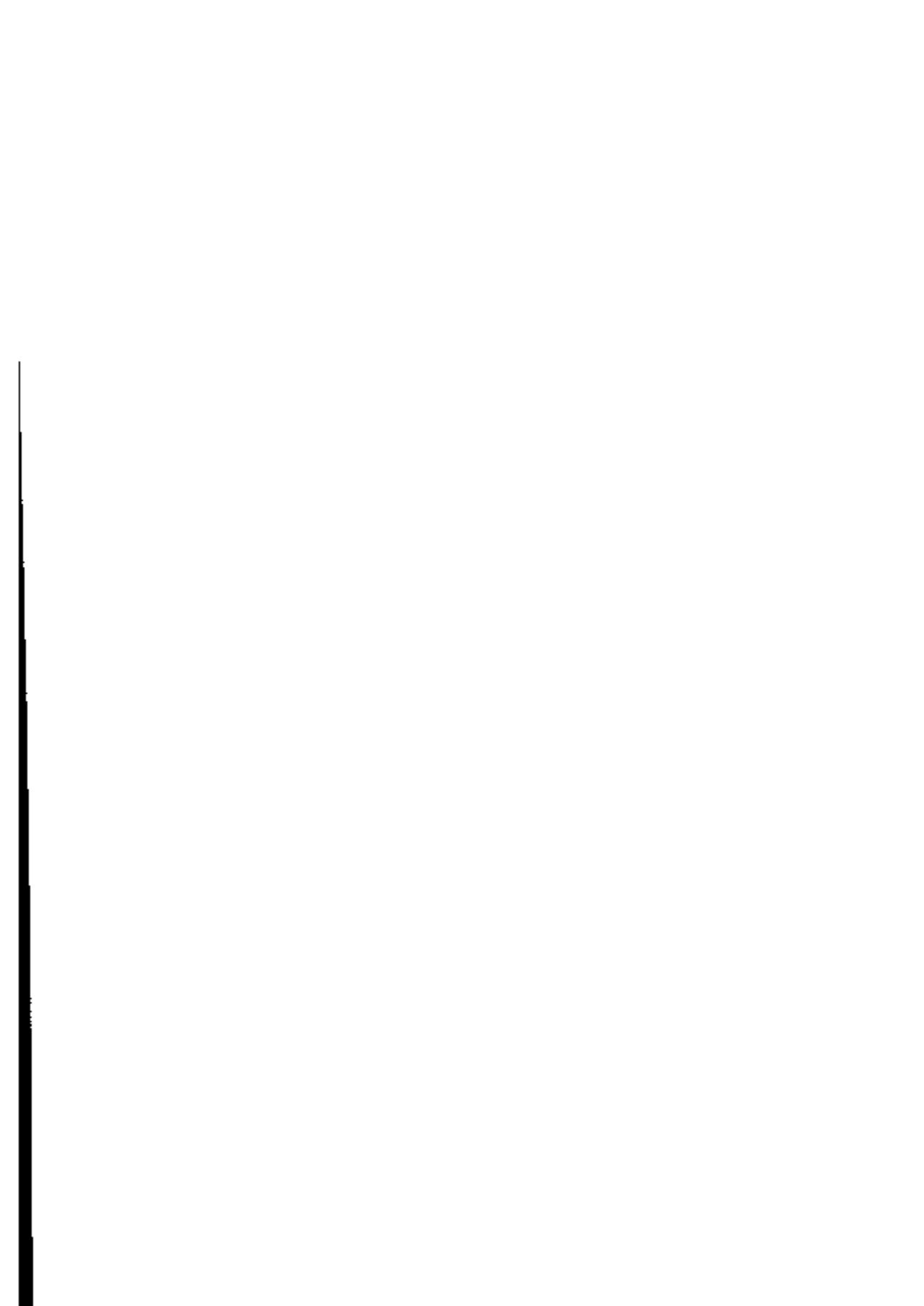
Biber's Requiem is composed for one vocal ensemble. In contrast to some of his other sacred works, where the choir section is split up into several groups placed in different parts of the church, this practice breaks the acoustics of the church into account as an integral part of the composer's concept, and was widespread in the 17th century. One such work written in the same spacious tradition is the *Missa Santa Aréina* by the Spanish composer Francisco Valls. We know very little about Valls's life. He was probably born around 1663; we know that he was already churchmaster of Barcelona Cathedral in 1696, and he died in that city in 1747. Of the few settings of the Mass that Valls wrote, the *Missa Santa Aréina* of 1702, which is recorded here, is the only one to have become fairly well known. The Latin name of the work refers to the six-step musical scale (hexachord) whose invention is attributed to Guido d'Arezzo. Like many other composers before him, Valls makes use of the sequence of six notes (both ascending and descending) as a kind of melodic formula that serves as a basis for developing the thematic material in one new variant after another. Valls's Mass is set for four 'choirs': the first is made up of soloists, while the second and third are vocal groups of different sizes; the fourth 'choir' is an instrumental ensemble consisting of violins, frequently reinforced by voices, plus maracas that

were obviously added later, and a sizeable continuo group that includes the harp obligatory in Spanish music at this time. Valls treats the instruments in some fashion to follow their roles reinforce the vocal writing, or take up the vocal melodies, but hardly appears as an ensemble in their own right; in all, except for a few brief preludes and intermezzi. This treatment reflects the demands laid down by Valls forty years later in his theoretical treatise *Mejor ordenada*. Incidentally, this treatise not only poses a comprehensive survey of musical practice and musical thinking in Baroque Spain; it is also one of the many documents of a theoretical 'musicist' dispute which was triggered off by a bold compositional innovation on Valls's part. In the "Quinto" section of the "Gloria" in his *Missa Santa Aréina*, Valls makes the second soprano enter at the eleventh bar with an unprepared dissonance (a ninth), which actually represented an unforgivable mistake according to the strict rules of composition that Valls shows he is master of in pretty well every other bar of the work. Even though the Mass, as was usual in Spain, was exclusively intended for the use of Barcelona Cathedral, copies of the work circulated, so that it became known to a wide circle of musically educated people. No fewer than 57 Spanish musicians discussed Valls's breach of the rules in public, and the composer then defended his position in the *Mejor ordenada* with the argument that this kind of dissonance was to

be understood as a new expressive device. It seems remarkable that Claudio Monteverdi had been obliged to defend himself against similar criticism from the theorist Artusi a century earlier.

Incidentally, the dispute was not restricted to Spain. One of the most prominent participants in the controversy beyond the Spanish border was Alessandro Scarlatti, whose criticism of Valls still met with such great interest at the end of the 18th century that the theorist Johann Philipp Kirnberger reproduced it in German translation in his treatise *Die Kunst des reiner Sanges in der Musik*. In other words, Valls's *Missa Santa Aréina* owes its subsequent fame well into the 19th century to just one controversial use of music. The reason the work thus obtained is indeed more worthy, since Spanish Baroque music was then (and has remained to this day) almost unknown beyond its native territory. However, Valls's expressive attack, which culminated in the scandal of the 'forbidden' ninth, is a characteristic of the entire work, and the rediscovery of the *Missa Santa Aréina* is without a doubt an immense gain for all lovers of Baroque music.

Translation: Clive R. Williams



## **“Parecer” de Gregorio Portero**

*Dos copias, ambas autógrafas, firmadas y rubricadas por el autor. La primera, que parece la original, está escrita en un doble pliego de papel, doblado por la mitad; por tanto, ocho páginas. El primer pliego constituye, propiamente, la cubierta; de modo que la primera página está dedicada a portada, que se reproduce en facsímil y se copia en mayúsculas al comienzo del texto; la segunda está en blanco; el texto comienza en el segundo pliego, o sea, en la tercera página, y continúa en las tres siguientes, concluyendo, en la página 7, en que solamente hay las dos últimas líneas del texto, la fecha y la firma; la última página está en blanco. Tiene al comienzo un título (“Traslado...”), que, como en todos los demás escritos, se copia en negrita.*

*La segunda copia está hecha, en letra más pequeña, en una hoja simple de papel, o sea, medio pliego, y está embuchada en la primera.*

*Ambas son copias en limpio, prácticamente sin correcciones, salvo una o dos equivocaciones. Ambas, como se ve, ponen al principio que son “traslado”, es decir, copia del original. Con todo, la segunda tiene, respecto a la primera, varias diferencias, algunas de cierta importancia, pues afectan a párrafos enteros; una de las más significativas es el resumen de las aseveraciones más importantes que se contienen en el texto, y que por dos veces escribe al margen.*

*El ejemplo músico que incluye está metido, en ambas copias, dentro del texto, abriendo un espacio, el indispensable, entre las líneas del texto. Parece que el pentagrama está trazado con pluma de cinco líneas, sin que esto se pueda asegurar con certeza, pues parece que al final hay alguna pequeña diferencia en la longitud de las líneas.*

*Se reproducen los dos textos con toda fidelidad.*

4-


  
 Parecer que dió D<sup>no</sup> Gregorio Portero  
 Racionero, y M<sup>o</sup>, & Capilla<sup>na</sup> de Sta<sup>a</sup>  
 Iglesia de Granada  
 el Año de 1735 =

Sobre el Miserere de la Misa de  
 Scala Arénica  
 que compuso el M<sup>o</sup>, Fr<sup>co</sup> Vallés  
 M<sup>o</sup> & Capilla<sup>na</sup> de Sta<sup>a</sup> Iglesia de  
 Barcelona =

---

qualquier sugeto que fuerz levido en-  
 señarme. Granada. 29 febrero de 1735 =



Portada y final de la primera copia del "Parecer" de Portero.

PARECER QUE DIO DON GREGORIO PORTERO / RACIONERO Y MAESTRO DE CAPILLA DE LA SANTA / IGLESIA DE GRANADA / EL AÑO DE 1715 / SOBRE EL MISERERE NOBIS DE LA MISSA A 4 / SCA-LA ARETINA / QUE COMPUSO EL MAESTRO FRANCISCO VALLS, / MAESTRO DE CAPILLA EN LA SANTA IGLESIA DE / BARCELONA.

**Traslado del parecer que dio don Gregorio Portero, maestro de capilla de la santa iglesia de Granada, sobre el *Miserere nobis* de la misa a 4 del maestro de Barcelona don Francisco Valls, intitulada *Missa Scala Aretina*.**

Respetando, ahora y siempre, el acertado dictamen y la elevada escuela del señor maestro don Francisco Valls, no obstante, hallándome obligado a dar mi parecer por el señor don Antonio [sic = Atanasio] Albors, di [sic; en la 2ª copia escribe *de*] que la entrada del segundo tiple no está buena, por muchas razones: lo primero es que la idea de su autor se dirige a que la pausa de dicho tiple suponga estar en tercera, salvando con eso el entrar en segunda; y no puede ser en buena razón, porque si supone la pausa estar en tercera dirá el dicho tiple *si bemol-la-sol-fa-mi-re-do*, y es el verdadero modo de destruir el paso; si no supone la pausa como solfa entra en segunda, en realidad especie que no hay por donde salvarla, porque las falsas tienen dos circunstancias: o se han de ligar o han de pasar buena con mala, bien sea en figuras mayores o menores; ésta no está ligada, ni tampoco tiene figura antepuesta para que vaya buena con mala; luego es consecuencia precisa no estar buena la entrada del tiple 2º; y de aquí se infiere que su autor quiere que la suposición [había escrito: *que suponga*, y corrigió: *que la suposición*, intercalando el artículo "la" sobre líneas, pero sin tachar la preposición "que", con lo que la frase queda incorrecta; esta incorrección se repite en la 2ª copia, que parece hecha, como ya se dijo, de ésta, y que repite las tres palabras *que la suposición*; la frase exacta es, con toda evidencia, *quiere la suposición*] para salvar la entrada en 2ª, y deja de quererla para que el paso quede en su fuerza y vigor; y querer y despreciar una cosa al mismo tiempo es cosa fuerte, llevando sólo el fin de abonar una cosa, que no se debiera hacer, con la autoridad de quien la ejecuta.

Además, que la suposición no puede ser, y más cuando se precede tantas pausas [sic]: porque si el autor quiere que suponga *si bemol*, otros querrán que

no suponga, o que suponga *re*; y aun por eso lo más que han llegado a ejecutar graves autores es que una leve pausa suponga la misma solfa y signo que antecedentemente deja dicho; *verbi gratia*:



Esto es muy distinto, porque aquí no es precisión de la música, sino fuerza de la letra, como suele suceder muchas veces; y es la razón que la solfa antepuesta denota y declara lo que supone la pausa, sin dejar libertad para interpretaciones, lo que no tiene la entrada del tiple 2º, que, además de las muchas pausas, no tiene figura antepuesta que nos fuerce a creer la suposición que su autor quiere darle; luego, que si esto es bueno también lo será el hacer un tres con muchas posturas de cuarta voz, con otras tantas ligaduras sin cubierta; y, por fin, con cualesquiera otros disparates, diciendo que los abona otra voz que quiere él que suponga en el dicho tres; pues lo uno es bueno también lo será lo otro; y verdaderamente las suposiciones son donde hay glosa, y no en otra parte; es así que no tiene glosa ni figura antepuesta, a imitación de este ejemplo que he puesto, conque es cierto quedar sin fuerza la dicha suposición.

Y no se contenta con abonar la entrada del tiple 2º, sino es que quiere que con la misma suposición quede abonada la 8ª mal dada que tiene el tiple 1º; pues si esto ha de ser así vuelvo a referir lo del tres lleno de disparates.

Además de lo que llevo dicho acerca de la suposición, digo que la colocación de las voces no está buena, porque falta a la más grave circunstancia de la composición, y es no tener segunda voz el movimiento del bajo, donde dice *fa-sol*; conque, aunque confesemos que la suposición que intenta sea válida y probable, siempre queda mal el paso, porque el tiple 1º, que dice *la-sol* desde la tercera a la octava, que es movimiento de cuarta voz; el tenor dice *re-si bemol*, desde la sexta a la tercera, que es movimiento de tercera voz; el tiple 2º le consideramos en *si bemol*, que es también tercera voz; conque a cuatro nos falta el mejor y más principal movimiento, que es la segunda voz, el cual había de ser desde sexta a quinta, diciendo *re-re*, o desde la tercera a la quinta, diciendo *la-re*; con lo cual dejo probado que, con la suposición y sin ella, no está bueno el paso.

Éste es mi parecer, y así lo siento, sujetándome siempre a la mejor aprobación de cualesquier sujeto que fuere servido enseñarme. Granada, y febrero 5 de 1715.

Don Gregorio Portero (y su rúbrica).

**Traslado del parecer que dio don Gregorio Portero, maestro de capilla de la santa iglesia de Granada, sobre el *Miserere nobis* de la misa a 4 del maestro de Barcelona, don Francisco Valls, intitulada *Scala Aretina*.**

Respetando, ahora y siempre, el acertado dictamen y la elevada escuela del señor maestro don Francisco Valls, no obstante, hallándome obligado a dar mi parecer por el señor don Antonio [sic] Albors, de que la entrada del 2º tiple no está buena, por muchas razones: lo primero es que la idea de su autor se dirige a que la pausa de dicho tiple estar en 3ª, salvando con eso el entrar en 2ª, y no puede ser en buena razón, porque si supone la pausa estar en 3ª dirá dicho paso *si bemol-la-sol-fa-mi-re-do*, y es el verdadero modo de destruir el paso; si no supone la pausa como solfa entra en 2ª, en realidad especie que no hay por donde salvarla, porque las falsas tienen dos circunstancias: o se han de ligar o han de pasar buena con mala, bien sea en figuras mayores o menores (1); ésta no es ligadura, ni tampoco tiene figura antepuesta para que vaya buena con mala; luego es consecuencia precisa no estar buena la entrada del tiple 2º; y de aquí se infiere que su autor quiere que la suposición [sic] para salvar la entrada en 2ª, y deja de quererla para que el paso quede en su fuerza y vigor; y querer y despreciar una cosa a un mismo tiempo es cosa fuerte, llevando sólo el fin de abonar una cosa, que no se debiera hacer, con la autoridad de quien lo ejecuta.

Además, que la suposición no puede ser, y más cuando se precede tantas pausas, porque si el autor quiere que suponga *si bemol*, otros querrán que no suponga, o que suponga *re*; y aun por eso lo más que han llegado a ejecutar graves autores es que una leve pausa suponga la misma solfa y signo que antecedentemente deja dicho; *verbi gratia* (2):



Esto es muy distinto, porque aquí no es precisión de la música, sino fuerza de la letra, como suele suceder muchas veces; y es la razón que la solfa an-

tepuesta denota y declara lo que supone la pausa, sin dejar libertad para interpretaciones, lo que no tiene la entrada del tiple 2º, que además de las muchas pausas no tiene figura antepuesta que nos fuerce a creer la suposición que su autor quiere darle.

Luego si esto es bueno, también lo será el hacer un tres con muchas posturas de 4ª voz, con otras tantas ligaduras sin cubierta, y, por fin, con cualesquiera otros disparates, diciendo que los abona otra voz que quiere él que suponga el dicho 3, pues lo uno es bueno también lo otro lo será; y no se contenta con abonar la entrada del tiple 2º, sino es que quiere con la misma suposición quede abonada la 8ª mal dada que tiene el tiple 1º, pues si esto es bueno digo y vuelvo a decir lo del 3 lleno de disparates.

Y verdaderamente las suposiciones son donde hay glosa, y no en otra parte; es así que no tiene figura antepuesta ni glosa, a imitación de este ejemplo que he puesto, conque es cierto quedar sin fuerza la dicha suposición.

Además de lo que llevo dicho acerca de la suposición, digo que la colocación de las voces no está buena, porque falta a la más grave circunstancia de la composición, y es no tener 2ª voz el movimiento del bajo, que dice *fa-sol*; conque, aunque confesemos que la suposición que intenta sea válida y probable, siempre queda mal el paso, porque el tiple 1º, que dice *la-sol* desde la 3ª a la 8ª, que es movimiento de 4ª voz; el tenor dice *re-si bemol*, de 6ª a 3ª, que es movimiento de 3ª voz; el tiple 2º le consideramos en *si bemol*, que es también 3ª voz; conque a 4 falta el mejor y más principal movimiento, que es la 2ª voz, el cual había de ser desde 6ª a 5ª, diciendo *re-re*, o de 3ª a 5ª, diciendo *la-re*; con lo cual [origin.: con la cual] dejo probado que, con la suposición y sin ella, no está bueno el paso.

Éste es mi parecer, y así lo siento, sujetándome siempre a la mejor aprobación de cualesquier sujeto que fuere servido enseñarme.

Granada, y febrero 5 de 1715.

Don Gregorio Portero (y su rúbrica).

(1) (N. B. A esta altura tiene al margen este resumen: "Las falsas han de ligar o han de pasar buena con mala").

(2) (N. B. A esta altura tiene al margen este resumen: "Supone la pausa por la anterior").

## Respuesta de Valls a Portero

*Impreso, sin lugar de impresión ni fecha. Está impreso en un folio doble. Por tanto, cuatro páginas. En las dos primeras está el texto; en la tercera los ejemplos musicales; la cuarta está en blanco.*

*Para encuadernarlo en el volumen, Portero dobló el pliego, lo que no afecta a la perfecta conservación del original, que, aunque un poco roto en algunas partes de los márgenes, está en buen estado de conservación.*

*Los ejemplos han sido copiados a mano —no puedo, en estos momentos, decir si por Valls mismo o por un amanuense—, y no solamente las notas musicales, sino también los pentagramas; tampoco se puede asegurar con precisión si los pentagramas fueron trazados con pluma normal o si lo fueron con pluma de cinco líneas.*

*Los textos de los ejemplos musicales, en cambio, tanto los de los títulos como los de la música, son impresos.*

*Aparentemente, a juzgar por lo que dice Pedrell (Catàlech, vol. I, pág. 64), la hoja de los ejemplos musicales de este ejemplar de Granada estaría incompleta, pues él allí habla de otros ejemplos de otros autores, además de los tres de los que se encuentran en esta copia de Granada. Pero ya Lothar Siemens, en su artículo de 1967-68, pág. 202, sospecha, con toda razón, que aquí Pedrell sufrió un error, fácilmente comprensible, adjudicando a este escrito los ejemplos que, en realidad, corresponden a otro.*

*El texto parece que tiene varios errores de dicción; los casos más palmarios se señalan, proponiéndose la lectura que parece correcta.*



**A** Vísodo llegado á un punto en Papel, que para decir la diferencia de A. Sibera al tapero, que es del señor Don Gregorio Portero, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Granada, el qual desde solera dice, que se formó, en D. e. la conforma la entrada del segundo tiple en el *Miserere* de la Mis. que corresponde con el tiple de *Scala aretina*, sin más id.; que se de servir á esta Santa Iglesia de Barcelona, procurando de lo posible la multiplicación de obligaciones, que le devo por la aprehension que le mereci en el campo de batalla, en que me venció.

No dudándose, que de estas reflexiones quedan sin fuerza los motivos, que ocasionaron al señor D. Gregorio a decidir ser inadmisible la entrada del segundo tiple en el pasó del *Miserere nobis* de la misma *Scala aretina*, pues no fue nueva opinion, ni capricho lo executado en aquella, si no querer con la veneracion devida seguir, ya que no pueda en el todo imitar, a los hombres en quien cabia, a perderle la Música, dar leyes para restaurarla.

*Francisco Valls.*

ejemplos de todo, que confirman todo lo arriba expresado;

El Maestro Don Christoval Galan en un Villancico a 7. de Navidad.



Amor, y Dolor.

Comienzo y final de la respuesta de Valls a Portero, y primero de los ejemplos que aduce.



Habiendo llegado a mi mano un papel, que para decir de su discreción sobraré el saberse que es del señor don Gregorio Portero [origin.: Portería, corregido a mano], maestro de capilla de la santa iglesia de Granada, el cual decide sobre duda que se formó en si está conforme la entrada del segundo tiple en el *Miserere nobis* de la misa que compuse con el título de *Scala Aretina*, sin más idea que la de servir a esta santa iglesia de Barcelona, procurando desempeñar las multiplicadas obligaciones que le debo por la confianza que le merecí en el empleo de maestro en que me dedicó.

Para responder a la impugnación o solución de la dificultad, después de confesar que en la referida misa y su contenido hay mucho más que corregir que no imitar, por lo que, dando muchas gracias al señor don Gregorio, que con tanta eficacia y solidez condena aquella entrada del segundo tiple, siendo preciso defender mi dictamen, procuraré ejecutarlo con razones y ejemplos de los autores más clásicos que ha tenido España, omitiendo los Patricios, para que no sea escrupulosa la doctrina en los forasteros y tenga más fuerza apoyada con la autoridad de sujetos tan grandes, que en diferentes ocasiones obraron lo mismo que yo en el *Miserere nobis*, quedándome el consuelo que si aquéllos pasan el rigor de la calumnia, no me cogerá de susto, no pudiendo tener la vanidad de poderles ser buen discípulo.

Venero todas las causales que el señor don Gregorio alega para reprobar la entrada de aquel segundo tiple, pero hasta ahora ignoro que los preceptos de la música sean más fuertes que los de otras facultades, en especial el de la poesía, que para la expresión de una agudeza tiene varias dispensaciones permitidas, que el usarlas ni destruyen [sic] las reglas de la facultad ni empañan el crédito del poeta, sucediendo lances asimismo en nuestra música que precisan al compositor a exceder los límites del arte, y aquello se nota en el autor de valentía en el discurrir, y no de ignorancia en el comprender.

Que sea sólida esta verdad lo comprueban nuestros primeros fundamentos, pues se ensanchan con la opinión corriente de dar una octava y una décimaquinta, y una quinta y una duodécima, una quinta mayor y otra menor, que una y otra permisión se tolera respecto de ser diversas las consonancias, que, como en la música, una de las partes que se requieren para ser buena es la va-

riedad, de aquí nace que aquello que por su naturaleza es malo el arte lo dispone de manera que, aunque lo sea físicamente, no lo parezca, como compone la enemistad de los elementos, y una pequeña nube, aunque no quita nada de lo grande al sol, le obtempera lo fogoso. En las especies disonantes lo vemos con más claridad, pues son las que en alto grado hermocean la música, sobre ser naturalmente falsas, ásperas y malas. Con este supuesto, tan legítimo y admitido, que nadie lo puede negar, defenderé la entrada del tiple segundo, que tanto se acrimina, probando ser buena, siendo la razón que aquella última pausa lleva presupuesto el *si bemol*, lo que a media luz nadie dudará, pues la más corta comprensión así lo confiesa. Luego, no habiendo estorbo por parte de las demás voces, es constante puede dejar aquel punto por sobrarle para el paso, y tomar el que se sigue, no obstante sea especie mala con el contralto y tenor, que aunque era muy fácil mudar estas voces, con que entrara el dicho tiple sin ningún estorbo, todo lo que ahora tiene de raro tendría de vulgar entonces, y a no valerme de este medio no habría que corregir la novedad en el paso, sino añadir una vulgaridad más entre las muchas de la misa. A cualquier principiante se le pasa entrar una voz en cuarta o séptima, bien sea padeciendo o cargando, como la salida sea buena; siendo esto así, también aquella especie mala podrá ejecutarse [sic, pero ha sido corregido a mano, sin que se vea claro cuál haya sido el intento de la corrección; parece que quiso poner *excusarse*] sin que se haya de ligar, llevando buena la salida a la especie más cercana. Lo mismo diré al motivo que afirma que las falsas han de pasar mala con buena o se deben ligar; porque es claro se le olvidó al señor don Gregorio otra circunstancia, y es que las falsas pueden ejecutarse cargando la especie mala sobre la buena bajando *gradatim*, bien sea en figuras mayores o menores, práctica que han ejecutado los más graves autores. Pasan también muchas veces las falsas subiendo o bajando *gradatim*, suponiendo el compás mayor, que los más novicios en el arte no lo dificultan, ya que lo confiesan.

En cuanto a la objeción que transcribe el papel, que si está bien la entrada del tiple segundo la misma calidad tendrá un tres con posturas de cuarta voz, dejar las falsas sin cubierta, etc., ¿no ve el señor don Gregorio cómo da en rostro luego, que [a] cualquiera que pone una tercera voz a un dúo no le es lícito usar semejante licencia, porque obra el arte restringidamente, sin dar lugar [a] la ampliación, porque quedaría defraudado, pero no si trabaja un tres para cantarse, pues pueden ayudar a aquella composición del mismo arte las

licencias que tiran a favorecerle, porque logre el enseñar deleitando, pues sanando los más escrupulosos para que no lo condenen, desechándolo por la ejecución? Lo afirma así la corriente de los autores cuya admisión me hace no ser molesto con ejemplares que lo califican.

Esta solución satisface también al reparo de faltar la postura de segunda voz, no advirtiendo que a poner las voces de otra suerte quedaba aquella música sin la especie imperfecta, tan necesaria, que dado, y no consentido, que es malo, tengo por peor quedarse sin la tercera, porque era grave fraude por [sic; = para] el oído, y así sólo un leve reparo en las reglas del arte.

Y para que el señor don Gregorio comprenda que esto no es obrar por sólo mi autoridad, me afirmo en mi dictamen y por quien es más, me empeña a defenderle, pues los aciertos míos no se pueden contar entre los dejos de tan célebres autores a quien sigo, pues quien dice un maestro Galán, maestro Hinojosa, maestro Bailón y maestro Ortells, no le cabe más que expresar; y si esto no desengaña a quien quisiere persistir en materias de música, habrá de echársele la nota de arrimado a su parecer; porque en los actos [que] se ejecutan por elección o por idea puede el compositor valerse de todos los ensanches, aunque pase la línea de los preceptos, sin violar de los preceptos la pureza, ni éstos califican falta en el entender, sino viveza en el discurrir; lo que tuve muy presente allá dentro de mi ignorancia cuando compuse la misa, que a haber sido por un acto público de oposición, créame el señor don Gregorio que había reflexado que en semejantes lances más ha de resaltar la inteligencia de lo intrínseco de la facultad que lo plausible de las apariencias de lucir.

No dudándose que de estas reflexiones quedan sin fuerza los motivos que ocasionaron al señor don Gregorio a decidir ser inadmirable [sic; ¿=inadmisibile?] la entrada del segundo tiple en el paso del *Miserere nobis* de la misa *Scala Aretina*, pues no fue nueva opinión ni capricho lo ejecutado en aquella, sino querer, con la veneración debida, seguir, ya que no pueda en el todo imitar, a los hombres en quien cabía, a perderse la música, dar leyes para restaurarla.

Francisco Valls.

Ejemplos de todo, que confirman lo arriba expreso.

El maestro don Cristóbal Galán, en un villancico a 7 de Navidad.

A - mor y do - ler

El maestro Hinojosa, en un *Beatus vir*, segundo tono.

In me - mo - ri - a se - ter - na

El mismo, en un *Qui habitat*, cuarto tono.

Musical score for 'Qui habitat' in the fourth mode. The score consists of four staves. The first staff is the vocal line, and the other three are instrumental accompaniment. The lyrics are: "Et Spi-ri-tu: San-cto".

El maestro Aniceto Bailón, en un *Laetatus sum*, segundo tono, a 12.

Musical score for 'Laetatus sum' in the second mode, tempo a 12. The score consists of four staves. The first staff is the vocal line, and the other three are instrumental accompaniment. The lyrics are: "In coe-lum De-i i-bi-tum".

El maestro Antonio Ortel [sic], en una lamentación, sexto tono, a 12.

The image shows a musical score for a lamentation in the sixth mode, a 12. The score is written on four staves. The top staff is the vocal line, and the bottom three staves are the accompaniment. The music is in a minor key and a 12/8 time signature. The lyrics are "De - su - cras".

De - su - cras

## **Primer escrito de Joaquín Martínez**

*Impreso, sin lugar de impresión ni fecha.*

*Los ejemplos musicales han sido copiados a mano -- y, como en el caso del escrito de Valls, no puedo, en estos momentos, decir si por Martínez mismo o por un amanuense, aunque la impresión que tengo, comparando la escritura de él y la de estos ejemplos, es que los haya copiado él mismo—, y, también como en el escrito anterior, no solamente son manuscritas las notas musicales, sino también los pentagramas, que en este caso sí se ve claramente que fueron trazados con pluma normal.*

*En cambio, los textos y títulos de los ejemplos son impresos, también como en el escrito de Valls.*

*Esos ejemplos están copiados en una hoja al comienzo del escrito.*



Es visto con todo cuydado vn Papel impresso, su Autor Don Francisco Valls, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Barcelona, en que intencio probar ( contra el dictamen de Don Gregorio Porteró, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Granada ) está conforme Arto la entrada de el Tiple segundo en el *Miserere nobis* de la Missa, que compuso con el titulo de *Scala Arcana*; y aviendome precisado á que diga lo que mi correidad alcanza sobre dicha dificultad despues de confesar al Maestro Valls por vno de los mas Celebres Profesores de la Musica en España, ( de que dan autentico testimonio sus muchas, y plausibles obras ) desecho de que las lides del encendimiento, de ningun modo ocasionen reencuentros en la voluntad, digo así:

Dexo de hazerme cargo de algunas proposiciones, que en el discurso de so Papel, menciona el Maestro Valls, porque á mi solo me toca responder á lo que se me pregunta, que se reduce, á que diga mi parecer respecto de la segunda, y novena, en que entra el Tiple segundo en el *Miserere nobis*, en cuyo assumpo llevo dicho, lo que mi corta Inteligencia ha podido alcanzar; y protesto, que si la precision me hizo escribir, fue sin el animo de ofender, &c.

D. Joachin Martinez.

Maestro Inojosa.



Maestro Ortells.



Comienzo y final del escrito de Joaquín Martínez, con algunos de los ejemplos de Valls censurados por el.

El maestro Valls, en el *Miserere nobis*, etc.

Musical score for "El maestro Valls, en el *Miserere nobis*, etc." The score is written for four staves. The top staff is the vocal line, marked "male". The second staff is the first piano accompaniment, the third is the second piano accompaniment, and the fourth is the basso continuo. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests in the vocal line.

Maestro Galán.

Musical score for "Maestro Galán." The score is written for four staves. The top staff is the vocal line, marked "bueno". The second staff is the first piano accompaniment, the third is the second piano accompaniment, and the fourth is the basso continuo. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests in the vocal line.

## Maestro Hinojosa.

bueno

bueno

This musical system consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'bueno' in the first measure and 'bueno' in the third measure. The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a piano accompaniment. The fourth staff is a piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features a simple melody with accompaniment.

## Maestro Hinojosa.

malo

malo

malo

malo

This musical system consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'malo' in the first measure, 'malo' in the second measure, and 'malo' in the third measure. The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a piano accompaniment. The fourth staff is a piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features a simple melody with accompaniment.

## Maestro Ortells.

Musical score for Maestro Ortells, featuring four staves. The top staff contains the vocal line with the word "malo" written below it. The bottom three staves represent the instrumental accompaniment. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

## Maestro Bailón.

Musical score for Maestro Bailón, featuring four staves. The top staff contains the vocal line. The bottom three staves represent the instrumental accompaniment. The word "triufo" is written below the second staff in the second measure. The score is divided into three measures by vertical bar lines.



He visto con todo cuidado un papel impreso, su autor don Francisco Valls, maestro de capilla de la santa iglesia de Barcelona, en que intenta probar, contra el dictamen de don Gregorio Portería [corregido a mano: Portero], maestro de capilla de la santa iglesia de Granada, está conforme arte la entrada del tiple segundo en el *Miserere nobis* de la misa que compuso con el título de *Scala Aretina*: y habiéndome precisado a que diga lo que mi cortedad alcanza sobre dicha dificultad, después de confesar al maestro Valls por uno de los más célebres profesores de la música en España, de que dan auténtico testimonio sus muchas y plausibles obras, descoso de que las lides del entendimiento de ningún modo ocasionen reencuentros en la voluntad, digo así:

Contra la música de principios asentados y reglas generales, como las demás ciencias; que éstas tengan su excepción es corriente, como también que quebrantados aquéllos se destruye la esencia de la música; de donde sale que sus profesores sólo podrán tener el arbitrio de usar en sus composiciones de una u otra excepción (suponiendo motivo), y que deberán observar los principios en su perfección, para no incurrir licenciosos contra los preceptos del arte.

Es principio asentado que las especies disonantes o falsas no se pueden usar sino puestas en ligadura o en movimiento menos principal del compás, de suerte que las abonen las especies consonantes que dominan, que es a lo que vulgarmente llamamos pasar la especie mala por la buena. Esto supuesto, paso a la entrada del segundo tiple en el *Miserere nobis*, y digo se opone al precepto del arte, pues no debiéndose usar las especies disonantes fuera de ligadura, entra esta voz en segunda con el contralto y en novena con el tenor, especies falsísimas, teniendo contra sí la circunstancia de entrar paso; porque si en caso de menos importancia fuera culpa el uso de dichas especies no estando puestas según principios y reglas, por peor tengo su práctica en lo preciso de entrar un paso, que es en donde con más pureza se debe tratar la música. Y aunque convengo con el maestro Valls en la opinión de que las especies disonantes hermocean la música, pero es con esta distinción: si las especies disonantes, que por su naturaleza son ásperas y malas, se usan como tiene dispuesto el arte para burlar su mal efecto, no hay duda en que dan total

explendor a la música; pero si dichas especies se ponen en práctica para usar de ellas como de las consonantes, tampoco la hay en que es irrisión la que debiera ser armónica consonancia; conque, entrando este tiple segundo en segunda y novena, especies falsas, y no puestas en ligadura, no hay porque se dude es contra razón dicha entrada, por más que el maestro Valls diga se ofrecen lances en la música que precisan a que el compositor exceda los límites del arte, llamando valentía del discurso la que parece ignorancia de la comprensión, cuya opinión extraño en un hombre tan docto como lo es en la profesión de la música el maestro Valls, pues según mi cortedad no puede ni debe llegar el caso que propone en su impreso, porque si el arte es quien obliga al compositor a la observancia de sus preceptos, ¿cómo es dable haya lances en que el arte precise contra lo mismo que manda?

No ignoro que componiendo con tema preciso se ofrecen raras cosas, pero tampoco dudó que en tales casos puede el discurso impedir el paso a lo licencioso; y si, como es dable, fuere tal el estrecho en que se viere el compositor, que no pudiere cumplir con el tema sobre que compone sin quebrantar algún precepto del arte, por mejor tengo variar la idea que incurrir por tema contra un principio asentado. Y sin que dijese el maestro Valls le era fácil mudar las voces de contralto y tenor para que no sirviesen de estorbo al tiple segundo en su entrada, lo habían de crecer muchos, y yo el primero; lo que no creo, por más que lo diga, es que no lo hizo porque no pasa [sic = pase] dicha música de lo raro a lo vulgar, opinión no bien fundada, porque mejor es una cláusula bien hecha que un paso mal entrado. Que sea más apreciable un paso estando en razón que una cláusula por bien hecha que esté, no hay quien lo dude; pero no habrá quien me niegue es antes que una estrañeza mal ideada una vulgaridad bien puesta, porque al que procede contra los preceptos del arte por hacerse raro en la profesión, raro será el que no le condene, y con razón; que no es campo tan estéril el de la música que no ofrezca, al que con entendimiento las solicita, cuantas estrañezas bien fundadas puede desear el compositor.

Es la única razón con que intenta probar el maestro Valls ser buena la entrada del tiple segundo decir que la pausa que precede a la especie falsa lleva presupuesto el *si bemol*, y que esto el de más corta comprensión lo confiesa (sin duda se olvidó de que éste soy yo, y lo niego); y prosigue que no toma dicho *si bemol* por sobrarle para el paso, y sí el que sigue, no obstante

ser especie disonante y falsa. No puedo negar que en medio de llevar sabido que las pausas son una música silenciosa, por estar sujetas a medida y compás, y que no pueden sustituir por las notas o figuras, me dediqué gustoso a ver en don Pedro Cerone de Bérnago lo que con tanto acierto dice acerca de las pausas en los capítulos 68 y 69 del libro segundo "de curiosidades", a fol. 303; y aunque leí con bastante reflexión dichos capítulos, no hallé apoyo a la opinión del maestro Valls, porque lo que dice este célebre autor está reducido a que las pausas son figuras privativas, porque son indicios del silencio, y por eso *Pausa dicitur vocis intermissio, significat illud ab incepto desistere, sive quietem captare*, sic Otomano Argentino en su *Musurgia*, lib. 2, cap. 4. Y no dice fueron inventadas y puestas en arte las pausas para que el compositor se valiese de ellas a su modo, suponiéndolas figuras a su intento, sino es para descanso y alivio del cantante. Franquino (orig.: Traquino): *Hanc, dice, musici et ad opportunam quietem atque refecionem vocis post laboriosam elationem instituerunt*. Y don Pedro Cerone termina el capítulo 69 diciendo: *Pausa in cantu est aspiratio vocum, nullam proferens vocem; et tot tempora valet quot spatia tenet*. De donde infiero que si fuese lícito tomar las pausas por notas no es circunstancia que la había de pasar en silencio un autor tan clásico como lo es en la veneración de todos Cerone: habla por extenso de las pausas y no menciona tal arbitrio; conque, a mi parecer, es opinión poco segura la que sigue el maestro Valls, pues aun en la suposición de que se pudiese practicar el suplemento de pausas por figuras encuentro error, y voy a la prueba:

Dice el maestro Valls que aquella pausa anterior a la figura la supone por nota en *si bemol*, y que así es tercera especie, aunque imperfecta, consonante, motivo por que está decidida la cuestión a su favor. Luego si la pausa se puede suponer por figura, y el maestro Valls, porque le tiene cuenta, la supone en *si bemol*, podrá cualquiera suponerla en *do*, y no sólo faltará al paso, sino también a la consonancia, dejando la dificultad en pie, porque la cuarta igualmente es especie disonante y falsa; y si no, a la prueba: es contra los preceptos del arte el uso de las especies disonantes fuera de ligadura; aquí enra el paso este tiple en segunda y novena, y si se toma la pausa por nota la supongo en cuarta, porque, o no hay razón para suponerla en tercera, o la hay para suponerla en cuarta o en otra especie, sea la que fuere; luego ésta es mala música. Y como no ignora el maestro Valls, hay suposición propia e impropia: suposición propia es aquella que tiene parte de lo que supone, y es

admitida; suposición impropia es aquella que nada tiene de lo que supone, y no se admite; conque, suponiendo el maestro Valls aquella pausa por nota, no habiendo tal figura, será suposición impropia, porque nada hay de lo que supone; luego si es suposición impropia es mala, y no se debe admitir; es constante. Con que queda probado legítimamente que la entrada del tiple segundo se debe entender como está, por no ser suposición propia la que hace el maestro Valls; si se entiende como está, por entrar en especie disonante no puesta en ligadura, falta a uno de los preceptos del arte; quebrantados los preceptos del arte se destruye la esencia de la música; luego dicha entrada no constituye buena música, porque no está conforme arte. Mas el paso, según parece, es *la-la-sol-fa-mi-re-do*; si por huir del inconveniente de la segunda se supone por tercera, no cumple con lo preciso del intento, porque dirá *si-la-sol-fa-mi-re-do*; luego este paso no consta de las circunstancias que le deben acompañar; no constando de ellas no es paso; luego aun cuando tomada la segunda por tercera, no está dicha entrada conforme arte. Y doy por caso que fuese admitido el entrar los pasos en segunda, ¿qué consonancia hará una especie disonante? El oído, juez inmediato de la música, es preciso admita mal falsedad tan conocida; luego no es buena música la que no deja satisfecho el oído. Para que haya música es menester asegurar la consonancia; las especies disonantes mal usadas la destruyen; luego si no hay consonancia no hay música; este tiple segundo entra en segunda y novena, especies ásperas y disonantes; la disonancia no constituye música; luego no es música la que nos propone el maestro Valls. Y sin duda lo entendería así cuando hizo tal cosa, porque ¿cómo es dudable tratase tan mal a la música quien en mi concepto es un asombroso músico? Dejaráse llevar de la precisión del tema, y así dejó lo más por lo menos, y dejó de atender a la letra. Porque si *Miserere nobis* es pedir a Dios use de su clemencia con nosotros, ¿cómo es que hay quien pida misericordia con disonancia? Mal medio es pedir con asperezas para conseguir piedades; y, en fin, solicitar por medio de una disonancia infernal el favor del cielo arguye poca reflexión en el que ruega; y no deja de ser culpa en un compositor no hacerse cargo de la letra para darla aquella música que corresponde a su significado, y especialmente en las obras que directamente se dedican al culto divino, pues en éstas se notan más las imperfecciones.

En cuanto a los ejemplares que trae en su apoyo el maestro Valls de los maestros Galán, Bailón, Hinojosa y Ortells, me es preciso decir que si el maestro Galán, en el siete de Navidad, entra la tercera voz (que es el contralto)

en la quinta menor o falsa, tiene más razón para ello que el maestro Valls para entrar el tiple segundo en la segunda y novena, porque aunque las tres son especies disonantes y falsas, no es dudable que las segunda y novena [sic] son durísimas, y la quinta menor apacible, y todo cuanto se agrada de ésta el oído, se irrita con aquéllas, verdad tan segura que no habrá experiencia que no la acredite, y cuando no hubiese otra razón que la de mayor sonoridad, es bastante a persuadimos que esta demostración del maestro Galán no conviene con lo que intenta probar el maestro Valls, por cuyo motivo debiera haber omitido este ejemplo.

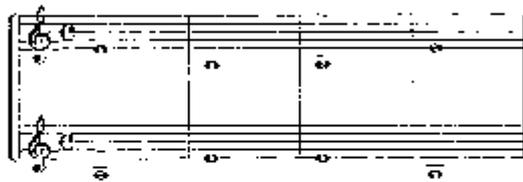
El maestro Hinojosa, en su *Beatus vir* de segundo tono, verdad es que entra el tiple en la quinta falsa, y aunque tiene en su abono lo que llevo dicho del ejemplar del maestro Galán, participa de nueva y eficaz razón, pues entra ligando de quinta menor; y constando la ligadura de las partes que debe tener, no puede haber duda en que es buena música, como lo es también la de la entrada del tenor, pues aunque entra en séptima, y es especie disonante, pero es ligando, forma en que las disonantes se admiten, y aun ilustran la música, como dice el maestro Valls; conque, no habiendo razón para condenar dichas entradas en séptima y quinta falsa, dicho se está no hace al intento del maestro Valls esta demostración del maestro Hinojosa, y sí la del *Qui habitat*, que del mismo maestro propone, pues las entradas del tiple primero, tiple segundo y contralto las tengo por málsimas: la del tiple primero, porque entra en segunda, y no permitiendo su postura suposición de especie consonante que la abone, es preciso que, así por su aspereza como por estar no conforme arte, se condene; la del tiple segundo y contralto dicen relación a la del tiple primero, pues si ésta entra en segunda, aquéllas entran en cuarta, especie disonante y mala, como todos saben; conque, venerando, como debo, las obras del maestro Hinojosa, ignoro el motivo que pudo tener para poner en práctica una cosa tan inusitada y fuera, al parecer, de razón; por cuyo motivo debo confesar que esta demostración dice con la opinión del maestro Valls, pues, si mal no me engaño, ambas son peores.

Asimismo me parecen mal los ejemplares de los maestros Bailón y Ortells, pues la segunda en que entra el primer tenor en el *Laetatus sum* a 12 del maestro Bailón, tengo por dificultoso haya quien con razón sólida la abone, por no haber especie consonante que, mediante suposición, la favorezca, como ni tampoco a la cuarta en que entra el tiple primero en la lamentación de

sexto tono a 12 del maestro Ortells; por cuyo motivo, según mi cortedad, ambas demostraciones cometen error, y error que, por más que se quiera defender, no lo ha de conseguir el más experto en la profesión. Lo cierto es que me pasma ver que unos hombres tan doctos, y de créditos tan notorios como los referidos, pudiesen dejar de hacerlo mejor en sus obras; pero sería capricho u deseo de que lo licenciado les consiguiese la autoridad de hacer opinión. Igual armonía me hace ver en obra del maestro Valls puesta en práctica una sintonía tan contra sus créditos; siendo mayor estrañeza la defensa que intenta hacer de la entrada del tiple en segunda y novena, que la que creyó haber hecho en dichas [origen.: dichos] solfas por no vulgarizarse.

No dejo de admirar diga el maestro Valls es opinión corriente, como lo comprueban los primeros fundamentos de la música, la de dar octava y quincena, quinta y docena, quinta mayor y quinta menor, sucesivas, y que una y otra permisión se tolera, respecto de ser diversas las consonancias, dando por causal la variedad de que necesita la música para ser más hermosa. Que sea opinión corriente la de dar dos especies perfectas de un mismo género sucesivas lo niego, pues la opinión del maestro de los maestros don Pedro Ceroñe, la del M. R. P. Fr. Pablo Nasare y la de todos los que han tratado a la música con más pureza y escrito de ella con discreción, prueba todo lo contrario; y aun el maestro Valls, siguiendo distinto rumbo, va por el mismo camino, pues si dice que la permisión de estas dos especies perfectas sucesivas es por dar más variedad a la música, lo mismo que a su parecer le salva, al mío le condena, pues entre octava y quincena no hay variedad ni más distinción que ser una compuesta de otra, pero el sonido, o ya grave, o ya agudo, es uno, y esto la práctica regular lo enseña, pues el mismo efecto que hace una octava en el oído hace una quincena; luego no hay entre estas dos especies variedad; y si por el logro de ésta es permitido dar octava y quincena, según el maestro Valls, quedando probado que por ser ambas especies de un género no causan variedad, lo estará también que ni es opinión corriente la del uso de dichas especies, ni se debe permitir su práctica en las composiciones; y por si acaso le ocurriere a alguno decirme que en las composiciones a 8, a 12, etc. es práctica común el octavear con los bajos, respondo que si aquellos bajos se hubiesen de entender por dos, tres, etc., de ningún modo permitiría tal licencia el arte; permítelo, pero es porque aquellos bajos se reputan por uno; y de ese modo queda desvanecido el escrúpulo de dar dos especies perfectas sucesivamente.

Esto mismo se debe entender del uso de quinta y docena, pues sólo se diferencian en que la quinta es especie simple y la docena es compuesta de la misma quinta; conque, siendo especies perfectas y de un mismo género, de ningún modo se deberán dar sucesivas; pero así como la regla de no dar octava y quinceña tiene su excepción en las obras a 8, a 12, etc., la de dar quinta y docena la tiene en las mismas obras de a 8, a 12, etc., cuando alguno de los bajos canta como voz particular, que en este caso una de las voces quintea, esto es, que se le permite dar quinta y docena, pero no en otro caso; y aunque esto lo han querido poner en práctica algunos maestros en cuatros, seises [origen: seiseis], etc., y al presente hay quien lo usa, no por eso dejo de decir que es malo, siguiendo a don Pedro Cerone y a mi maestro el Padre Nasarre, que enseñan no se den dos unísonos, dos octavas o sus compuestas, ni dos quintas mayores, sino en esta forma:



o en ésta, pero con la condición que las voces han de tener movimientos contrarios, como aquí:



Y así sólo convengo en la permisión de quinta mayor y quinta menor sucesivas, por ser de distintos géneros, una perfecta y otra imperfecta, una consonante y otra disonante, una buena y otra falsa, opinión que siguen estos dos célebres autores y otros muchos que fueron honra de nuestra profesión. El que quisiere ver más por extenso esto mismo vea a Cerone en el libro 11, en los capítulos 2, 3, 4 y 5, a fol. 609, y en los capítulos 29 y 30 del libro 13, que trata de "Fragmentos músicos", a fol. 723.

Dejo de hacerme cargo de algunas proposiciones que en el discurso de su papel menciona el maestro Valls, porque a mí sólo me toca responder a lo que se me pregunta, que se reduce a que diga mi parecer respecto de la segunda y novena en que entra el tiple segundo en el *Miserere nobis*, en cuyo asunto llevo dicho lo que mi corta inteligencia ha podido alcanzar; y protesto que si la precisión me hizo escribir, fue sin el ánimo de ofender, etc.

Don Joaquín Martínez.



## Respuesta de Valls a Joaquín Martínez

*Es el escrito más conocido de toda la Controversia, desde que Menéndez Pelayo publicara (págs. 610s) unos párrafos de los que Valls escribe en él, añadiéndoles un entusiasta comentario, que ha sido muy copiado luego; también Pedrell y Mitjana lo copian.*

*Se trata de un amplio escrito —82 páginas—, que, por tanto, y según el Derecho Canónico de entonces, lleva, no solamente una portada, pie de imprenta, etc., sino incluso la preceptiva aprobación eclesiástica, con el correspondiente "Imprimatur". En él Valls da un importante paso adelante en sus planteamientos de defensa de lo que había hecho en el controvertido pasaje de la misa; y no solamente eso, sino que amplió, con un salto cualitativo, lo que ya había hecho en su primer escrito: apelar al testimonio de maestros reputados; y lo hizo de un modo nuevo: en vez de limitarse, como en su primer escrito, a reproducir fragmentos de compositores que, según él, avalaban su proceder, acudió a un gran número de maestros y organistas, cuyos "pareceres" publica íntegros, y muchos de los cuales no se limitan a simples frases de aprobación, sino que escriben sustanciosos tratados teóricos.*

*Tanto Valls como varios de los maestros que contestaron afirmativamente a su petición incluyen ejemplos musicales, que constituyen un conjunto numeroso. Son todos manuscritos, copiados por el mismo amanuense. Los pentagramas están trazados con pluma de cinco líneas. Un estudio comparativo con los ejemplos del primer escrito no aclara si se trata de la misma persona que copió aquéllos, pues algunos rasgos coinciden claramente, pero otros ofrecen dudas.*

*El texto de Valls y el de los "pareceres" de los otros maestros que lo acompañan están en dos tipos disintos de letra: el de Valls en cuerpo un poco mayor que el de los demás, aunque ambos en caracteres de la misma familia tipográfica.*

*Da la impresión de que estos "pareceres" de otros maestros están constituidos por dos bloques independientes: el primero, que propiamente contiene los "pareceres" solicitados por el propio Valls, terminaría con el de Isidro Segarra: todos los de esta primera sección son similares unos a otros, aunque muy distintos en la extensión e incluso en la orientación que cada uno dio a su "parecer"; los de la segunda sección, que comienzan con la "Respuesta" de Santiso —después de los dos que se encuentran en la primera sección—, son diversos, y parece que nacieron independientes de Valls, aunque luego éste los incorporó a su escrito, y enteramente, de modo que la paginación es estricta continuación de la de los anteriores. De hecho, tanto Pedrell como Lothar Siemens, al describir los ejemplares respectivos de sus colecciones, incluyen también estos cuatro escritos. Lo confirma, además, y de modo definitivo, el hecho de que la "censura" de Francisco Hernández, José de Caseda y Pedro Jerónimo de Borobia no la solicitó Valls, sino Tajueco Zarzoso, para avalar su propio escrito; lo afirma él expresamente; aparte de que Francisco Hernández ya había escrito antes otro "papel", esta vez a petición de Valls.*

*En el ejemplar de Granada faltan, como ya se dijo en la nota introductoria, las páginas finales del escrito de Valls, así como las que contienen el primer "parecer" de Santiso Bermúdez y casi todo el de Zacarías Juan; faltan también las hojas con los numerosos ejemplos del "parecer" de Isidro Segarra. Se ha suplido estas carencias con los ejemplares de las bibliotecas de Madrid y Barcelona.*

*Más detalles de todo esto los doy en el volumen III, dentro de los estudios que dedico a la Controversia y sus autores.*

RESPUESTA  
 DEL LICENCIADO  
**FRANCISCO VALLS,**  
 PRESBYTERO,  
 MAESTRO DE CAPILLA EN LA SANTA IGLESIA  
 Cathedral de Barcelona ,

A LA CENSURA  
 DE DON JOACHIN MARTINEZ  
 ORGANISTA DE LA SANTA IGLESIA  
 de Palencia,

CONTRA  
 LA DEFENSA DE LA ENTRADA  
 DE EL TIPLE SEGUNDO EN EL  
*Miserere nobis*  
 DE LA MISSA  
 SCALA ARETINA.

*Con licencia de los Superiores.*

---

Barcelona: En Casa de RAFAEL FIGUERÒ, á la Boria.  
 Año 1716.

Portada de la Respuesta de Valls a Joaquín Martínez. Agosto de 1716.

Entrada de las quatro voces en el  
*Miserere nobis.*

Mi se re re no bis.

Postura de el Maestro Francisco Valls, en el  
*Miserere nobis.*

Mi se re re no bis.

El pasaje discutido, tal como aparece al comienzo del escrito de Valls y en el de Gabriel Zarzoso. Nótese la identidad de escritura en ambos, mientras que los títulos varían.

RESPUESTA / DEL LICENCIADO / FRANCISCO VALLS, / PRESBY-  
TERO, / MAESTRO DE CAPILLA EN LA SANTA IGLESIA / Cathedral de  
Barcelona / A LA CENSURA / DE DON JOACHIN MARTINEZ / ORGA-  
NISTA DE LA SANTA IGLESIA / de Palencia, / CONTRA / LA DEFENSA  
DE LA ENTRADA / DE EL TIPLE SEGUNDO EN EL / *Miserere nobis* / DE  
LA MISSA / SCALA ARETINA. / Con licencia de los Superiores.

---

*Barcelona:* En casa de RAFAEL FIGVERÓ, a la Boria. / Año 1716.

---

Die 18 Augusti 1716.

IMPRIMATUR

Don Petrus de Copons, V. G. et Off.

---

Die 21 Augusti 1716.

IMPRIMATUR

Mera, Regens.

---

Entrada de las cuatro voces en el *Miserere nobis*.

Miserere nobis

## El maestro Galán.

A - mer y do - lor

El Maestro Hinojosa, en un *Beatus vir*.

Musical score for "El Maestro Hinojosa, en un *Beatus vir*". The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in a common time signature. The lyrics are: In me - mo - ri-a ac - ti-

El Maestro Hinojosa, en un *Qui habitat*.

Musical score for "El Maestro Hinojosa, en un *Qui habitat*". The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in a common time signature. The lyrics are: Et Spi - ri - tu - i San -

El Maestro Ortells, en una *Lamentación*.

De - su - m

El Maestro Aniceto Bailón, en un *Laetatus sum*.

In - quoniam Do - minus - & - bi - mes



A los primeros de junio del año pasado de 1715 llegó a mis manos una censura de don Gregorio Portero [original: Portería, conegido a mano], maestro de capilla de la santa iglesia de Granada, contra la entrada del segundo tiple en el *Miserere nobis* de la misa que con título de *Scala Aretina* compuse años ha, en que pretende probar ser aquella contra las reglas de la música, por entrar en segunda y novena, especies disonantes, sin ligadura. Respondí entonces, dando las razones que la hacen probable, y los ejemplares de maestros célebres de España, a cuya imitación la compuse. Y aunque entendí responder privadamente, pero un amigo, de quien me valí para que mi defensa llegase a manos de don Gregorio, con mayor prueba de su amistad que provecho del público, la dio a la imprenta. Y presentada por este camino al tribunal de don Joaquín Martínez, condenó luego éste a la entrada y a la defensa, fulminó contra entrambas su censura, que, impresa, ha hecho correr como relámpago por toda España. Recibíla yo por el correo a primeros de mayo; y así que la hube leído, confieso ingenuamente estrañé mucho que don Joaquín Martínez, maestro tan perito en el arte de la música, hubiese tan voluntariamente entrado en el empeño de impugnar un punto que, a más de la recomendación que tiene para con el maestro Martínez por lo que se verá en adelante, pasa ya a vulgaridad, por frecuentemente practicado de otros insignes maestros.

Y aunque esta común autorizada práctica basta para deshacer todos los principios en que funda el maestro Martínez su censura, con todo me ha parecido incusable el responder, no tanto por mi crédito como por la libertad y honra del arte de la música, cuya pobreza y estrechez en el papel del maestro Martínez, trocando su naturaleza, la hace pasar, de armónica y deliciosa, a ser austera y observante. Y siendo la causa del arte común a todos los profesores de ella, dilaté el sacar a luz esta respuesta hasta haber recogido los pareceres de los maestros más pláticos que rigen hoy las capillas principales de España, que van impresos al fin de ella, para que, mancomunados todos, volviésemos por la causa común.

Tres prácticas intenta reformar don Joaquín en su impreso: la primera es la entrada de las especies disonantes, suponiendo por tases; es la segunda la

suposición de la pausa por figura; la tercera, el dar dos especies perfectas de un mismo género sucesivas. Y la defensa de estas tres será todo el asunto de este papel.

El primer lugar tendrá la suposición de la pausa, porque ésta fue el principal fundamento de la primer[a] respuesta, y merece serlo también de ésta.

Segundamente manifestaré ser probable en la música el sobredicho uso de entrar las voces en especies disonantes.

Terceramente, poderse permitir por el uso de las licencias.

En cuarto lugar examinaré la judicatura del oído, a cuyo tribunal apela don Joaquín para condenar las disonantes.

Tendrán el quinto las especies perfectas de un mismo género sucesivas.

Y el último, los ejemplares citados en mi primer papel, cuya defensa dará fin a la mía.

## I

Dije que la última pausa que se halla a la entrada del tiple segundo hace a ésta conforme a las reglas del arte. Esto niega absolutamente el maestro Martínez, fundado únicamente en no ser la pausa figura o nota, apoyado de la autoridad de don Pedro Cerone de Bérghamo, el cual, en los capítulos 68 y 69 del libro 2, "de curiosidades", dice que "las pausas son figuras privativas, indicios del silencio".

Pero, a la verdad, es muy flaco este fundamento, para edificar sobre él tan grave censura; porque la misma autoridad de que se vale no niega ser la pausa absolutamente figura, pues la llama figura privativa; y en el mismo lugar el maestro don Pedro Cerone la nombra pura figura incantable; y aun el P. M. Fr. Pablo Nasarre, a quien el maestro Martínez venera por su preceptor, en sus *Fragmentos Músicos*, lib. 2, cap. 7, le da nombre de figura, sin ninguna limitación. Pues aunque no sea la pausa figura positiva, por ser ésta la cantidad de tiempo con el cual se sustenta el sonido, directamente opuesta al silencio, que indica la pausa, como observó doctamente Pedro Gregorio, *Syntax. art. mirabilis*, lib. 11, cap. 12, esta misma oposición la constituye figura privativa o negativa, que consiste en ser negación o privación de la otra.

Mas: ¿si pensó el maestro Martínez que entendía yo ser la pausa figura positiva? Puede muy bien ser, si no distinguió entre el serlo o suponer por ella; cuando de lo uno a lo otro no hay más diferencia que del ser al no ser. Para que la pausa última que se halla a la entrada del tiple segundo haga a ésta conforme a las reglas del arte basta que pueda la pausa suponer por nota o figura. Esto sólo dije; y que esto pueda ser es lo que importa probar.

Para cuya inteligencia debo suponer que la pausa puede tener dos oficios: uno, indicar silencio; otro, **suponer figura**. Las antecedentes a la última hacen el primer oficio; la última, el último. Y la razón es: porque lo que equivale a la nota o figura puede sustituirla, dando la equivalencia capacidad para subrogarse en lugar de aquel a quien equivale; la última pausa es equivalente a la nota o figura, según parece en los siguientes ejemplos:



en quienes las pausas no quitan las dos quintas ni las dos octavas respectivamente, como lo sienten don Joseph Zarlino en su *Institución Armónica*, lib. 3, cap. 47, pág. 205; Franquino Gafforo, lib. 3, cap. 12; Corone, lib. 12, cap. 4, pág. 662; Atanasio Kircherio, *Artis Magnae Consoni et Dissoni, lib. 5 de Symphoniurgiae*, cap. 11, pág. 271; las que necesariamente hubieran de quitar, si no equivaliesen, una a la antecedente y otra a la consecuente figura. Luego manifiestamente se ve poder suponer la pausa por figura.

¿Y qué replica a esto don Joaquín Martínez? Que don Pedro Corone termina el cap. 69 diciendo: "Pausa in cantu est aspiratio vocum, nullam profereus vocem, et tot tempora valet quot spatia tenet". De donde infiere que: "Si fuese lícito tomar las pausas por notas no es circunstancia que la había de pasar en silencio un autor tan clásico como lo es en la veneración de todos Corone; habla por extenso de las pausas, y no menciona tal arbitrio".

Argumento, a la verdad, tan negativo como lo es la pausa en razón de la figura. Y no queriendo que la pausa suponga por figura, ¿quiere el maestro Martínez que éste suponga por argumento? Ni lo es, ni lo puede ser. Y así me dispensa el trabajo de la solución. Si todo lo hubieran visto los antiguos, po-

co nos sobrara que inventar a los modernos. En todas las artes y ciencias se va añadiendo y perfeccionando cada día. *Non omnia possumus omnes*, porque *Ars longa, vita brevis*.

Añade el maestro Martínez otro argumento más inconveniente: "Porque lo es", dice, "el estar en arbitrio del construyente el suplir, como se le antojare; y así como el maestro Valls la supone en *si bemol*, podrá cualquiera suponerla en *do*". Niégolo redondamente. Porque no depende del arbitrio del construyente el suplir lo que por sí se debe sobreentender; y sería faltar a la ley de la construcción suplir a su antojo, por haberse de regular según la mente del compositor. No está en la libertad del gramático construyente suplir la persona como le parece; antes fuera notable solecismo suplir la primera o segunda persona cuando ha de construir por la tercera, que indica el verbo que la supone. Es el suplemento especie de interpretación, por lo que tiene de declarar lo que está en alguna manera implícito; y si el intérprete no había de conformarse a la mente del autor, dejara el autor de serlo, y pasara a serlo el intérprete.

De lo dicho hasta aquí se infiere ser flaco el argumento que hace el maestro Martínez de la distinción de dos suposiciones: propia, que tiene parte de lo que supone; e impropia, que supone lo que no tiene. Porque, conviniendo en la distinción, niego la aplicación de ella; pues la suposición de la pausa, con la sobreinteligencia que se le debe dar, es verdadera y muy propia, pues suponiendo el *si bemol* y cantándole silenciosamente, el mismo tiple segundo viene a ser unísono del contralto. Es el unísono el fundamento de toda la armonía, y una voz que suena lo mismo y carece de todo intervalo, como docitamente explica el padre Kircherio, por la primera unidad que encierra en sí. Lo que muestra ser el unísono en la música lo mismo que la unidad en la aritmética. Es observación del mismo padre Kircherio, lib. 5 *De Symphoniur.*, cap. 4, § 2, pág. 223: "Unisonus itaque, fundamentum totius armoniae, est vox idem sonans omni intervallo carens, idemque est in musica quod in geometria punctum, in arithmetica unitas". El aritmético, para contar, no comienza por la unidad, que es principio de número, sino que, suponiéndola tácitamente, pasa a las que le acrecientan. Luego podrá con la misma libertad el músico suponer silenciosamente el unísono, observando el mismo silencio en el cantar que aquél en el contar. Si cuando acaba el aritmético de contar hasta seis quisiera que su silencio equivaliese a siete, fuera suposición tan impropia como ridícula. la que es muy propia en el principio, donde el silencio equivale a la

unidad. Luego, aunque fuera impropia la suposición de la pausa al fin del canto, es muy propia en el principio, donde es la pausa lo mismo que el unísono.

## II

Supuesto este principio, en que se funda la conformidad de la entrada del tiple segundo a las reglas del arte, aún soy de parecer que no es tan contraria a ellas la entrada en especies disonantes, suponiendo por tales, que no sea muy probable poderse usar de ella algunas veces en la música.

El Padre Nasarre, en sus *Fragmentos Músicos*, lib. 4, pág. 217 y 218, dice que "El entrar las voces en especies disonantes puede suceder en cuatro casos: el primero, recibiendo ligadura; el segundo, previniendo para ligar; el tercero, pasando mala por buena; y el cuarto, suponiendo la especie disonante por tal". Y tratando sucesivamente de todos, aprueba el uso de las especies disonantes en los tres primeros, pero no en el último, y nuestro caso, porque no halla prudente razón para su abono, fundado en que no hay otra especie que pueda suponer por la misma falsa. Ésta es su resolución.

Pero a mi sentir es muy inconsecuente a su misma doctrina. Porque en el mismo capítulo, pág. 233, dice él mismo: "Que no suena del todo mal, y que no faltando a la buena melodía puede pasar".

Aún otro argumento se puede formar de su misma doctrina: en el libro 3, cap. 6, pág. 196, establece esta regla general: "Cuando una cosa está muchas veces practicada y no destruye la melodía, aunque en algún modo falte en algunas de las reglas, por el uso se puede permitir". Dice bien, aunque no lo dice todo: no sólo se puede permitir por el uso, sino que se debe ejecutar por el fin. ¿Qué son las reglas en las artes, sino instrumentos y medios para lograr el fin de ellas? Es el fin la regla de las reglas, y como se logre aquél han de ceder y callar éstas como criadas. Ahora pregunto: ¿Cuál es el fin de la música? Cualquiera que no sea sordo responderá que la melodía. Pues como se logre ésta, ¿qué importa se falte en algunas de las reglas que establecieron los antiguos?

Que la entrada en especies disonantes suponiendo por tales tenga las dos circunstancias que pide el Padre Nasarre para que se pueda permitir, él mismo lo confiesa en el lugar citado del libro 4, y se muestra con evidencia. Lo primero, esto es, que se haya muchas veces practicado, es cuestión de hecho, y son tantos los testimonios cuantos los siguientes autores: don Diego José de

Salazar, en un *Beatus vir*, 7º tono, con instrumentos; don José Sanz, en un villancico de Navidad, 6º tono, que dice: *Ay qué graciosa*, etc.; el maestro Juan Barter, en una misa, 3º tono, a 16 con instrumentos; el maestro Vargas, en otra misa, 7º tono, a 10. Éstos, a más de los agregados en mi primer[a] defensa, y aquéllos en muchas más obras de las que allí se mencionan.

Lo segundo, que no se falte a la buena armonía, o, para hablar con términos del Padre Nasarre, “no se destruya la melodía”, es igualmente innegable. Porque aunque entra el tiple segundo en novena con el tenor, y en segunda con el contralto, que son especies disonantes, pero la salida a la especie más cercana, y *gradatim*, hace el tránsito tan apacible al oído, y es tanta la melodía, como si hubiera ligado, que es lo que hace permisibles en el arte las especies falsas. A más que al despedirse el tiple segundo de la especie disonante se halla en octava con el tenor y en tercera con el tiple primero y con el contralto, especies todas consonantes.

Y para la mayor evidencia aplíquese un oído desapasionado a la prueba con el órgano o arpa, poniendo las cuatro voces conforme están en el *Misere-re nobis*; y aunque lo observe atentamente el oído más perspicaz, se equivocará en si aquella voz que entra en novena salió de *si bemol* u de *la*. Y dígame si percibe otro de lo que habrá oído varias veces en diferentes obras, que es esto:



¿Se falta aquí a la armonía? Dirá don Joaquín Martínez que no; pues yo digo que ni allá tampoco. Dice don Joaquín que le hace armonía [sic] ver en obra mía puesta en práctica esta entrada. Y lo vuelvo a decir: que la ponga él

en práctica en cualquier instrumento, y al advertir que hace armonía al oído, dejará de hacérsela a la vista. Y de estas dos proposiciones inferirá el mismo Padre Nasarre ser, según sus principios, practicable la entrada en especies disonantes, suponiendo por tales.

Verdad es que esta práctica no fue conocida por los antiguos maestros; pero no por eso han dejado de practicarlo [sic] los modernos. Como ni conocieron el uso de las especies disonantes entrando las voces en ligadura, la cual, no obstante, aprueban el P. Nasarre y todos los modernos. Porque aquéllos en los principios obraban más atados al rigor del arte; éstos, con el uso, han ensanchado al arte mesma, para que no pareciera tan observante.

También ha tenido el tiempo alguna jurisdicción sobre la observancia de las artes. ¿Cuántas cosas reprobaron los antiguos que han abrazado los modernos? El semitono menor, el tritono, la quinta imperfecta fueron tenidos por intervalos incantables, y en nuestros tiempos vemos ordinariamente practicado su uso. Pues si lo que los antiguos vieron, y reprobaron, lo practican con alabanza los modernos, ¿cómo se debe omitir por falta de apoyo en ellos lo que no vieron ni conocieron? Y si fuera ridículo aquel que por el respeto a la antigüedad no quisiera vestirse a la moda, también lo será el que despreciará todo lo moderno.

Este motivo fue el que me inclinó a usar la dicha entrada, “no llevado de la precisión del tema, dejando lo más por lo menos, y no atendiendo a la letra en darle aquella música que corresponde a su significado”, como juzga temerariamente. No es mal medio para pedir misericordia a Dios el uso de las especies disonantes. Para expresar cualquier afecto, y más éste, que ha de ser el mayor en el pecador, nunca las han excluído los músicos en la Patética, como es de ver en el P. Kircherio, lib. 7º, *De Musurgia antiquo moderna*. Y si en el arrepentimiento del pecador lo que más agrada a los ojos de Dios es el saber trocar las pasadas disonancias en consonancias, para que raye la luz de la gracia donde señoreaba antes el Principe de las tinieblas, armoniosa música con que supo penitente la Magdalena captar los oídos y la voluntad de todo un Dios, ¿qué más propia entrada para el *Miserere nobis* que las mismas disonancias con tan armoniosa salida? Empieza a justificarse el pecador disonante aun a los divinos preceptos por la falsedad de sus culpas; no “liga la falsa con la consonante”, antes bien rompe todos los lazos y cadenas de los pasados yerros; no “supone mala por buena”. porque no la escusa, confiéssala como a tal,

y con todo es tal la “armonía” de la gracia en la salida, que aun se gozan los ángeles de añadir tales músicas a su coro. Si la letra fuera clogio de alguna inocencia se pudieran justamente reprobar las disonancias; pero donde hay tanta culpa, quererlo consonancias todo es la mayor disonancia.

Mas si don Joaquín Martínez es tan consonante, no me dirá qué censura hizo de lo que practicó aquel compositor tan conocido suyo en la entrada del salmo *Miserere mei Deus*, a 10 con violines y bajoncillos:

Mi - se - re - re - mi - Deus

De esta manera prosigue hasta 16 compases.

Viendo este montón de disonancias, con tal mal atadas ligaduras, que por no tener orden ni concierto forman una disonancia infernal (ya que él así habla), no de culpas que se perdonan, sino de irremisibles ofensas que se condenan, no cabe en la entereza de don Joaquín que la mucha voluntad que profesa a aquel compositor escusase la censura tan precisa a su buen entendimiento, a menos de admitir entre el entendimiento y la voluntad la mayor, y en un hombre recto menos tolerable, disonancia.

Peor aún fuera ésta si se hallara don Joaquín tan disonante de sí mismo, que hubiera algunas veces practicado lo mismo que reprueba. No tiene duda que lo fuera. Mas, ¿qué digo fuera? Es en la realidad. Véase un villancico suyo a siete voces y dos violines, que empieza *Sagradas armonías*, donde entra en especies disonantes en las dos partes principalísimas del compás, que son el dar y el alzar, como se ve en la siguiente postura:

Don Joaquín Martínez.

Os dis - po - ne, re, el res - pe - to

Y en un *Magnificat* a 12, de 1.<sup>o</sup> tono, a lo último del verso *Sicut locutus est*, sobre la letra *et semini eius*, no sólo una, sino dos veces, la primera entre el segundo y tercer coro, la segunda entre las cuatro voces del primer coro, cuya postura va en el parecer de don Roque Montserrat. ¿Son pecados éstos? Cualquiera dirá que peores que el mío. Aún discurre yo habrá de abrazarse con el *Miserere nobis* para alcanzar el perdón de tan graves delitos. Pero mal discurre; porque él mismo ha cerrado el camino a toda misericordia. Agudísimo como siempre el Crisólogo, en el sermón de la degollación del Bautista, siente que no sólo fue enorme el pecado de Herodes, sino irremisible. “¿Qué perdón, pregunta admirado el Santo, merece aquel que, matando a Juan, mató en él cruelmente a la misma penitencia?” Y pregunto también yo: “¿Qué disculpa merece de su *Magnificat* el que condena el *Miserere*?”

### III

Esta palabra, “licencia”, entre los latinos (de quienes la han tomado todas las lenguas vulgares), según Calpino, tiene dos distintas significaciones: la una es soltura en el obrar; la otra, facultad o libertad. De la primera se debe usar raras veces, y sólo es permitida a los hombres grandes en obras dilatadas. Sea el ejemplo de la poesía por más cercana a la música: los pies legítimos del verso heroico, por ley inviolable de este metro, son el dáctilo y el espondeo, y todavía se observan en la *Encida* de Virgilio algunos bastardos e ilegítimos, cuales son los pies yambo, anapesto y proceleumático.

Aunque nos dejan sabiamente advertido los autores que no usemos de esta licencia sino raras veces, y en grande necesidad.

La segunda es permitida en todo lugar y tiempo que convenga; porque, suponiendo ser opinativo no ser el uso de ella contra las reglas del arte, da ésta la libertad de seguir y defender lo probable. Comunes son estas licencias en todas las artes; y particularmente en la nuestra las han aprobado y observado los autores que han escrito de ella: Cerone, lib. 1º, cap. 35, pág. 96, y en el lib. 12, cap. 6, pág. 672; Lorente, lib. 4, cap. 37, nota 14, pág. 498; Zarlino [orig.: Zarlín], en el lib. 3º de su *Institución Armónica*, cap. 57, pág. 234 y 235, dice: "Que no sólo al compositor, sino al contrapuntante le es permitido usar algunas licencias".

Pero aún con más particularidad en el uso de las especies disonantes lo observó Lorente, lib. 2, nota 22, pág. 289. Transcribiré sus palabras, así por ser particulares del asunto como por contener la razón y el fin de lo que voy diciendo: "Es muy conveniente", dice, "tomar semejantes licencias en la música y dar algunos ensanches en ella, para que no atemos las manos a los compositores, ocasionándoles con la estrechez del uso de los preceptos, a que dejen de hacer muchas y repetidas diferencias en sus obras, usando con extensión, así de las especies disonantes como de las consonantes, o al contrario".

Nótese aquel término, "conveniente", el cual incluye utilidad para el adelantamiento de nuevas invenciones. Conque todas aquellas licencias que serán introducidas a este fin no serán solturas de mal hacer, sino libertades concedidas a la inventiva. Esta licencia será contra el arte en lo prescrito, pero no en lo permisivo. No será contra el arte absolutamente, sino que trascenderá lo riguroso del arte.

Sea contra las reglas del arte la entrada del segundo tiple; no la hayan usado tan graves autores como son los de los ejemplares arriba propuestos; sea yo el inventor de ella; y veamos si, según la regla de Lorente, se me debieran más glorias que calumnias. ¿Puede negarse ser aquella entrada una nueva inventiva, un extraordinario camino, un raro medio para llegar al fin de la melodía, que es el blanco de la música? Si se permite el uso de las especies disonantes, porque ellas son las que dan más variedad a la música, hermanando aquella entrada, en su armoniosa salida, lo vario y lo consonante, ¿por qué no se ha de permitir? Omito el responder a la mucha libertad de palabras con que la censura don Joaquín, por no parecer más licencioso en el hablar que en el

componer. Baste ya de licencias, porque si quisiera traer ejemplares de las demás artes, *uterer in re certissima testibus non necessariis*.

Sólo, sin salirme de la nuestra, debo advertir que el uso de estas licencias solamente es lícito fuera del caso en que las voces cantan juntas sin paso, imitación, fuga, canon, etc., por no haber entonces necesidad de ellas, consistiendo tal modo de componer en colocar bien las partes, que éstas procedan con movimientos sucesivamente concertados, vistiendo bien la letra, etc. Pero fuera de dicho caso, o el discurso se ha de hallar atado a la imitación, o bien se ha de permitir el valerse de las licencias para salir del empeño más airoso. Mayormente en una obra dilatada, como es una misa, y hecha con tema o sujeto particular. De suerte que, colocándose las voces según el rigor de los preceptos del arte, le faltaría el espíritu que debía corresponder al tema. Repito la composición, mudando las voces, y cualquiera medianamente versado en la música conocerá la diferencia:

Mi se re re nu

Puntual símil aquel celebrado verso de Virgilio: *Omnia vincit amor, et nos cedamus amori*, donde se valió de la licencia de la cesura después del segundo dáctilo, cuando le era tan fácil mudar la conjunción *et* en el adverbio *sed*, y dejar de usar de la licencia, por no faltar al acento de la sílaba; pero no quiso enmendarlo así, porque, discurrió sabiamente, hubiera sido peor que le faltase el alma.

Constante don Joaquín en perseguir las especies disonantes, las hace comparecer ante el tribunal de tan legítimo juez como el oído. "Y doy por caso", dice, "que fuese admitido el entrar los pasos en segunda, ¿qué consonancia hará una especie disonante? El oído, juez inmediato de la música, es preciso admita mal falsedad tan conocida", etc. No es mucho errase tan torpemente en la elección de juez quien acertó tan poco en fiscalizar al delito. Bastantemente desvanecido éste con las razones y autores hasta aquí alegados, poner en cuestión aquélla, fuera sacar al entendimiento de su casa. Si se muda de casa el juicio, no parará su consorte la razón en la suya, so pena de castigarse el divorcio con la jaula. ¿Quién ha visto tal trocar de naturalezas? ¡Juicio en un sentido! Es el juicio característica operación del entendimiento, segunda de las tres propias suyas, que le distinguen de todos los sentidos. Y así constituir al oído juez de la música, sólo puede quien tuviere el entendimiento en el oído. Siente el oído las consonancias, pasan por él primero. Como todos los demás objetos, antes de llegar al real del entendimiento es forzoso pasar por las aduanas de los sentidos. Pero finalmente pasan. En el entendimiento se reciben de asiento, aquí se reconocen y aquí se hace discreción de unas a otras. Y muchas veces lo que al oído torpe o apasionado le parece disonante, cotejándolo el entendimiento a las reglas que en él residen, halla ser muy consonante. Son los sentidos vulgares porteros que acompañan las estrañeras especies al sagrado retrete de su reina, la razón. ¿Y cuántas veces desprecia el portero al suplicante que al llegar a la presencia del príncipe halla muy buena acogida?

Pero mejor que yo lo dijo Boccio en estas, no tanto cláusulas, como sentencias: "Sed de his ita proponimus, ut non omne iudicium sensibus demus, quamquam a sensu aurium huiusce artis sumatur omne principium. Nam si nullus esset auditus, nulla omnino disputatio de vocibus extitisset. Sed principium quodammodo, et quasi admonitionis vicem, tenet auditus. Postrema vero perfectio agnitionisque vis in ratione consistit, quae certis regulis sese tenens, nullo unquam errore prolabitur. Nam quid diutius dicendum est de errore sensuum, quando nec omnibus eadem sentiendi vis, nec eidem homini semper aequalis est? Frustra autem vario iudicio quisque committet, quod veraciter affectat inquirere. Idcirco Pythagorici medio quodam feruntur itinere. Nam nec omne iudicium dedunt auribus, et quaedam tamen ab eis, non nisi

auribus explorantur. Ipsas enim consonantias aure metiuntur. Quibus vero inter se distantis consonantiae differant, id iam non auribus, quarum sunt obtusa iudicia, sed regulis rationique permittunt, ut quasi obediens quidam famulusque sit sensus. IUDEX VERO ATQUE IMPERANS RATIO". Y el P. Kircherio, *De Musurgia antiquo moderna*, lib. 7, cap. 6, pág. 262: "Nec sufficit dicere ea in clavicimbalo succesum suum sortiri, cum aliud sit fallaci aurium iudicio, aliud scientiae irrefragabili scrutinio stare; si enim musicam callerent, aliud iudicarent; si intervallosum peritiam haberent, omnibus hisce minime indigerent". Véase también a Zarlino, lib. 7, cap. 33, pág. 340.

## V

Niega don Joaquín Martínez ser opinión corriente la de dar dos especies perfectas de un mismo género sucesivas, con sólo el fundamento que don Pedro Cerone y el P. Nasarre prueban lo contrario. Pero mirado a buena luz, es equivocado su parecer, así en la opinión como en el fundamento. Pues aunque los autores comúnmente no admiten dos individuos de una misma especie sucesivos, cuales son dos octavas, dos quintas, etc., pero no reprueban dos especies perfectas de un mismo género. Cerone, en el lib. 11, cap. 15, pág. 615, permite pasar del unísono a la octava, y en el lib. 15, pág. 838 y 856, y en otras partes, da la quinta y la docena. El mismo P. Nasarre, en su tratado tercero, cap. 7, pág. 101, las permite; y asimismo Lorente, lib. 4, cap. 16, pág. 445.

Y lo que es más: el Padre Kircherio, lib. 5, *De Symphonurgia*, cap. 11, pág. 272, dice lo mismo; y en el *De Musurgia antiquomoderna*, cap. 7, § 1, siente poder venir al caso en que sea conveniente el uso de las dos quintas: "Nihilominus", dice, "posset esse subinde occasio, praesertim in tetraphoniis, qua duarum quintarum consecutio, per aptam reliquarum consonantiarum dispositionem ita absorberetur, ut non dicam obsonum, sed et maxime congruum effectum praestaret"; y lo confirma con los ejemplares de Kapspergero, Morales y otros.

La razón que tiene para negarlas es el condenarme con la mía: "Pues entre octava y quincena no hay variedad, ni más distinción que ser una compuesta de otra; pero el sonido, o ya grave, o ya agudo, es uno, pues el mismo efecto que hace una octava en el oído, hace una quincena".

Ahora sí apelo ante su juez, si no es que haya mudado de tribunal, y sea juez de las variedades la lengua, como lo era poco ha de la música el oído. ¿Entre simple y compuesta no hay variedad? ¿Qué aprovechan, pues, las compuestas en la música? No hay más variedad en el sonido de la que hay en el número. De 1 a 8 van siete, de 8 a 15, otros siete, y del unísono a la octava, y de la octava a la quincena va lo mismo.

Hágase la prueba en cualquier instrumento: póngase una vez en octava de otra, y después pásese a la quincena y luego a la ventidocena, y cualquiera que oyó la primera y segunda vez comprenderá la diferencia en el sonido, y confesará lo mismo que niega don Joaquín Martínez. Alegarle autores que lo sientan así fuera dar más a su libertad que despreciar y exponer hombres honrados a repetido ultraje. Bastará citar a su Padre Nasarre, a quien tanto, y con tanta razón, venera, quien en sus *Fragmentos musicales*, tratado 3, cap. 7, pág. 101, formalmente dice que "dando quinta y docena hay variedad".

Terrible está don Joaquín en quitarle a la música sus ensanches. No contento de perseguir las disonantes porque no son consonantes, destierra también las consonantes porque lo son. Allá, en el uso de las especies disonantes, donde no pudo negar la variedad, para quitarlas apeló a la falta de la consonancia; aquí, donde es tan patente la consonancia, para desterrarlas niega la variedad. Si el autor del papel contrario fuera algún religioso temiéralo no hubiese entrado en el empeño de reformar la música, como una religión; cuando entre una y otra hay la diferencia que aquéllas se profesan para mortificar la carne, ésta para deleitar el espíritu; y como decíamos antes con Lorente, el mayor lustre de la música, al contrario de las religiones, está en remitirse el rigor de su primitiva observancia.

Gran desgracia ha sido para un hombre tan fundamental y regular como el autor contrario no haber venido al mundo en aquellos siglos en que se daban leyes a las artes; hubiérale venerado la antigüedad por otro Pitágoras, que todas las leyes de la música estableció a golpe de martillo.

## ULTIMO

Veamos ahora la licenciosa libertad con que, en lugar de hacerse cargo de los ejemplares alegados por mí en el primer papel, se deshace fácilmente de ellos diciendo "que sería capricho u desco de que lo licencioso les consiguiese la autoridad de hacer opinión". Ésta sí que es licencia hasta ahora no co-

nocida entre los músicos, que han usado siempre del compás, no menos en la lengua que en la mano. Sobre el ejemplar del maestro Galán hace diferencia don Joaquín entre las especies falsas, dando algunas por tales absolutamente y otras que llama durísimas, con cuya distinción responde "que la segunda y novena son durísimas, y la quinta menor, aunque falsa, apacible, y todo cuanto se agrada de ésta el oído se irrita con aquéllas".

Licenciosa distinción, pues hasta ahora todos los autores no la han conocido entre las especies disonantes, ni yo la conocí hasta que don Joaquín Martínez me le [sic] ha enseñado; y pues tanto se aplica por mi provecho, tomara yo saber de dónde nace aquella apacibilidad de la quinta menor y aquella superlativa falsedad de la segunda y novena. Pero en todo ha de ser singular don Joaquín. Pondremos desde ahora esta distinción en el catálogo de las leyes, porque sus licencias no han de parar sólo en opiniones.

En el ejemplar del maestro Hinojosa, en su *Beatus vir* de segundo tono, es muy opinable el defecto de ligadura, con la cual pretende el maestro Martínez satisfacer; y así queda todavía en mi favor, por lo dudoso si entra o no ligado en la quinta falsa y séptima.

De los demás ejemplares, de los maestros José Hinojosa, en el *Qui habitat*, cuarto tono a doce, y Aniceto Bailón, en un *Laetatus sum*, segundo tono a doce, y Antonio Teodoro Ortells, en una Lamentación, sexto tono a doce, se despiden don Joaquín con admirable garbo estrellándoles mil errores a la cara, llamándoles licenciosos, con términos tan indignos, que aun de escribirles me salen los colores a la cara y temo se me vuelva la tinta colorada. Autores tan clásicos, maestros tan célebres, que han merecido la veneración de toda España, cuyas obras robaron la atención universal, le merecen al maestro Martínez, en lugar de alabanzas, oprobios, en vez de agradecimientos, injurias.

No debe haber leído el célebre capítulo 44 del Eclesiástico, donde, en aquel ilustre catálogo de gloriosos varones, a cuya alabanza convida el Espíritu Santo, entre los Patriarcas, Profetas y Reyes, que con su virtud, celo y valor adelantaron la religión del pueblo de Israel, tienen su lugar, y no el último, aquellos que, para más promover el culto divino, con su admirable pericia inventaron nuevos modos músicos, compusieron nuevos temas, cuya letra cran las Divinas Escrituras. Éste es el literal sentido de aquellas palabras: "Laudemus viros gloriosos... in peritia sua requirentes modos musicos et narrantes carmina Scripturarum". Si hubiera don Joaquín tomado este consejo no re-

prendiera tan agriamente aquellos maestros que emplearon toda su pericia en componer a la misma letra semejantes temas, para que se cantasen las divinas alabanzas. Yo para mí he resuelto seguir el parecer del Espíritu Santo, y protesto que el blanco único a que he mirado en todo el discurso de este papel ha sido la gloria de estos varones, de cuya imitación me glorío más que pudiera de todas mis inventivas. Sea, pues, aquí el fin, porque no puede tenerle más glorioso mi defensa que acabar en su alabanza. Y si los que aún vivos se veneran en las iglesias más principales de España, no desmerecen por vivos la honra que han sabido granjear como doctos, serán de esta corona el más fino esmalte los siguientes pareceres.

**Parecer del señor don Gregorio Santiso Bermúdez, maestro de capilla de la santa iglesia de Sevilla.**

Respondiendo a la pregunta en si está conforme a regla del arte el paso que en la misa *Scala Aretina*, en el *Miserere nobis*, puso el maestro Valls, digo que no hay motivo para tener por malo lo que con tanto acuerdo ha ejecutado en dicho paso, y se debe ponderar la novedad en la voz del segundo tiple, que siendo leve reparo el que mueva con igualdad el contralto en *si be-mol* cuando el tiple entra en *la*, no creo que ninguno que alcance lances en la facultad ignore que supone la pausa cuando es el punto que se sigue inmediato, y a no tener la entrada del tiple esa novedad, lo demás no fuera primor, y fuera cosa de principiantes; y omitiendo otras razones, me remito a los que han utilizado; y por último mi cortedad lo entiende de esta forma, en que me afirmo, y firmo en Sevilla a 5 de marzo 1715.

Don Gregorio Santiso Bermúdez.

**Dictamen del señor don Francisco Zacarías Juan, maestro de capilla de la santa iglesia de Cartagena.**

Reconociendo muy de espacio la entrada del segundo tiple, que en la misa intitulada *Scala Aretina* hace el maestro Francisco Valls, no puedo dejar de decir que se le debe aplaudir la novedad de entrar el paso en la novena cuando entra el segundo tiple. Y aunque esta especie es una de las falsas, y las falsas deben tener tres calidades, prevención, ligar y desligar, y a esta voz le falta la prevención y la ligadura, y sólo le queda la salida, parece que se sigue la

consecuencia de no ser falsa, pero no puede excusar de serlo, pues entra en la novena, que es falsa; y si bien se repara, a tiempo de entrar el segundo tiple se hallan las cuatro voces todas en falsa unas voces con otras, pues la una voz está en *fa*, la otra en *sol*, la otra en *la* y la otra en *si bemol*. El autor hizo con mucho acuerdo la entrada de aquel segundo tiple: y si alguno quisiere vituperar esta sutileza, será por falta de inteligencia o por falta de experiencia. Y faltándome a mí estas dos circunstancias, no puedo excusarme en dar mi parecer, hallándome precisado a decir mi sentir, digo que es bueno, y es la razón:

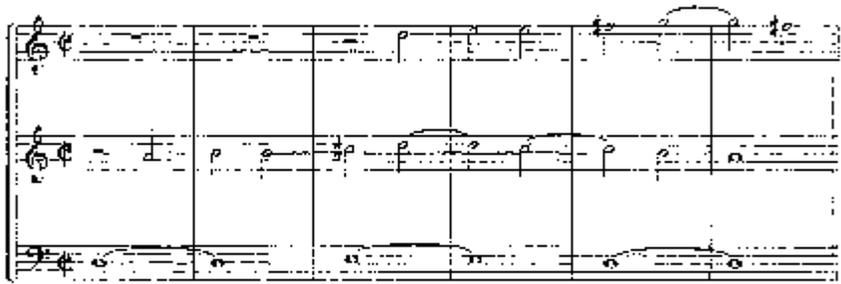
La voz que entra en la novena no es parte principal del compás, y si lo fuera tendría el mismo reparo el tiple primero cuando se halla después en la séptima a tiempo de hallarse el segundo tiple en la novena, y esta voz se halla después en la séptima, y si éstas tuvieran el rigor de las falsas, todas se darían por malas, por faltarles las dos primeras circunstancias que llevo dichas. Éstas son falsas de pasaje, y no son prevencionales, y esta novena tiene en su abono el *si bemol* que está inmediato, y se debe entender esta voz del segundo tiple que viene moviendo de dicho *si bemol*, por ser voz igual, que a ser voz baja el *si bemol* no le hurtaba aquel pasaje, y siendo voz igual queda el oído tan engañado que no distingue si son dos voces o una, como se puede hacer la experiencia en el órgano, en el arpa o en dos voces iguales, y se verá en estos instrumentos y voces asegurada esta proposición. Se deja discurrir que su autor, tomando el tema de las seis voces musicales, subiendo y bajando, en el discurso de tan dilatada obra, para que tenga variedad se valdrá de distintas intenciones, para que no repita una misma cosa; y para el abono de tan sutil pensamiento del autor, le bastará el ejemplo primero del señor maestro Capitán, maestro tan clásico que mereció por su alta inteligencia ser maestro del señor Felipe Cuarto en su real capilla, que todos debemos venerar, pues nos ha enseñado lo que debemos ejecutar; y no menos el segundo ejemplo, de maestro tan clásico como lo ha sido de la santa iglesia metropolitana de Valencia, el señor don Antonio Teodoro Ortells; el último le tengo en una obra mía; y es lo que mi cortedad ha podido discurrir para el abono del autor, sirviendo estos ejemplos el estar tan cerca la voz que les abona. En el primero, del maestro Capitán, hurta la intención del paso la voz que nombró las solfas, precisando el paso de nombre; en el segundo, que es del maestro Ortells, el estar tan cercano el tenor del contralto, que se debe entender que mueve desde el *fa*, iguiendo la intención del segundo tiple; en el último, que mi cortedad pudo discurrir, se ve bien claro que sigue el paso que ha entrado el bajo y le pro-

sigue el tenor, después le entra el contralto y le prosigue el tiple, no siendo partes principales del compás, como tampoco no lo es el segundo tiple que entró el maestro Valls en su entrada que hace en la misa *Scala Aretina*, a quien se le deben rendir las gracias por la novedad que tiene en su célebre misa y nos ya ha sacado a luz [sic] para poder admirar sus primores.

Esto es lo que mi cortedad ha podido discurrir, y siendo preciso dar mi sentir, así lo siento, haciendo salva a los dictámenes que los señores maestros podrán dar con más acuerdo y más experiencia, y lo firmo en Murcia a 3 de agosto 1715.

Don Francisco Zacarías Juan.

El Maestro Capitán.



El Maestro Ortells, en un *Misererere*.

A musical score for a piece titled "El Maestro Ortells, en un Misererere". The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo. The music is in a minor key and 4/4 time. The lyrics are: "Et in spiritu sancto et in ecclesia catholica apostolicaque romana, una, sancta, ecclesia, etc." The lyrics are written below the vocal staves.

(N. B. Las voces son SSAT en claves altas; todas las notas, incluidas las del tenor, están transcritas a tono).

## Zacarías.

A musical score for a piece titled "Zacarías". The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo. The music is in a minor key and 4/4 time. The lyrics are: "Et hoc in die factum est tibi, quia haec verba locutus es." The lyrics are written below the vocal staves.

(N. B. Las voces son SATB en claves altas; todas las notas, incluidas las del tenor, están transcritas a tono).

**Parecer del señor don Isidro Escorihuela, maestro de capilla de la insigne colegial de Alicante.**

Aunque reconozco ser atrevimiento en mí el que diga mi sentir, después de haberle dado tres maestros condecorados en la facultad, no me puedo excusar por mandármelo persona a quien debo obedecer, y así digo: que el dar la octava el primer tiple con el bajo que va desde *fa sostenido a sol* y el tiple baja de *la a sol*, no tan solamente se puede hacer a tres, sino a dúo, pues en estos casos no se gradúan las voces sobre el bajo, sí sobre la voz alta. Lo segundo es que el contralto, cuando el tiple segundo entra en la novena con el bajo, toma la causa por dicho tiple para cumplir con el arte, y el tiple, valiéndose del *la*, cumple con el paso, y ese período de música se debe contar a sexquiáltera, haciendo tres suposiciones: una de especie, otra de tiempo y la tercera suponiendo que la parte donde da el compás toma la causa, como he dicho, el contralto por el tiple; y con estas suposiciones abona todo el período, pues, como dice Cerone, tiene parte de lo que supone, y no de otra forma puede abonarse, por ser parte principal del compás, pues el dar y el alzar ha de ser en especie consonante, sino en cuanto pasa la mala por la buena, y contándolo a sexquiáltera se hallará todo lo dicho; pues así como en el compasillo se hallan algunas falsas de a compás, y éstas se deben contar a compás mayor, lo mismo se debe hacer en el ternario menor, pues pasan dos partes del compás por la mala, y sólo son el dar y el alzar consonantes, y por esa razón, se deben contar a sexquiáltera, como se ve en el período sobredicho; lo que se debe culpar en ese caso es no estar las voces bien colocadas, pues le falta la quinta al dar del compás, que es el complemento de la consonancia; con la suposición que tengo dicha, pues hay dos en la tercera y la otra en la octava; y no siendo así será destruir el arte de la música, pues aquella es falsa que ocupa la parte principal del compás, y aun por eso la entrada del tiple segundo no se ha de tener por falsa, sí por glosa, y creeré que el maestro Valls, cuando lo hizo, debió [de] hacer el mismo juicio que yo hago, pues no puede abonarlo por otro camino; y aunque los parecerés que he visto, unos dicen ser bueno y otros dicen ser malo, siento no digan el porqué, para poder aprender. Éste es mi parecer, según mi corta inteligencia; por tanto, lo firmo de mi mano, en Alicante, a 25 de agosto 1715.

· Mosén Isidro Escorihuela.

**Parcer del señor don Francisco Hernández, maestro de la real capilla de la Encarnación.**

El paso del *Miserere nobis* de la misa *Scala Aretina* del maestro Valls es bueno, porque aunque entra la cuarta voz en novena, como no es parte principal del compás, no supone lo que allí está escrito, porque se ha de construir, y es que allí supone la pausa por buena; y siendo así, como es, y debe ser, no puede estar mejor, y es muy buen pensamiento. Pongo esos dos ejemplos, y pudiera poner más de cincuenta de autores clásicos; pero hasta para el que ha estudiado. Madrid, y octubre 17 de 1715.

Don Francisco Hernández.

Hernández.



El Maestro Capitán.



**Parecer de su hermano don Felipe Hernández, maestro de capilla que fue de la colegial de Calatayud.**

Soy del mismo sentir de mi hermano, por haber visto entrar en la séptima, novena y cuarta algunos pasos, no siendo parte principal del compás, y lo tengo por ridiculez el que reparan en cosa tan clara. Madrid, y octubre 17 de 1715.

Don Felipe Hernández.

**Parecer del señor don Gaspar Úbeda y Castelló, racionero y maestro de capilla de la santa iglesia de Sevilla.**

Digo yo, don Gaspar Úbeda y Castelló, racionero y maestro de capilla de la santa iglesia de Sevilla, que ha llegado a mis manos un paso del maestro Valls, que está en el *Miserere nobis* de su misa *Scala Aretina*, para que yo diese mi parecer, porque parece hay distintos pareceres en su aprobación; pero en mi dictamen, según mi maestro (que Dios haya), don Juan Pacheco, discípulo de Galán, no hallo en qué tropezar, pues hemos de suponer que aquella pausa que tiene la cuarta voz es especie buena, y en tal caso no le hallo inconveniente ninguno, si bien será mejor que el contralto no se mueva cuando entra el tiple segundo, y esto mismo respondí a un maestro de Portugal el año pasado, hablando sobre dicho paso. Es cuanto se me ofrece decir en este punto. Sevilla, y octubre 29 de 1715.

(No tiene la firma).

**Segundo parecer del señor don Gregorio Santiso Bermúdez.**

Segunda vez tomo la pluma para satisfacer a algunos señores maestros que con sus grandes habilidades han reparado en que la defensa que hice sobre el paso que entra en falsa el maestro Francisco Valls sólo está autorizada con mi corto trabajo, y que, hallándose desnudo, por no tener autoridad de algunos escritores que corroboren lo que digo, no me paré en esta justa reflexión, pareciéndome que no fuera necesario por tenerlo tan practicado tantos maestros grandes en sus obras, y que sólo a algunos principiantes pudieran causarles novedad; pero queriendo satisfacer todos no puedo dejar de tocar el punto, reforzando mi sentir en el aplauso que se merece el maestro Valls en la

novedad de entrar el segundo tiple en falsa; pues aunque esto pudiera tener alguna duda, se desvaneciera con hacerse cargo los maestros de que toda la misa está sobre aquel paso, y que en una obra tan dilatada es primor muy grande el pensamiento de entrarlo con aquella novedad, dando por cierto que los señores maestros no negarán esta verdad; y porque también se hizo reparo en que cuando entraba el segundo tiple en la especie falsa golpeaba el contralto segunda vez en el *si bemol*, y los autores nos enseñan que sólo se prohíbe cuando mueve de un intervalo a otro, y no habiéndolo allí importa poco que esté parada la voz con figura mayor, o que aquel compás que tuviere lo disminuya, porque será conforme pudiere ajustarse la letra. Y pasando al grano principal, que dicen los autores que de cuatro modos se puede entrar en la especie falsa, digo que las solfas del paso se deben juzgar a ternario mayor, y para la realidad de mi dictamen véase en *Fragmentos Músicos* el cap. 4, que habla de la suposición del tiempo, a fol. 161, y el ejemplo a fol. 162, que no tan solamente quiere que suponga el tiempo mayor, sino el tiempo que más le convenga a la música. Véase también el lib. 11 de Cerone, y aunque no habla literalmente a este intento, declarará el modo de entrar en las especies falsas; y siendo buenas de aquella forma, no se puede dudar la luz que dio para que tantos maestros las hayan puesto en sus obras, siendo sus grandes habilidades tan conocidas como todos confiesan; y para mayor claridad de mi prueba pondré algunas curiosidades de algunos maestros que corroboren mi sentir. Sevilla, 13 de diciembre de 1715.

Don Gregorio Santiso Bermúdez.

## El Maestro Aniceto Bailón.

Musical score for 'El Maestro Aniceto Bailón'. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The lyrics are: Pa - vos el se - pe - tis - etc.

El M<sup>o</sup> D. Francisco Hernández, en una *Lamentación*.

Musical score for 'El M<sup>o</sup> D. Francisco Hernández, en una *Lamentación*'. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The lyrics are: Pa - vos el se - pe - tis - etc.

El Maestro Gabriel Argany, en una *Lamentación*.

The image shows a musical score for a Lamentation by Gabriel Argany. It consists of four staves of music. The first staff is a vocal line with lyrics 'le - ni - sa - lem' written below it. The second staff is a vocal line. The third staff is a vocal line. The fourth staff is a vocal line. The music is written in a single system with four staves. The lyrics 'le - ni - sa - lem' are written below the bottom staff.

(N. B. Las voces son SATB. Todas las notas están transcritas a tono).

### **Parecer del señor don Roque Montserrat, maestro de capilla jubilado en la santa iglesia catedral de Cartagena.**

Habiendo solicitado un amigo diese mi parecer sobre un papel que días ha vino a mis manos, en que se preguntaba si era buena la entrada del segundo tiple en el pedazo de música a cuatro que tiene la misa *Scala Aretina* a la palabra *Miserere nobis* del Gloria, compuesta por el maestro de capilla de la santa iglesia de Barcelona, Francisco Valls, digo: que siempre he tenido por buena la música que, cantando las partes con gracia, se hurtan (como no sea al dar del compás) unas a otras los movimientos cuando son *gradatim*, sea descendiendo o ascendiendo, sea entrando la voz en falsa, haciendo prevención para ligar, o sea entrando en disonante para hacer su progreso subiendo o bajando, sin detenerse en la disonante por ser de paso; las cuales no suponen como las que se dan con prevención, ligadura y salida, y se deben entender como que traen el origen de su canto en la inmediata especie inferior [sic] cuando la cantoría baja *gradatim*, suponiendo, como lo supongo, que en la composición ha de haber esta especie en alguna de las partes, y no en signo más grave ni agudo, para que le sirva de principio a la que entrase en la disonante. Exceptúase la salida de las falsas, que éste es preciso que siempre, o casi siempre, la hagan las mismas partes que han padecido, y debe ser bajando a la especie buena, para que la suavidad de la especie consonante temple

la dureza y aspereza de la especie falsa o disonante, o si no que otra voz le hurte el lugar donde había de ir la que acaba de padecer ocupándolo, y con esto el oído, aunque quede burlado y engañado, queda satisfecho y sosegado.

Y supuesto todo lo dicho, añado: que si este pedazo de música del maestro Valls se tañera en arpa o en órgano, en donde todas las cuatro voces son de una misma calidad, el oído quedara tan contento, que nunca juzgara que el tiple segundo entraba como entra; mas considerando y especulando la razón lo que ve escrito, por las razones dichas lo juzga por bueno, o por lo menos a mí me parece, según mi corto entender. Y como esto que dejo dicho después de parecerme bien la razón que yo alcanzo para ser ésta buena música, lo veo practicar de algunos maestros de gran crédito y fama, me alienta a seguirlo sin el menor temor ni escrúpulo; y para que no se juzgue mi parecer ser fundado en solo mi capricho, pondré abajo cuatro ejemplos en donde se verá, con la novedad y diversidad, que los autores, así antiguos como modernos, han usado este modo de entrar en falsa o disonante, así de paso como para ligar; y sean los dos primeros del maestro don Joaquín Martínez, organista en Plasencia [sic], los cuales son *in terminis* como el del maestro Valls, aunque con la diferencia de ser subiendo, que para el caso es todo uno, y ambos están en el *Magnificat* a doce de primer tono, que desde el verso *Facit potentiam* hasta el *Amen* es de ternario mayor, a las palabras *Et semini eius*, de los cuales el primero, por ser a coros, es muy justo tenga la primacía, y está cuando se juntan el segundo y tercero coro, y el tenor de tercero coro entra el paso en segunda del contralto segundo coro y en quinta falsa del tiple segundo coro; y aunque entra en sexta del bajo, según en la postura que están las voces colocadas, no puede entenderse por consonante sino por disonante, y lo tengo por bonísimo. El segundo ejemplo se hallará en el mismo cántico antes de éste, sólo en el primer coro a cuatro, la primera vez que dice la sobredicha letra y paso, en donde se verá que cuando el tiple primero entra el intento es en segunda del tiple segundo y en cuarta del tenor, y más claro se verá esto viendo el acompañamiento y su guarismo.

De diverso modo se hallará esto en otros dos ejemplos, en donde se verá cómo hurta una voz el movimiento a la otra, como lo hace Capitán en el *Christus factus est pro nobis* a cuatro, a la palabra *mortem autem Crucis*, pues el tiple tercero la primera entrada la hace en cuarta, y el tiple segundo la segunda entrada del mismo modo, y con esto ambos entran el intento. Lo mismo

hace Morales en la misa a cuatro de primer tono "Vulnerasti cor meum", en el Gloria, a la palabra *Benedicimus te*, hurtándose los movimientos el contralto y tenor al tiempo de deshacer la ligadura de séptima.

Por todo lo dicho soy de sentir, según mi insuficiencia, que es la música del maestro Valls buena, aguda, sonora, dispuesta con novedad y discurrida con razón y sólidos fundamentos, por lo que se le deben dar repetidas gracias al autor, como se las doy, una y mil veces, pues he tenido especial complacencia de haber visto el pedazo de música sobredicho. Éste es mi dictamen, *salvo meliori*, y lo firmo en Murcia a 25 de abril de 1716.

Roque Monserrat.

Don Joaquín Martínez.

The image shows a musical score for a Gloria, specifically the section for the words "Benedicimus te". It consists of eight staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one flat. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics "Se - ni - o - r e - tus in sa - e - culu" are written below the eighth staff.

Don Joaquín Martínez.

Et se - mi - nis - tis in sae - cu - la

(N. B. Faltan los ejemplos que comenta de Capitán y de Morales; pero la página parece que está completa).

**Parecer del licenciado Isidro Serrada, presbítero, maestro de capilla jubilado y organista de la santa iglesia de Urgel, sobre un fragmento de música sacado de la misa *Scala Aretina*, cuyo autor es el Maestro Francisco Valls.**

Habiéndoseme remitido el período de música que va notado en el número primero del papel de ejemplares de música insertado en éste (A), y que se contiene en el Gloria de la misa *Scala Aretina* que compuso el maestro de capilla de la santa iglesia de Barcelona Francisco Valls, a quien, con el motivo de entrar una voz superior en novena de la inferior, sin prevenir ligadura, repueba el maestro de la santa iglesia de Granada, don Gregorio Portería [corregido a mano: Portero], no sólo la entrada en novena, pero sí también el darse la octava a tres voces subiendo la inferior y bajando la superior, y faltar el puesto de segunda voz, como expresa muy doctamente, y con gran energía, dicho señor en un papel de censura, su fecha en Granada a 5 de febrero de 1715; y habiéndoseme asimismo remitido el papel de censura de orden de

persona de mi primera obligación, y a quien no debo ni puedo negarme a sus preceptos, con el de que diga mi sentir en los dos propuestos asuntos de la obra y censura, me quedo perplejo, y con no poca erubescencia de no poder negarme a la obediencia del precepto, respecto al conocimiento que tengo en la cortedad de mi talento para entrar a discurrir en asuntos tan arduos, y ser muy ajeno de mi genio el presumir que mi cortedad pueda servir de algún apoyo ni aprobación al discurso del primero, ni de objeción a las razones y argumentos del segundo, siendo entrambos maestros a quienes venero por míos y por sujetos de la más elevada opinión; pero como el precepto en este lance en mí tiene fuerza de ley, sujetándome a ella y obediciendo, diré ingenuamente lo que mi corto caudal alcanzare.

Presupongo, primero, que los principios de la música se asientan, como en las demás facultades, en principios sólidos, verdaderos y ciertos, y que son comunes a todos; éstos no admiten negarse, y las dificultades que se ofrecen en los medios y fines deben considerarse como ramas nacidas de un mismo tronco, que unas discurren y se extienden por un camino y otras por otro; y de aquí nacen las opiniones diferentes y entrecortadas; y para apoyar cada uno la suya sirve la razón, persuaden los ejemplares y corrobora las autoridades y doctrinas de autores clásicos.

Suponiendo, pues, que los más antiguos asentaron y nos dieron sus reglas generales con sus excepciones, y que éstas han ido multiplicándose al paso que los hombres científicos en la música han ido discuriendo y escribiendo tan altamente, apartándose de lo más trivial y ordinario, que han dado norma[s] y sugerido medios a los demás que les van sucediendo para adelantar el discurso y escribir con nuevos primores. Esto se colige de la variedad de ejemplos demostrativos que frecuentemente salen de diversidad de salidas que ya hoy se practican para todo género de especies falsas y modo de cometerlas en todas las escuelas de la música, que en las más antiguas no se admitían; y al contrario, hoy se prohíben y reprueban en su práctica algunos movimientos y posturas de voces que antes no se escrupuleaban y eran comúnmente admitidas.

En los primeros años de la centuria pasada no se practicaba el dar el tritonó cometido por la parte inferior, esto es, ligando la voz baja; resolvióse alguno a ser el primero, y sobre no estar puesto en uso entonces sino entre las voces intermedias superiores, los demás lo han seguido y abonado, y es ya tan

ordinario, que apenas sale obra de música en que no se encuentre esta ligadura. Habrá unos 35 años que en España no se hablaba ni tenía noticia de una séptima corta o disminuida, que consta de tres tonos y tres semitonos cantables, formándose esta especie desde *sol sostenido* hasta *fa natural*, y sobre no haberse visto practicar sino entre los maestros italianos y de otras naciones extranjeras, vemos que ya en España se va admitiendo; y aunque no aseguro que todos los maestros de ella la usen, lo cierto es que fray Pablo Nasarre, autor moderno, en su libro que escribió de *Fragmentos Músicos*, con aprobación de maestros de los primeros empleos y de gran crédito en España, la da por practicable y admite entre las especies dables.

A estos ejemplares se añade el de opinar y haber practicado ya maestros de no menor crédito el que una voz sustituya a otra en las salidas u desligar de las falsas, cosa que, aunque parece repugnante y contra los principios asentados, se ha introducido, como se ve en los dos ejemplares que alego.

Es de don Cristóbal Galán al primero (B), en que se ve, al dar del segundo y tercero compases, que el tiple tercero comete cuarta con la voz inferior, y que, en vez de salir esta falsa a especie imperfecta u a otra falsa, como debía, calla, y sustituyéndole el tiple segundo se pone al mismo signo en que estaba el tiple tercero, suponiendo por medio de esta sustitución o suplemento pasar el tiple tercero de la cuarta a la quinta menor previniendo ligadura de cuarta con la voz inferior, con quien la comete, suponiendo *fa* en las pausas o aspiración segunda y tercera del contralto, que a un mismo tiempo suponen, o tienen, dos fines: uno para suplir o suponer la salida de la quinta menor del tiple segundo a la cuarta, y otro para que todas las ligaduras que se cometen tengan la igualdad que deben en prevención, ligadura y salida. Es el segundo ejemplar de mi maestro don Luis Vicente Gargallo (C), quien con gran agudeza ejecuta entrar y seguir un paso, en cantidad y calidad, el tiple primero con el tenor, y el tiple segundo con el contralto, supliendo éste por el tiple primero al alzar del cuarto compás, en cuyo dar aquel tiple liga de cuarta y el contralto baja a la tercera, supliendo la salida de la voz que liga, la cual, debiendo salir de la cuarta a la tercera, pasa a la quinta con el apoyo de la suposición o sustitución que tiene en el contralto.

Hame parecido preciso proceder con esta prolija digresión para evidenciar y hacer cargo de que con el tiempo se ha acrisolado el arte y salido la música de los pañales en que la tensan los autores antiguos, dando y añadiendo-

la sucesivamente los modernos nuevos primores, como se puede colegir de lo referido e inferir de los dos ejemplos que tengo expuestos, y especialmente en el de don Cristóbal Galán, en que se ve que las pausas llevan los fines en que reparo. Esto asentado, y que, según define don Pedro Cerone, "pausa es un dejar de voz artificioso", no es negable que el período referido de música del maestro Francisco Valls, si el contralto, que al quinto y sexto compás queda en decena de la voz inferior, bajase *gradatim* siguiendo los mismos movimientos del tiple primero en terceras de éste, procedería bien y según todas las reglas y preceptos de la música; luego si el tiple segundo en su entrada, suponiendo partir o salir desde el unisonus del contralto (como juzgo que discurre el autor y lo supone por medio de la pausa de mínima que le precede, sin que para el presente caso sean de alguna consideración ni sustancia las anteriores), va bajando y procede como procedería bien el contralto, tampoco es negable que el autor ha procedido en el discurso de la obra muy agudamente, valiéndose, con gran arte y materia [sic; ¿=maestría?], de la ocasión de poder lograr la de entrar y proseguir con primorosa variedad y agudeza, gran artificio y novedad, un paso que tomó por tema en la composición de la proposición de la propuesta obra, con la prontitud que cabe en la más viva ingeniosidad, sin faltar a lo preciso de las reglas del arte. No carece este discurso de autores muy clásicos, que con sus doctrinas y escritos en propios términos nos den ejemplos demostrativos que apoyen el del maestro Valls, como puede observarse en los cinco que expongo en el lugar destinado a mis alegaciones.

Es el primer ejemplo del maestro don José Hinojosa (D), quien, en las entradas de la segunda, tercera y cuarta voz, quiere que las pausas de semínimas que anteceden supongan y equivalgan por el *sol*, salvando con esta suposición las entradas del primer tiple en novena y del segundo tiple y contralto en onzena y cuarta. El segundo ejemplar es del maestro don Aniceto Bailón (E), en cuyo período se demuestra que en la entrada del tenor primero en séptima, y en la del tiple primero en la misma especie al dar del séptimo compás, se vale de las pausas de corchea para que el tenor primero suponga *do-si-la-sol-fa*, y el tiple primero *fa-mi-re-do-si*, siendo así que la idea de este autor es que entrambas voces imiten por contrarios movimientos, esto es, el tenor primero al tiple segundo, y el tiple primero, al dar del séptimo compás, valiéndose de la primera suposición, imite juntamente por movimiento contrario [N. B. Las voces en este ejemplo son tiple-tenor-tiple-tenor; el "séptimo compás" se refiere a la obra completa, no a los compases que copia en el ejemplo]. El ter-

cero, cuarto y quinto ejemplar son de don Juan Cabanillas, sujeto que en todas sus obras, y en los tres ejemplares suyos que alego, manifiesta sus elevados talentos y superior agudeza, valiéndose en ellos de la misma suposición de las pausas, viéndose en el primero (F) que, en fuerza de ella, entra el segundo tiple en séptima de la voz inferior y la imita entrando en la misma especie. En el segundo ejemplar de este autor (G) también se ven ejecutadas las entradas del tiple primero y del tenor en especies falsas, continuándolo en el progreso de la obra el tiple primero y el segundo, como también en el ejemplar tercero del citado autor (H), en que el tenor entra en séptima, reiterando el entrar las otras voces en la misma especie siempre que con la suposición de la pausa de que usa cabe el proseguir el paso; y a la tercera parte del décimo compás se ve que el tenor usa de imitación, entrando en cuarta del bajo y séptima del contralto, suponiendo en *re* la pausa que precede al *mi*, en donde entra imitando, como si con la suposición de la pausa dijera *re-mi-fa*, siendo así que en las antecedentes entradas e imitaciones en séptima lleva este autor ideada otra suposición en el cantar de las voces, como se deja a la discreción de quien vea y observe el referido ejemplar, persuadiéndonos éste, con todos los alegados, a que, según los casos y ocurrencias, se pueden variar en un mismo asunto las suposiciones, que sin controversia se admiten en la composición de la música, usando de ellas los maestros más clásicos para salvar y satisfacer a las objeciones y escrúpulos que pueden originarse, de ver sus obras apartadas de lo más común, y en algún modo extraviadas de las leyes que prescribieron de música sus primeros autores y maestros, persuadiendo, asimismo, las doctrinas de los últimamente citados, que si las pausas antepuestas a las notas suponen como se ha ponderado, no por eso queda frustrada su invención de entrar *verbo ad verbum* el paso, ni éste se destruye con lo que supone una pausa, que siendo leve sirve, en semejantes casos, para salvar las entradas en especie falsa, suponiendo especie buena la pausa. Y si en este particular hubiera de seguirse la opinión de quien objeta al maestro Valls, se seguiría el haber de condenar por destruido lo que está bien asentado y firme en todas las escuelas de música, como lo está el pasar mala por buena siempre que importare en las entradas e imitaciones de pasos, pues no suponiendo la especie disonante en semejantes casos supone solamente la consonante, y suponiendo así no debe atenderse a la mala que pasa, sino a la buena que supone; luego en el caso propuesto, de seguir aquella opinión quedaría destruido el paso en casos semejantes al de este ejemplo, o símile, que propongo (I), en que el tema es *mi-fa-sol-mi-re-mi*, etc. y la voz segunda que entra no puede suponer al dar, y

seguna parte del segundo compás, sino *mi-sol-mi-re-mi*, y en fuerza de esta suposición no corresponde a la calidad del paso; pero siempre será mala consecuencia, pues aquí el tiple que entra, mirando así a la obligación de la calidad del paso, no supone sino la que pinta, y mirando así al encuentro que tiene de séptima con el bajo toma mala por buena y supone *mi-sol*. Con esto se satisface a otra objeción, y se ve claramente que, sin faltar a la buena práctica de música, se puede a un mismo tiempo querer y despreciar una misma cosa, como se ve practicado aun con más estrechez en los dos ejemplos siguientes.

En el primero (K) quiere su autor que el contralto, que encuentra con el tenor en segunda, suponga para con el tenor una cosa y para con el bajo otra; y asimismo el autor del segundo (L) quiere dos suposiciones a un mismo tiempo en el tercer compás del tiple tercero, una así al tenor y otra así al tiple segundo.

No dudo que el símile que con gran propiedad expone el señor maestro de Granada (M) prueba que una leve pausa supone u denota las solfas o notas en los mismos signos que la anteceden; pero no es consecuencia de que no pueda suponer y denotar las notas en los signos que la subsiguen, como puede probarse lo contrario con muchos ejemplos, y se expresa en uno de don Cristóbal Galán.

Aquí (N) se ve positivamente que este autor, en su discurso, sigue otra opinión, pues quiere que en las pausas de que usan los tiples segundo y primero se supongan las subsiguientes notas, y el cerrar las cláusulas de entrambos, uno en *mi* y otro en *la*, supliendo siempre con la pausa del tiple segundo una postura de las más principales, que faltaría entre las cuatro voces si la pausa que sucede al *re* no suponía el *mi* a quien precede.

Del símile y ejemplo últimamente alegados se colige que una leve pausa puede suponer figura antecedente y subsiguiente según los casos que pueden ocurrir a quien usa de las pausas; que siendo éstas, como tengo dicho con Cerone, un dejar o callar de voz artificioso, así como las que alega el señor maestro de Granada en la voz alta del símile suponen ligar, también otras podrán suponer desligar, como lo confirma un ejemplo de don Cristóbal Galán (O), en cuyo discurso se puede observar que siempre que entre las cuatro voces se cometen ligaduras de segunda, cuarta, séptima y novena, se vale este gravísimo autor de pausa antes que de figura para desligar.

Asentado, pues, que por los varios casos que se ven notados pueden usarse y sirven las pausas, siendo leves, no sé yo que haya razón para reprender la de que se vale el maestro Valls para suponer, como supone, una especie buena, y con la circunstancia de ser voz igual el contrato, que está en *si bemol*, con el tiple, que supone salir del mismo signo para pasar buena con mala bajando *gradatim*, llevando con grande agudeza y artificio el fin de entrar con prontitud y destreza una cuarta vez el paso sin faltar a una de las dos circunstancias con que se deben usar especies falsas, y que en su censura advierte el maestro de la catedral de Granada.

Menos obsta la objeción que se hace al de la de Barcelona, de que falta a la más grave circunstancia de la composición, que es no tener segunda voz el movimiento del bajo, en donde dice *fa-sol*; la razón es, porque siendo, como es, sostenido aquel *fa* del bajo, los puestos legítimos de las voces que le visten son uno en tercera [y] otro en sexta, como las pone su autor en la obra, y al dar del compás inmediato se hallan también constituidas las voces en el lugar que las compete, de segunda y tercera voz, hallándose una en octava y otra en tercera u decena. Conque, precindiendo [sic] de la opinión que asienta el papel de censura, distribuyendo la colocación y puestos de las cuatro voces de forma que no todos los prácticos, peritos y más rígidos en el arte se atan a semejante ordenación, sólo falta satisfacer y dar solución a la duda de si aquel encuentro de octava del tiple primero con el bajo al dar del quinto compás está bien o mal ejecutado, por ser movimiento o postura de cuarta voz. A que se responde que, aunque en los primeros rudimentos de la composición está establecido y se enseña ser puesto de cuarta voz el pasar de la decena a la octava, subiendo la inferior y bajando la superior; y al contrario, subiendo ésta y bajando aquella, moviendo entrambas *gradatim*, pasar de la tercera a la quinta se reputa también por postura de cuarta voz, y asimesmo que hay sus puestos destinados para la segunda, tercera, cuarta, quinta, y demás voces, de forma que lo que se ejecuta a cinco o más voces no se practica ni se permite a cuatro ni a tres, pueden ocurrir casos en que, con gran agudeza, se puede elegir la excepción de esta regla general, y por consiguiente no será nimiedad ni defecto culpable, pero sí valentía del discurso digna de aplauso cuando con artificio se use de alguna de las posturas referidas, aunque sea a menor número de voces del que éstas están destinadas, cuando se lleva un fin semejante al que en este caso ya tengo reparado que lleva el maestro de la catedral de Barcelona. Y para que esta conjetura mía no se quede sin el preciso apoyo de

autoridades prácticas de los maestros más clásicos que ha tenido España, no puedo [original: puede, corregido a mano] omitir la prolijidad de alegar, entre las muchas que podría, algunas que corroboren mi humilde discurso, así por lo que concierne al pasar de la decena a la octava y de la tercera a la quinta, no cantando más que tres voces (siendo entrambas posturas de cuarta voz), como por lo que toca a la graduación y colocación de aquéllas.

Sea el primer ejemplar uno de don Juan de Vado (P), en que este agudísimo autor, con sólo al fin de entrar con presteza un paso de elección, aunque sin ceñirse a la circunstancia de calidad, no escusa, al dar del sexto compás, el puesto de cuarta voz, no cantando sino tres voces, en el encuentro del unísonus del tenor con el tiple segundo, sirviendo el primero de segunda voz, pasando de la sexta a la tercera al mismo tiempo que el tiple segundo pasa de la tercera al unísonus, que es, punto por punto, lo que ejecuta el autor de la misa *Scala Aretina*, con sola la diferencia de que éste encuentra con especie compuesta y aquél con especie simple.

En otros dos ejemplares que expongo a tres voces, se ve, en el primero (Q), que su autor, al dar del cuarto y quinto compás, no hace reparo de que el tiple primero y el segundo den la octava después de la decena, hajando ellos y subiendo el tenor; ni tampoco lo escrupulea el autor del segundo ejemplar entre el tenor y el tiple al dar del séptimo compás (R), con sólo el fin de trocar una vez las voces; y con el mismo fin don Pedro Ardanaz se vale a tres voces de otro puesto de la cuarta, como se ve en el ejemplo que alego (S), al alzar del segundo y tercero compás, abandonando la segunda voz cuando el tenor [sic ¿= tiple 1.º?] baja de *mi bemol* a *re*, en cuyo movimiento parece que el propio puesto de segunda voz era *sol-la*, dando sexta al tenor en *mi bemol* y octava en *re*.

Don Juan del Vado, sin el motivo del trocado, y con sólo el pretexto de entrar paso, usa de la misma postura de cuarta voz no cantando sino tres voces. Véase en el ejemplo que alego (T), al dar el cuarto compás, que el tiple segundo, por imitar al primero, abandona el puesto de tercera voz y toma el de la cuarta, subiéndose desde *re* a *mi*, dando quinta al tenor, en lugar de bajar a tercera; y es de reparar que al dar del sexto compás, cuando el tiple segundo liga de séptima, pone al contralto en sexta del tenor, dando segunda a la voz que liga, no más que por bizarría de cantar el contralto, como también en otro fragmento de música del mismo autor (V), quien no duda ni tiene reparo en

que el tiple primero, que entra con el tenor y le acompaña en sus movimientos en decenas, en lugar de ponerse en octava al alzar del tercer compás, cuando el contralto queda ligando de cuarta, suba aquel tiple a la tercera, encontrando en séptima de la voz que liga, y siendo así que entrambos movimientos son reputados por postura de sexta voz, no escusa su autor el usarlos a tres y a cuatro, como ni tampoco los puestos de quinta y séptima voz, no cantando más que cuatro voces, como se expresa en los dos ejemplos que por último alego. En el primero (X), su autor, con sólo el fin de concluir un período de letra con una cláusula de música, ligando de cuarta al tiempo de prevenir esta ligadura el tiple segundo, a la tercera parte del cuarto compás, encuentra con el tiple primero en unísonus, y siendo éste cuarta del tenor y quedando ligando de cuarta el tiple segundo al dar del quinto compás, se puede u debe reputar el referido encuentro del tiple primero por movimiento o puesto de quinta voz, y dejando, como puede repararse, el de tercera voz, al tiempo de prevenir y ligar el tiple segundo, coloca al contralto al puesto de cuarta voz.

Finalmente, en el segundo ejemplar que últimamente alego (Y) se ve primeramente practicado, en el cuarto compás (aunque no al dar), lo que se ha querido disputar al maestro de Barcelona, pues al primer movimiento de las tres voces que allí cantan pasa el segundo tiple de la decena a la octava con el tenor, hallándose éste en *la* (que, atendiendo al tono y término de la obra, es más raro el uso de aquella octava), y asimismo el tiple primero da sexta y tercera; consecutivamente se ve que al primer movimiento que hacen las voces en el sexto compás deja este autor el puesto de cuarta voz, cuando el tenor pasa de *la* a *si bemol*, y no repara en darle octava otra vez en *la*, usando el tiple segundo de postura, cuando dice *la-fa*, que no se practica a cuatro, a cinco ni a seis voces, si se atiende a que, según el tono en que va compuesta la obra, el *mi* [en la solmisación] de *la* debe reputarse por sostenido, por incluirse desde *la* a *si bemol* el semitono propio, y de que se debe usar para cerrar la cláusula final.

Ultimamente, en el dar del séptimo compás, es de advertir cómo, al mismo tiempo que el tiple primero da tritono al tenor, se pone el contralto en especie de la misma calidad, como lo es aquella cuarta tritonada que comete, usando así de la postura de séptima voz, dejando la de tercera voz que tenía próxima, bajando a *do*, a ponerse en segunda del tenor.

Colígese, y evidentemente se ve en este ejemplar, que su autor, con sólo el motivo de entrar un paso en cantidad y cualidad, y con el fin de que lleva consigo nueve compases de música, usa con ingenioso artificio de excepción de regla general y de las licencias que permite el arte en este caso. De los demás que tengo alegado y notados, de éste y demás célebres autores citados (si se atiende a los fines a que va dirigido el discurso de sujetos tan dignos de ser venerados), también se infiere que han procedido con no menor agudeza y solidez muy doctamente; y por consiguiente se concluye que no se queda atrás en méritos de estimación y alabanza lo que en el referido período de música ejecuta el maestro Francisco Valls, cuyo primer en el discurrir, fundamento y acierto en el obrar con tanta ingeniosidad y maestría en el propuesto asunto, como en lo restante de las obras suyas que he tenido la fortuna de ver, le tienen granjeado y justamente adquirido el crédito de sujeto eminente, maestro muy científico y digno de los mayores elogios, obrando, como obra en todo, recta y agudísimamente, conforme a las reglas del arte y buena práctica de la música. Este es mi sentir, salvo siempre, etc. Seo de Urgel, y abril a 30 del año 1716.

Isidro Serrada.

Recopilación demostrativa de los ejemplos y autores alegados.

(N. B. Los títulos de los ejemplos que siguen, y que aquí se copian antes de cada ejemplo, estaban publicados, en el original, en notas al margen del texto, junto con las llamadas, que son a base de letras mayúsculas, en el texto y en los ejemplos musicales, tal como se las reproduce; los ejemplos, en el original, están todos seguidos, en hojas añadidas después del "parecer", con una simple referencia numérica correlativa, escrita a mano, además de la letra de referencia).

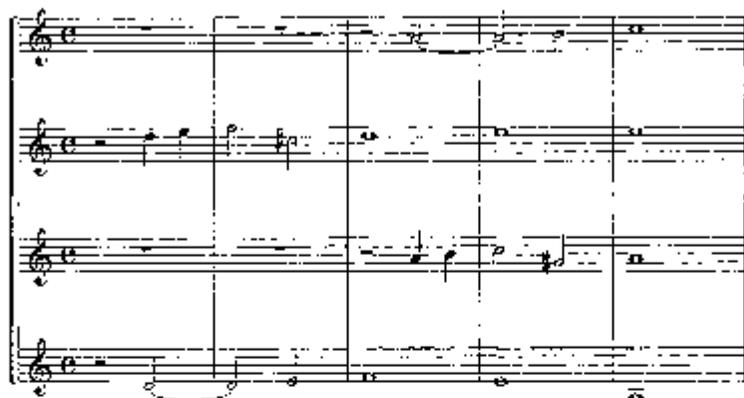
(A) Núm. 1. Valls, en el *Gloria* de la *Misa Scala Aretina*.

Musical score for example (A), showing four staves of music in a system. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes.

(B) Núm. 2. Galán, en las coplas a 4 de un villancico a 8 al Santísimo cuyo estribillo dice: *Oíd, troncos*.

Musical score for example (B), showing four staves of music in a system. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values such as quarter and eighth notes.

(C) Núm. 3. Gargallo, en un motete a 4 a San Francisco Javier.



Musical score for Gargallo's motet, consisting of four staves. The music is written in a common time signature (C) and features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

(D) Núm. 4. Hinojosa, al *Gloria Patri* de un *Qui habitat*, cuarto tono, a 12 voces.



Musical score for Hinojosa's Gloria Patri, consisting of four staves. The music is written in a common time signature (C) and features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

(E) Núm. 5. Bailón. en las coplas a 4 de un villancico a 12, cuyo estribillo dice: *La maravilla mayor*:

The image shows a musical score for a piece titled 'Bailón'. It consists of two systems of four staves each. The first system has a treble clef on the top staff, a bass clef on the second staff, a treble clef on the third staff, and a bass clef on the fourth staff. The second system has a treble clef on the top staff, a bass clef on the second staff, a treble clef on the third staff, and a bass clef on the fourth staff. The music is written in a style typical of early 20th-century Spanish folk music, with a mix of eighth and sixteenth notes, and rests. The piece is in 4/4 time and consists of 12 measures.

(N. B. Las claves son: sol en 2<sup>a</sup>-do en 3<sup>a</sup>; sol en 2<sup>a</sup>-do en 3<sup>a</sup>; por tanto, tiple-tenor; tiple-tenor; parece que de dos coros. Todas las notas, incluidas las de los dos tenores, están transcritas a tono).

(F) Núm. 6. Cabanillas, en un período de música de órgano a dos triples, sexto tono.

Musical score for Núm. 6, Cabanillas, in a period of organ music for two triplets, sixth tone. The score is written for four staves (treble and bass clefs) in common time (C). The music consists of four measures, with a vertical dashed line indicating a measure boundary between the second and third measures. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

(G) Núm. 7. Cabanillas, en un verso de sus *Pangelinguas* a 4.

Musical score for Núm. 7, Cabanillas, in a verse of its *Pangelinguas*, 4/4 time. The score is written for four staves (treble and bass clefs) in 4/4 time. The music consists of four measures, with a vertical dashed line indicating a measure boundary between the second and third measures. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

(H) Núm. 8. Cabanillas, en un verso de sus *Pangelinguas* a 4.

(N. B. B. El compás original es 6/3. Como se ve, se trata de un ejemplo extraño, del todo diverso de los demás. El bajo lleva, como sucedía en el

ejemplo anterior, y consta ya de los respectivos títulos, el *cantus firmus* del *Pange lingua hispánico*).

(I) Núm. 9. Símile de Serrada.



(K) Núm. 10. Paredes, en el estribillo de un villancico a 8 al Santísimo que dice: *Venid y atended; llegad y veréis.*

A musical score for 'Paredes' consisting of four staves. All staves are in treble clef. The music is written in a 3/4 time signature and features a complex polyphonic texture with four distinct melodic lines.

(L) Núm. 11. Galán, en el estribillo de un villancico a 8 al Santísimo que dice: *Oíd, troncos.*

A musical score for 'Galán' consisting of four staves. All staves are in treble clef. The music is written in a 3/4 time signature and features a complex polyphonic texture with four distinct melodic lines.

(M) Núm. 12. Portería, en el símile que expone en su censura.



(N) Núm. 13. Galán, en un cuarto [sic] a la Virgen, cuya letra dice: *La mariposa que busca amorosa.*

(O) Núm. 14. Galán, en el estribillo de un villancico de Navidad a 7, cuya letra dice: *Amor y dolor se encuentran.*

A musical score consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

(P) Núm. 15. Vado, al estribillo de un 4 al Santísimo que dice : Ay, *abe-juela*.

A musical score consisting of two systems, each with three staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

(Q) Núm. 16. Vado, en un tercio que dice: *Es un suave ardor.*

(R) Núm. 17. Galán, en un tercio al Santísimo que dice: *Vuela, feliz mariposa.*

(S) Núm. 18. Ardanaz, en un tercio al Santísimo que dice: *Arroyuelo misterioso.*

(T) Núm. 19. Vado, en las coplas de un 4 al Santísimo, cuyo estribillo dice: *A la mar.*

Musical score for piece (T) Núm. 19, Vado, en las coplas de un 4 al Santísimo, cuyo estribillo dice: *A la mar.* The score is written for four staves in 4/4 time. The melody is primarily in the upper staves, with a bass line in the lower staves. The piece consists of 12 measures.

(V) Núm. 20. Vado, en las coplas de un 4 al Santísimo, cuyo estribillo dice: *Ciega la fe los sentidos.*

Musical score for piece (V) Núm. 20, Vado, en las coplas de un 4 al Santísimo, cuyo estribillo dice: *Ciega la fe los sentidos.* The score is written for four staves in 4/4 time. The melody is primarily in the upper staves, with a bass line in the lower staves. The piece consists of 12 measures.

(X) Núm. 21, Vado, en el estribillo de un cuarto [sic] al Santísimo que dice: *Ciega la fe los sentidos.*

Musical score for piece (X) Núm. 21, Vado, en el estribillo de un cuarto [sic] al Santísimo que dice: *Ciega la fe los sentidos.* The score is written for four staves in 3/4 time. The melody is primarily in the upper staves, with a supporting bass line in the lower staves. The music is in a minor key and features a simple, rhythmic melody.

(Y) Núm. 22, Vado, en un a 4 al Santísimo que dice: *Hizo el amor un estrecho laberinto.*

Musical score for piece (Y) Núm. 22, Vado, en un a 4 al Santísimo que dice: *Hizo el amor un estrecho laberinto.* The score is written for four staves in 4/4 time. The melody is primarily in the upper staves, with a supporting bass line in the lower staves. The music is in a minor key and features a simple, rhythmic melody.

A musical score consisting of four staves, likely representing a piano and violin duo. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first staff (top) features a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the second measure. The second staff (violin) has a melodic line with a slur over the first two measures. The third staff (piano) provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The fourth staff (bass) provides a bass line with a steady eighth-note pattern. The music concludes in the fourth measure with a final chord.

**Respuesta de don Gregorio Santiso al papel que hizo el señor don Joaquín Martínez impugnando la opinión del señor maestro Francisco Valls en el paso de su célebre misa *Scala Aretina*.**

El lunes 25 de mayo tuve fortuna de recibir un papel impreso, su autor el señor don Joaquín Martínez, a quien siempre he venerado y atendido por uno de los más adelantados maestros de la música que se conocen en nuestra España. Motivóme a leer dicho papel el deseo de aprender de tan gran maestro algo de la mucha erudición que podía manifestar en sus escritos; hallé que su contenido era impugnar un papel impreso del maestro Francisco Valls en que defendía estar conforme a arte la entrada del tiple segundo en el *Miserere nobis* de la misa que dicho autor compuso con el título de *Scala Aretina*. Y confieso que dicho papel impugnante llenó a mi cordedad el concepto grande que siempre he formado de su autor; pero también confieso que no se ha podido convencer mi rudeza con las razones de la resolución grande que en su escrito muestra. Y pues asienta dicho autor en su papel que ésta no es lid de voluntades ni pasiones, sí sólo de entendimientos (aunque el mío para lides es muy débil), me pareció conveniente ahora, aunque de prisa, para continuar la obra comenzada, disponer sin forma estos borrones.

Supone el señor don Joaquín Martínez en su papel que la música consta de principios asentados y reglas generales como las demás ciencias, y que éstos quebrantados se destruye de la música la esencia; conoce que estas reglas tienen excepciones; y me parece también debía suponer que esta arte, como las demás, admite novedades o invenciones, cuando éstas se componen con sus reglas y principios. No se le prohíbe al arquitecto inventar nuevos estípite, cornisas ni arqueajes, ni al pintor que descubra nuevos dibujos y ropajes cuando éstos se conforman con las simétricas reglas de su arte; menos se debiera, en arte tan heroica como es la música, reprobar artificiosas invenciones, para que con la novedad hermoseen y halaguen su sentido.

Asienta el señor don Joaquín que las especies disonantes o falsas no se pueden usar sino puestas en ligadura o en movimiento menos principal del compás. Y en este supuesto reprueba la entrada del segundo tiple en el *Miserere nobis*, pues entrando en segunda con el contralto y en novena con el tenor, que son especies disonantes, no teniendo ligadura que las abone, son contra el precepto del arte; de este supuesto infiere el señor don Joaquín contra el paso muchos y muy graves desaciertos, que, por fundados en un supuesto falso, como adelante probaré, no quiero detenerme a defenderlos.

Pasa el señor don Joaquín, después de algunos círculos y dislates, a tomar por su cuenta la razón con que el maestro Valls manifiesta ser buena la entrada del tiple segundo, y dice que es única, y siendo tan bien fundada y de todos los maestros del arte tan bien admitida, debía considerar que valía por mil.

Es la razón del señor maestro Valls que la pausa que precede a la especie falsa lleva presupuesto el *si bemol*; desprecia el don señor Joaquín muy a la clara este fundamento insigne y primoroso, diciendo que no hay autor que se lo abone, y como antes ha dicho que sólo la ligadura abona las especies disonantes, impugna que la suposición las haga buenas.

Empieza a impugnar esta doctrina con la autoridad del gran Cerone, y cierto que, aunque ni capacidad es la más corta, desde luego le hizo poca fuerza el modo con que se vale de este autor y su doctrina. Dice que en los capítulos 68 y 69 de su libro segundo, "de curiosidades", en que trata de las pausas, no hace mención de que en ellas pueda haber suposición. Desde luego pudiera despreciar este modo de argüir, porque se llama argumento negativo, que en cualquiera arte o facultad no tiene fundamento ni se admite. ¿Será por ventura buen modo de argüir decir que San Agustín sólo de tal modo explica una dificultad de la Escritura y que no consta del Santo otra inteligencia, y que, explicándola otro Santo de otro modo, o añadiendo algo a lo que San Agustín expone, es mala la explicación que el otro o otros autores hacen? Pues éste se llama argumento negativo, y por tal no prueba en ciencia alguna. Pues lo mismo es decir que el gran Cerone, en capítulos en que trata de las pausas, no hace mención de la suposición para abonar las falsas. Puede ser que si al mismo Cerone lo leyera el señor don Joaquín en otro lugar encontrara que, hablando de las falsas, dice que "como tengan parte de lo que suponen son buenas", y entonces no dijera el señor don Joaquín con este autor que sólo las ligaduras hacen buenas las especies disonantes.

Además, que si el señor don Joaquín quisiera leer con cuidado a su insigne maestro el M. R. P. Fr. Pablo Nasarre, en el tratado 4, "de las especies disonantes en la música", cap. 10. allí dice, con la claridad que sabe, que las especies disonantes hay otro modo de usarlas en la música fuera de la ligadura, y que el modo es suponer por las especies disonantes otras consonantes. Mire el señor don Joaquín si hay autor clásico que abone las especies falsas fuera de la ligadura, que es la suposición, como dice el maestro Francisco Valls. Y prosiguiendo dicho P. M. Fr. Pablo en este capítulo dice que la suposición

una es propia y otra impropia; la impropia es cuando supone sin haber cosa alguna de aquello que supone; la propia es aquella en que se halla el todo o parte de lo que se supone; y de este modo es la suposición del señor maestro Valls en el paso citado, pues entra el contralto en *si bemol* sobreagudo al dar del compás, y el segundo tiple entra en *la* sobreagudo al alzar, suponiendo el *si* del contralto, y siendo esta doctrina tan corriente entre los maestros, aun de poca inteligencia como yo, bastara para quedar desvanecido el argumento; y aun pudiera añadir para desvanecerla [sic] ejemplos varios del mismo P. M. Nasarre, que por no ser molesto no los pongo, y porque si quiere el señor maestro don Joaquín los podrá ver en su fuente en el lugar dicho.

Añade el señor maestro don Joaquín que el señor maestro Valls dice que aquella pausa anterior a la figura la supone por nota en *si bemol*, y que así es tercera especie, aunque imperfecta, consonante, e infiere el señor don Joaquín esta consecuencia: "Luego si el señor maestro Valls hace la suposición en *si bemol*, porque le tiene cuenta, podrá cualquiera suponerla en *do*, y no sólo faltará al paso, sino también a la consonancia". Ciertamente me admira el que de un maestro tan docto en esa facultad pudiera salir una ilación tan fútil, que sea posible el que se haya persuadido el señor don Joaquín a que una cosa como la suposición, que está ya admitida y celebrada de todos los maestros, no había de tener regla ni precepto para su perfecta inteligencia, y que había de estar pendiente de un arbitrio voluntario. Puede el señor maestro don Joaquín leer a su gran maestro en el lugar dicho, en la respuesta segunda, donde dice que "cuando se usa de las especies disonantes ha de ser suponiendo por la especie antecedente o por la consecuente". Mire, pues, el señor don Joaquín cómo se podrá usar del arbitrio para hacer la suposición en tercera o cuarta especie.

Y aun demos que esta suposición fuera nueva invención de este maestro, ¿qué razón pudiera haber para que alguno hiciera la suposición en especie falsa y disonante? Debiera hacerla el que fuera inteligente según arte y según la mente del maestro, dándole a la suposición especie consonante; y si no, responda cualquiera a esta paridad, que de un arte para otro es buen modo de inferir los hombres: cuando en una oración latina se supone o se suple algún nombre o verbo, ¿lo suple o supone el construyente en el caso de su arbitrio? Todos saben que no, antes sí debe darle aquel tiempo o aquel caso que el arte latina se acomoda, y si acaso por mala inteligencia lo suple de otro modo,

no se atribuye el defecto al que hizo la oración latina, sino al que falta a la construcción e inteligencia; luego si la suposición del señor maestro Valls es capaz de ponerla según arte, aunque no hubieran dado para ella reglas ni preceptos los maestros, fuera el defecto de quien la pusiera a su arbitrio voluntario, y que no se podría atribuir al compositor del paso.

Bien pudiera proseguir anulando los muchos inconvenientes que el señor don Joaquín prueba en su papel se infieren del paso del señor maestro Valls, pero como todos salen de suponer el señor don Joaquín que el tiple segundo entra en especie disonante y falsa, y que por no haber ligadura no hay especie que lo abone, convencido esto de falso queda todo desvanecido enteramente, por lo cual no tiene lugar decir que el paso al oído es disonante, y que por seguir su tema el señor maestro Valls “dejó lo más por lo menos, y que es mal modo de pedir a Dios misericordia con disonancias, y piedades con asperezas”; y yo hallo gran propiedad de la letra con la música, porque si en ella convierto el señor maestro Valls una disonancia en consonancia, para pedir a Dios misericordia hemos de mudar la disonancia de nuestras malas obras a la razón y Ley de Dios en consonancias a la razón y voluntad divina. Y si para hacer esta mutación supone el señor maestro Valls un *si bemol*, que es blando y tierno, nosotros, para pedir misericordia, hemos de suponer el *si bemol* del tierno llanto y sentimiento, mudando las asperezas de la culpa en suavidades de la divina gracia.

Y no menos se le pudiera notar de temeridad el arrojó con que calumnia los ejemplares de los insignes maestros que el señor Valls en su abono propone, y que, reprobando los tres el señor don Joaquín, da por buenos, de los cinco, uno del señor maestro Galán y otro del señor maestro Hinojosa, fundando su razón en que en aquéllos es lícita la suposición por entrar las falsas en quinta y séptima, que son menos duras que las otras especies disonantes; y le pregunta mi cordedad al señor don Joaquín que si hay algún autor que separe estas dos especies de las otras. Porque si la suposición es buena para unas, ¿qué razón habrá que no lo sea para todas? Hasta ahora no he tenido noticia de que los autores de la música, tratando de las especies falsas, separen las unas de las otras.

Debiera el señor don Joaquín, como tan docto y sabio, buscar de tan insignes maestros la mente y el misterio que en sus pasos nos proponen; que sin duda, en su mucha habilidad y sutileza, encontrara de dichos autores la men-

te y el misterio, y no los reprobara por malos y disonantes; y aunque quisiera hacerme cargo de manifestar en éste con razones la inteligencia y mente de los pasos de los señores maestros reprobados por el señor don Joaquín, no me da lugar la brevedad del tiempo, y porque si quiere el señor don Joaquín lo podrá hacer mejor que yo. Y protesto que en todo lo dicho no me lleva carne, sangre ni pasión, sino llevar adelante la verdad y la razón, a quien siempre he amado; y juntamente por verme empeñado en haber escrito dos papeles aprobando el paso del señor maestro Valls, que en mí no queda duda alguna de su grande acierto, y haber también comprobádolo con ejemplares de insignes maestros, como son los señores don Aniceto Bailón, don Francisco Hernández y don Gabriel Argañ. Éste es mi parecer, *salvo meliori*, fecho en Sevilla en 26 de mayo de 1716 años.

Don Gregorio Santiso Bermúdez.

Parecer de don Gabriel Zarzoso, canónigo y maestro de capilla de la insigne colegial de Berlanga, en favor de la postura que puso en el *Miserere nobis* de su misa intitulada *Scala Aretina* Francisco Valls, maestro de capilla de la santa iglesia de Barcelona, año 1716.

Postura del maestro Francisco Valls en el *Miserere nobis*.

The image shows a musical score for the 'Miserere nobis' by Francisco Valls. It consists of five staves. The bottom staff is the vocal line, with the lyrics 'MI - se, re re no - bis' written below it. The music is written in a major key and features a complex rhythmic structure with many beamed notes and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Las músicas de este *Miserere nobis* se han de entender al compás mayor de lo que las músicas de él tienen, que es hacer de dos compases uno, cuya

permisión es lícita a todos, usándola en tiempo para pasar por glosa, lo que sin esta inteligencia no pasaría, por caer en parte principal del compás, al cual se ha de atender para prevenir las ligaduras en su legítimo lugar.

Las repetidas instancias de muchos profesores han sido tan eficaces, por la verdadera y antigua amistad en que recíprocamente nos hemos correspondido, que no he sido dueño para excusar la censura, en que seré incurso, sobre la postura del maestro Francisco Valls, impugnada por don Joaquín Martínez, organista de la santa iglesia catedral de Palencia, cuyos créditos son tan manifiestos por sus obras y doctrinas, que las confesaré siempre entre los más plausibles; por cuyas prerrogativas, y las que mi atención le considera, depongo todo lo que no sea de su aceptación, pues sólo deseo su agrado y no obstar con mi dictamen, sujetándole éste a su discreta y modesta corrección, para que con ella se mantenga nuestra amistad en tranquilidad; y en suposición de ésta y su beneplácito, paso a decir lo que siente mi ignorancia, que con bastante recelo de ella se queda mi atrevimiento.

Convengo por principios y reglas generales las que expresa el señor don Joaquín Martínez de nuestra música, y le admito que sus profesores pueden tener arbitrio de usar en sus composiciones de una u otra excepción (suponiendo motivo), sin incurrir licenciosos contra los preceptos del arte; y porque ignoro cuál sea el arbitrio de esta, una u otra excepción, y suposición de motivo que me concede, que ésta habrá de ser alguna interpretación que con razón probable se pueda valer de ella sin destruir los preceptos y reglas, aunque soy de parecer que éstas no se deben restringir y se pueden ampliar cuando de ello resulta mayor variedad y lauro a los discursos sutiles con que se recrea la razón, como el padre con sus hijos cuando los ve adornados de prendas naturales y artificiosas, que éstas las reputo como a las disonancias en su medio permitido y aquéllas a las consonancias con su concepto armónico, como término primitivo de su objeto.

Antes de tratar de la principal cuestión, que es la del maestro Valls, me ha parecido tocar algo de los ejemplares que trae para su abono, de los señores maestros Galán, Hinojosa, Ortells y Bailón, de quien soy sumamente apasionado; y digo que la tercera voz que trae el maestro Galán en la entrada del contralto sería absolutamente falsa por no tener otra voz de donde suponer su ingresión, como la tiene el maestro Valls entre el contralto y el tiple; esto es, que si al tercero compás del tenor en la postura de Galán se pone el acompa-

fiamiento en tercera toda la duración del compás, es malo, y sin razón que lo abone, lo cual admito por más sonoro; de donde pruebo que no siempre es lo mejor, y que la pureza de tan gran maestro no puso tal acompañamiento (que otros muchos acostumbra), sí que cumplió con el precepto del arte poniéndolo en sexta con el tenor, y hizo que quedase el contralto en decena, con que satisface a la duda, y en este caso no verifica el maestro Valls su intento con el ejemplar.

Omito otro reparo que en dicha postura, en el quinto compás, hay en el contralto, que no era menos digno de reparo, sobre si el que allí es quinto compás lo puso el maestro Galán desde el principio de su obra en número que fuese *non*, como ahora está, o en número que fuese *par*. Aunque parezca irrisible este *non* y este *par*, pero entendido por los movimientos del compás, el docto no se reirá.

El maestro Hinojosa, en su *Beatus vir*, he de suponer estar el acompañamiento, a la entrada del tiple, en sexta con el bajo y en tercera con dicho tiple, y no lo estando ya lo dejó declarado en lo del maestro Galán; y aunque el señor don Joaquín Martínez dice "entra ligando de quinta menor el tiple, y que constando de sus partes no puede haber duda en que es buena música", como afirma serlo también la entrada del tenor, a que respondo que yo ignoro las partes que debe tener la ligadura, pues no me enseñó mi maestro y señor, el doctísimo Paredes (que goce de Dios) otras que las de prevención, igualdad y desempeño, y, según otros, prevención, ligar y desligar; y aunque sobre esto quisiera detenerme más, lo dejo por no ser del caso; y digo que en la tal posición de tiple y bajo no hay circunstancias de ligadura, ni es capaz de que la haya en las músicas del tiple, sino suponiendo lo que no hay en dicha voz ni en otra; y lo mismo digo en la del tenor, pues aunque el bajo está con aptitud para la tal ligadura en la entrada de dicho tenor, regulándolo, como se debe, a compás mayor, lo embaraza el tiple primero con la quinta que da después de la sexta; y en caso que dicha prevención la haga, o suponga el tiple por haber ocupado antes la trecena, no he visto ejemplar de que prevenga en sobrecagudo y padezca en agudo, y deseo saber la razón, que se me ha escondido cuarenta años ha.

En el *Qui habitat* del maestro Hinojosa me es preciso reparar las palabras que sobre él dice don Joaquín Martínez, que son como se siguen: "Las entradas del tiple primero, segundo y contralto las tengo por malísimas: la del tí-

ple primero, porque entra en segunda, y no permitiendo su posición especie consonante que le abone es preciso que, así por su aspereza como por no estar conforme arte, se condene". De cuyas palabras parece da a entender dicho don Joaquín en la expresada palabra, "suposición", que como la hubiese sería buena música, de donde infiero que si de la misma voz constase la bondad la llamaría realidad y no suposición [N. B. La primera vez escribe *su posición*; la segunda y tercera, *suposición*; y así se las ha transcrito], pues tal palabra apela o recae sobre lo que no hay en aquella voz, ni en otra donde probablemente la pueda suponer por suya, como la hay en la del maestro Valls entre el contralto y el tiple segundo; y regulando lo expresado, reprobó con razón don Joaquín la entrada del tiple primero y no la del segundo, y condenó bien la del tenor. Y a mí se me ofrece, como apasionado, que Hinojosa quiso tomar por parte de su abono las voces del acompañamiento, como las que ocuparon primero los puestos principales, y por glosa de éstas las de los cantantes; y esto pase por discurso mío, que como a tal no se debe apreciar.

El ejemplar del maestro Ortells está disculpado, como los de Galán y Hinojosa, poniendo el acompañamiento ligando de novena el segundo tiple y desempeñando en octava, que aunque no son las circunstancias que lo satisfacen enteramente, basta para su abono el uso y autoridad de Alfonso Lobo y otros autores que le traen.

El ejemplar del maestro Bailón es vivo retrato del de nuestro asunto, a que me remito.

Las objeciones que se le imputan al maestro Francisco Valls por don Joaquín Martínez son las siguientes:

Que la pausa no se puede suponer por voz, y que como el autor la quiere suponer en *si bemol*, podrá cualquiera suponerla en *do*;

Que la suposición propia es suponer parte de lo que tiene y la impropia es aquella que no tiene nada de lo que supone, y que no será paso si supone otro punto, pues a un tiempo quiere que sea y no sea;

Que no dio el sentido a la letra *Miserere nobis*, para pedir misericordia con tan estraña disonancia.

A cuyos cargos responderé en su lugar, y empiezo así, por convenir a mi intento.

No es dudable que en nuestra música haya intervalos, y donde intervalos movimientos, y donde movimientos (en buena filosofía) término *a quo*, medio y término *ad quem*. Término *a quo* es aquel donde da principio el movimiento; el medio es por donde pasa; y el término *ad quem* es donde termina, sirviendo instantáneamente de término *a quo* para transitar su curso en lo sucesivo. Así como en la composición de nuestras voces, que dan principio en la especie buena, que es el término *a quo*, pasan por el medio, que es la especie mala, y terminan en el *ad quem*, por bueno, admitido que también éste, *comparative* a los sucesivos, se tiene como término *a quo*. Con cuya declaración se entenderá mejor lo siguiente, doblando aquí la hoja hasta otra ocasión.

Para que se pueda adaptar la que posteriormente expresare, supongo, lo primero, que a dos, tres o más voces se encarga una composición de música que su principio, *explicandi gratia*, ha de ser en el término *a quo* y ha de concluir y terminarle en el término *ad quem*; supongo, lo segundo, que para llegar a este término, en que se perfecciona la obra, se puede hacer tránsito por un punto malo que media entre los dos términos. Esto supuesto, parece que la duda consiste [en] si todas las veces que una de las voces está puesta en el término *a quo* para caminar al *ad quem*, podrá, sin faltar a los preceptos de nuestra música, dar principio otra voz a su obra desde el punto malo, tomándole como tránsito de la que ocupó el término *a quo*, que pudo transitar por dicha especie mala para conducirse al *ad quem*, como en el contralto y tiple segundo de la postura del maestro Francisco Valls sucede.

Noto que el que se pone realmente en el término *a quo*, para llegar al *ad quem*, puede (observando rigurosamente el precepto de la música más acorde) transitar por la especie mala para adquirir el número sonoro del término *ad quem*. En estos términos es muy conforme a razón la resolución afirmativa, y así que, habiéndose el uno puesto realmente en el término *a quo*, como lo está el contralto en el *si bemol*, puede el tiple segundo, callando este punto, tomar principio en el malo, sustituyendo el lugar del contralto, a quien le era lícito dicho punto malo para conducirse al término *ad quem*, sin que en esto aumente disonancia más que la que aprueba *gradatim* el riguroso precepto. Es proposición del filósofo que buscar en cualquiera ciencia y facultad ley o precepto donde la razón natural asiste, no es ejercicio de un entendimiento sano; y siendo tan conexo a la razón resolver afirmativamente esta cuestión, parece superfluo el detenernos en inquirir y buscar reglas y preceptos en que

fundarla. Es razón incapaz de turbarse por la astucia más discursiva, que cuando lo que se expresa es poderoso para prestar al acto su última perfección sea superflua y no necesaria cualquiera otra expresión, pues como el acto, en fuerza de la primera, se halla ya perfecto, no tiene que apetecer más para su perfección, ni puede venirle cualidad nueva que lo perfeccione. De que resulta por consecuencia precisa, en el sujeto caso, que todas las veces que una de las dos voces ocupó el término *a quo* para pasar al *ad quem*, consiguió este punto toda la perfección que podía desear, sin que consiguiese nueva cualidad que lo perfeccionase, por ponerse también el tiple segundo en dicho término *a quo*, en cuyo caso, aunque habría aumento de voz, no le habría empero de perfección. Y así no se debe contemplar por necesario el que para pasar al término *ad quem* haya de tomar principio el tiple segundo en el término *a quo*, cuando se halla en éste el contralto, pues tiene suplido el defecto de dicho tiple si cantase solo. Y así como le sería lícito, si principiase en el término *a quo*, hacer tránsito por el punto malo para llegar al término *ad quem*, le es también permitido, en el ocurrente caso, dar principio en la especie mala de novena, por tener el contralto en dicha postura satisfecha la música perteneciente al término *a quo*, y no ser importante de nueva perfección el que se exprese y cante por el dicho tiple segundo, porque, concurriendo dos juntos con Pedro, no era necesario que ambos a dos usasen de la voz "Pedro" para llamarle, y era bastante que cualquiera de los dos le nombrase, para que respondiese, y ambos a dos conseguían con una voz sola el término *ad quem* de la respuesta que deseaban. Y así estas dos voces de nuestro caso no es necesario se pongan rigurosamente en el término *a quo* ambas, sino es basta que, poniéndose la una, le dé toda perfección a este punto, y que la otra, contemplándose como no necesaria en él, ni causante de su mayor perfección, cumplirá aunque no lo exprese, transitando por el punto malo para llegar al término *ad quem*, para no incurrir, con esta providencia, en expresar lo que no sirve si no es tal vez para confusión de voces, y nunca para aumento y más acorde sonido de la música.

En cuyos términos no se debe decir, si se mira a la luz de la razón, que tuvo principio el segundo tiple en el punto malo de novena, sino es en el término *a quo* en que está el contralto, aunque le calló, pues *Taciti et expressi, quando expressum supplet tacitum, idem est indicium eademque vis*. Y siendo evidente que por la expresión del contralto está suplida la del tiple, como no necesaria para perfeccionar la música del término *a quo*, que está perfecto

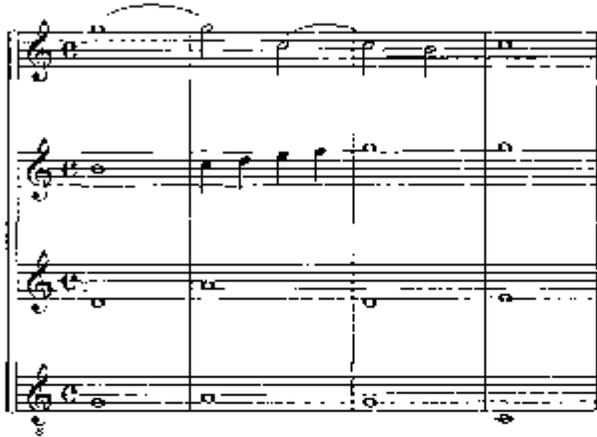
por haberle ocupado el contralto, lo es también que el silencio de dicho tiple, en aquella parte, se debe regular como expreso y que tiene la misma fuerza que si se pusiese real y verdaderamente en dicho término *a quo* y desde él tomase su principio para pasar al *ad quem*. Y así como en este caso no fuera defecto el que pasase por la novena (que es el punto malo de quien va hecha mención), no lo debe ser tampoco el que principie en él el segundo tiple, por haber callado el término *a quo* como suplido por la voz del contralto, pues aquí no se debe decir que real y verdaderamente toma principio el tiple segundo en el punto malo, sino es que, por hallarse ocupado y ya perfecto el término *a quo* por el *si bemol* en que está la otra voz, le pasa en silencio artificioso y transita para llegar el término *ad quem* por el medio permitido, expresando el punto malo, adonde pudo ponerse, sin ofensa al precepto, el contralto para conducirse al término *ad quem*.

Puécesse resistir este discurso arguyendo con lo literal del músico precepto que prohíbe se pueda dar principio en especie mala, pues la satisfacción de esto se halla puntualmente en lo referido. Porque no se dice que rigurosamente toma la voz del tiple su principio o ingresión en el punto malo (que esto fuera destruir la música y dar mucha licencia a sus profesores), sino es que, pasando en silencio al término *a quo*, por estar suplido en fuerza de tenerle expreso la otra voz, no es necesario que le exprese el tiple, y que pueda, callándole, transitar al término *ad quem*, empezando su expresión desde la novena para hacer su cumplimiento al intento de su paso. Y en estos términos queda salvo el precepto y sin contradicción alguna, y permitido el tránsito desde el punto malo, que es la novena del tiple segundo.

Auméntase la dificultad: En cualquiera ciencia se debe observar que si la ley o precepto no distingue, no la deben sus profesores distinguir ni interpretar. El precepto de nuestra música dispone no se principie en especie mala, sin distinguir más; luego sus profesores no la debemos distinguir con semejantes interpretaciones. Se responde, no ser nuevo que la ley o precepto que dispone con generalidad se interprete como la razón lo pida, y sea capaz de las distinciones que se conformen con un entendimiento prudencial; y siendo tan conforme a razón la distinción que a este precepto se le ha dado, pues dejándole en su fuerza y vigor se le exceptúa por las razones propuestas, el sujeto caso, por no ser conveniente esté comprendido en su rigurosa terminación, se afianza por acertada la distinción prevenida [sic la redacción].

Aunque lo ya dicho bastaba para satisfacer la parte, me ha parecido ejemplificarlo con algunas posturas a cuatro, que son las siguientes:

Maestro don Andrés Lorente en su libro intitulado *El Porqué*, fol. 500, a lo último.



Esta postura nos da a entender la hermandad y socorro con que se entienden y favorecen unas voces a otras. pues se trocaron los dos tiples, tomando el segundo el *fa* en su glosa, para desempeño del que contrajo el tiple primero con su ligadura; de donde se infiere poderse tomar la parte de una voz por la de otra, lo cual será más bien admitido cuando haya discreta ocasión que lo pida.



De este paso resulta la misma duda que en el del maestro Valls en la entrada del tiple primero, con el bajo y contralto disimulando su disonancia con el unísono del segundo tiple, a quien le fue lícito aquel puesto áspero con que da principio en especie mala el tiple primero a su paso, sin contravenir a los preceptos del arte, valiéndose de la ingresión y favor que le franqueó el segundo tiple, y esto me lo aprueba aquel paso tan celebrado del maestro Capitán, que por no ignorado lo dejo de poner aquí.

Ejemplo de que no deja de ser paso el que diere principio en especie mala.



Esta demostración sólo sirve para decir que no deja de ser paso aquel que lo tomare desde especie mala, como se ve en el alzar del quinto compás del tiple, regulándolo al tiempo imperfecto, pues principia en séptima, a donde se ha de reparar que para el paso es *do* y para especie *si*, con que a un tiempo es y no es, pues no es *do* para limpieza de la postura, y no es *si* para el logro del paso, con que me parece haber satisfecho a esta duda de ser y no ser.

Ejemplo de terminar dos voces en especie mala, y se tiene por bueno.

Los sus pi tos

En el presente ejemplo se ve que el tiple segundo, en el compás primero, termina su postura (contra todo precepto) en especie falsa, y el contralto hace lo mismo en el tercero compás, queriendo admitir muchos profesores que con la pausa que se sigue a dichas voces supone ligadura de cuarta, no habiendo nada de lo que supone, pues callan todas cuando habían de cargar la ligadura, y si a ésta la favorece el silencio abonándola (como yo la he visto repetidas veces por complacer a la letra), suponiendo lo que no hay, más bien pudo usar el maestro Valls de esta licencia en la letra *Miserere nobis*, pues para pedir misericordia como se debe pedir, se han de traer a la memoria los delitos y considerarlos para mayor dolor tan horrosos que en el mismo pedir los dé a entender como a tales, y con sus músicas el docto maestro los significa. La pausa de nuestro intento es en el presente caso como en la latinidad la primera o la segunda persona, pues estando tácitas por su mayor elegancia, se entienden como expresas en la construcción de su retórica elocuencia, pues se dice comúnmente *prima vel secunda persona fere nunquam explicatur, sed intelligitur*.

Ejemplo de no haber en la entrada de las tres voces la especie que supone.



En este paso se advertirá que cuando entra el tenor, tiple primero y segundo no hay especie imperfecta que esté expresa en dichas voces, pero la hay entendida en su legítima graduación; de donde resulta satisfacción a la duda que se le pone al maestro Francisco Valls, pues si aquí, en nuestro ejemplar, se encuentra una cosa que es tercera y no es tercera por las circunstancias dichas allá, es y no es por las ya expresadas.

Ejemplo de entrar paso en especie mala en parte principal del compás.

En el ejemplo puesto, a la entrada del cuarto compás, se ve dar principio al paso el tiple primero en especie falsa con el tenor y contralto, en donde se debe entender que previno la ligadura el segundo tiple y cedió su legítimo lugar al primero, constituyendo los dos un cuerpo, del cual resulta tan dulce armonía como si el segundo no hubiese cedido su puesto y pasádose a otro, sin violar los preceptos en que se permite una u otra excepción; de donde se prueba, por lo referido, que lo expreso del tiple segundo suplió lo tácito del primero, sin contravenir en esto a las definiciones de la pausa, que tan doctamente cita el señor don Joaquín Martínez, y autoriza con tan graves autores.

Ejemplo como el de Bailón y Valls.

Verdadera construcción de lo antecedente.

Este ejemplo es por quien he dicho y puesto todos los antecedentes, con que no tendré que explicar en él cosa de nuevo. sí sólo encargar se mire con atención al compañero y hermano que se sigue, en donde dice construcción de lo antecedente; y mirado a las luces de un entendimiento claro se verá que no hay más en una postura que en otra; donde sale por legítima consecuencia que estando bien el segundo, que de él consta su verdadera ingresión, que lo está el primero, habiendo legítima parte de donde suponer ésta, lo cual no aprobaría si el tiple primero entrase octava abajo no habiendo otra voz que le suplicese el *gradatim*, de donde le ingresión con más legitimidad se debiese suponer.

Paso en que se fruecan las voces. Ejemplo.

Inteligencia que declara el ejemplo puesto.

(N. B. Las voces son, en los dos ejemplos anteriores, SATB, en claves altas. Todas las notas, incluidas las de los dos tenores, están transcritas a tono).

Este ejemplar sólo sirve para que se vea, con tal **permisión**, como la que va expresada en términos lícitos, a lo que se extiende la hermosura y sutileza de los discursos, pues lo que a unos causa horror por no entenderlo, a otros deleita su extraño discurrir.

Postura del maestro Valls.



Declaración de la primera.

A musical score for four voices (SATB) in 4/4 time. The score is written on four staves. The first staff (Soprano) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff (Alto) has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The third staff (Tenor) has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fourth staff (Bass) has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music consists of three measures. The first measure shows the vocal entries. The second measure shows the vocal lines continuing. The third measure shows the vocal lines concluding with a final cadence.

En esta postura del maestro Valls no me parece tengo que decir más que lo que va declarado en los anteriores ejemplos y primeros fundamentos, a que me remito, y paso, por no dejar en blanco la **proposición** que hace el señor don

Joaquín Martínez, de suposición propia e impropia, a que me ciño, diciendo que el Maestro Valls supone lo que hay, pues toma para ingreso del tiple el punto *si bemol* que tiene el contralto en su postura; y pues toma parte de lo que hay no será impropia esta suposición, como la de quien la quiere suponer en *do*, pues no habiendo tal cosa en una ni en otra voz, clara está la consecuencia.

No sin misterio puso el maestro Valls el contralto en parte superior, advirtiendo que de este modo sería menor la disonancia, por ser el golpe de voz en dicho término de más cuerpo y la del tiple de menos, por más delicada, con que se ocultaba y obscurecía la dicha disonancia a que le obligó más la letra *Miserere nobis*, pues suponía para esta palabra gran delito, como lo ha parecido la entrada de su paso, sin serlo, con que logró su intento sin faltar al precepto.

Aquí me es preciso extender la hoja que dejé doblada para proseguir la defensa, y que no haya tanta duda en la inteligencia del término *a quo*, medio y término *ad quem*, que también consta de estas partes el compás que hacemos por demostración visible o tácita, al cual están sujetos todos los movimientos de las voces, observando los preceptos y reglas de la verdadera composición de dichas voces; que éstas también, en sus movimientos, han de guardar dichos términos, en esta manera: siempre que las voces van de *do* a *re* hay movimiento, ergo término *a quo*, medio y término *ad quem*, siendo el *do* término *a quo*, el medio las nueve comas que tiene su distancia hasta el *re*, el término *ad quem* es el *re* inclusive; pero esto se ha de entender cuando el profesor, para ajustar sus voces, quiera tomar la distancia desde la voz *do* a *re* como especies buenas, una y otra; mas cuando por sus glosas quiera pasar el *re* como especie mala, para transitar al *mi*, tomándolo a éste como bueno, cumple en dicho *mi* el término *ad quem* y pase [sic] el *re* como medio para adquirir el dicho término *ad quem*; y lo mismo se debe entender en el ascenso y descenso de las demás voces, como sean *gradatim* y sin contravenir a los preceptos del compás; pero si los movimientos fueren de *per saltum*, ya sea subiendo o bajando, debe ser bueno el primero causante y el último, como término *a quo* el principal y *ad quem* el segundo, siendo el medio los espacios callados del tránsito, como de *mi* a *fa* *gradatim*, que en éste sirve[n] de medio las cinco comas de su distancia, como puedan [sic] servir también las cuatro del semitono que llamaron incantable; y si las comas, cada una de por sí, fue-

ra capaz de ser audible, como es inteligible, se podría hacer verdadera demostración de su tránsito, el cual sólo la inteligencia le puede conocer para admitir su tránsito.

Y pues me he dilatado tanto suplico al discreto profesor que le leyere perdone y supla mis yerros (pues receloso de ellos) [sic], y no ser bastante aprobación la mía para caso tan difícil, supliqué a los señores de quien va puesta y firmada la aprobación mirasen este mi papel con cuidado y me dijese su parecer, con el que sólo bastará para que no se repruebe tan a lo público la postura de un maestro como Francisco Valls, ni se tenga por tan mala que no tenga muy probable razón su defensa, con que queda la mía tan asegurada como favorecida. Así lo siento, *salvo meliori*. Berlanga, 8 de julio de 1716.

Maestro don Gabriel Tajueco Zarzoso.

**Censura de los señores don Francisco Hernández, maestro de capilla del real convento de la Encarnación de Madrid, de don José de Caseda, maestro de capilla de la santa iglesia de Sigüenza, y de don Pedro Jerónimo de Borobia, organista principal de la misma santa iglesia.**

El papel que V. M. remite a nuestra censura, en que aprueba la posición o postura de Francisco Valls, maestro de capilla de la santa iglesia de Barcelona, en el *Miserere nobis* de la misa que compuso intitulada *Scala Aretina*, leímos con atención gustosa, y aunque bastaran sus créditos a aprobarle, el registrar la solidez de sus razones y praxis de sus ejemplares, sin arbitrio para la censura, fue precisa la aprobación.

En materias opinables con facilidad se reprueba y con trabajo se afianza aun el más acertado dictamen, o porque la defensa de éste es empresa de la discreción y en lo primero tiene su dominio la ignorancia, o porque el genio humano, más que aplaudir, se inclina siempre a impugnar. *His accedit*, escribía Plinio, lib. 2, epíst. 19, en ocasión semejante, *quod oratio de qua loquimur pugnat et contentiosa est*. En puntos contenciosos es consiguiente la discordia, no en los afectos, que no es justo entre, ni aun pise los umbrales de las voluntades, lo que es propia esfera de los entendimientos y deben resolver sus nobles operaciones; ordénanse éstas a inquirir la verdad y demostrar la razón, fundamento principal para el desempeño de una acertada opinión.

Más porque la novedad suele perturbar los ánimos, es acertado consejo, según el mismo Plinio, conferirla, para aprobarla, con las leyes y ejemplares más antiguos, con cuya correspondencia y nivel debe ser tanto más plausible a los sabios cuanto es menos aceptable a los ignorantes. *Potest tamen fieri*, escribe el Panegirista, *ut quamquam in his difficultatibus libro isti novitas enocinetur* [sic], *novitas apud nostros, apud graecos enim est quiddam, quamvis ex diverso, non tamen omnino dissimile. Nam ut illis erat moris, leges quas ut contrarias prioribus legibus arguebant aliarum collatione convincere, ita nobis in esse repetundarum lege quod postularem, cum hac ipsa lege, tum aliis colligendum fuit; quod nequaquam blandum auribus impeditorum, tanto maiorem apud doctos habere gratiam debet, quanto minorem apud indoctos habet.*

Novedad parece la posición que V. M. defiende, pero novedad para algunos de nuestro tiempo, *novitas apud nostros*: pero cotejada con los ejemplares antiguos de los profesores más graves, se hallan muchos que la apoyen; y sin duda es agravio a la veneración y respeto que lo que un Galán, Hinojosa, Ortells y otros insignes hombres han puesto por obra y ejecución de sus diligentes tareas, quiera condenarlo nuestro delicado genio y sospechosa censura, sin más autoridad que la nuestra, que, por propia, en nuestra estimación debe ser ninguna.

El punto principal lo resuelve V. M. con claridad e ingenio, afianzándolo con razones físicas y ejemplares tan parecidos a la posición del maestro Valls, que, o es forzoso negarlo todo, o aprobarla con la precisión del paso. Es nuestra música, unida o separada a la aritmética, ciencia verdadera y arte liberal; es su objeto *numerus sonorus*; prescinde de la multiplicación material de las voces, mirando como razón formal la armonía sensible que deben causar en el oído, que es su proporcionada potencia; sus propiedades son todas las de los números contraídos por la sonoridad o melodía; sus afectos, mover, deleitar, suspender, y otros muy extraños, que enseña la experiencia y experimenta el buen gusto, demostrando, uno y otro, *quoad intellectum et quoad sensum*; y en esta consideración sólo intenta expresar, con armoniosas voces, según debida proporción, entre sí y con la potencia, la sonoridad, ordenando [a] los apacibles sonidos hacer índices sensibles de la armonía, no a las voces lo sonoro, de donde toma su especie y diferencia. De donde se infiere que, logrando este principal intento, como razón formal, será cosa material el expresarlo con esta o aquella voz.

Contemplada la música como arte liberal, prescribe a sus profesores reglas y documentos con que se obligan a practicarla, no con tanta estrechez que sea sin excepción, pues en los casos que dicta la razón y la prudencia, en todas las artes, y aun en muchas ciencias, no hay regla que no la tenga. La Filosofía, a quien da preceptos la misma Naturaleza, instada de la precisión, enseña que tal vez suplen los accidentes. Conque, siendo la música tan liberal con sus profesores, no es razón el angustiarse en sus reglas, pues, salvándose lo esencial, importa poco varíe la precisión la multiplicación material de una voz, cuyo silencio puede servir a la hermosura y primorosa idea de su artífice, que no debe mal lograr [=malograr] un buen intento por un escrúpulo impertinente.

Ni el precepto parece se ha de entender tan riguroso que una misma número voz [sic] haya de prevenir, ligar y resolver, aunque sea esencial la prevención, posición falsa y resolución o desempeño; y a la verdad no es fácil la disparidad, porque una voz pueda desempeñar a otra y no prevenirla. Conque, practicándose lo primero, como se ve en muchos ejemplares, *potiore iure*, siendo menos perfecto el término *a quo* del movimiento, podrá una voz prevenir por otra. Ni esta prevención se debe suponer en cualquier signo, pues si le falta la conexión y unión recíproca con las otras voces será suposición falsa o término disparato, *qui nec alteri opponitur, nec cum illo connectitur*; luego si el bajo está en *sol*, hacer la suposición en *do*, debiéndose en *si bemol*, será notorio error, como lo fuera suponer hierro, habiendo de ser oro o plata, o suponer lo falso por lo verdadero y lo malo por lo bueno, que es conocido engaño. Ya vemos que la variedad de opiniones nace de la diversidad de los genios y discursos, pero a quien registraré despacio el parecer de V. M. y se hiciera cargo de la dificultad principal, le parecerá bien, y así no sólo lo aprobamos, sino le damos las gracias de su trabajo, concluyendo con las palabras de Ovidio a un amigo suyo (Lib. I *Trist.*, Eleg. 8):

*Tota tibi mente, mihi que  
Gratulor ingenium non latuisse tuum.*

Así lo sentimos, *salvo meliori*, etc. En Sigüenza, a 20 de julio de 1716.

Don Francisco Hernández, capellán y maestro de capilla de la real capilla de la Encarnación.

Don José de Caseda.

Don Pedro Jerónimo de Borobia.

**Respuesta de don Francisco Zacarías Juan, maestro de capilla de la santa iglesia de Cartagena, a un papel impreso, su autor don Joaquín Martínez, en que condena la entrada del segundo tiple de la misa que compuso Francisco Valls, maestro de capilla de la santa iglesia de Barcelona, con el título de *Scala Aretina*.**

El día 3 de agosto del año pasado de 1715 firmé un papel aprobando la entrada del tiple segundo en el *Miserere nobis* de la célebre misa que compuso el maestro Francisco Valls con el título de *Scala Aretina*, dando por buena la entrada del segundo tiple, opinión tan válida, que no me quedó la menor duda en decir es buena aquella entrada del tiple segundo del *Miserere nobis* de dicha misa; y habiendo llegado a mis manos un papel impreso, su autor don Joaquín Martínez, impugnando el papel que tiene impreso el maestro Francisco Valls para su defensa en la entrada del segundo tiple, que con tanto acuerdo hizo el maestro Francisco Valls en tan célebre obra [sic la redacción; parece que falta la segunda parte de la frase].

Don Joaquín Martínez, en su papel impreso, condena la entrada del segundo tiple y también impugna el papel de su defensa. Fuera temeridad en mí defender el papel del maestro Francisco Valls, pues es tan sabida su habilidad y su gran inteligencia, que las sombras de mi cortedad deslucirían la claridad de sus eficaces razones. Sólo diré lo que siento en el papel de don Joaquín Martínez oponiéndose a la entrada de aquel segundo tiple, por haberla defendido en el papel que firmé.

Que la música consta de principios asentados y reglas generales como las demás ciencias, es fijo; que no hay regla general que no tenga su excepción, es constante; que quebrantados aquéllos se destruye la esencia de la música, es común opinión; que las excepciones en la reglas generales en todas ciencias, es practicable doctrina [sic]; y no valiéndose de éstas cuando se necesitan, fueran las composiciones de poca variedad y muy llanas; y si el canto llano tiene sus excepciones, siendo una voz sola la que canta, con más razón las puede tener el canto de órgano en su composición, por componerse de muchas voces.

Dice don Joaquín Martínez que es principio asentado que las especies disonantes o falsas no se pueden usar sino puestas en ligadura o en movimiento menos principal del compás. Podría responder a don Joaquín Martínez que las falsas se pueden dar con ligadura y sin ella, y la falsa que lleve la ligadura ne-

cesita de tres cosas: la primera, la prevención; la segunda, la ligadura; y la tercera, la salida. Esto es supuesto, pero no lo que supone don Joaquín Martínez, diciendo no se puede dar la falsa que no sea con ligadura, o pasando la especie mala por la buena; y aun este pasaje casi siempre previene la una voz con ligadura, y de otra forma no puede pasar la mala por la buena.

También hay otro modo de usar las falsas sin ligadura, sin que pase la mala por la buena, que son las falsas de pasaje u de glosa, como nos lo enseña el insigne don Pedro Cerone en el lib. 11, al cap. 15, fol. 617, hasta el cap. 25 y hasta el fol. 648; en todos estos capítulos verá el maestro don Joaquín Martínez cómo las especies disonantes y falsas se pueden dar sin ligadura, y no como quiere don Joaquín Martínez.

Asienta el maestro don Joaquín Martínez que las especies disonantes o falsas no se pueden usar sino puestas en ligadura o en movimiento menos principal del compás. Bien sabido es que el compás consta de dos partes; de un dar y un alzar; que la parte más noble del compás es el dar no hay quien lo niegue. Esto supuesto, podré decir que la entrada del segundo tiple en el *Miserere nobis* no será parte principal del compás, porque si aquel tiple entra después de haber dado ya el compás, no hay duda que se ha de confesar no ser parte principal, porque la pausa que lleva para su entrada debe ser aquella la parte principal del compás.

Que sean las pausas indicio del silencio es bien sabido de todos, y don Pedro Cerone el modo de explicar la pausa es para dar a entender el valor que corresponde la pausa a la nota, y por eso concluye en el cap. 69 del lib. 2, "de las Curiosidades": *Pausa in cantu est aspiratio vocum*, etc.; y con eso da a entender que es la pausa para respirar, y no se canse el que canta, ni moleste a los oyentes. Es la pausa como parte muerta, como se puede ver en un semi-breve sincopado o con puntillo, y por lo regular los músicos la callan, y sólo se oye el golpe que pronuncia la nota: Cerone, fol. 647, lib. 11.

Toda la dificultad que se ofrece al maestro don Joaquín Martínez consiste en la entrada de aquel segundo tiple, que es novena del tenor y segunda del contralto, siguiendo la opinión de que las falsas no pueden darse si no es con ligadura. Mucho estraño condene lo ejecutado por el maestro Francisco Valls, cuando hay tantos ejemplares, y más suponiendo que las falsas se pueden dar con ligadura y sin ella, como lo dice don Pedro Cerone y otros autores, antiguos y modernos.

La entrada de aquel segundo tiple en el *Miserere nobis* convengo con la razón que di en mi papel que firmé el año pasado de 1715, que es la misma que da el maestro Valls, suponiendo que aquella novena del tenor y segunda del contralto lleva supuesto el *si bemol* del contralto, porque es voz tan inmediata al segundo tiple, que oyendo estas dos voces queda el oído tan engañado, que no distingue si son dos voces o una, como se puede hacer la experiencia en dos voces iguales o en el órgano o cualquier instrumento de cuerdas. Esta práctica es tan común, que dudo que el que la experimente pueda negar esta verdad; y concediendo que esta novena con el tenor y con el contralto no es falsa de ligadura sino es de pasaje u de glosa, no siendo parte principal del compás, lo mismo fuera que subiera esta voz (como fuera la otra igual a ésta) que bajara, pues de entrambos modos lo ejecutan los autores que han escrito, así antiguos como modernos; porque nos hemos de sujetar a lo que han ejecutado, como lo afirma don Pedro Cerone en el lugar citado, tengo por cierto que ha de confesar don Joaquín Martínez que lo obrado por el maestro Valls en el *Miserere nobis* es bueno.

Se opone don Joaquín Martínez a la suposición de aquella pausa anterior a la figura, suponiendo que aquel segundo tiple mueve (para el arte) del *si bemol* y para el paso del *la*, porque se vale de esta falsa, no como falsa de ligadura, sino es como falsa de pasaje u de glosa.

No puedo dejar de decir la admiración que me causó cuando leí en el papel de don Joaquín Martínez que así como el maestro Valls supone aquella pausa del tiple segundo en *si bemol*, dice don Joaquín Martínez que podrá cualquiera suponerla en *do*. Nunca discurrí que un maestro tan clásico como lo es don Joaquín Martínez llegara a hacer tal proposición, porque después prosigue diciendo "que hay suposición propia o impropia. La suposición propia es aquella que tiene parte de lo que supone, y ésta es admitida; la impropia es la que nada tiene de lo que supone". La suposición del *si bemol* tiene parte aquel segundo tiple, por tener la pausa que supone mueve esta voz del *si bemol*; ésta es suposición verdadera, por tener en su abono la voz del contralto, que es la suposición, y es especie imperfecta con el tenor, pero consonante; se sigue la consecuencia que, teniendo parte de la suposición propia, es verdadera, y se debe conceder, por ser admitida la suposición propia; y queriendo don Joaquín Martínez exceder de esta suposición del *si bemol* pasarse al *do*, no habiendo parte de esta suposición, también podría decir el maestro

Valls: "Así como don Joaquín Martínez quiere hacer la suposición en *do*, on-cena del tenor y segunda del contralto, quiero hacer otra suposición, y que sea en *re*", y entonces sería docena del tenor, y sería especie perfecta, y tercera con el contralto, especie imperfecta; pues ni una ni otra suposición tiene cabi-miento, porque no tiene parte de lo que supone; y no teniendo parte para su-poner, porque no hay voz que pueda suplir esta suposición, se debe llamar su-posición impropia, y ésta no se admite, porque no tiene nada de lo que supo-ne, y queda excluida la suposición de *do*, que es la que quiere don Joaquín Martínez que suponga.

Va formando un argumento el maestro don Joaquín Martínez, no admi-tiendo la suposición de la pausa ni queriendo que esta pausa se deba entender mueve aquella voz del *si bemol*, que está llamando, por ser voz tan inmedia-ta, siendo la prueba tan legítima que sólo el que se funda en su capricho po-drá negarla; añadiendo será ésta mala música, y que si se entiende como está el paso de aquel segundo tiple, entrando en la novena del tenor y segunda del contralto, falta a los preceptos del arte, porque aquella falsa no tiene ligadu-ra; parece que será excusada la prueba, sabiendo que las falsas pueden darse con ligadura y sin ella; y no siendo esta falsa de las que se deben dar con li-gadura, sino es de las que se dan de paso u de glosa, es prueba legítima no fal-ta el paso a los preceptos del arte, y no puede dejar de ser buena música; to-da música que está según arte es buena música; ésta que nos propone el ma-estro Valls, entrando aquella voz en novena del tenor y segunda del contralto, especies disonantes y falsas. éstas se pueden dar con ligadura y sin ella; ésta no falta al precepto del arte, por no ser parte principal del compás, y las fal-sas se permiten con ligadura y sin ella; ésta es falsa sin ligadura, por ser falsa de paso u de glosa; ésta no es parte principal del compás; luego será buena música la que nos propone el maestro Valls en el segundo tiple del *Miserere nobis* de tan célebre misa. Ni menos tiene fundamento don Joaquín Martínez para afirmar no se conformó el maestro Valls con la letra usando de la falsa, por ser ésta disonante y áspera, y así improporcionada para significar un afec-to en que se implora la divina misericordia, "pues nadie, para solicitar pieda-des, entra pidiendo con asperezas". Sobre que debo decir no faltó el maestro Valls en esta puntualidad, porque el afecto de pedir a Dios nuestro Señor use de su misericordia incluye dolor de la ofensa cometida, como consta del mis-mo verso de la composición, que es *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*; y siendo esta ofensa a Dios, y a la razón tan disonante, y el dolor de ella tan

áspero a la naturaleza depravada, no sé por qué estraña don Joaquín Martínez entre el maestro Valls, para significar este afecto, con una falsa disonante y áspera, y más siéndolo sólo de pasaje, que puede denotar el sentimiento de la pasada ofensa u del pecado que el que suplica a Dios desea que se pase; de que parece se infiere que el maestro Valls no sólo se arregló al tema, sino al rigor y significación de la letra.

Los ejemplares que para su abono trae el maestro Valls de maestros tan clásicos, estraño que don Joaquín Martínez ponga y quite leyes, dando unos por buenos y otros por malos. En el primero, del maestro Galán, da por buena aquella entrada del contralto en la quinta falsa con el tenor; no sé cómo el maestro don Joaquín Martínez puede darlo por bueno cuando niega absolutamente que las falsas no se pueden dar si no es con ligadura; aquella quinta falsa no tiene ligadura, luego no está bueno, como dice don Joaquín Martínez; y no teniendo voz alguna que la abone, ya parece que confiesa don Joaquín Martínez que pueden darse las falsas sin ligadura, porque dando por bueno este ejemplo, entrando en la quinta falsa, no puede negar la entrada del segundo tiple del maestro Valls, porque una y otra falsa están sin prevención ni ligadura, y no siendo falsa de ligadura lo será de pasaje u de glosa; y ésta del maestro Galán ha menester suposición de otra voz u de otro bajo, que no hay duda que un maestro tan clásico como lo fue el maestro Galán llevaría supuesta cualquiera de estas dos suposiciones, como se discurre en el mismo contralto al sexto compás: da una cuarta con el tenor y se mantiene un compás y una parte de otro hasta hacer su salida. No podrá negar el maestro don Joaquín Martínez que para que esto sea bueno necesita que otro bajo esté en *mi* bemolado un compás, y el maestro Galán supo muy bien lo que se hizo, porque sin duda haría esta suposición para abonar esta falsa, y la del maestro Valls no ha menester nueva voz para abonarla, porque ya la tiene con la voz del contralto, que se deja suponer que es nacido aquel segundo tiple del *si bemol* del contralto.

El ejemplo del maestro Hinojosa, en el *Beatus vir*, también lo da por bueno el maestro don Joaquín Martínez, dando por razón que entra ligando de quinta menor el tiple con el bajo, y después entra en séptima menor con el bajo, haciendo ligadura. No puede negar el que viere este ejemplo que necesita de nueva suposición la voz del tiple y la del tenor, porque si las falsas con ligadura han de tener prevención, ligadura y salida, la prevención ha de ser al

alzar del compás, la ligadura (que es la falsa) al dar del compás, y la salida, al alzar del compás. Sabiendo esto don Joaquín Martínez no podrá negar es menester hacer otra suposición, y si se mira este ejemplo con el rigor de las falsas con ligadura, se ve que el tiple y el tenor, cuando hacen su salida, el uno de quinta falsa y el otro de séptima, no guardan el rigor de las falsas, porque es regla fija que las falsas tienen sus salidas bajando, y no subiendo; éstas tienen sus salidas, el tiple a la sexta y el tenor a la octava, ambas a dos subiendo; luego no está bueno este ejemplo, que por tal lo da don Joaquín Martínez, no haciendo nueva suposición. Que el maestro Hinojosa, cuando lo haría, a mi parecer, supondría aquella pausa del tiple en la sexta del bajo, y la del tenor en la octava, y las salidas del tiple y el tenor a la imperfecta, como también supone el maestro Valls en el *si bemol* del contralto.

El segundo ejemplo, del maestro Hinojosa, en el *Qui habitat*, condena por malo el maestro don Joaquín Martínez por las entradas del tiple primero, tiple segundo y contralto, dando estas entradas por malísimas, la del tiple primero entrando en novena del tenor, el tiple segundo en oncena del tenor y segunda del tiple, el contralto en cuarta del tenor; todas son especies disonantes y falsas; y siendo cierto que estas especies disonantes se pueden dar con ligadura y sin ella, tengo por bueno este ejemplo del maestro Hinojosa, porque aquella novena del tiple primero con el tenor, la pausa anterior a la nota lleva supuesta su entrada del *sol* del tenor, suponiendo la pausa por nota, y lo mismo la del tiple segundo, porque supone la pausa de la nota del tiple primero, y también la del contralto. Como también la supone el maestro Valls en la entrada del segundo tiple del *Miserere nobis*.

El ejemplo del maestro Ortells y del maestro Bailón dice don Joaquín Martínez "cometen error, y error que por más que se quiera defender no lo ha de conseguir el más experto en la profesión". Sin duda ignora el maestro don Joaquín Martínez que cualquiera de estos maestros por sí solo era capaz de hacer opinión en la música: el maestro Ortells, en su lamentación a doce, entra la voz del tiple primero en el tritono, y no en la cuarta, como dice don Joaquín Martínez, pareciéndole comete error. No ignora el maestro don Joaquín Martínez que aquella falsa no es de ligadura, sino es de paso u de glosa, ni tampoco la parte más principal del compás, porque viene al alzar aquel tritono, y aunque fuera cuarta lo salva el segundo tiple, que es sexta del tenor, que hace alusión a la cuarta del maestro Galán, y aun ésta con más razón. Bien po-

dría decirle a don Joaquín Martínez que el acompañante, en aquel dar del compás, estando el tenor en el *si bemol* ligando de la séptima del segundo tiple, precisamente ha de poner otra voz en *re*, y es cosa natural que después de aquella tercera prosigue aquella voz al tritono o cuarta, estando el segundo tiple ya en la sexta del tenor. Pues siendo esto tan fijo, como es dable, quiera don Joaquín Martínez condenar lo que con tanto acuerdo hizo un maestro tan clásico, con la advertencia de entrar todas las cuatro voces con el paso. Parece que don Joaquín Martínez quiere hacerse singular en la música, quitando y poniendo leyes a los que nos la han enseñado con tanto fundamento y experiencia.

En el ejemplo del maestro Bailón hace la misma calumnia don Joaquín Martínez, siendo distinto el discurso. Supone por mala la voz del tenor primero cuando entra en la segunda del tenor segundo, siendo la octava parte del compás; porque en compasillo entran ocho corcheas al compás; la que nombra el tenor primero lleva supuesto el *fa* del tenor segundo, que es suposición propia, por ser voz tan igual la una como la otra, y no siendo falsa de ligadura, sino es de paso (que para el caso presente lo mismo es subiendo que bajando), con gran propiedad alude a la entrada de aquel segundo tiple que hace el maestro Vallis en el *Miserere nobis* de su célebre misa, no siendo parte principal del comás, ni menos falsa de ligadura, sino es falsa de pasaje u de glosa, como llevo dicho en los capítulos ya citados de don Pedro Cerone.

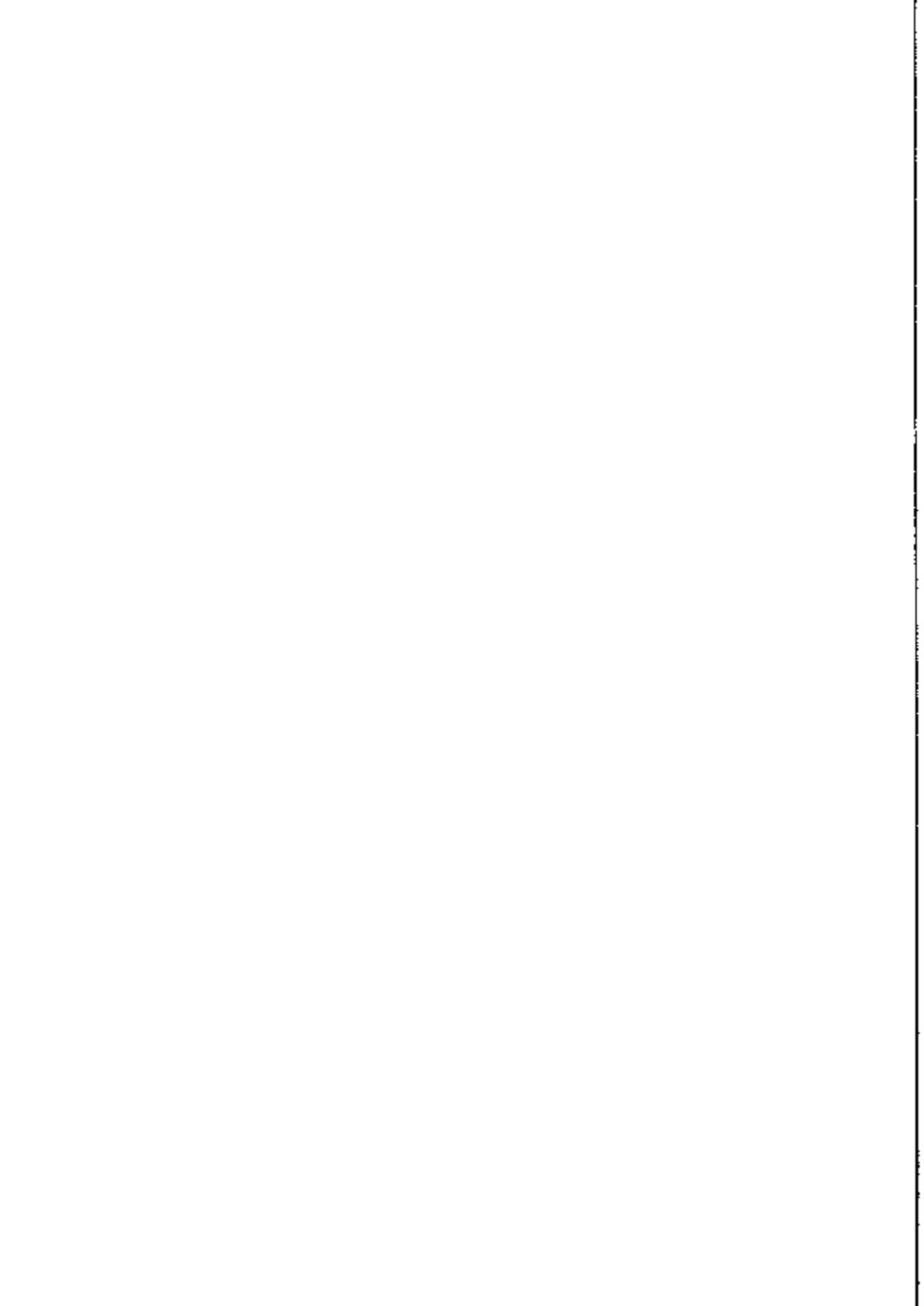
Mucho me admira diga el maestro don Joaquín Martínez no se pueden dar dos especies consonantes, esto es, octava y quincena, quinta y docena, quinta mayor y quinta menor, y que en éstas no hay variedad, cuando son distintas las distancias. En los capítulos que cita don Joaquín Martínez de don Pedro Cerone en el lib. 13 de los "Fragmentos Musicales" [sic], capítulos 29 y 30, a fol. 723 y 724, sólo prohíbe dos unísonus, dos octavas y dos quintas de una misma especie, pero no hace mención de quinta y docena y sus compuestas, ni octava y quincena y sus compuestas; pero también pone un ejemplo de poderse dar dos quintas, mayor y menor, negándolas Franquino en el tercero de su *Música Práctica*; pero prosigue diciendo don Pedro Cerone que las prohibía este autor, y Pedro Arón [sic], porque en su tiempo el arte no había aún hallado modo de suplir al defecto natural de la dicha quinta, que hace discutir que si viniera [sic = viviera] en estos tiempos este grave autor aprobaría lo que el maestro Francisco Guerrero hace en diferentes obras, especialmen-

te en el *Et incarnatus est* de la misa a cuatro intitulada *Puer qui natus est nobis*, citado este grave autor por don Pedro Cerone, lib. 22, a fol. 1118, y se verá que en esta misa, en el lugar citado, da dos quintas, esto es, quinta y doce-na, octava y quincena, a un mismo tiempo, haciendo las dichas quintas Palestina [sic], Morales, Alonso Lobo, Felipe Rogier y todos los que han escrito.

El mismo don Pedro Cerone, al cap. 15 del lib. 11, fol. 619, da por bueno a cuatro voces dos octavas de movimiento contrario, que para el caso presente lo mismo es unísonus y octava que octava y quincena y sus compuestas, moviendo las voces la una con salto de sexta y la otra de tercera, y otro ejemplo con movimiento la una voz de sexta y la otra de tercera, éste lo da por bueno a seis voces, y más abajo a cinco voces con salto de cuarta la una voz y la otra de quinta, como observan todos los maestros en obra a ocho voces, y este célebre autor lo da por bueno a cinco voces, y los dos ejemplos últimos de la misma plana, esto es: el primero a cinco voces y el otro a siete, y también Aguilera en sus *Magnificats* a ocho observa estas octavas, y a veces dice lo mismo un bajo que otro, cantando estos bajos como voces del medio. Y por no molestar, podrá ver el maestro don Joaquín Martínez todos los libros de fustol, que allí encontrará todo su desengaño.

No me queda la menor duda en el paso de aquel segundo tiple que hizo el maestro Francisco Vallis en el *Miserere nobis* de su célebre misa, para aprobar su discurso, sin que pueda llevarme otro interés que el de la razón y el conocimiento de mi corta inteligencia. Ni tampoco en la de los ejemplares de maestros tan clásicos que propone el maestro Vallis para calificar su dictamen, que como hombres pudieron errar, pero, según mi inteligencia, debo creer lo hicieron con mucho acuerdo, y debemos hablar con mucha veneración de los que supieron obrar con el acierto que manifiestan sus obras. Así lo siento, en Murcia, a 24 de julio de 1716 años.

Don Francisco Zacarías Juan.



## **Gregorio Portero: Copia de la “Respuesta” de Santiso Bermúdez a Joaquín Martínez**

*Manuscrito. El cotejo con otros escritos de Portero —incluido su testamento hológrafo— permite asegurar con certeza que esta copia manuscrita de la “Respuesta” del maestro sevillano al organista palentino es autógrafa del maestro de capilla de la catedral granadina originador de la Controversia.*

*Como se dice en la presentación de la “Respuesta” de Valls a Martínez, Valls la incluyó en su escrito, aunque en el mismo hubiese publicado ya otros dos escritos del maestro sevillano y aunque hay buenos motivos para pensar que Santiso la hubiese publicado antes de forma autónoma. Ya en un estudio que publiqué en 1968, en la revista “Tesoro Sacro Musical, hablé de esta copia, sin dar más detalles; Lothar Siemens, en su citado estudio de 1976-77 (pág. 215), sospecha, con toda razón, que se tratase del mismo texto que había publicado Valls, aunque añadía que, por falta concreta de más detalles, esa opinión debía quedar “pendiente de comprobación”. Es lo que hago hoy, y puesto que no tendría mucho sentido transcribirla de nuevo, ya que se reproduce, en su forma impresa, dentro de la “Respuesta” de Valls, creo preferible ofrecer un facsímil del original, por un motivo claro: porque, no obstante que, por lo desvaído de la tinta y por haber sido hechas las fotocopias en una fecha tan lejana como 1976, en algunos puntos la reproducción resulta defectuosa, puede servir como documento para conocer la caligrafía de Gregorio Portero, así como otros particulares de la Controversia y sus autores.*

*En el volumen III, de estudios, doy más detalles de todo esto.*



**R**espuesta de D.<sup>o</sup> Gregorio Santiso.

à el Papel que hizo el S.<sup>o</sup> D.<sup>o</sup> Joachin Martinez impugnando la opinion de el

S.<sup>o</sup> Maestro D.<sup>o</sup> Francisco Vallis.

en el passo de su celebra

Missa. Escala Argentina.



El lunes 25 de Mayo tuve fortuna de recibir en  
 papel impreso su Tüthor el Sr D. Joaquin Martinez  
 a quien siempre he venerado y atendiado por uno de los  
 mas adelantados Músicos de la Murcia que se conoce en  
 esta España. Noté como á leer dicho Tüthor  
 si á veces se aprenden de tan oras Músicos algo de  
 la mucha erudición que podía manifestar en sus  
 escritos: hallé que su contenido era semejante a  
 una inmensa obra de D. Juan Valls, en que defen-  
 dia estar conforme á este la entrada del título  
2.º en el discurso sobre la música que en el  
país comun con el título de Scala Metris. Y  
 confieso que alho papel impugante llevo á mi  
 oídos el concepto grande que siempre he forma-  
 do de Sr. Tüthor; pero también confieso, que no  
 se ha podido conuenir mi vudeza con las razones  
 de la resolución grande que en su escrito muestra.  
 Y pues alienta alho Tüthor en su papel que esta  
 no es lid de voluntades, ni pasiones, si sólo se

entendimiento) (aunque el mío para lidas es muy débil)  
me pareció conveniente así a aunque de prisa  
para continuar la obra comenzada disponer sin  
forma estos borradores. =

Supone el Sr. D. Joachin Martinez en su papel q<sup>ta</sup> la  
Música consta de principios ajenos y reglas generales  
como las demás ciencias, y que esto que a menudo se  
destruye sea música la esencia, conoce q<sup>ta</sup> estas reglas  
tienen excepciones, y me parece también debía supo-  
ner, que este arte (como los demás) admite novedades  
o invenciones, quando estas se componen con sus reglas  
y principios: No se le prohibe al Architecto inventar  
nuevos Estipites, Corinas, ni Archeaxes, ni al Pintor q<sup>ta</sup>  
descubra nuevos dióuxos u ropajes, quando estos se con-  
firman con las simétricas reglas de su arte, menos  
se debiera en arte tan heroica como es la música  
reprobar artificiosas invenciones, para que con la no-  
vedad hemoseen, y balaquen su sentido. =  
Alienta el Sr. D. Joachin que las especies disonan-

tes, o fallos no se quedan y no son puestas en ligadura  
 En movimiento menor principal del compás. En  
 este supuesto repuesta la entrada del segundo tipo  
 en el Miserere nobis. Fue entrada en seguida con  
 el contrario, y en novena con el tenor, que son el uno y  
 otro cantos, notándose ligadura y un albre, con  
 contra el precepto del arte; de este supuesto infiere  
 el S.<sup>o</sup> Joachin contra el paso mucio, y muy grues  
 de acterito, que por fundados en un supuesto falso,  
 (como á actante probare) no quieramos detenernos á  
 referencias. =

Para el S.<sup>o</sup> Joachin (después de alguna circun-  
 y distintas) á tomar por siguiente la razón con que  
 el S.<sup>o</sup> Fran.<sup>o</sup> de Valls, manifiesta ser buena la  
 entrada del tipo segundo; y dice que es visca,  
 y siendo tan bien fundada, y de todo lo Maes-  
 tro del arte tan bien admitida, debía considerarse  
 que valia por mil: Es la razón del S.<sup>o</sup> M.<sup>o</sup> Valls  
 que la Pausa que precede á la especie falsa, lleva

presupuesto el fa de B. fa. m. desprecia el S. Gm.  
 Joaquín muy á la clase este fundamento insignia  
 y primoroso; diziendo, que no ay hustor que se lo  
 abone, y como antes ha dicho, que solo la ligatura  
 abona las especies dionantes impugna la suposicion  
 las naza buenas. =

Empieza á impugnar esta Doctrina con la intu-  
xióaa del gran Cerone, y oída, que aunque má  
 capacidad es la mas corta desde luego se hizo  
 poca fuerza e l modo con que se vale de este hustor  
 y su doctrina. Dize áue en los Capítulos 68 y 69  
 de su libro segund de curiosidades en que trata de las  
Pausas, no hace mención de que en ellas pueda aver  
suposicion; desde luego pudiera despreciar este modo  
 de arguir por que se llama argumento negativo,  
 que en qualquiera arte, ó facultad no tiene fun-  
 damento ni se admite. Pero por ventura. bñ  
 modo de arguir, dize que San Agustín solo oetal  
 modo explica una dificultad de la Escritura,

y que no consta del Santo otra inteligencia, y que  
 Explicación del Santo de otro modo, no añaden-  
 do algo á lo que San Agustín expone, es máis la  
 explicación que el otro ó otros Autores hacen.  
 Pues este se llama argumento negativo, y por tal  
 no sirve en ciencia alguna; quis lo mismo es  
 decir que el gran Cejón en Capítulos en que  
 trata de las falsas no hace mención de la dispo-  
 sición para aborax las falsas; Puede ser que si  
 el mismo Cejón lo enseñara el S. D. Joachin en otro  
 lugar encontrara, que hablando de las falsas  
 dice, que como téngan parte de lo que suponen  
 son buenas, y entonces no dice el S. D. Joachin.  
 con este Autor, que solo las ligaduras hacen ó sean  
 las especies disonantes. =  
 Además que si el S. D. Joachin quisiera leer con  
 ayuda á un digno Maestro e L. M. R. P. fray  
 Pablo Nazare en el tratado 4.º de las especies  
 disonantes en la música Cap. 1.º allí dice con lo

variada que son que las especies disonantes ay otro  
 modo de varias en la musica fuera de la ligadura  
 y en el modo es imponer por las especies disonantes  
 unas consonantes: mira el S. D. Joachin si ay factor  
 tanto que abone las especies falsas fuera de la liga-  
 dura, que es la suposicion, como dice D. Juan Valls.  
 En prosiguiendo el Sr. M. Fr. Pablo en este Capitulo  
 dice, que la suposicion una es propia y otra im-  
 propia: la propia es quando se pone en un  
 punto de un punto superior. La propia es cuando  
 se pone en un punto inferior, o sea de lo que se pone  
 y en este modo la suposicion del S. D. Valls,  
 en el uso ordinario, que en el Contralto en el fa de  
 la fa. ha un signo al dar del compas, y el  
 quando tiene en la en la Alamire sobre el signo del  
Suposicion el fa de el contralto, y siendo esta fac-  
ta tan corriente entre los diacriticos, aun de una  
inteligencia (como yo) bastara para quedar de ma-  
 nifestacion el experimento, y aun pudiera añadir por

derramada, exemplo vacio del mismo S. Maestro  
 Nazare, que por no ser necesario no los pongo, y por que  
 si diera el S. Sr. D. Joachin los ponia ver en su  
 fuente en el libro dicho. =

Añade el Sr. D. Joachin en el S. Sr. D. Valle  
 dice que aqueja letra anterior a la figura la  
 supone por nota en B fo 4<sup>na</sup>. y que allí es tercera  
 especie con una imperfecta consonante, e infiere el  
 S. Maestro D. Joachin esta consecuencia: Luego si  
 el S. Sr. D. Valle haze la suposición en B fo 4<sup>na</sup>  
 por que le tiene puesta, podrá qualquiera suposición  
 en C fo 4<sup>na</sup>. y no solo fué para el paso sin haber  
 bien a la consonancia. O esto que me admira el q.  
 de un Maestro tan astuto en esta facultad y en  
 salir una ilacion tan fútil, que sea posible el que  
 se haya persuadido el S. D. Joachin a que una con-  
 sonancia como la suposición, que esta ya admitida y ce-  
 lebrada de todos los Maestros, no avia de tener ve-  
 gía ni precepto para su perfecta inteligencia, y que

sea de estar pendiente a un acatamiento voluntario?  
 Pregunta el Sr. D. Joaquín leer a su excelencia  
 el Sr. D. D. en la respuesta segunda a saber:  
se quita se ve de las especies ditas antes haciendo  
usando por la especie antecedente, o con la con-  
 uente. Pregunta pues el Sr. D. Joaquín como podrá ser  
 el acatamiento voluntario para hacer la suposición  
 en tercera o quarta especie. —

Y aún demás que esta suposición fuera nueva inven-  
 ción de este silabario, que razón pudiera ser para  
 que se hiciera la suposición en especie falsa y diso-  
 nante? Y otra razón para el que fuera ininteligible  
 según arte, y según la mente de el maestro, con-  
 traria a la suposición especie consonante, Sr. D.  
 Responda qualquiera de esta parición, que se ve en arte  
 para otro es buen modo de inferir los nombres: Quando  
 en una oración latina se supme o se suple algun  
 nombre, o verbo, lo suple o supme el constituyente  
 en el caso de su arbitrio? Todos saben que no; antes

Si debe darse aquel tiempo, o aquel caso, o qual arte  
latina se aconseja, y si acaso en mala inteligencia  
ó suple ta. Cito modo, no se atribuya el defecto al que  
hizo la oración latina, sino al que falló en cons-  
trucción, e inteligencia. Dico si un favoricio del  
S. N.º. Vallis, es Capiz de manera según arte, aunque  
no tuviera caso para ella reglas ni preceptos de la  
lengua, fuera el defecto de quien la pusiera a su arbi-  
trio voluntario, y que no se podía atribuir á el con-  
jutor del párrafo. =

**B**ien quisiera proteger amablemente los manuscritos con-  
servados en el S. D. Joacim prueba en su papel  
la inferioridad del paso del S. N.º. Vallis. pero con todo  
causa de suar el S. D. Joacim que es simple y simple  
Cuba en especie dominante, y falsa, y que por no aver  
insignia, no ay especie que lo abone, convencido  
esto de falso, queda todo convencido entera mente,  
por lo cual, no tiene lugar decir: que el paso al otro  
es dominante, y que por seguir su tema el S. N.º. No

Vallis, dexò le más por lo menos, y que es mal modo de pedir á Dios misericordia con disonancias y piedad con asperezas; y lo halló muy propio en la vida con la musica, por que si es esta conueniente al S. Niño Vallis una disonancia en consonancia, para pedir á Dios misericordia hemos de mudar disonancia de muchas muchas otras á la razon, y ley de Dios, en consonancias á la razon, y armonía divina. El para hacer esta mutacion supone el S. Niño Vallis. V. Jo. que es stando y firme, y mucho para pedir misericordia hemos de suponer el Ja. del S. Niño uando, y sentimiento, mudando las asperezas de la vida en su auisadas de la Divina gracia. =

Y no menor se pudiera notar de remediación el auxilio con que cauerría los exerpientes á los insignes Maestros que el S. Niño Vallis en su abito propone, y que reprobando los tres el S. D. Joacim, da por buenos seis cinco, uno del S. Niño Gaian, y otro del S. Maestro Minsora, fundando su razon en que en aquellos es escrita la

Suposición, por entrar las faldas en quinta, y sexta, que son menos suaves que las otras especies ditas antes, y le preguntó mi conde de S. J. Joachin, que si se algún autor que separe estas dos especies de las otras por que si la suposición es buena para unas q' razon avia que no lo ha para todas? hasta agora no le he visto noticia de que los médicos de la Nueva, tratando de los efectos faldas segun las mas de las otras. =

De otra el S. J. Joachin como van escrito, y se oia buscar de los mismos médicos la mente y el sentido que en las partes no se conocen, que sin duda es de mucha habilidad, y naturaleza encerrada de otros Autores la mente, y el método, y modo, y manera por malo y disonante; Lo que aun que pudiera hacerse cargo de manifestar en este con razones la inteligencia y mente de los mismos señores maestros referidos por el S. J. Joachin, no me dá lugar la brevedad del tiempo, y por que si quiere el S. J. Joachin

lo podía hacer mejor que yo. Y protesto que cuando  
 lo dicho no me lleva carne, sangre ni pasión, si-  
 no lleva á delante la verdad y la razón, á quien  
 siempre se conato, y jura mente por veras enfe-  
 ñado en aver escrito dos papeles apuntando el juicio  
 el S. Nro. P. de S. que en mí no queda duda alguna  
 de su grande acierto, y aver también comprobado  
 con ejemplos de insignes maestros, como son el Sr.  
 D. Fr. Jacinto Barbero; D. Fran. Hernandez;  
 y D. Lázaro de S. J. Este es mi parecer (sin me-  
 moria) Heo en Sevilla en 26 de Mayo de 1716  
 D. Gregorio Jantoso Bermúdez. =

## Joaquín Martínez: “Elucidación de la Verdad”

*Es, junto con el segundo escrito de Valls, si no el más conocido, sí el más citado, de toda la Controversia, también, como en el caso del maestro de Barcelona, desde que Menéndez Pelayo y Pedrell lo mencionaran.*

*Se debe notar, sin embargo, que de lo que dice Menéndez Pelayo parece poder deducirse que Barbieri —que, como el mismo Menéndez Pelayo confiesa abiertamente, fue quien le facilitó los datos para la redacción de ese capítulo de su obra— no llegó a poseer un ejemplar de este escrito; Pedrell sí que parece que lo tuvo en sus manos, aunque algunos detalles de lo que él dice hacen dudar que así haya sido efectivamente.*

*Con razón dice Lothar Siemens (pág. 216) que Martínez quiso imitar a Valls aduciendo los pareceres de un buen número de maestros que avalasen sus opiniones. Pero el mismo Martínez afirma explícitamente, en la introducción de su escrito, que lo hace tan sólo por ese motivo, pues, como bien observa él, “el grande número de autores, sin otra razón, es prueba extrínseca, que no se busca, y no es la intrínseca, que se intenta”.*

*Los numerosos ejemplos musicales que se encuentran en su escrito, lo mismo que sucede en los de los otros maestros que incluye, están todos copiados por una misma mano; los pentagramas están todos trazados a mano con una pluma de cinco líneas; la comparación de las grafías de estos ejemplos, tanto las literarias como las musicales, con otras conocidas de Joaquín Martínez, y en particular, por lo que se refiere a las literarias, la comparación con su dedicatoria autógrafa al final de su escrito —a Portero, según lo que se puede suponer,— demuestran que fueron copiados por el propio Joaquín Martínez.*

✠

ELUCIDACION  
DE LA VERDAD,  
CON QUE  
D. JOACHIN MARTINEZ,  
ORGANISTA PRINCIPAL DE LA  
Santa Iglesia Cathedral de Palencia, intenta  
desvanecer las sombras, con que  
pretende obscure-  
cerlas:

EL Mro. DON FRANCISCO  
VALLS, PRESBITERO, MAESTRO DE  
Capilla de la Santa Iglesia Cathedral de Bar-  
celona, en defensa de la entrada de el  
segundo Tiple, en el *Miserere nobis*,  
de la Misa, intitulada  
*Scala Aretina*.

---

Impresa en Valladolid: En la Imprenta de Alonso del Riego,  
Impressor del Santo Oficio de la Inquisicion.

ELUCIDACIÓN DE LA VERDAD, con que D. Joaquín Martínez, organista principal de la santa iglesia catedral de Palencia, intenta desvanecer las sombras con que pretende oscurecerla [origin.: oscurccerlas; tachada la s a mano] el maestro don Francisco Valls, presbítero, maestro de capilla de la santa iglesia catedral de Barcelona, en defensa de la entrada del segundo tiple en el *Miserere nobis* de la misa intitulada *Scala Aretina*.

---

Impresa en Valladolid. En la Imprenta de Alonso del Riego, Impresor del Santo Oficio de la Inquisición.

---

*Aprobación del M. R. P. Fr. Jerónimo Sánchez, lector jubilado y guardián del convento de Nro. P. San Francisco de la ciudad de Palencia.*

De orden del señor don Juan Antolino y Azogue, colegial del Mayor de Oviedo en Salamanca y canónigo magistral de esta santa iglesia de Palencia, y del señor doctor don Juan de Valbuena, canónigo doctoral de dicha santa iglesia, Provisores y Vicarios Generales de dicha ciudad y obispado, por su Illmo. Cabildo, *sede episcopali vacante*, etc., he visto un papel, cuyo título es *Elucidación de la Verdad*, su autor el maestro don Joaquín Martínez, organista principal de esta santa iglesia catedral, en que manifiesta que no está según arte la entrada del segundo tiple en el *Miserere nobis* de la misa que compuso el maestro don Francisco Valls, maestro de capilla de la santa iglesia catedral de Barcelona, cuya inscripción es *Scala Aretina*. Y aunque no sea de mi profesión el aprobar en lo principal este papel, obedeciendo su precepto, gustoso diré sencillamente lo que alcanzo.

He visto del papel todo lo escrito, mas no he podido leer lo que está en blanco, porque aunque son necesarios espacios para que distingán los ojos los signos que las letras forman, no son, ni pueden, ser los espacios letras. De aquí filosofaba yo que lo que se halla en las letras para verse se ha de acomodar a las voces para oírse; y como los espacios y divisiones de las letras sólo sirven para que con distinción se conozcan, así en la música el espacio de la pausa, que es figura privativa, de su naturaleza sólo puede ser nota del silencio, pero no se me hace perceptible que pueda suponer por figura cantable,

porque nada hay más distinto que el silencio y el canto, y así mal puede suponer por figura del canto lo que sirve para que haya silencio.

El fin de la música es regalar el oído a los oyentes, y esto lo harán muy mal especies disonantes, porque [orig.: por, corregido a mano] lo que disuena desazona, y aun hay quien a la música la define por el gusto con que al oído entretiene: *Musices definitionem facile trademus, si eam scientiam canendi apposite ad aures demulcendas asseramus*, dijo el eruditísimo P. Claudio Francisco Milliet, en su 4º tomo del *Mundo Matemático* (tom. 4 *Mund. Mat.*, tract. 24, in Prol.), y así el uso de entrar las voces en especies disonantes es forzoso que desagrade a los oyentes, y no alcanzo cómo esta entrada pueda ser en la música probable, cuando su entrada en el oído es desapacible. Ya sé que hay casos particulares en que el arte permite especies disonantes, mas también sé que esto debe ser cuando hay consonantes que con su propia suposición hacen que las disonantes suenen bien. Además de esto, es común sentir que lo que se permite no es lo mejor, antes bien lo mejor es no ejecutar lo que sólo se suele permitir. Dios permite el pecado, y no es razón que se peque porque Dios lo permite.

El que haya facultad para usar de todo género de licencias en la música me parece que es abrir la puerta para que no haya en la música preceptos a que se arreglen los maestros músicos; y siendo esta sonora facultad, como enseñó el gran Padre San Agustín, arte de medir bien, si cada maestro hace la medida a su gusto, forjándola en la turquesa de su deseo y graduándola en la escuela de su albedrío, no se podrá para la música hallar un contraste universal que la verdad o falsedad de la composición la ponga en fiel. Haya en hora buena licencia para que los maestros compongan aunque sea entrando disonancias, que también tienen para esto licencia; mas esta licencia no podrá concederse cuando por ella la esencia de la música ha de destruirse, porque en este arte no se da licencia para destruir, sino para componer.

Hasta ahora era de parecer que el librito que compuso el P. Astete en nuestra lengua castellana para que los niños aprendan la doctrina, en la explicación de los sentidos corporales, tenía algunas voces que podían escusarse, pues con decir que eran cinco: ver, oír, oler, gustar, palpar, sobraba el añadir que el ver había de ser con los ojos, el oír con los oídos, etc. Mas he visto en este papel que es preciso explicarlo así, pues siendo la música un sonido concertado hay quien dice que no es su juez el oído. Verdad es que toca al enten-

dimiento dar la última sentencia de lo que es asonancia o disonancia. Mas dando el entendimiento la última, es fuerza que dé el oído la primera, porque como éste tiene al sonido por su objeto, es necesario que sea su juez inmediato; y así como no puede distinguir de colores el ciego, no puede discernir de voces quien no tiene oído, y es primero que el oído las apruebe o repruebe que no que el entendimiento las vitupere o alabe, según el común proloquio de los filósofos: *Nihil est in intellectu quin prius fuerit in sensu*. Omíto el que sea lícito en la música usar dos especies perfectas de un mismo género sucesivas, porque es lo primero que advierte el arte que no se ejecute.

Finalmente digo que por cumplir a lo que se me ha mandado he dicho con sencillez lo poco que he entendido; mas siendo este papel de don Joaquín Martínez, no hay más que decir para que merezca la común aprobación, pues saben todos que es el catedrático de Prima en la sonora facultad de la música, con que basta que se diga que es el maestro don Joaquín Martínez su autor, para que se pueda y deba imprimir. Así lo siento, en este convento de Ntro. P. San Francisco de Palencia, *salvo meliori iudicio*. Abril 1 de 1717.

Fr. Jerónimo Sánchez.

Lector jubilado y guardián.

#### LICENCIA

Nos, los Provisores en este obispado de Palencia, sede vacante, por la presente damos licencia a don Joaquín Martínez, organista mayor de la santa iglesia catedral de esta ciudad, para que pueda imprimir, sin incurrir en pena alguna, un papel intitulado *Elucidación de la Verdad*, mediante que de nuestra orden le ha reconocido el Rmo. Padre maestro Fr. Jerónimo Sánchez, lector jubilado y guardián en el convento de San Francisco de esta ciudad, y no tener cosa que enmendar y que sea contra la santa fe y buenas costumbres. Dada en Palencia a 12 de abril de 1717 años.

Doct. D. Juan de Valbuena.

Por mandado de los señores Provisores,

Marcos Ruiz.



Llegó el papel del señor maestro Valls a mi mano el 23 de septiembre del año pasado de 1716; leíle con la atención que pedía el nombre de su autor y con la intención de esperar mucha doctrina sólida y verdadera; y viéndose frustrada mi esperanza, y herida mi atención con tantos desordenados epítetos que amontona, quise no contar [orig.: encontrar, corregido a mano] con tal papel y despreciar la injuria, por ser continuada injuria todo el papel.

Esforzaba este mismo pensamiento el haber tenido siempre por especie de delirio el hacer porfía de consumir la cabeza y el tiempo sin más fruto que el de empeñar más la obstinación y ocupar a los ociosos con apologías, que, dejando dudosa en el vulgo la verdad de lo que se impugna y se defiende, consiguen solamente servir plato a la mordacidad desocupada, que sabe alimentarse del satírico encono de ajenas plumas.

Pero hallándome compelido de superior impulso, y por no dejar los preceptos inviolables de la música al descubierto de tan manifiesto agravio, resolví tomar otra vez la pluma para defender la verdad, ultrajada del abuso.

Ni sirve de embarazo a mi resolución el ver corroborado el dictamen del señor maestro Valls con el parecer de tanto erudito maestro que venero; lo primero, porque el grande número de autores, sin otra razón, es prueba extrínseca, que no se busca, y no es la intrínseca, que se intenta; lo segundo, porque entienda el señor maestro Valls que, aunque los maestros que aprueban su opinión son los más prácticos de España (como dice en el fol. 8, en perjuicio de los demás), hay muchos de no menor nota y crédito que defienden mi dictamen. Yo los estimo y venero a todos como merecen sus méritos, pero vamos al fin de la verdad.

Y antes de entrar en lo principal del intento debo suponer que solamente estoy instruido en alguna noticia de latinidad, pues fue la gramática el estudio de mis primeros años de ejercicio, y por este motivo no ofrezco erudiciones, textos ni autoridades, que son extensión de las razones. Daré la razón sólida, que es el principal nervio de las cuestiones.

También supongo que será ésta la última vez que emprenda el rumbo de responder a esta especie de papeles, porque, como dije, sobre no sosegar el entendimiento o el capricho en estas disputas, por altivez de nuestra naturaleza, no siendo lo que se inquiere dogma de fe, queda siempre la palestra abierta a los ingenios, que suelen terminar los argumentos en injuriosas sátiras, que es la última razón de la sintazón.

Esto supuesto, entro en la dificultad del empeño admirando en primer lugar diga el señor maestro Valls tiene recomendación para conmigo la entrada que impugno de su segundo tiple, porque si esto hace relación a los ejemplos míos que pone insertos en su papel, no tengo yo la culpa de la ligereza con que el señor maestro Valls ha especulado mis solfas, siendo precisa alguna reflexión para su perfecta inteligencia, de que se infiere que lo de mal constructivo es adjetivo que conviene a muchos, como constará cuando se trate de los dichos ejemplos.

También niego que este modo de entrar en especie disonante sea vulgar por muy practicado de tantos insignes maestros, como dice el señor maestro Valls; pues habiendo visto muchas obras de maestros célebres, jamás encontré tal cosa, y si fuese tan vulgar no ha sido mi aplicación tan poca que una u otra vez no hubiera encontrado con dichas entradas. Yo no dudo que los maestros que las han practicado tendrían su razón, o más o menos eficaz, para ejecutarlo, pero no porque unos lo usen lo hacen todos, ni prueba ser bueno el que algunos lo hayan hecho, por más que el común aplauso los tenga colocados en la mayor veneración, pues Hinojosa, Bailón, Ortells, Capitán, etc., maestros fueron tan doctos que fuera necesidad decir lo contrario. ¿Pudieron errar? Sí. Luego no destruye sus créditos el que una o otra cosa de las que hicieron parezca no ser puesta en razón, ni prueba lo vulgar su ejemplificada práctica.

Que intente yo trocar la naturaleza de la música, queriéndola pasar de armónica y deliciosa a austera y observante, como dice en su impreso el señor maestro Valls, lo niego; pues decir que los profesores de la música debemos ceñirnos a los preceptos del arte no es querer austera a la música, antes bien amarla en su perfección, pues no hay quien dude que toda la variedad posible se puede conseguir sin destruir dichos preceptos, y por mayor habilidad tengo usar de la variedad con precisión que con libertad; pues si esto es mejor, ¿por qué no habemos de obrar lo más perfecto? A más de que no sé qué estrañeza tan singular puede ser entrar una vez [sic, = voz] en una especie disonante para que, sobre ser contra razón, se quiera hacer patente que la necesita la música para ser armónica y deliciosa.

Y así el asunto de mi respuesta dividiré en seis párrafos, que correspondan a los mismos del impreso del señor maestro Valls. En primero lugar probaré no poderse suponer la pausa por figura cantable; en el segundo manifestaré no

ser probable en la música el sobredicho uso de entrar las voces en especies disonantes: en el tercero, no poderse permitir por uso de las licencias; en el cuarto probaré ser el oído juez de la música; en el quinto, el uso de las especies perfectas de un mismo género sucesivas; y en el último daré la distinción de la quinta menor entre las disonantes y responderé a los ejemplares míos que trae el señor maestro Valls en el parecer de don Roque Montserrat.

## I

*Pausa in cantu est aspiratio vocum, nullam proferens vocem, et tot tempora valet quot spatia tenet.* Sic Cerone, lib. 2, cap. 69, pág. 306. Dice don Pedro Cerone, en el lib. 2 cap. 68, pág. 303, estas palabras: "Hay figuras cantables, que pertenecen a la parte de la voz recta, y figuras incantables, que pertenecen a la voz tácita"; y dice con Zarlino "que así como las notas de la cantinela son signos positivos, porque representan las voces o sonidos de los cuales nacen las armonías, y la variedad de ellas representan [sic] el movimiento veloz y ligero, y el perezoso y tardo del tiempo que se detiene la voz, así las pausas se llaman figuras privativas porque son indicios del silencio y representan el tiempo que se ha de callar, lo cual se conoce de la diversidad de ellas"; y, en fin, dice ser la pausa "un dejar de voz *artificioso*".

Es la pausa indicio del silencio. Es el silencio contrario a la voz, como las tinieblas a la luz. Pues ¿cómo podrá sustituir un contrario por otro? En el silencio no hay música, porque falta la armonía. San Isidoro, lib. 3 *Etymolog.*, cap. 14, dice: *Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens.* La pausa es contraria a estas calidades, porque denota silencio; luego no es música.

De lo dicho se infiere ser suposición impropia la que hace el señor maestro Valls en querer a la pausa con dos oficios tan contrarios como son cantar y callar a un tiempo, sólo con el leve fundamento de que los autores la dan el nombre de figura, deteniéndose en esta formalidad, y no en lo privativo e incantable, que es lo sustancial de la definición. Corrobora esta opinión con el siguiente ejemplo:



y dice "que si no equivaliesen las, pausas, una a la antecedente y otra a la con-secuente figura, necesariamente hubieran de quitar las dos quintas y dos octavas". Cita a Cerone en el lib. 12, cap. 4. pág. 662; y lo que dice este autor es "que, no obstante la pausa de mínima, o otra de menos valor, interpuesta entre una y otra figura, serán dos octavas o dos quintas", y da la razón: "por-que nuestro oído hace juicio sólo de lo que siente, y porque oye aquella pri-mera octava y luego siente subintrar la misma parte en octava con la que for-mó la primera, moviéndose entrambas de lugar a lugar, parecen dos octavas, por no sentir en medio de ellas otra consonancia. Verdad es que se tolera y se sufre en composiciones a cinco voces". Hasta aquí don Pedro Cerone. Ahora bien: luego declarar Cerone por dos octavas, no obstante la pausa de mínima, aquellas que igualmente mueven de lugar a lugar, como en el ejemplo de arri-ba, no es porque la pausa equivalga a la figura, porque no menciona tal cosa, ni realmente este autor las tiene por dos octavas, pues si dice "serán dos oc-tavas" también dice "parecen dos octavas", y hay grandísima diferencia entre ser una cosa o parecerse a ella. Además, que si este autor las creyese dos oc-tavas daría absolutamente la pausa por figura, fundando en este suplemento su razón, y no sólo no lo ejecuta, sino es que da por única razón la de ser nues-tro oído quien sólo hace juicio de lo que siente, y por tanto gobernarse por la repetición inmediata de una misma consonancia; de donde podemos inferir que la mente de Cerone no es tomar la pausa por figura ni declarar únicamente aquéllas por dos octavas, pues en mi corto juicio es consejo lo que parece pre-cepto.

Esto mismo prueban las últimas palabras de don Pedro Cerone: "Verdad es, dice, que se permite en las composiciones a cinco voces", y es indubitable que si dos octavas no se permiten a dúo, tampoco se toleran a cinco, pues ¿por qué a cinco ha de suponer la pausa por lo que es, para quitar el efecto de las dos octavas, y a dúo ha de equivaler por figura cantable para constituir dichas dos octavas, siendo así que es innegable que ni a cinco ni a dúo se pueden dar dos especies perfectas de un mismo género sucesivas? Que queramos decir que por el mayor número de voces, no es del caso, pues porque la composi-ción conste de muchas partes no se ha de obrar contra un principio tan sólido; conque no dando Cerone otra razón que la que hace al oído, permitiendo su uso en las composiciones a cinco, y diciendo que en obras comunes se pue-den sufrir, debemos entender legítimamente no las tiene por dos octavas ni to-ma la pausa por figura cantable.

Que la **pausa** no pueda equivaler por figura cantable dícelo con sus palabras y ejemplos el maestro Lorente en el lib. 4, cap. 40, pág. 542: "En los ejemplares siguientes, dice, se verá cómo la interposición de una consonancia, aunque sea dada con la figura de pequeño valor, quita dos quintas y dos octavas, y también cualquiera pausa".



En este ejemplo se ve que no sólo la pausa de mínima, pero la de semínima y corchea, quitan dos octavas y dos quintas. Si las pausas se pudiesen tomar por notas es evidente serían dos quintas y dos octavas. Luego si las pausas son las que, tomadas realmente como pausas, quitan el inconveniente de las dos octavas y dos quintas, no deben ni pueden reputarse o tomarse las pausas por figuras cantables, pues de lo contrario diría este autor en su ejemplo "todo es malo", en vez de "todo es bueno".

Que las cuatro pausas que preceden en la entrada del tiple segundo a la de nuestro caso sean figuras privativas e incantables, y que la pausa anterior a la primera nota la quiera en su modo el señor maestro Valls figura positiva y cantable, es circunstancia que con alguna razón admiro, porque *in verbo pausas* ¿qué más privilegio tienen las primeras que esotras? Si todas son pausas y entre ellas no hay más distinción que la de más o menos valor, ¿por qué respecto de las primeras no se ha [esta palabra, *ha*, ha sido añadida a mano sobre la línea] de obrar con la última? Si ésta y aquéllas son figuras privativas e incantables, ¿por qué unas han de ser realmente pausas que hagan al silencio y la otra se ha de suponer figura cantable? Y, en fin, compóngase una obra toda pausas y veamos la suavísima consonancia que forma. No habrá quien me niegue ser ésta obra muda e imperceptible, porque las pausas son indicios del silencio; luego querer tomar las pausas por figuras cantables es invertir la práctica regular y querer hable un mudo con la liberalidad del que no lo es. Conque bien dije ser contrarios los ejercicios de pausa y figura cantable, pues si ésta fue inventada para cantar, aquélla fue puesta en arte para callar, como lo da a entender la definición de figura que trae Montanos, a fol. 3, a quien cita

el maestro Lorente: *Figura est signum quoddam vocis et silentii repraesentativum: vocis propter notarum, silentii propter pausas notis aequivalentes.*

Que el contralto que está en *si bemol* satisfaga, como lo quiere el señor maestro Valls, por el tiple segundo, lo niego, porque nunca puede suplir una voz por otra. Fúndase sólo en que suponiendo dicho tiple en *si bemol* viene a ser unísonus con el contralto, y que el unísonus es el fundamento de toda la armonía. Esto es verdad, pero no me negará el señor maestro Valls que dos voces en unísonus son distintas en número, así como el hombre es animal racional, Pedro y Juan son distintos, pero la especie es una misma. Si Pedro habla y Juan calla ¿cómo puede suponer que hablan los dos? De aquí se infiere no ser del caso la autoridad que trae del P. Kircherio, el cual dice en el lib. 5 de *Symphoniarum*, cap. 4, § 2, pág. 223: *Unisonus, itaque, fundamentum totius armoniae. est vox idem sonans omni intervallo corens, idemque est in musica quomodo in geometria punctum, in arithmetica unitas.* Conque, diciendo el P. Kircherio que el unísonus, el punto de la geometría y la unidad en la aritmética son semejantes en la esencia, no prueba nada para el intento del señor maestro Valls, pues lo que ha menester es que no se distingan en número, y esto no lo menciona en dicha autoridad, antes bien arguye contra sí mismo Valls con sus palabras, pues dice: "Si cuando el aritmético acaba de contar hasta seis quisiera que su silencio equivaliese a siete fuera suposición tan impropia como ridícula", y esto porque supone unidad silenciosa sin expresarla. Luego será suposición tan ridícula como impropia querer suponer dos voces en unísonus con silencio de la una.

## II

Quedando probado legítimamente que la pausa no puede suponer por figura cantable, se sigue que la entrada del segundo tiple en el *Miserere nobis* se debe entender como está, y siendo así, como lo es, falta a uno de los preceptos del arte; porque es principio asentado que las especies disonantes no se puedan usar si no es en ligadura o en movimiento menos principal del compás, mediante especie consonante que las abone; conque entrando el dicho tiple segundo en novena con el tenor y en segunda con el contralto, especies disonantes no puestas en ligadura, no teniendo suposición de especie consonante que las abone, dicho se está que es mala música, porque no está conforme arte.

Intenta el señor maestro Valls que este modo de entrar en especies disonantes sea probable, fundándose en que el maestro R. P. Fr. Pablo Nasarre, en sus *Fragmentos Músicos*, en el lib. 4, pág. 217 y 218, dice "que puede suceder el entrar las voces en especies disonantes en cuatro casos: el primero, recibiendo ligadura; el segundo, previniendo para ligar; el tercero, pasando mala por buena; y el cuarto y último, suponiendo la disonante por lo que es". Trata de todas y aprueba en los tres primeros, pero no en el último, y nuestro caso, porque no halla prudente razón para su abono, fundado en que no hay otra especie que pueda suponer por la misma falsa, y se funda bien.

Pero dice el señor maestro Valls, con poca razón, "que a su sentir es muy inconsecuente a su doctrina misma el P. Nasarre", y sólo se funda en que, prosiguiendo el mismo capítulo, pág. 233, dice "que no suena del todo mal, y que no faltando a la buena melodía puede pasar". Pero no prueba nada con esto el señor maestro Valls, pues a poco más que lea en dicho capítulo verá cómo, examinando este autor si es bastante razón para su uso, dice "que no concluye", y de aquí inferirá que no aprueba dicha entrada, por más que diga "que puede pasar", pues ésta es una permisión que se tolera atendiendo a lo muy practicado que está de muchos maestros, como ya lo dice en el mismo capítulo 232 [sic; = página 232], y a que "no suena del todo mal"; y si lee todo el tratado con reflexión, hallará no hacer relación la entrada del tiple segundo en el *Miserere nobis* a las entradas en quinta menor saliendo a especie imperfecta en el ejemplo de que habla el P. Nasarre, que está en dicho capítulo, pág. 232, y sí las del ejemplo que se sigue, pág. 233, en donde entran en especie disonante el tiple primero y el tenor, teniendo su salida a especie perfecta, como la de nuestro asunto, cuyas entradas reprueba y tiene por mucho peores que las del primer ejemplo, pues ya éstas no tienen otra cosa, dice, en su abono que el sonar medio bien y estar muy usado, pero las del otro y la de nuestro caso no tienen ni aun este medio sonar bien, y de todo da la razón en dicho capítulo.

De lo dicho se infiere no haber melodía en la entrada de dicho tiple, y de aquí sale no poder el señor maestro Valls hacer otro argumento de su misma doctrina; pues si el P. Nasarre, en el lib. 3, cap. 6, pág. 196, dice: "Cuando una cosa está muchas veces practicada y no destruye la melodía, aunque en algún modo falte en algunas de las reglas, por el uso se puede permitir". Dice muy bien, aunque no lo dice todo, porque nada dice de lo que el señor maestro

Valls pretende, porque hábla de una música que, a más del uso que tiene, no carece de razón para ser buena. Y el mismo P. Nasarre la da prosiguiendo en dicho lugar; y como si esta autoridad fuera propia para la defensa del tiple segundo, forma de ella su argumento y pregunta: "¿Cuál es el fin de la música?", y dice "que cualquiera que no sea sordo responderá que la melodía", y responderá bien, aunque no será muy favorable a la entrada de dicho tiple, porque carece de toda melodía.

Quiere el señor maestro Valls asegurar la melodía en dicha entrada y que está practicada de muchos maestros, y vuelve a *Fragmentos Músicos*, al lugar citado, en el libro 4, y se vale del primer ejemplo (verdaderamente que no hizo mala elección para hallar alguna salida a la entrada de su tiple), pero como es de distinto género, lo habrá de dejar y hacerse con el segundo, que es muy propio, por muy semejante, como ya dije, y si esto es malo por no cumplir con el arte y por sonar mal, como su autor nos los dice y la experiencia nos lo da a entender, tan peor será la entrada del tiple segundo, porque no suena mejor ni cumple con el arte. De donde sale no haber melodía en dicho tiple.

Que el entrar en la quinta falsa en la forma que nos propone el P. Nasarre en el primer ejemplo del lugar citado en el libro 4 sea muy vulgar por muy practicado, ya lo confiesa él mismo, pero no el segundo, que es el de nuestro asunto.

Que el entrar en la novena sea como si bajase de grado desde la decena, y que la pausa suponga por figura que había de preceder en dicho signo, lo niego; porque si bajase desde *si bemol* hasta *sol gradatim*, había de haber dos movimientos en la voz, y entrando en *la* con pausa, tan solamente hay uno. Dos cosas aumentan la armonía: la variedad de movimientos y la variedad de voces. No habiendo sino un movimiento no hay variedad de movimientos; el aumento de voces, aunque le hay, es en la disonante, causando imperfección en la armonía. Si bajase desde la decena a la octava *gradatim* quedaba la decena desocupada, saliendo de ella; pero precediendo pausa y entrando en la especie mala y disonante, hay aumento de armonía imperfecta, porque hay dos disonantes: una con el contralto, que está en la decena, y otra con el tenor, y más deteniéndose en la dicha disonancia la mayor parte del compás.

Y si según doctrina del maestro Lorente no deben pausar las voces desde las especies disonantes, no sólo en los principales movimientos del compás, pero ni en los movimientos intermedios, menos debemos usar de las pausas

para entrar después de ellas en especies disonantes. Porque si la razón que da este autor para prohibir la pausa después de las disonantes es por resguardar al oyente de aquel áspero sonido, esta misma razón hace a mi intento, pues igual disonancia y aspereza ha de causar entrar después de la pausa en especie disonante que pausar después de ella: aquí, porque queda el oído disgustado con la dureza de tanta disonancia, y allí, porque, esperando una armónica consonancia, le atormentan con la mayor aspereza. Dícelo muy bien el maestro Lorente en el lib. 4, cap. 10, pág. 454: "Adviértase, dice, que el aguardar pausas alguna de las voces en las composiciones no ha de ser desde las especies disonantes, aunque sean puestas en los movimientos intermedios del compás, por cuanto se necesita, para resarcir el daño, digámoslo así, causado con su áspero sonido, de que se pongan en consonancia prosiguiendo la cantoría, no pausando esto [sic] para abono de la consonancia y quietud de los oyentes". Véase con cuánta razón condena este autor la pausa después de las especies disonantes; y siendo uno el caso, pues no es distinto el motivo, debiera saber el compositor que las disonantes mal usadas después de la pausa son condenables, y que no las debe poner en práctica, así por no incurrir contra el arte como por no ofender al oído con tan ásperas estrañezas.

Que las especies disonantes sirvan de ornato a las composiciones no lo puedo negar, pero niego su uso no siendo del modo que el arte dispone y permite.

Don Pedro Cerone, lib. 13, cap. 26, pág. 720, hablando de las especies disonantes, dice: "Cuando fueren ordenadas en la manera que regularmente deben ser, y conforme las observaciones y preceptos que en su lugar dimos, el sentido totalmente las sufre, que no sólo no ofenden, mas danle mucho placer". Y en el mismo cap., pág. 719, dice "que engrendran malísimo sonido al oído cuando el compositor las quiere poner en obra absolutamente, sin encomendarlas a las consonancias; pero todas veces que se sirve de ellas con los debidos medios hacen maravilloso efecto, y son muy necesarias para hacer la composición de todo punto perfecta y acabada". Véase con cuánta claridad explica este autor cómo debe ser el uso de las especies disonantes en las composiciones, pues declara que usadas sin arte ofenden y destruyen al oído, pero que puestas en práctica ajustándose a los preceptos, ilustran la música.

Que una especie disonante puesta en ligadura corresponda a esta última clase es evidente. Que una especie disonante no puesta en movimiento prin-

cipal del compás y teniendo suposición de especie consonante, siga el mismo rumbo, también es constante, pues por éstas, y otras bien usadas, dice Cero-ne, "son muy necesarias para hacer la composición del todo perfecta". Pero que quiera el señor maestro Valls que una cosa tan nueva, tan inusitada y tan mal fundada como entrar una voz en segunda y novena al alzar del compás, deteniéndose en ellas la mayor parte, sea, conforme arte, necesaria para hacer la composición del todo perfecta y que corresponda a las disonantes que aprueban los autores, no guardando sus reglas, es materia tan sensible como estraña de un maestro tan docto y experimentado en el arte de la música; y aunque no hice la experiencia que me manda el señor maestro Valls, de enviar al oído dicha entrada desde un órgano o una arpa, porque si nació para que se cantase es razón se mire con este respeto, para no invertir su naturaleza, sé que las especies disonantes mal usadas jamás hizo el oído otra cosa que despreciarlas; y por tanto me es preciso decir que las disonantes de dicha entrada ni conforman con el arte ni convienen con el oído, por cuyos motivos constituyen mala, áspera y desapacible música. En los párrafos 1 y 2 quiere persuadir el señor maestro Valls por buena la entrada del tiple segundo, tirando a escusar un yerro, por ser práctica de muchos modernos que no conocieron los antiguos, que sin duda este paso o entrada de música era alguna India nunca descubierta hasta que estos nuevos Colonos rastrearón sus minas.

La practica de los modernos en contravención de principios y reglas de las facultades no son disculpas, sino abuso. Ni embaraza sean maestros para escusarlos del error si lo cometieron.

Maestros han sido muchos teólogos y todos los Santos Padres, y a muchos les ha corregido la Iglesia algunas opiniones. En algunas ciencias prevalece la práctica porque no hay tribunal que la condene o quien al principio la refute y arranque la cizaña que envilece la pureza del grano.

Después del ineficaz argumento de la práctica de modernos con que se arma el señor maestro Valls, toma la arma de la razón para su defensa, pero tan irrisible como floja, y aun sería sospechosa en materia sagrada. Dice en el fol. 12: "¿Qué son las reglas en las artes sino instrumentos, medios para conseguir el fin de ellas? Ahora pregunto: ¿Cuál es el fin de la música? Cualquiera que no sea sordo responderá que la melodía. Pues como se logre ésta, ¿qué importa se falte en algunas de las reglas que establecieron los antiguos?" Proposición por cierto escandalosa y perturbadora de la estabilidad de las ciencias.

El fin de la música es la melodía, los medios son las reglas; y querer el señor maestro Valls la melodía faltando, como dice, en algunas reglas, es querer conseguir el fin sin los medios, o ir contra lo que prescriben los medios. Proposición tan nueva como la entrada del tiple segundo en el *Miserere nobis*.

Prosigue el señor maestro Valls, en los fols. 14 y 15, barajando teología y música, trabucando voces y afectos, como si la justificación tuviera principio en lo que se canta y no en lo que se siente con la asistencia de la gracia. Omíto la seria respuesta que merecía, por no poner la hoz en mies ajena y por parecerme esa locución más juguete que sentir de hombre cuerdo, y paso a la censura que hace de la entrada de un *Miserere* trío a 10 con violines y bajoncillos, a la cual llama el señor maestro Valls "montón de disonancias con tal mal atadas ligaduras" (alabo el valor, que cierto no es mal *Miserere* para de paso), ejemplo que trae para probar que condeno lo mismo que hago, pues me opongo a sus disonantes usando tanto de ellas en mi obra, que es así:

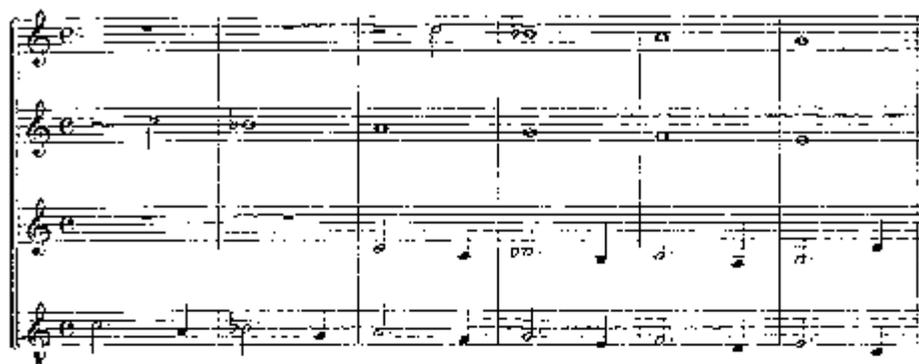
#### Entrada del Miserere.

The image shows a musical score for the beginning of the Miserere. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are instrumental lines. The lyrics 'Mi se re re re re re' are written below the bottom staff. The music is in a minor key and features complex dissonances and ligatures as described in the text.

Y aunque pudiera responder con frases de la misma especie (pues hasta las voces con que se explica el señor maestro Valls son, sin duda, disonantes), no lo ejecuto, por no ofenderme a mí mismo; y así en voces más consonantes digo que, aunque es verdad van cayendo las voces de la especie consonante a la disonante, y por el contrario, tienen en su abono dos razones: la primera, que entran en especie consonante, como deben, cumpliendo en esta parte con su obligación, con que no conviene este ejemplo con la entrada del tiple segundo en la obra del señor maestro Valls, por entrar de golpe en la especie disonante; la segunda, porque aunque al parecer son ligaduras, no es mi inten-

to que lo sean, ni realmente lo son, porque si la ligadura de novena no es ligadura, como todos saben, sino es que se debe entender como si cayese en la octava, así entiendo yo el segundo tiple con el tenor, y el primero con el contralto, suposición tan propia y tan conforme arte, que no habrá quien no la abone si, orillando pasiones, quisiere mirarla con los ojos de la razón. Y porque yo no quiero apartarme de ella, confieso alguna aspereza en las disonantes, que van sucediéndose unas a otras, pero no me dirá el señor maestro Valls si oyó alguna vez a las disonantes sin dureza. Supongo me dirá lo que no puede negar, y es que todas, aun cuando puestas en aquella forma que el arte las permite, son desapacibles, motivo por que dan hermosura a la música, porque como el oído siente el quebranto que ocasiona su dureza y luego le sale al encuentro la suavidad de la especie consonante que sucede a la disonante [orig.: distante: corregido a mano] y falsa, como quien sabe de aquel tormento, posee con más gustoso conocimiento la gloria de la armónica suavidad. No dudo dirá el señor maestro Valls que su tiple segundo, aunque entra en disonante, pasa luego a una consonante, y perfecta, que es la octava; a que respondo que si la tal disonante tuviese alguna legítima suposición que la abonase, desde luego daría por bonísima dicha entrada; pero no teniendo quien la haga tanto favor, me es preciso decir que la segunda y novena en que entra el tiple segundo y las disonantes de mi *Miserere*, aunque disonantes, son tan distintas como estar éstas en la forma que el arte las permite y aquéllas negadas a su posición propia que las abone. Y en cuanto a que en la entrada de mi *Miserere* prosiguen las disonantes hasta diez y seis compases, digo que abonadas en un compás lo están en diez y seis mil; porque o están con arte, o no; si están con arte poco importa sean en número infinito, y si no están con arte una sola es delito de la mayor magnitud. Véase cómo no condeno lo mismo que hago, pues condeno lo que es malo y hago lo que es bueno, que es esto:

## Inteligencia de la entrada del Miserecre.



Ésta es la sustancia de las solfas de este ejemplo y la inteligencia que se les debe dar, por estar fundadas en la suposición que llamamos propia, la que sin disputa es admitida de todos los maestros peritos en el arte, y por tanto no me dilato más en su prueba. Lo uno, porque es indubitable su bondad, y lo otro, porque no puede haber hombre racional que en estas solfas ponga duda.

Que el ejemplo que trae en su impreso el señor maestro Valls de un vilancico que compuse a siete con violines, pruebe que practico algunas veces lo mismo que repruebo, lo niego; porque lo que dije ser contra el arte se entiende de aquellas voces que entran en especie disonante y movimiento principal del compás, sin tener suposición propia de especie consonante que las abone, pero no de las que tienen a su favor todas aquellas circunstancias que constituyen buena y perfecta música.

Que correspondan a esta clase las solfas que intenta reprobar el señor maestro Valls, es constante; porque o es admitida la suposición propia, o no. Si es admitida (que en esto no hay duda, según la mejor y más corriente opinión de los más insignes maestros), teniendo estas solfas una suposición tan propia como clara, no sólo en cuanto a la sustancia, sino es en cuanto a la formalidad del paso o imitación, por más que entren tenor y tiple primero en especies disonantes y en los movimientos principales del compás, como son dar y alzar, en éste el tenor y en aquél el tiple primero, no habrá quien condene por mala música la que contiene dicho ejemplo, porque con recta suposición se debe entender la novena en que entra el tenor con el tiple segundo por octava,

y por la misma especie la séptima en que entra el tiple primero con el tenor; así:

The image shows a musical score for four staves, divided into three sections. The first section is labeled 'Como está' and shows a sequence of notes across the staves. The second section is labeled 'En cuanto a la imitación' and shows a similar sequence of notes. The third section is labeled 'En cuanto a la sustancia' and shows a final sequence of notes. The notation includes treble clefs, a common time signature, and various note values and rests.

(N. B. Las claves originales son: sol en 2ª, sol en 2ª, do en 3ª y do en 4ª, por tanto, SSTB en claves altas; todas las notas están transcritas a tono).

Véase con cuán poca razón se me impugna una música que consta de cuantas partes necesita para estar conforme arte. Y, en fin, si la entrada del *Miserere* a diez tiene legítimo abono, tan mejor le tiene la música de este ejemplo, que fuera más inconsecuencia detenerme en ella que lo fue la de condenarla, queriendo que una cosa que para ser buena no admite duda, haga unión con la que a razón ni es ni puede ser buena, por no tener especie consonante que la abone, como lo hace patente el querer que una pausa, que de su naturaleza es para callar, sustituya por figura cantable, pues si al entrar el tenor en novena con el tiple segundo supongo el *re* por *do*, para que forme octava con dicho tenor, supongo lo que hay, pues sin más dilación que la del valor de una semínima, baja dicho tiple a *do*, y es suposición bonísima y conforme arte; y si al entrar el tiple primero en séptima con el tenor, lo supongo a éste, no en el *mi*, sino en el *re*, octava de dicho tiple, también supongo lo que hay, pues inmediatamente baja el tenor a *re*, y ésta es suposición propísima, y por tanto admitida de todos los maestros, motivo porque no dudo lo será también del señor maestro Valls, y que me hará más favor en la especulación de mis borriones si en adelante algunos desocupados prosiguieren en dar pábulo a su notoria inteligencia.

## III

Que sea permitido al compositor usar de algunas licencias para el logro de la mayor variedad y valentía del discurso es innegable; pero que ponga en práctica todo cuanto le dictare su fantasía, haciendo general la permisión de los autores, es lo que niego. Porque aunque es verdad que los maestros Ceronne, Lorente, etc. convienen en que el compositor use de algunas licencias, no es su ánimo dar por licencia la libertad, que esto fuera muy contra la perfección con que supieron practicar la música, sino es dar algún permiso en algunos casos particulares, para que, no faltando al arte en cosa grave, pudiese el compositor poner en práctica algunos nuevos primores, sin que lo impidiesen los que indefectiblemente debe venerar por preceptos. Pues si el maestro Lorente, en el lib. 3, cap. 45, nota 22, pág. 289, dice: "Y si no hubiera algunos ensanches, sino que rigurosamente usáramos los preceptos de la música, etc.", dícelo hablando de la ligadura de cuarta superflua. Sus palabras "no podríamos ligar esta cuarta superflua a dúo por ser, como tengo dicho, puesto de tercera vez" [sic; = voz], etc. Véase la diferencia que hay de la ligadura de que habla el maestro Lorente al paso del señor maestro Valls, y discúrrase qué diría de la entrada del segundo tiple en segunda y novena si sólo mediante ensanche y licencia permite el uso de la ligadura de que va hablando. Ya sé que prosigue diciendo: "Y así es muy conveniente tomar semejantes licencias en la música y dar algunos ensanches en ella, para que no atemos las manos a los compositores ocasionándoles, con la estrechez del uso de los preceptos, a que dejen de hacer muchas y repetidas diferencias en sus obras, usando con extensión, así de las especies disonantes como de las consonantes, o al contrario". Pero también sé que dice después: "Atendiendo a lo que dejamos dicho en los capítulos, notas y ejemplos antecedentes para el buen uso de especies en las composiciones". Conque si el término "conveniente" incluye utilidad para el adelantamiento de nuevas invenciones, como quiere el señor Valls, estas palabras "para el buen uso de las especies en las composiciones" incluirán el modo con que el compositor debe usar de las licencias.

Licencia es dar a tres un puesto de cuarta voz; pero si esto lo ejecuta el compositor con algún motivo, eso es, llevado de alguna precisión o tema, lo podrá hacer sin el menor escrúpulo, porque entonces, aunque se aparte del modo con que el arte tiene distribuidos los puestos, como no quebranta precepto sustancial, puede valerse de dicha licencia.

Licencia es hacer una ligadura de novena, aunque realmente no hay tal ligadura, pues si para serlo y estar conforme arte es una de las circunstancias precisas desligar en la especie imperfecta más cercana, faltándole esta parte a la que llamamos ligadura de novenas, por ser lo frecuente desligar en la octava y por cosa extraordinaria alguna vez en tercera, no será ligadura; conque el uso de la novena con el título de ligadura no es otra cosa que una permitida y bien usada licencia para que el compositor se valga de esta especie disonante con el pretexto de ligadura, seguro de no incurrir contra algún precepto, pues suponiendo, como se debe, la novena por octava, no hay duda en que es buena música.

Licencia es dar dos quintas, mayor y menor, sucesivas, pero como lo que prohíbe el arte es el uso de dos especies perfectas sucesivas de un mismo género, y las quintas mayor y menor son de distintos géneros, como todos saben, por eso se permite la licencia de dar dichas dos quintas. Y aunque esto no se debiera hacer sin alguna precisión, la práctica común la ha hecho ya licencia tan general, que no hay quien no use universalmente de ella, sin duda porque el estilo hace ley.

Licencia es, que permiten Cerone, Lorente, etc., dar unísonos y octava, quinta y docena, sucesivas [orig.: sucesiva; añadida la s a mano], pero con su licencia me atreveré a decir es licencia escrupulosa; y en medio de esta permisión dice el maestro Lorente en el lib. 4, cap. 6. pág. 445: "Con todo eso no es para usado a cada paso; será bien se use de estas especies con el orden referido, en algún aprieto o caso particular que obligue alguna imitación de paso o fuga, o después de haber hecho sobre algún tema algunas diferencias a cuatro voces, para diferenciar".

Estas y otras licencias, que por no cansar dejo de referir, son las que se permiten al compositor, y es la razón porque, aunque use de ellas en algún caso particular, no por eso destruye los preceptos del arte, y como, aunque falte en algo, no incurre contra ellos en cosa grave, por eso le es permitido al compositor valerse de estas licencias, y no de aquellas que con el nombre de licencias son patente destrucción del arte, pues aunque don Pedro Cerone, en el lib. 1, cap. 35, pág. 96, al parecer da facultad a los maestros que lo son para que puedan usar de todo género de licencias, fundado en que les es permitido este ensanche a los que con su aplicación y trabajo se granjearon el crédito de célebres profesores de la música, es digno de reparo que no dice "si el

maestro hace un paso que sea contra los preceptos," etc., sino "si el maestro hace un paso que sea contra las reglas", etc. No dice "contra los preceptos", porque da por supuesto que éstos, por ley inviolable, deben ser observados y atendidos en su íntegra pureza; dice "contra las reglas", porque aquel que de justicia merece el renombre de maestro podrá hacer alguna cosa contra las reglas de la música; esto es, que, siendo cierto que todas tienen su excepción, podrá valerse con más libertad de las excepciones de las reglas en sus composiciones que aquel que no es sujeto de mérito tan conocido; porque entender que don Pedro Cerone da facultad universal a los maestros para que obren a su modo en las composiciones es querer la música sin preceptos y dar por infructuoso cuanto este célebre autor escribió, que no escribiera a no tener la música preceptos, sobre que fundó con tanto acierto su sólida doctrina; conque a mi parecer queda probado que licencia con la cual se falte a algunos de los preceptos músicos no la debe usar el compositor. Es precepto y principio asentado que la especie disonante no puesta en ligadura no se pueda usar en movimiento principal del compás; el señor maestro Valls entra el segundo tiple en las disonantes novena y segunda sin ligadura, y al alzar el compás, que es uno de los movimientos principales; luego esta voz incurre contra el precepto, y por tanto no está conforme arte. Que abone esta entrada la licencia de suponer la última pausa por nota *si bemol* es impracticable, pues, como llevo dicho, la pausa, que es figura privativa, no puede tomarse por figura cantable, porque ésta fuera licencia de mala especie y querer animada una estatua suponiendo lo que no hay; conque, venerando la opinión de los maestros que cita el señor maestro Valls, si confieso la tolerancia de algunos ensanches, niego la permisión de tales licencias.

#### IV

En el párrafo cuatro parece quiso arrojar el señor maestro Valls toda la actividad de su veneno; pero como la ceguedad gobernaba su impulso, hirió a él mismo su rabiosa mordacidad. Vano de un soñado triunfo, quiso fijar los estandartes en las almenas de su fantasía, prorrumpiendo, con los desafueros de su delirio, en improperios y agravios contra la atención y modestia mía. Dije que "el oído es el juez inmediato de la música", y le pareció al señor maestro Valls que mi proposición era escandalosa y que, invirtiendo o barajando el orden y oficio de la naturaleza, más parecía hija de la locura que de la razón.

“¿Quién ha visto tal trocar de naturaleza? ¡Juicio en un sentido!”, exclama el señor maestro Valls a fol. 20; y yo exclamo: “¡Oh ignorancia, oh ceguedad! ¡Cómo arrastras la fragilidad de una pasión!”

Sepa el señor maestro Valls que insisto en el mismo dictamen, confesando en el oído la judicatura de la música, contra su mal fundada opinión, bien que estrañando haya el señor maestro Valls empeñado tanto sus fuerzas en una bisoñería que no disculparán los niños que apenas saben manejar los primeros rudimentos de gramática, retórica y filosofía. Responderé, aunque parezca demasiado destemplado, diciendo con el severo Catón:

*Ore procax non sum, nec sum temeraria lingua;  
Ulro nolo loqui, sed do responsa loquenti.*

Y para que vea el señor maestro Valls que está obligado a conceder judicatura al oído, lo persuadiré con razón, con autoridad, con texto y con el mismo maestro Valls.

La razón: es cierto que el alma se ejercita mediante la material organización de los sentidos, y que cada uno la administra las especies pertenecientes a su esfera; y por esta misma razón se debe conceder al oído la judicatura de la música, por ser el sentido, órgano y conducto por donde se introducen las armónicas especies en el entendimiento, y tan necesario sentido, que sin él no podría hacer juicio de la música el más despejado entendimiento. Ya supongo que decir que el oído es juez de la música es locución figurada, pero admitida universalmente de todos, menos del señor maestro Valls, que quiere ser singular.

La autoridad es de Cerone, el cual en el lib. 12. cap. 4, pág. 662, dice: “Nuestro oído hace juicio sólo de lo que siente” ¿No es ésta, señor Valls, mi misma proposición? No me lo podrá negar si no es que condene a Cerone a reclusión de gavia por desquiciador de naturalezas, como lo ha ejecutado conmigo, pues siendo uno el mismo delito le corresponde la misma pena.

El texto es de David, que, hablando con Dios en el salmo 53, le dice: *Auribus percipe verba oris mei*. La palabra o verbo “percipe”, en la mejor latinidad, significa entender; luego pide David a Dios le entienda con el oído; luego puede trasladarse en algún modo al oído el oficio del entendimiento. Y si el señor maestro Valls dice que el verbo “percipe” significa oír, hará este sentido la petición de David: “Señor, oye con los oídos mis palabras”. y ésta es locución impropia.

Pruebo ahora la judicatura en el oído con el mismo señor maestro Valls, diciéndole con el mismo profeta Rey en el salmo 9, *In laqueo quem absconderunt comprehensus est pes eorum*. El señor maestro Valls ha parado [sic] el lazo y él mismo ha caído en él; efecto es de alguna malicia.

En el mismo párrafo 4, fol. 20, dice el señor maestro Valls: "Y muchas veces lo que al oído torpe o apasionado le parece disonante", etc. Señor maestro Valls: hágame el favor de construir poco a poco esa cláusula suya, y después de ser intérprete de sus mismas palabras, dígame: ¿qué parecer tiene el oído?; ¿cuándo ha sido el oído torpe o apasionado?; el parecer, ¿no pertenece a la razón, que reside en el entendimiento?; la pasión, ¿no es efecto de la voluntad? Digo que con el señor maestro Valls ha ganado el oído, pues dándole yo el oficio del entendimiento, que me impugna, le da el señor maestro Valls el del entendimiento y voluntad; *et [origin. est] hic error est peior priori*. ¿Quién es el inconsecuente? ¿Quién muda de oficios y casa a las potencias? ¿Quién divorcia los sentidos? Déjolo a la discreción del pío lector.

Confirma el señor maestro Valls su inconsecuencia con una autoridad de Boecio, y comienza así: "Pero mejor que yo lo dijo Boecio". Claro está que lo dijo mejor, pues corrobora mi dictamen y escribió sin el desorden precipitado del señor Valls. ¿Y qué dijo Boecio? Oídselo al señor Valls: *Sed de his ita proponimus, ut non omne iudicium sensibus demus, quamquam a sensu aurium huiusce artis sumatur omne principium, etc.*

Si yo hubiera tenido la fortuna de encontrar esta autoridad, tenía lo que había menester para persuadir mi intento; y si el señor maestro Valls hubiera consultado con un mero dialéctico, sabría que *non omne iudicium equivale a aliquod iudicium*; y diciendo Boecio que a los oídos no se les ha de conceder todo el juicio, deja algún juicio al oído, como es evidente, y lo dice el mismo Boecio al fin de su larga autoridad en estas palabras: *Sed iam non auribus, quarum sunt obtusa iudicia*; luego Boecio concede judicatura al oído.

Otra autoridad trae el señor maestro Valls, del P. Kircherio, y desempeña, como Boecio, el intento de dicho maestro. Dice así este ingenioso autor, en el fol. 21 del papel del señor maestro Valls: *Cum aliud sit fallaci aurium iudicio*. Kircherio confiesa judicatura al oído, aunque falaz, que también suele tenerla el entendimiento, pues muchas veces se engaña juzgando, como se ve en el entendimiento del señor maestro Valls en esta materia. Y aún por eso, muchos filósofos son de sentir que sólo el entendimiento hace antes de razón.

De aquí infiero el atropellamiento inconsiderado con que el señor maestro Valls tomó la pluma, pues no solamente ha errado en la elección de los medios, sino que los mismos autores que cita para su defensa son para sonrojo suyo. Si yo tuviera genio mordaz, ahora venía bien advertirle al señor maestro Valls sus arrojos; pero fiando de la reflexión de los discretos el conocimiento de esta causa, le diré lo que en semejante ocasión dijo el ingenioso mallorquín Verino:

*Quae culpae soles, ea ne tu feceris* [orig.: *faceris*; corregido a mano] *ipse*;

*Turpe est Doctori, cum culpa redarguit ipsum.*

## V

No es lícito el uso de dos octavas, por faltar a los aumentos [origin.: argumentos, corregido a mano] de armonía, y aunque es verdad que algunos las han usado, ha sido por mal entendidas las reglas de su uso.

Todo lo que es faltar a los aumentos de armonía es faltar a las reglas de buena música, y se prueba: es la octava y todas sus compuestas la especie menos armoniosa, por la gran semejanza de los dos sonidos de sus extremos; la música más armoniosa tiene mayor perfección; luego está bien prohibido lo menos armonioso; la quincena es tan perfecta como la octava, y por consiguiente no más armoniosa; luego no es lícito el uso de octava y quincena, pues no por más distante es más perfecta y armoniosa, y tanto cuanto más perfecta es la especie, debe ser su uso menos.

Esto mismo intentaba probar cuando dijo [sic; = dije] no ser permitido el uso de octava y quincena, porque entre estas dos especies no hay variedad ni más distinción que ser la una compuesta de la otra; pero el sonido, o ya grave, o ya agudo, es uno, porque el mismo efecto que hace una octava en el oído hace una quincena. Trac estas palabras a la letra el señor maestro Valls, y prosigue discretísimamente en esta forma: "Ahora sí apelo ante su juez, si no es que haya mudado de tribunal, y sea juez de las variedades, como lo era poco ha [orig.: va; corregido a mano] de la música, el [orig.: al; corregido a mano] oído: entre simple y compuesta, ¿no hay variedad?" A que respondo que no ignoro que hay compuesto que tiene conocida diferencia con su simple; pero esta especie, en donde se encuentra la disimilitud, no hace a nuestro ca-

so, y por eso no me detengo en ella. Pero también sé hay compuesto que es inseparable, y de la misma especie que su simple, como lo es la octava del unísonus, y la quincena de la octava, pues entre estas simples y compuestas lo que realmente se encuentra son muchos parecidos sonidos, pero debajo de una misma especie. Que no haya diferencias entre la especie compuesta y la especie simple lo da a entender el maestro Lorente en el lib. 3, cap. 22, pág. 257, en donde dice así: "Ser de mejor sonoridad en la consonancia la quinta que la octava, aunque ambas son especies perfectas, es por cuanto la octava no es tan armoniosa en ella como la quinta, por parecer una misma cosa con el unísonus, pues viene a ser la octava un unísonus prolongado", etc. Y esto mismo [aquí había el adverbio "ahora", que ha sido tachado a mano] acredita la práctica de nuestra profesión, pues dispone el arte que la consonancia a cuatro se componga de una voz en imperfecta, otra en quinta y otra en octava. Sucede muchas veces que, v. gr., la que había de ser tercera es decena, la quinta docena y la octava quincena, formándose la consonancia de solas las especies compuestas. Luego si son diversas las especies compuestas de las simples, esta positura de voces no estará conforme arte. Es certísimo que con el mayor fundamento lo ejecutan todos, y que no se opone a lo que el arte dispone; luego entre las especies simples y compuestas ni se da, ni se debe dar, diferencia; no admitiendo diferencia entre las especies simples y compuestas no hay duda en que son una misma cosa octava y quincena; la octava es especie perfecta, y por consiguiente lo es también la quincena; dos especies perfectas de un mismo género sucesivas no se permiten en la música; luego no se pueden dar octava y quincena, por ser contra lo que el arte dispone.

Dice el señor maestro Valls: "¿Qué aprovechan, pues, las compuestas en la música?" Respondo que las especies compuestas en la música, sin que puedan separarse de su origen, que son las especies simples, sirven de extensión, ornato y variedad en la música; pues sin ellas no pudiera el compositor desempeñar la gallardía de su entendimiento ni lograr la variedad, ornato y extensión de los primores músicos. Válese de dichas especies para asegurar la hermosura de la música, constituyéndolas distintas en los sonidos y unas en esencia, con que no aprovechan para poco en la música si la constituyen en la más perfecta armonía.

Dice el señor maestro Valls que don Pedro Cerone permite pasar del unísonus a la octava [orig.: octa; corregido a mano], y no admiro que este céle-

bre autor dé tal permiso, porque como el unísonus no es consonancia, pasar de éste a la octava, que lo es, parece no es uno con querer en práctica el uso de la octava y quincena, ambas consonancias perfectas; en medio de que si Cerone permite unísonus y octava es creíble será en un caso en que el compositor se vea precisado a valerse de tal licencia, pero no permitirá se usen sin tan preciso motivo que pueda servir de disculpa al compositor. Dije que el unísonus no es consonancia, porque "consonancia es una razón de números en el agudo y en el grave"; de donde se sigue que en una sola voz, como es el unísonus, no puede haber consonancia. Muchos unísonus no hacen más consonancia o intervalo que si hubiera uno solo; y así decimos que el unísonus no está en la música como consonancia, sino como fuente y origen de las consonancias. Aristóteles: *Sicut unitas non est numerus, sed principium numeri, ita unisonus non est musica, sed principium musicae*. Sic Lorente, lib. 3, cap. 33, pág. 272.

Es verdad que el maestro R. P. Fr. Pablo Nasarre da algún permiso en cuanto al uso de quinta y docena, por no ser la quinta especie tan perfecta como la octava y no tener similitud en sus dos sonidos. También es verdad que el maestro Lorente dice se pueden usar, y da la razón: "porque no se puede decir son dos perfectas iguales en cantidad".

Pero no me negará el señor maestro Valls que acaba este autor el capítulo 6 del libro 4 diciendo: "Que sólo en algún aprieto o caso particular lo podrá usar el compositor". Y sin violencia debemos entender habla en este mismo sentido el P. Nasarre, pues bien sé yo es doctrina suya que sólo entre dos voces que sirvan de bajo una a un coro y otra a otro es lícito el uso de unísonus y octava, de octava y quincena, porque en este caso las dos voces son un solo bajo y no se pueden reputar por dos partes, pues cualquiera de ellas sirve de fundamento a las voces, y la permisión general de quinta y docena sólo la da tan buena escuela en las obras a ocho, etc., cuando alguno de los bajos, dejando de dar unísonus y octava, octava y quincena, canta como voz particular. De aquí discurría yo que si el uso de octava y quincena, o el de quinta y docena, fuese corriente, como quiere el señor maestro Valls, no atarían las manos al compositor estos célebres autores limitándoles [sic] el uso de estas especies perfectas sucesivas, ni dirían que sólo en este o otro caso, por el logro de algún primor, se pueden permitir, sino es que darían un permiso general para que, sin el menor recelo, se practicasen; y no sólo no dan facultad para ello,

sino es que, en su modo, en rigor de buena música las prohíben. Luego no da perfección a la música el uso de dos especies perfectas sucesivas. Todo aquello que, en su modo, la destruye no lo debe usar el compositor; el uso de dichas especies quita a la música lo que más la hermosea, que es la variedad; luego dos especies perfectas sucesivas no se deben usar en la música.

Y pues uno de los autores que trae para corroborar su dictamen el señor maestro Valls es el maestro Lorente, razón será que yo imite tan buena elección. Dice, pues, este autor en el lib. 3, cap. 22, nota 7, pág. 258: "Por ser la octava y sus compuestas de tal perfección, no se permite en la composición y contrapunto dar dos octavas o [orig.: a; corregido a mano] sus compuestas, por cuanto encierran en sí y tienen tal, tan cierta y determinada cantidad, y por ella tan parecidas y unas en las consonancias, que no hacen diferencia en las composiciones cuando no interviene o es interpuesta otra especie distinta entre una y otra especie de octava". Aunque parece no deja razón de dudar el maestro Lorente en la negativa del uso de las dos octavas o sus compuestas, habemos de ver lo que dice el mismo autor en el lib. 3, cap. 25, pág. 262. Dice así: "No se han de dar dos especies perfectas semejantes en la música, como son dos quintas o dos octavas, o sus compuestas *a parte ante*, ni *a parte post*: porque la armonía música no nace si no es de consonancias diversas, variadas y contrarias, y no de las que en todo son conformes, unas y semejantes: y por esta razón se prohíbe en todo género de música dar dos perfectas, o más, semejantes, como dos unísonus, o dos quintas, dos octavas, y sus compuestas; y porque la música se compone y consta de variedad de consonancias, y usando de dichas especies no hacen diferencia armoniosa, que es lo que piden las consonancias músicas, por cuanto son unas en la posición de la consonancia; y por esta razón no se permiten ni han de ser usadas en la música dos perfectas semejantes y iguales, siendo de un mismo género", etc. Véase el capítulo 9, lib. 3, pág. 237, y el capítulo 16 de dicho libro, pág. 246, en donde trata de nuestro asunto este autor más por extenso.

No dudo tendrá bien visto el señor maestro Valls (por lo que hace a su opinión) lo que dice el dicho Lorente en el lib. 3, cap. 22, nota 9, pág. 259: "Si alguna vez aconteciere en el contrapunto o [orig.: a; corregido a mano] composición dar una quinta y después de ella una docena (moviéndose las voces), o una octava y sucesivamente una quincena, podrá defenderse diciendo que no son dos quintas semejantes de igual cantidad, ni dos octavas semejantes,

por cuanto la una es quinta y la otra es docena, y la otra octava y la que se le siguió quincena, y esto no es dar dos quintas ni dos octavas iguales en cantidad una después de otra, por lo cual se hizo diversidad de música, no habiendo ido contra la definición del contrapunto, que dice que la música ha de constar de variedad de consonancias", etc. Hágame favor el señor maestro Valls de detenerse en aquellas palabras "podrá defenderse", y verá cómo, hecha la reflexión que pide el caso, saca esta consecuencia. Luego dar quinta y docena, octava y quincena en las composiciones, *per se* no es bueno. Y si le hiciere más fuerza, aquel "podrá defenderse", lo de [la preposición *de* ha sido añadida a mano] que "no son dos quintas semejantes de igual cantidad ni dos octavas semejantes", oiga, por su vida, lo que dice el mismo autor en el lib. 3, cap. 17, pág. 248 y 249: "Dar dos perfectas iguales, como es ir desde la quinta a la docena, no se permite en el contrapunto, y en el concierto a tres voces es tomarse mucha licencia usar de posición de voces que a cuatro, a cinco y a seis fueran mal vistas y no permitidas de los maestros peritos en la música", etc. Habla del dilatado campo de esta nobilísima ciencia, y dice [origin.: dize. corregido a mano] así: "Y cuando su camino es tan ancho y sus veredas tantas, será bien se elija siempre lo mejor y más llegado a la razón", etc. Conque si el maestro Lorente nos dice que en uno o otro caso se pueden dar quinta y docena, también nos dice que no se permite en el contrapunto ni a 3, porque a 4, a 5 y a 6 fueran mal vistas, y que debe elegir el compositor lo mejor y más próximo a la razón; lo mejor y más próximo a la razón es no usar en las composiciones de la licencia de dar octava y quincena, o quinta y docena; luego no deben usarse en la música dos especies perfectas sucesivas, aún cuando desiguales en cantidad.

### Ultimo

Ya que el señor maestro Valls admira la distinción que hice del ejemplar del maestro Galán entre los otros que traía para su defensa, y que desea saber (lo que no ignora) de dónde nace la apacibilidad de la quinta menor teniendo su salida a la tercera, como la tiene la del ejemplo del maestro Galán, diré lo que siento.

Es más apacible la quinta menor con la salida a la tercera por la igualdad de movimientos: mueve la voz alta de semitono y la baja del mismo ascendiendo, están los dos movimientos en proporción igual, y la proporción igual

nunca engendra disonancia, como se ve en el unísonus, etc. Y si acaso me respondieren [sic] que a veces baja de tono la voz alta y la baja sube de semitono, y que en este caso no hay proporción igual en los movimientos, digo que a lo menos canta de grado en su salida, y semejantes movimientos nunca tienen imperfección alguna, por ser ambos del género diatónico, que es el propio de la música que hoy está puesta en práctica, lo que no sucede en ninguna otra especie disonante, porque la novena es especie que jamás se hace ligadura perfecta en ella, y cuando se pone en forma de ligadura tan solamente tiene la apariencia, y su salida a especie perfecta las más veces, y si alguna ha de salir a imperfecta, ha de ser moviendo el bajo precisamente (circunstancia repugnante a toda ligadura perfecta, pues ésta sólo tiene la perfección cuando puede prevenir, ligar y desligar, sin que tenga necesidad de mover la voz con quien padece); y si lo ha de mover ha de ser con movimiento de tercera, sea subiendo o bajando, y éstos no son movimientos del género diatónico, porque si es tercera mayor es del género enarmónico, y si es menor es del género cromático, como se podrá desengañar el que leyere el proceder de los tres géneros que usaban los antiguos.

Y si esto no basta, podrá satisfacerse el señor maestro Valls con lo que dice el M. R. P. Pablo Nasarre en sus *Fragmentos Músicos*, en el lugar ya citado, § 2 del lib. 4, que habla del ejemplo en que entran las voces en quinta menor saliendo a la tercera, del cual hizo elección el señor maestro Valls para su defensa, y sería sin duda por conocer la misma diferencia que yo en dicha especie, que a no ser así hubiera hecho elección del otro, que es más parecido a la entrada de su tiple segundo, como ya dije en su lugar, por cuyo motivo no me detengo más en esto, como ni tampoco en probar que no es opinable el defecto de la ligadura en el ejemplar del maestro Hinojosa, pues teniendo todas las circunstancias, que son prevención, ligar y desligar, como es cierto que las tiene, no hay por qué se dude no conviene con la entrada del tiple segundo, y así paso a responder a los ejemplares míos que trae en su parecer el señor maestro don Roque Montserrat.

Venero cuanto debo lo que dice el señor maestro don Roque Montserrat en su discurso y parecer; pero que los dos ejemplares de mi *Magnificat* a doce sean *in terminis* como el del señor maestro Valls, con su licencia lo negaré, para decir, después de agradecer su buen modo y admirar su inteligencia, que la entrada del tenor de tercer coro está errada, pues en mi conciencia de-

bo asegurar nació dicha entrada en *sol*, quinta y docena de ambos bajos y unísonos del contralto de segundo coro, pasando después a *si bemol* a ser sustancialmente octava con el bajo de segundo coro, pues éste sin violencia se puede suponer en *si bemol*, en esta forma:

(N. B. Las voces son: Primer coro: SATB; 2º coro: STB; ambos coros en claves altas. Todas las notas están transcritas en sonidos reales. En el compás segundo del bajo del primer coro tiene, en el original, esta corrección, metida dentro del mismo compás:

y en el primer compás del alto del segundo coro, además de un *la*, que parece ser la nota original, tiene esta otra corrección:

Esta corrección ya ha sido incorporada en la transcripción, puesto que, por la explicación que el propio Martínez da en el texto, el *la* era una simple errata de copia).

Ésta fue mi intención, pues aunque no hubiera en mí más razón para no poner en práctica lo de entrar aquel tenor en *la* que la de estar una voz en quinta y poner otra en sexta (que es lo que toda mi vida aborrecí, aun cuando de paso), no digo en las tales solfas, que por ningún lado traen recomendación a la novedad, pero aunque fuese preciso dicho encuentro para el logro de la música más primorosa que se puede imaginar, primero me privaría del gusto de hacer una cosa singular que pondría por ejecución lo que jamás usé con advertencia, ni me pareció bien en otros; y así, sin suplirme nada, se debe creer yerro de pluma, porque realmente lo es.

Pero supongo que no lo fuese, y supongo la positura de las voces como viene en el impreso del señor maestro Valls; no por eso convengo en que sea esta entrada *in terminis* como la de dicho maestro, porque ésta entra en especies disonantes con el contralto, que es voz particular, y con el bajo, que es voz principal, y aquella, aunque en disonante con el contralto de segundo coro, entra en especie consonante con el bajo; y como para con éste es menos permitido el uso de las disonantes en movimiento que supongan, no puestas en ligadura, por ser fundamento y voz tan principal, que es a quien todas las voces se sujetan; y entre las voces particulares vemos frecuentemente hay casos en que no se repara que una con otra esté, o entren, en especie disonante, porque el bajo es quien abona su aspereza, como se ve en este ejemplo, en que el tenor entra en cuarta con el tiple y en la misma especie el contralto con el tenor, y no obstante ser la cuarta una de las especies disonantes, es bonísimo:



(N. B. Las claves originales son sol, do en 2ª, do en 3ª y fa en 3ª; por tanto, SATB, en claves altas; el tenor está transcrito en sonidos reales, lo mismo que las demás voces).

De aquí discurría yo ser casos tan distintos como entrar una voz en novena, especie disonante, con el bajo, y entrar otra en sexta, especie consonante; y aun dado caso de que fuese condenable la segunda que forma el tenor de tercero [orig.: hacer, corregido a mano] coro con el contralto del segundo, tengo por menos mala esta entrada que la de nuestro asunto principal, porque en aquella se falta a los preceptos en parte, pues comete su delito con una voz particular, y en la tercera parte del compás ejecuta dos, y a los dos principales movimientos; falta ésta en el todo, porque incurre, no sólo en la voz particular, que es el contralto, sino es contra el bajo, que es voz principalísima, y en movimiento principal, como es el alzar, deteniéndose en la disonante todo el medio compás, de donde sale [esta última palabra está añadida a mano] que la entrada del tenor de tercer coro en el *Magnificat*, aun suponiéndola en la sexta del bajo y segunda con el contralto del segundo coro, no es, *in terminis*, como la del tiple segundo en el *Miserere nobis*, y que si ésta, a mi parecer, no admite defensa, la admite aquella, por ser música de otra especie; y no me detengo en el reparo del señor maestro Montserrat, de que aquel tenor entra en quinta menor o falsa con ambos triples de segundo y tercer coro, por ser opinión corriente el uso de dicha especie, como llevo dicho, aun en los casos de alguna mayor entidad, como mejor que yo lo sabe dicho maestro.



(N. B. Las voces son tiple, tiple y tenor).

En este ejemplo entran tiple segundo y tenor en quinta menor o falsa, y no hay duda en que es buena música, y admitida de todos.

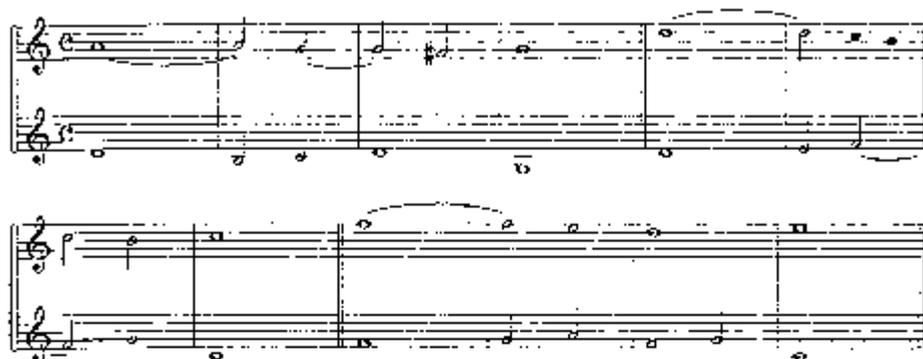


Este segundo ejemplo del mismo cántico, que viene en el impreso del señor maestro Valls, ni sé a qué viene ni le hallo la inclusión, pues o yo ignoro lo que es la música (que esto será lo cierto), o no hallo reparo que le haga digno de tanta atención, porque a la menor especulación se hace patente mi intento, que es éste [sic]:



Parece no puede haber duda en que ésta es buena música, porque en nada falta a los principios que debemos observar, y si acaso algún escrupuloso se detuviere en que en el penúltimo compás está el tiple primero en séptima con el contralto, hágame favor de entenderle a éste como si cayese en la octava de dicho tiple, pues es suposición propia por tener parte de lo que supone, y verá cómo tuvo sólido fundamento para poner en práctica dichas solfas; y pues son permitidas dos suposiciones a un tiempo, digo que el contralto para con el tiple primero le supongo en *si bemol*, y para con el tenor le atiendo en la séptima, cumpliendo con su ligadura. A más de que, aunque para con el tenor le suponga en *si bemol*, siendo sexta, especie consonante, es buena música, sin que en esto pueda haber duda. Tampoco la debe haber en que el contralto salga de la séptima que forma con el *mi bemol* del tenor, a la quinta perfecta, por más que la práctica regular sea desligar en especie imperfecta, porque, a más de poder suponer con fundamento aquella séptima por sexta, como si cayese al dar del compás en dicha especie (con cuya suposición no queda duda en que está conforme arte), este éxito de la séptima a la quinta perfecta lo vemos practicado de muchos maestros, y entre ellos el maestro Lorente en el lib. 4, cap. 22, pág. 473, hablando de los movimientos de la séptima, pone los tres ejemplos siguientes, en los que, si no me engaño, también toma la séptima por sexta, por no dejar en duda la bondad de esta práctica:

M. Lorente.



Pero, ¿para qué me canso en apurar las razones que tienen en su abono estos ejemplos que impugna el señor maestro Vall, si para que conste la perfección con que están puestas sus solfas son ellas mismas las que al menos experto en nuestra profesión le están dando motivo, aún más que para que las repruebe, para que las abone? A más de que, si por la razón que nace de la perfecta especulación para su inteligencia, como llevo dicho, no hay duda en que están conforme arte, saco por consecuencia que no sólo mediante la suposición propia desempeñan su obligación, pero aun entendiendo las solfas de dichos dos ejemplos en la postura en que están, debo al señor maestro don Roque Montserrat (en el parecer que viene inserto en el papel del señor maestro Valls) la fineza, no sólo de que las apruebe por buenas, sino de que las califique por bonísimas; conque, si por lo vario de los pareceres no llegare este favor a efecto (que sí debe, siendo de un maestro a quien todos debemos venerar), queda probado a razón ser sólido y fundado el motivo que tuve para poner en práctica dichas entradas, y que en nada convienen con la del tiple segundo del señor maestro Valls, a quien segunda vez protesto con mis mayores veras que por más que su notoria inteligencia quiera fatigar las prensas para dar al público continuados testimonios de su soberana habilidad, será ésta la última vez que en tal asunto tome la pluma. Lo primero, porque es razón emplear el tiempo en otras cosas que sin duda importan más, y no dar nuevos motivos a la común censura; lo segundo, porque soy enemigo de andar en quimeras escribiendo papulones; y lo tercero, porque mi genio repugna todo aquello que, debiendo contenerse en los términos del entendimiento, se propasa fácilmente a los de la voluntad.

Hasta aquí pudo intentar mi insuficiencia la indagación de la verdad, la que si no hubiere conseguido, la podrán elucidar los doctísimos maestros con quienes he consultado la dicha entrada del segundo tiple en el *Miserere nobis* de la misa intitulada *Scala Aretina*. Pongo sus pareceres para desempeño mío y crédito de la profesión música; y porque me consta que el señor don José de Torres, organista principal de la real capilla de Su Majestad, así en carta que me ha escrito como en carta que escribió al señor maestro Valls, dio por mala dicha entrada, por opuesta a las reglas del arte, y que mi maestro el M. R. P. Fr. Pablo Nasarre, organista del real convento de N. P. S. Francisco de la ciudad de Zaragoza (cuya doctrina sigo por gusto y obligación), fue del mismo dictamen del señor don José de Torres, no solicito, por el mismo motivo, por extenso sus pareceres, sino que los supongo y venero como de tan célebres maestros, siguiendo a su acierto la notoria inteligencia de los siguientes.

**Parecer del señor don Antonio de Yanguas, canónigo y maestro de la capilla en la santa metropolitana y apostólica iglesia del señor Santiago.**

Muy señor mío y mi dueño:

Mandándome V. M. diga mi sentir sobre la segunda voz del intento, que le he merecido, es cierto pongo dificultad grande en obedecerle, pues ¿cómo puede dar parecer quien se habla ajeno de haber comprendido hasta ahora aun las reglas generales de la composición? ¿Y cómo mi inutilidad podrá determinarse a tomar la pluma para defender lo que no entiende? Pero como el fin sea lo que V. M. me refiere por la suya, que es la defensa de nuestra facultad y la honra y gloria de Dios, con la ayuda de este Señor me aliento a decir mi parecer. Y es que en suposición que quiera el maestro Valls que la pausa se tome por nota en *si bemol*, falta al tema y no es nada lo obrado; y si quiere se entienda como se ve es falso y falsísimo. La razón de esto es entrar en la falsa sin prevención alguna (aunque esto en los italianos tal cual vez se suele ver, pero pocas o ninguna en nuestro idioma); y no solamente entrar en la falsa, sí pasarse a la más perfecta, como es la octava, que esto es pasar de extremo a extremo, lo que en nuestra facultad ejecutado es caso menos que de Inquisición; y esto no fuera lo más, pues es muy práctico, así en los antiguos como en los modernos, pasar de la novena a la octava, sirviendo esta octava de prevención para otra ligadura. De esta suerte hemos visto y vemos cada instante, así en los maestros antiguos como modernos, es admitida, y no de otra suer-

te; y como el objeto de nuestra profesión es el oído, es cierto que él mismo nos enseña lo que es bueno y lo que es malo; no procediendo en el ejemplo visto nada de bueno, sí es meterse sin reparo en peligro tan manifiesto; y es cierto que de esta suerte de poco servía lo que hay escrito sobre nuestra profesión, pues en tanto es ciencia en cuanto es con medida y proporción; en el ejemplo exhibido no veo nada de esto; luego es falso; pues con la suposición falta al tema; no la habiendo no hallo razón para abonarlo.

Siendo la mayor dificultad que hay en la composición el acomodar las partes o voces de tal manera que la una dé lugar a la otra, y que tengan hermoso, regalado y elegante proceder, de suerte que cada una en particular vaya mirándose como en un espejo en la otra y se hagan lugar sin embarazo unas de otras; siendo esto así, hallo embarazo en el ejemplo, precediendo el que en ninguno de los maestros antiguos, como son el maestro Carlos Patiño [Patiño en el original], el maestro Galán, el maestro Padilla, el maestro Matías Ruiz, el maestro Micieces, el Cicerón de nuestros tiempos, el insigne Paredes [N. B.: "el Cicerón de nuestros tiempos" está entre comas, lo mismo que los demás nombres, de modo que no aparece claro si se refiere a Micieces o a Paredes]; y de ninguno hemos visto, ni se ve, ejemplo semejante, siendo los referidos los que han llegado con sus discursos a rayar en lo que parece imposible poder adelantar; y lo más que hasta ahora se ha visto es lo siguiente del maestro Durón:

Maestro Durón.



Siendo así que aquí se debe atender al sentido de la letra y a la entrada; y en suma, es una ligadura de cuarta u onzena, con su desempeño, siguiendo a ésta, no sólo otra, sí es otra cosa tan señora, que el mismo fiscal da a entender lo bien obrado, pues aquí, como es *gradatim*, puede suponer todo lo que cabe, y como las suposiciones en tanto son buenas en cuanto se pueden abonar, es cierto que ésta lo tiene todo; y semejante a ésta hemos visto, y se ven cada día, siendo así que la teórica no nos enseña otra cosa, sí es que el dar y el alzar hayan de ser buenos; luego esto es contra todo arte en suposición de

lo que se ve, pues ya llevo dicho que tomado por nota en *si bemol* falta al tema y no es nada lo obrado. Éste es mi parecer, *salvo meliori*, etc. Santiago, y octubre diez y ocho de mil setecientos y diez y seis.

Don Antonio Yaguas.

**Parecer del señor don Francisco Portería, racionero y maestro de capilla de la santa y metropolitana iglesia del Adseo de Zaragoza.**

En el mes de marzo de este año de mil setecientos y diez y seis recibí un papel impreso, su autor el maestro don Joaquín Martínez, organista de la santa iglesia de Palencia, contra un período de música en el *Miserere nobis* de la misa intitulada *Scala Aretina*, compuesta por don Francisco Valls, maestro de capilla de la santa iglesia de Barcelona; vile con atención, y celebré la eficacia, noticias y erudición con que el maestro don Joaquín Martínez impugna la sobredicha postura de música, en cuyas razones y reglas hallé mucho que aprender. Y habiendo el maestro don Francisco Valls sacado a luz otro impreso defendiendo, contra el dictamen de don Joaquín Martínez, el dicho período de música en el *Miserere nobis* de su misa, logré la fortuna de verle en este mes de noviembre de dicho año, admirando la viveza, erudición y noticias con que el maestro don Francisco Valls defiende su causa en la dicha postura de música.

A este tiempo una persona de mi mayor estimación me manda le participe mi dictamen y el juicio que mi corta inteligencia puede hacer sobre el dicho período de música; y aunque, conociendo mi insuficiencia, me considero incapaz de hacer opinión en el referido asunto, después de haberla hecho con tanto fundamento los primeros maestros de España, a quienes venero por tan grandes como acreditan sus primorosas y acertadas obras, no obstante tengo por indispensable, obedeciendo el precepto, dejar de decir algo [sic] que se encamine a la dificultad de la materia, ya que no la pueda alcanzar por mi corta inteligencia [origen: por corta mi inteligencia]. Toda la dificultad del período de música que el maestro don Francisco Valls pone en el *Miserere nobis* de su misa consiste en la entrada del tiple segundo, que, siguiendo el intento, entra en especie disonante, novena con el tenor y segunda con el contralto, en una de las partes esenciales del compás, cuya positura, considerada como es en sí, a muchos inteligentes ha parecido mal, y que no cumple las obligacio-

nes de buena música; y es la razón, porque para que se comprenda como buena es necesario hacer una suposición que parece tiene mucho de inconsecuente o irregular.

Es el intento del maestro Valls que la pausa antepuesta al tiple segundo haga la entrada del paso o tema de la misa de dicho tiple, conforme a las reglas del arte, atendiendo que dicha pausa supone por otra figura cantable, y que ésta se ha de entender colocada en el signo *si bemol*, que ocupa el contralto, cantándola silenciosamente el mismo tiple, y que la entrada del tiple, que es en *la*, especie disonante con el tenor y el contralto, se entienda como tránsito desde el signo *si bemol* a *sol*, octava del tenor y tercera del contralto [sic; = tiple 1º], y todo esto por suplemento o suposición, lo que parece tiene partes de suposición impropia por lo que no tiene.

Que una figura suponga por otra de su misma especie lo tengo por practicado y admitido de todos, como se ve en la mala por la buena y en la glosa; pero que una figura privativa, que sólo indica silencio, haya de suplir por otra de distinta especie que se ha de suponer cantable, y el signo donde se ha de suponer, parece mucha suposición.

Sobre ella va fundado uno de los principales argumentos que, con mucha claridad y erudición, alega uno de los principales maestros en la censura que escribe a favor del maestro Valls, en que explica los intervalos y movimientos de la música por el término *a quo*, medio y término *ad quem*, entendiendo que la pausa del tiple segundo ha de suponer por figura cantable colocada en el signo *si bemol*, unísonus del contralto, y que éste, puesto en dicho signo, suple enteramente por el tiple segundo, como si se hallara en dicho *si bemol*, sirviendo el contralto de término *a quo* al tiple que entra en *la*, especie disonante con el tenor y contralto, y se ha de entender que es pasando por dicho signo y especies disonantes, que es el medio, hasta el signo *sol*, que es el término *ad quem*, donde logra su perfección; lo que en buena filosofía parece no tiene la probabilidad necesaria, y así, *habitu venia*, intentaré hacer una réplica.

El contralto que se halla en el signo *si bemol*, decena del tenor, no puede ser el término *a quo* del tiple en su entrada, pues se opone a lo mismo que dice ser, término *a quo* (*ratione termini*), porque el término *a quo* es término, *id est, a quo aliquis movetur*, y siendo así que el tiple segundo no mueve del signo *si bemol*, donde se halla el contralto, sino del signo *la*, donde entra el

intento, especie disonante, que es lo que supone por medio entre el supuesto término *a quo* y término *ad quem*; luego el contralto no puede ser, *ratione termini*, término *a quo* del tiple.

Tampoco el signo *si bemol*, en que se halla el contralto, puede ser el término *a quo* del tiple segundo en su entrada, porque dicho *si bemol* solamente *est termino a quo* del contralto, que, pasando por la distancia del semitono, que hay, y es el medio, desde el dicho signo *si bemol* al signo *la*, que es el término *ad quem*, donde para, logra el contralto en el dicho signo *la* la perfección. Para que el signo *si bemol* pueda ser término *a quo* del tiple es necesario se hallen en el signo y en el tiple las precisas circunstancias que se hallan en el signo y en el contralto, las que implican *ratione termini et medii*; luego el signo *si bemol*, en que se halla el contralto, no puede ser término *a quo* del tiple, ni el contralto ni el signo *si bemol* que ocupa el contralto, son, ni pueden ser, término *a quo* del tiple; porque entrando el tiple en *la*, donde cumple con el intento, que rigurosamente se debe entender como tal, el mismo signo *la*, donde entra y donde mueve, es el término *a quo* del tiple, pues tiene todas las circunstancias precisas, *ratione termini*, como también *ratione medii*, que es la distancia de tono que hay desde el dicho *la*, término *a quo*, hasta el signo *sol*, término *ad quem*, donde logra su perfección. Luego ni el contralto ni el signo *si bemol* que ocupa el contralto, son, ni pueden ser, término *a quo* del tiple; y parece queda bastante probado que el signo *la*, donde el tiple segundo entra el intento, es su término *a quo*, *ratione termini*; la distancia de tono, el medio; y el signo *sol*, a donde va, el término *ad quem*, donde, *ratione medii et termini*, logra la perfección. Luego parece que no tiene el argumento alegado la probabilidad que necesita, quedando en su principio la dificultad. Y es la razón, porque, en el presente caso, entrando el tiple segundo en el signo *la*, con determinada, absoluta acción, que es cumplir el intento *realiter*, debe entenderse como tal el signo, la acción y el intento; el signo, porque *realiter* entra en él, y en parte esencial del compás; la acción, porque en él la ejecuta; y el intento, porque, *simili modo*, cumple con él; y siendo *realiter* su principio en el dicho signo *la*, en él *realiter* tiene el término *a quo*, *ratione termini*, sin que otro alguno se lo pueda suplir, pues es inútil suplemento aquel de que no necesita el que, aunque se le quieran aplicar, implica en razón de término. Luego la sobredicha suposición *remote se habet* con el tiple segundo *ratione termini*, y es suposición impropia o inconsecuente, como consta; luego el referido período parece no cumple las obligaciones de buena música.

También consiste la dificultad de la sobredicha postura del maestro don Francisco Valls en que, entrando el tiple segundo en el signo *la*, con determinada acción en parte esencial del compás y en especie disonante, novena con el tenor y segunda con el contralto, no siendo ligadura, como no lo es, ni observando las reglas que se deben guardar para el uso de las especies disonantes, da motivo a muchos inteligentes para creer que dicho período de música destruye la esencia del arte; y es la razón, porque las especies disonantes no pueden usar[se] en la música, si no es gobernadas por las reglas, las que las hacen practicables, lográndose por ellas, de su disonancia, la más deliciosa armonía.

No hay duda en que los maestros y profesores de la música, que con desvelo se han aplicado a estudiar sus reglas, tienen facultad para usar de ellas, interpretándolas, estrechándolas y estendiéndolas, como lo practican los graduados doctores y maestros, cada uno en su ciencia, por la facultad que recibieron en el grado, sin la precisión de que hayan de obrar atados siempre a las reglas, pues quedan, y deben, según la necesidad, usar de algunas excepciones, que, sin destruir la esencia del arte, dejen o hagan probable su opinión, lo que tal vez será por mayor habilidad y arte; pues, como dice Séneca, *Aliquando recedere ab arte maior ars est*. Y el célebre Francisco Valls, en el lib. 4, *De metodo moedendi, Urgentiae causa ab arte recedere ars est; nulla enim praecepta sunt perpetua*.

Tampoco hay duda en que ha habido, y hay, muchos grandes maestros, así antiguos como modernos, que, corriendo por las tirantes líneas y reglas de la música, han practicado las mejores y más acertadas obras, que han servido de norma y pauta a todos los de la profesión, sin que por esto se pueda entender que los que se ajustan a las reglas hagan a las artes pobres y limitadas.

También es cierto que muchas veces se encuentran en la música varias posturas que no se deben entender rigurosamente como son en lo exterior, sino que se les debe buscar el sentido que tienen, aplicándoles la construcción que necesitan para su mejor inteligencia. Y es de advertir que, en la postura presente del maestro Valls, cuando el tiple segundo entra en la novena, se hallan las cuatro voces en especies disonantes unas con otras, y de estas disonancias sólo se nota e impugna por mala disonancia la del tiple segundo en su entrada, y no la del tiple primero, que desde su octava baja a la séptima al mismo tiempo y parte del compás que el tiple segundo entra en la novena. Y pues

el dar el tiple primero la séptima es disonancia de tránsito y no de ligadura, como nadie puede dudar, así también en la entrada del tiple segundo puede entenderse la novena por disonancia de tránsito, pues no lo es de ligadura, como si se desprendiera del signo *si bemol* que ocupa el contralto, suponiendo la pausa del tiple segundo por nota o figura en dicho signo.

Esta construcción se ajusta a una inteligencia probable, y si los favores no se deben escasear, parece que no puede ser tan grave el reparo de que la pausa del tiple segundo pueda construirse por nota supuesta en el signo *si bemol*, donde se halla el contralto, entendiéndose que la novena del tiple segundo en el signo *la*, para llegar a *sol*, es disonancia de tránsito (pues no lo es de ligadura), como lo es también de tránsito la disonancia del tiple primero cuando entra en *fa*, pasando a *mi*, pues no milita más razón para el uno que para el otro.

Finalmente, conociendo, como dije al principio, la imposibilidad de que mi ignorancia pueda hacer opinión ni resolver sobre el referido asunto, dije solamente el deseo de que en la lid ingeniosa de tan grandes maestros quisiera, a imitación de la de las armas, sucedida en la plaza de Valladolid y en presencia de la invictísima majestad del César Carlos Quinto, entre aquellos nobles rivales, si no arrojar como él la vara de oro, al estrecharse, dándolos por buenos caballeros, escribir con mi pluma, más que censurar, los incomparables primores de uno y otro; mas por ser tan cortos sus vuelos, quedará en los límites de su humildad para emplearla en servir a tan estudiosos combatientes. Zaragoza, y noviembre veinte y cinco de mil setecientos y diez y seis.

Don Francisco Portería.

#### **Parecer del señor don Miguel Soriano, organista de la santa y metropolitana iglesia del Adseo de Zaragoza.**

Habiendo visto, y dejándoseme oír, el ruidoso y sonado pleito que contra don Francisco Valls, público profesor de música en Barcelona, han contestado los más acreditados profesores y músicos de nuestra España, sobre la injusticia que se imputa al dicho don Francisco Valls, haberse hecho a un tiple, y por su medio agraviado a la misma ciencia y facultad, quitando al dicho tiple el lugar y puesto que por leyes, reglas y preceptos de ella le competía; e interesándome, como alumno y profesor público que soy de dicha facultad, en la

más puntual observancia de sus principios y leyes, me han precisado, y me ha parecido tomar la pluma, si bien gobernándola y moviéndola al compás de la más acorde y templada explicación, y sin más fin que el de contribuir, así a la conciliación de dichos profesores, como a la enseñanza pública de los estudios, que ya se dijo Erasmo, ó *Apophteg. de musica: Cum musico disputare minus regium est.*

Eligió por asunto sonoro y tema de su música don Francisco Valls aquellas seis voces, *ut-re-mi-fa-sol-la*, que inventó Guido Aretino, para armoniosas gradas de su *Scala*, como enseña el graduado en todas las ciencias Pedro Gregorio Tolosano, *Sintaxis* [orig.: *Sintaris*] *art. mirab. de música*, cap. 12, y Claudio de Chales, *In Mundo Matem.*, tomo 4. *Tract. de music.*, proposit. 20; y precisada su habilidad en seguir y no olvidar el asunto e intento de su empeño, se encuentra que hace lance y valentía de ingenio el dar entrada y paso al dicho tiple segundo en el verso *Miserere nobis* con entonación de segunda con el contralto y novena con el tenor, especies falsas y disonantes, y que no pone en ligadura en la forma que las acredita el arte; de que parece se arguye, a mi ver con bastante fundamento, haber el dicho don Francisco Valls contravenido a los principios y elementos de la música; y habiéndosele ofrecido esta ocasión en que pudiese se le dispensase, como a maestro, siquiera para el tiempo de las alabanzas, alguna ley y regla, con el motivo e inducción de hallarse así practicado con los más célebres profesores de las otras ciencias y artes, como nos repiten varios impresos, y en la poética está tan enseñado, como podía el dicho don Francisco si lo hubiera insinuado en su apología dejarse oír y celebrar de todos por el otro Homero de la música, de quien cantó Horacio:

*Aliquando bonus dormitat Homerus.*

Pero habiendo hecho empeño de controvertir y litigar defendiendo débesele de justicia al dicho tiple segundo la posición y movimiento con que va dando pasos por dicha *Scala*, sin querer conceder que va a tropezar cuando, ya caído, no halla paso que dar por ella, alega en favor suyo máxima de su intención, que la pausa que va figurada para prevenir el movimiento del referido tiple debe suponerse por voz y figura cantable y nota en *si bemol*, y que así es tercera especie consonante, aunque no perfecta; y que haciendo las veces de la voz que la corresponde, se debe admitir, sin violencia alguna, dicho paso como por derecho de sustitución tácito y subrogado, que supone en lo que

no explica el referido movimiento del tiple, lo que, con evidencia, más se manifiesta evasión sofisticada de su ingenio que razón sólida y fundada en arte.

Porque se convence con autoridad y razón su leve fundamento, pues la pausa, aunque es figura y nota música, no es cantable ni sonora, sí sólo figura silenciosa y muda, como funda, con su acostumbrada agudeza, don Joaquín Martínez en su impreso, ni para otro empleo se inventó que para medir la duración del silencio, que por eso voz y silencio, luz y sombra en el lienzo sonoro de la música, y respectivamente contrarios, están sujetos a unas mismas reglas y medidas. Créase a los que apoyaron esta verdad sólo por enseñarla, pues desde los años mil trescientos y sesenta, en que, según refiere Pedro Herpero Dominicano, *In Choronica Francf., Ad illum annum musica ampliata est, nam novi cantores surrexere, et componistae et figuristae inceperunt alios modos assuere.*

Desde que se inventó la composición y se idearon las figuras músicas que se usan en nuestra Europa hasta de presente, no se halla idea de semejante suposición y empleo en la pausa; y confirma el referido Gregorio Tolosano, *Syntax. de musica*, cap. 17: *Modus est quantitas temporis quo sustinetur sonus, cui opponitur silentium, seu quies, seu pausa;* y Claudio de Chales, *Mund. Math.*, tom. 4, *De Musica*, proposit. 24: *Sunt aliqua signa respondentia in duratione superioribus notis quae significat [sic, en singular] cessandum esse a cantu, per mensuram, semimensuram, etc.;* Ozanam, *Diction. Mathem.*, V. *Pausa;* Otomanus Luscing., *Lib. 2 Musurg.*; Hermanus Pinkius, *In sua musica practica.*

Y muchos otros músicos con Cerone. Y se convence con razón, pues si fuese la pausa significación de voz y suposición de ella, se debería apuntar y figurar, ya en espacio, ya en regla, sin que en esto hubiese el menor arbitrio, como connotando la figura cantable por quien supone; esto se hace ajeno de verdad: luego igualmente la pretendida suposición de don Francisco Vallis, sin que valga el decir que la pausa del tiple segundo supone por nota en *si bemol*, llenándola y entonándola el contralto que canta en dicho signo, porque jamás puede suplir una voz por otra, debiendo cada una concluir y cerrar la acción y movimiento que empezó, y esto tanto en ligadura como en glosa. Pues allí la que previene, sin interponerse otra voz, debe ligar y desligar, y aquí la que da principio a la glosa ella misma la adelanta y la termina, como lo confirma, con su acostumbrado magisterio y autoridad, el muy reverendo padre Fray Pa-

blo Nasarre, en la resolución a unas dudas que sobre esto le consultaron, lo ilustra con texto del Filósofo, *De Anima*, ex. 33: *Actiones sunt suppositorum*; Joannes Grant., 2, *De Anima*, tex. 24, cap. 41: *Operatio in agente et patiente eadem est; sed agens immobilis est, patiens movetur*.

Formando enteramente una misma voz todo el tránsito sucesivo de la glosa, pues sería confundir las voces y violentarlas, no perfeccionando cada voz por sí misma el intento y movimiento que eligió, de que se infiere no poder el contralto en *si bemol* abonar ni acreditar al dicho tiple, sin que sirva de resguardo ni solución que la música teórica y práctica tiene por juez el oído, en que impertinente se refrean varios impresos, y que es su objeto lo sonoro; porque, omitiendo la erudición que en esto expende Atanasio Kircherio, el admirable Caramuel, Marciano Capella, se debe advertir con Boecio, lib. 5 *Musicae*, cap. 1: *Musica est quae diversorum sonorum proportionem ingenio et ratione, non aure considerat*.

Ser el entendimiento la causa principal, y el oído y voz la instrumental, pues si sólo fuese la música conocimiento experimental no se le graduaría en la esfera de las matemáticas, y sería muy fácil, no instruida el alma, burlar el oído con la más informe complicación de consonancias.

Ni se hace más apreciable la referida pretensión por los ejemplares que acumula, pues a más de podérsele decir con Lelio, *Disec.* 2, que multiplicar ejemplares no es más que añadirse delinquentes, y que no llevan autoridad de decir en música por [orig.: pero; corregido a mano] no ser de autores y profesores a quienes, como a mayores, deba venerar el tiempo; que por eso dijo Nicolao Everardo, *In loco legalib.*, *Ab auctoritate seu exemplo maiorum*, y es adagio del juzgar *Non exemplis, sed legibus est iudicandum*; y lo confirmó Séneca: *Non te moveat dicentis auctoritas, sed quae dicatur attende*; porque todos incurrén en innovar licencias contra lo prescrito por el arte. Es de advertir que la licencia sólo dispensa lo que incluye, y lleva afecta alguna imperfección, y que sólo se concede compensando el defecto que oculta con un bien que se manifiesta; de que se infiere deber confesar a todas luces don Francisco Valls que no es la música de más ciencia, sí de más licencia, la que profesa en su referido impreso; pues de moverse la voz para dar paso con tan raro movimiento, ni se logra el bien de una sonoridad que suspenda, ni el de una música ingeniosidad que se celebre. Por lo cual, no deseando ser prolijo en decir mi sentir, pues con el entendido ahorra muchas palabras la verdad, y con

el ignorante todas las razones se gastan y son en vano: y no olvidando que me dice segunda vez Lelio, *Disec. 2: En los errores ajenos aprende y no culpes*, sujeto cuanto llevo dicho a la censura más prudente, suplicando a la emulación celebre la idea y controversia música de don Francisco Valls, así por lo que ha ejercitado los estudios, como porque [orig.: por lo que; tachado *lo a mano*] la *Scala Aretina* le facilite armonioso ascenso para subir a la elevación que se merece. Así lo siento, Zaragoza, y octubre veinte y siete de mil setecientos y diez y seis.

Don Miguel Soriano.

**Parecer del señor don Manuel de Egüés, prebendado y maestro de capilla de la santa y metropolitana iglesia de Burgos.**

Recibo su carta de V. M., en que viene la postura de a cuatro. Ya no estoy para estas dudas o disputas. Mucho menos escrupulosa fue la cuestión que entre los maestros Paredes y Durón se suscitó ha pocos años, y los más maestros de iglesias conocidas lo dieron por malo. Yo escribí en aquella ocasión, condenando a Durón.

He visto la postura a cuatro, y mi sentir es que es malo, por entrar tan sin preocupación en la falsa la última voz, que es el tiple segundo, paraje que ni se puede suponer glosa, mala por buena ni otra suposición, y las falsas no se pueden ejecutar sin estas condiciones o ligadura en forma, y ésta ha de ser con prevención, ligadura y abono, que son las tres partes de que se compone, y todo es menester para suavizar su aspereza.

La pausa no se debe reputar por figura, sino por lo que demuestra, y esto se enseña en los conciertos a cuatro sobre bajo, que si alguna voz espera alguna pausa las posturas de las otras voces han de ser a tres; y no fuera razón suficiente ni del caso en aquella pausa, o pausas, decir "supongo puntos cantables".

El que supone *si bemol* en aquella pausa tira [orig.: tiraba; tachada a mano la última sílaba] a dos fines: el uno a hacer bueno aquel movimiento que da con el primer tiple y bajo de cuarta voz; el otro a que pase *gradatim* por aquella falsa.

Estas suposiciones son mentales, pero fáltales la práctica de poner en lugar de la pausa el *si bemol*, y faltando esto falta a las reglas suavísimas que la

música tiene para ejecutar muchos primores sin andar buscando rumbos extravagantes.

Siempre que viere tales posturas las tendré por opuestas al arte de la música, que se compone de reglas muy suaves y seguras. Si otros fueren de diferente sentir, aún no me hará fuerza para darlo por bueno, ejecutarlo ni enseñarlo. Burgos, y octubre a diez y nueve de mil setecientos y diez y seis.

Don Manuel de Egüés.

**Parecer del señor don Francisco Zubieta, presbítero, racionero titular y maestro de capilla de la santa iglesia catedral de Palencia.**

Habiendo visto la postura de las cuatro voces en el *Miserere nobis* de la misa *Scala Aretina* del señor don Francisco Valls, presbítero, maestro de capilla de la santa iglesia de Barcelona, me ha causado novedad la entrada del segundo tiple en novena con el bajo y segunda con el alto, y, sin ligar, da, al compás inmediato, en la octava con el bajo, postura bien dura; y bien sabe el señor maestro Valls que toda ligadura consta de tres partes esenciales, que son prevención, ligadura y desligar, y en la entrada de dicho tiple no hay nada de esto, y se falta a los preceptos principales de la música, a que todos nos debemos arreglar, y si no, no habrá fundamento fijo en ella, y a poco tiempo nos hallaremos con estas quimeras y licencias sin música sonora, no más que porque tal autor y tal maestro hizo la postura de voces que se le previno [sic] en sus obras, y que, aunque sea contra el arte, hayan de pasar por buenas es rigor, y peor la porfía cuando no se reduce la razón a la verdad. Y si los autores que cita el señor maestro Valls hicieran alguna travesura de ingenio en sus obras, sería de otro género, y no tan clara y manifiesta como el señor maestro Valls propone en la entrada de especie falsa; por lo que no hallo ni discurso salida alguna en su abono, y la doy por mala, por más que se quiebren las cabezas los que intentan defenderla sin fundamento.

En cuanto a que el señor maestro Valls suponga figura en *si bemol*, y quiera que la pausa (que significa callar) cante en dicho signo, es impracticable, porque la pausa indica silencio, y en donde hay silencio no se oye voz alguna, ni se puede suponer; de manera que la pausa es para callar y aguardar tiempo, según el valor de ella, gastando el mismo tiempo callando que se gastaría cantando. Por lo cual dice Otomano Lisinio Argentino: *Pausa dicitur vocis intermissio; significat illud ab inceptu desistere, sive quietem captare.*

La pausa dice omisión de voz, la cual significa la cosa comenzada, y recibir quietud; pues siendo esto así, ¿cómo quiere el señor maestro Valls que su imaginado discurso atropelle a los demás para su intento inconducible? Acuérdomé haber visto y oído en los libros de misas de los maestros antiguos, como son Rogier, Guerrero, Lobo y otros muchos que no cito, que eligen las consonancias más selectas y de más primor para sus obras, y que con su armonía causan devoción y conflicto [sic] a todos los que las oyen; y aun en los maestros modernos vemos ejecutado esto mismo, como son las misas de los maestros Capitán, Patiño y Galán; y todos arreglados a la mejor armonía para obras de latín. En el romance ya hay más licencia y libertad para correr la pluma, y más en la era que experimentamos en la música minuets, arias y recitados; pues no dudo que si resucitaran los grandes maestros que nos dejaron preceptos loables y fijos, no la conocerían; es fatalidad, y sólo se deja a Dios. Y con todo esto pretende el señor maestro Valls que en un *Miserere nobis*, que es su significación pedir misericordia a Nuestro Señor, sea pedida y suplicada con desazón, previniendo especies disonantes sin la ley que piden para su buena consonancia; y que con su mal sonido desconcierten los oídos, es lo que no se puede tolerar ni sufrir; y lo peor es el tiempo que se malogra gastándole en duplicadas cartas, papelones e impresiones, no siendo la materia ni del servicio de Dios ni de sustancia para el aumento de la mejor música, antes bien de irrisión y mala inteligencia; y así, en mi corto sentir, es mala, inútil y superflua esta controversia, por las razones que tengo significadas, y porque se falta a la observancia y verdadera doctrina que todos los inteligentes en la facultad nos tienen enseñada y practicada. Así lo siento, salvo, etc. Patencia, y noviembre treinta de mil setecientos y diez y seis.

Don Francisco Zubieta.

**Parecer del señor don Simón de Araya, maestro de capilla de la santa iglesia catedral de León.**

Recibo la de V. M.; y aunque de priesa, digo con todo gusto que habiendo visto el paso de don Francisco Valls, maestro de capilla de la santa iglesia de Barcelona, y discurriendo modo para dar por buena la entrada del tiple segundo, no hallo razón para salvarla, antes bien la califico de falsa, por ser contra toda buena regla; y aunque no hubiera otra razón que la gravedad de la disonancia, se debiera condenar; porque querer dicho autor salvarla suponiendo

la pausa por nota en *si bemol*, es razón que no se debe estimar, pues sólo para Dios queda juzgar interiores, que a nosotros sólo nos toca lo visible, que es lo escrito, y por ello veo ser falsa dicha entrada.

Confieso desde luego mi inutilidad, pues un maestro de capilla, como don Francisco Valls, dará razones para que se dé por buena, las cuales me alegrará ver, sólo por tener en qué estudiar, etc. León, y octubre diez y siete de mil setecientos y diez y seis.

Don Simón de Araya.

**Perecer del señor don José de Urroz, organista principal de la santa iglesia catedral de Avila.**

Recibo la de V. M.; y en cuanto a lo que me manda diga mi sentir sobre la postura que me envía del maestro don Francisco Valls, digo que no la tengo por doctrina muy sana, por ser contra toda regla de buena composición en la música; porque si empezase el tiple segundo en *si bemol*, se podía pasar por glosa en compás mayor, y no por ligadura, porque no tiene los requisitos que ésta ha menester, y en este caso sabe V. M. está bien; pero entrar con pausa y dar en la segunda y novena de golpe, no lo tengo por bueno, ni en ningún autor antiguo ni moderno he visto tal cosa; y aunque quisiera conceder es bueno, no podía ser, porque empezando por *si bemol* no cumple con el paso, porque éste dice *la-la-sol*, etc., que viene a ser canon en unísonus, imitando en contrario movimiento al bajo y contralto; conque por este lado no tiene ningún recurso, porque no es fácil servir a dos amos a un tiempo; y así digo que me arrimo más a la sana doctrina del padre maestro Nasarre, porque ha muchos años soy su apasionado y le tengo por Santo Padre en la música; y en un todo se han tomado tanta licencia los nuevos compositores, que aun en los extranjeros no he visto cosa semejante a la que V. M. me propone, etc. Avila, y octubre veinte y cinco de mil setecientos y diez y seis.

Don José de Urroz.

**Parecer del señor don Simón Martínez de Ochoa, prebendado y maestro de capilla de la santa iglesia catedral de Astorga.**

Amigo y señor: Este correo me hallo con la de V. M., que cierto creí se hubiera satisfecho el maestro de Barcelona, don Francisco Valls, con el papel que V. M. imprimió, pues no hallo qué poder decir más de lo que V. M. tiene dicho: y no sé qué pueda salvar lo contrario, si sólo que el paso, que es a cuatro, lo quiera hacer a tres, y el tiple segundo sea acompañar, poniéndolo como lo escribo:



Que de otra manera no puede ser, porque, aunque quiera, no hallo suposición alguna; que aunque he visto valerse del compás mayor, no ha de ser en la parte mayor del compás; como lo escribo, no hay duda; como don Francisco Valls lo escribe, es malo. Éste es mi sentir, conformándome en el todo con el dictamen de V. M., a quien debo decir vi esto en un cuatro del maestro Ardañaz [sic].

Maestro Ardañaz.



Y es mucho encontrarse en lo bueno y elegir lo malo. Astorga, y octubre veinte y dos de mil setecientos y diez y seis.

Don Simón Martínez de Ochoa.

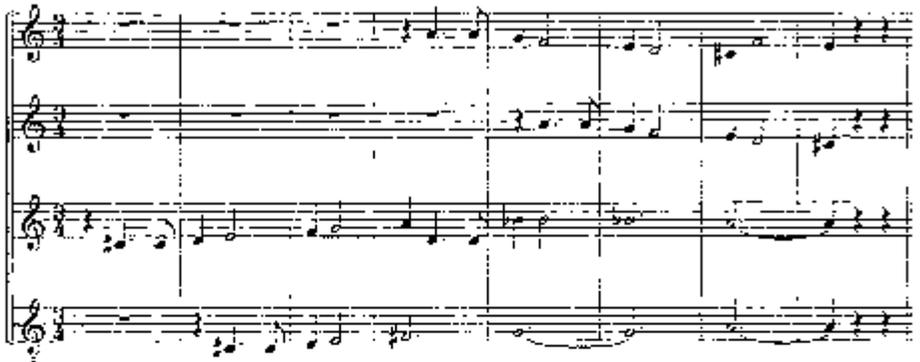
**Parecer del señor don Dionisio de Urrutia, antes racionero y organista principal de la santa iglesia de Calahorra, y ahora prebendado de dicha santa iglesia.**

Muy señor mío: Doy a V. M. repetidas gracias por la memoria que hace de mi inutilidad, a vista de tantos sujetos como hay en nuestra facultad mucho más dignos que yo para decir su dictamen sobre la controversia entre el maestro Valls y V. M.; y así, con conocimiento propio de lo poco que alcanzo, puedo decir que el papel contra V. M. y los ejemplos que pone el maestro Valls, todos ellos los tengo por licencias, que los hombres grandes se quieren tomar, más que por razones musicales; y diciendo V. M. en su papel cuanto hay que decir, me conformo con su dictamen en todo; y así, vea si en otra cosa le puedo servir, que en esto no he tenido nada que hacer. Calahorra, y noviembre seis de mil setecientos y diez y seis.

Don Dionisio de Urrutia.

**Parecer del señor don Antonio de la Cruz Brocarte, racionero y organista principal de la santa iglesia catedral de Zamora.**

Maestro don Francisco Valls.



Este intento musical es idea actuada por don Francisco Valls, maestro de capilla de la santa iglesia catedral de Barcelona, a que se repugna no estar obrada [sic] en recta conformidad de lo que enseñan las reglas de la música, haciendo el reparo en la introducción de la voz del segundo tiple, por ser especie disonante.

Pruébase en esta forma:

Todas las ciencias y artes se rigen por evidentes reglas y preceptos, los cuales son gobierno y guía para ponerla [sic] en práctica con perfección.

El gramático, el retórico y todos los demás, no discrepan un punto de aquello que les enseña el arte, y no observando sus reglas y formalidad saldrá la operación falible y desordenada. La música, como ciencia matemática, contiene en sí ciertas y verídicas reglas y principios, los cuales enseñan y dan a entender por demostración la coadunación de diversos sonidos en debida proporción, en cuyo ayuntamiento se forma agradable y suave armonía, cuya sonoridad dulcifica y deleita al oído, a quien tiene por objeto.

En suposición de lo referido, se debe entender que toda la ruidosa y acorde armonía de la música es constituida de siete especies elementales, que forman siete sonidos discrepantes, que llaman los músicos heptacordio completo; y de dichas especies simples proceden otras en uniforme similitud, espaciándose diapasionalmente por distintos grados en elevación. Estas siete espe-

cies se diversifican en cuatro consonantes y tres disonantes; las consonantes difieren en que dos son perfectas y las otras son imperfectas; las tres disonantes, *tantummodo per se*, nunca son capaces de recepción acorde. Asentada esta inspección, se debe notar que toda operación ha de erigirse [sic] por principio que diga perfección y que a este principio le suceda perfecto fin; y no siendo así, será falsificada la obra; por tanto, pues, toda obra musical ha de tener su exordio en especie consonante y en el mismo modo su período, como es notorio a todo contrapuntante, siendo esta doctrina común y opinión de todos los autores de música, así especulativos como prácticos; y parece se exceptúa de esta regla inviolable el autor del intento musical a cuatro voces expresado arriba; pues el segundo tiple entra en novena contraída con la voz del tenor y segunda con la del alto, sin prevención expresa, y esto golpeándose a la par las dos especies disonantes del segundo tiple y la del alto, concurriendo al movimiento y estabilidad del ascenso del compás, de cuyo ingreso y sonido, aunque sea actuado en el órgano, ha de recibir el oído aspereza y desabrimiento, por causa de la ocurrencia áspera y desmensurable de la disonancia, que hace en las especies novena y segunda su origen, pues de las tres especies disonantes es la más desabrida y áspera la segunda, como lo dicta la experiencia; y no satisfaciendo el agrado del sentido auditivo, como objeto, no será música *mensuraliter operata*; de lo cual se infiere por consecuencia que la entrada de dicha voz del segundo tiple es impertinente y falsa, por ser operación contra las reglas que enseña el arte para la acción de medir bien las especies, de cuya mensura resulta eficientemente la sonoridad y concordia de las voces; pues la música en tanto es música en cuanto es con medida proporción, según la definición que hace San Agustín, lib. 2 *suae musicae*, diciendo: *Musica est scientia bene modulandi*. Y obrando al contrario, como se ve en la entrada del segundo tiple, va contra la definición de la definición, que según la dialéctica *Est oratio explicans essentiam rei*; y no la explicando se da por absurdo e informe el intento musical del señor maestro don Francisco Valls, sin que para esto valgan ejemplos actuados por diversos maestros, porque una cosa es acto de idea arbitral y otra es la operación ejecutada a la razón que enseña el arte, que es cierto que si los libros de música que algunos autores han escrito fueran en materia de fe católica estuvieran sus proposiciones condenadas y sus muchos secuaces detenidos en la Inquisición; y es lástima que se halle la música el día de hoy a que cada uno use de ella al son de su paladar. Por lo cual, y por la licencia tan amplia que cada uno se toma,

se puede defender que dicha entrada del segundo tiple está obrada con acierto, atendiendo a una suposición, de manera que en la pausa anterior inmediata a la nota se ha de suponer voz en *si bemol*, decena con el tenor y tercera con el alto [sic; = tiple 1º], con cuya acción se efectúa acorde el ingreso. A lo cual se responde probando que dicha suposición es nula e inválida; la razón es porque la pausa no tiene aptitud para suponer voz, pues ella en sí representa la omisión de la voz y sólo sirve de medir el silencio, y el silencio es insensible e imperceptible al oído, sí el proferimiento resonante de la voz, y en tanto duración del silencio no percibe ni supone voz el oído.

Para similitud de esta inspección se da el ejemplo en la antorcha o candelilla, atendiendo que, aunque la antorcha es materia combustible, no por eso puede haber luz por ella hasta tanto que el fuego la encienda; con que se infiere con evidencia que el sentido visual no percibe ni supone luz en la antorcha en tanto que está apagada; y así, en nuestro intento, infringiendo evidentemente que la formalidad expresa de las especies en la operación musical no puede ser supuesta en pausas, pues es término abstracto y disforme. Éste es el inepto sentir de mi insuficiencia, *salvo meliori*, etc. Zamora, y octubre veinte y nueve de mil setecientos y diez y seis.

Don Antonio de la Cruz Brocarte.

**Segundo parecer del señor don Antonio de la Cruz Brocarte, racionero y organista principal de la santa iglesia catedral de Zamora.**

Después de escrito y expedido el parecer que sentía mi insuficiencia acerca de la entrada del segundo tiple en disonancia en la misa *Scala Aretina* del señor maestro don Francisco Valls, llegó a mis manos un código impreso que trata de la respuesta que hizo dicho señor maestro al señor don Joaquín Martínez, en que defiende con sutileza que la pausa anterior inmediata a la entrada de dicho tiple es buena, por suponer voz en *si bemol*.

Y en cuanto a que en la pausa *per se* se suponga voz, me mantengo en el dictamen defendido, por la razón *a priori* que tengo demostrada; y concedo que en estos tiempos practican muchas licencias los profesores de la música, usando, licenciosos, de las especies disonantes en las operaciones musicales sin la debida aplicación de las consonantes a su abono, y esto sólo por receptáculo de la practica común, *id est, extra operationem bene modulandi*; y aun-

que dice el maestro Lorente en *El porqué de la música*, lib. 3, cap. 45, nota 22, "que es conveniente el uso de las licencias, por no atar las manos a los compositores", no es bastante esta autoridad para que se pueda negar que estas licencias no son observantes a los preceptos del arte, atendiendo rigurosamente a lo que enseñan sus reglas, pues siempre fue vedado de los antiguos la entrada en especie disonante, sí en consonante, y la música siempre ha sido, y es ahora, la misma, pues su esencia es una conmixtión de consonancias y disonancias: de consonancias como de principios esenciales, y de disonancias como de accidentes; por lo cual toda operación musical requiere perfección en su ingreso y conclusión; esto es, con especie cónsona como principio esencial de la esencia de la misma música, y no en dísóna, que es ingreso *per accidens* e impropio a lo perfecto. Pónese la similitud en esta forma: cuando se entra en un palacio se debe entrar por la puerta, como parte principal, y si se introduce subiendo por otra parte oculta, será ingreso licencioso y fuera de acto bien sonante a la razón; lo cual parece que el Señor da a entender por el evangelista San Juan, cap. 10, diciendo: *Qui non intrat per ostium in ovile ovium, sed ascendit aliunde, ille fur est et latro*; conque *respective* se puede decir en nuestro propósito que la voz que no entra cónsona [según dos palabras que han sido tachadas, y tan eficazmente, que no se puede descifrar cuáles fueran] por la puerta en la casa de la armonía musical, empero trepa dísóna por otra parte, aquella es robadora y destructora del concepto sonoro. Y no por lo referido repruebo el uso de las especies disonantes, pues agregadas a las consonantes pulcrifican y adornan mucho a la armonía y deleitan al oído; pero ha de ser su ingreso mixto con las consonantes, que éstas engañen al oído, templando con su abono la dureza dísóna, lo cual no se experimenta en la entrada del segundo tiple en novena con el tenor y segunda con el alto, por concurrir la disonancia en el movimiento ascendente del compás, parte principal de él, aunque parece esto opinable, pues el señor maestro Valls dice en su código, pág. 16, "que son partes principalísimas del compás el dar y el alzar", y el señor maestro don Francisco Zacarías Juan, en una respuesta expresada en dicho código, pág. 75, dice que "la novena con el alto y tenor de la postura del señor maestro Valls no es falsa ligadura, sino pasaje u de glosa, no siendo parte principal del compás"; en lo cual parece se contradicen estos dos señores, con los cuales no me entrometo; sólo digo que siendo ternario menor obtiene tres partes, una al dar y dos al alzar, y la disonancia en el intento del señor maestro Valls concurre al alzar, en cuya estabilidad siente el oído permanente la disonancia con demasía y con la especialidad del bati-

miento del alto al tiempo que el tiple entra en segunda; a esto dice el señor maestro Valls en su código, pág. 13, y el señor maestro don Roque Montserrat en su parecer, que da en dicho código, pág. 34; y el señor maestro don Francisco Zacarías Juan, en su parecer en el mismo código, pág. 75, dice, pues, "que si este pedazo de música se tañera en arpa o en órgano poniendo las cuatro voces conforme está en el *Miserere nobis*, aunque lo observe el oído más perspicaz se equivocará en si aquella voz que entra en novena salió de *si bemol* u de *la*". Y obedeciendo este precepto, le ha puesto mi cortedad en práctica tañéndole en arpa, en clavicímbalo y en órgano; y en cada instrumento disuena dicha entrada, recibiendo el oído aspereza de la percusión a la par en la tecla negra de *si bemol* y en la blanca de *la*. Especialmente en el órgano, tañéndole con registro de lengüetería, que aquí disuena más por la vehemencia de sus sonidos; y autoriza esta prueba el parecer del señor maestro don Gaspar de Ubeda y Castelló, racionero y maestro de capilla de la santa iglesia de Sevilla, en dicho código del señor maestro Valls, pág. 31, en donde dice "que sería mejor que el contralto no se mueva cuando entra el tiple segundo"; y siendo así, fuera la disonancia más ficta y menos perceptible; y aunque se suponga el tiempo en sexquiáltera, no es obstante para dejar de disonar en el órgano. Además de que el señor maestro Valls no asigna el tiempo en forma de sexquiáltera, sí de ternario menor, y según pinta pasa por una mínima al dar y dos al alzar; y en esto no hay que andar con suposiciones, no obstante la propuesta favorable del señor don Isidoro Escorigitela, en el parecer que hace en el código del señor maestro Valls, pág. 28. Es cierto que, según las donosuras que se practican en estos tiempos, recibo la doctrina del segundo Jubal, el padre Fray Pablo Nasarre, pues en el lib. 3, cap. 6 de sus *Fragmentos Músicos*, dice esta razón: "Cuando una cosa está muchas veces practicada y no destruye la melodía, aunque en algún modo falte en algunas de las reglas, por el uso se puede permitir". Atiéndase a estas últimas palabras, pues dan a entender que las licencias se pueden permitir *per usum, non per artis rationem*, que es el tema de la prueba de mi dictamen y sentir. Por lo cual, si las licencias son burlescas, con tránsito ligero, aunque sea transgresión del precepto regular, se pueden permitir, así como se ve en dos ejemplares ejecutados, el primero por la insigne aptitud del señor maestro don Francisco Hernández, expresado en el código del señor maestro Valls, pág. 33, entrando el primer tiple en la especie décimasexta con el tenor, y el segundo ejemplar lo ejecuta el señor maestro don Gabriel Argañi, en el mismo código, pág. 34, entrando el primer tiple en catorcena y el segundo en séptima con el tenor, y este acto es primoro-

so y de estremado donaire, y tiene la defensa que estas entradas, aunque son disonantes, no se introducen en parte principal del compás, sí en intermedio inmóvil, cuyo éxito veloz engaña con bazarria al oído, y tañido esto en órgano. clavicímbolo [sic] y arpa sale con lindo donaire y garbo, lo que no sale [sic] la postura del señor maestro Valls, que siempre sale disonante por causa de la demasiada detención y golpeo de las especies disonas entre el tiple segundo y el contralto. Éste es mi insuficiente sentir, *salvo meliori*, etc. Zamora, y noviembre a 5 de 1716.

Don Antonio de la Cruz Brocarte.

**Parecer, por carta, del señor don José Martínez de Arce, racionero y maestro de capilla en la santa iglesia de Valladolid.**

Muy señor mío: Recibo la de V. M., y veo por ella lo que me manda diga mi sentir sobre las cuatro voces propuestas del maestro don Francisco Valls, en una misa que ha dictado, su título *Scala Aretina*; y habiendo especulado con toda vigilancia su contexto, con la obligación de obedecer a V. M., diré con solidez, arreglado a preceptos músicos, que todo autor teórico y práctico nos enseñan, lo que mi cortedad alcanza, que se reducirá a dos puntos, que es lo que parece disputó V. M. con dicho maestro.

Entrada de las cuatro voces del maestro Valls.



El punto primero es la entrada del segundo tiple, que prorrumpe su cantoría en nona con el bajo y segunda con el contralto, especies disonantes, añadiendo que el primero tiple está en posición de cuarta voz con el bajo sin ha-

ber llegado el caso; el punto segundo es querer suponer el segundo tiple en *si bemol* mentalmente, con la nota silenciosa antecedente cantable en dicho *si bemol*.

Respondo al primero: sábase por doctrina asentada, así especulativa como práctica, no deber entrar ninguna voz en especie disonante sin que preceda [y] la acompañen la consonante y asonante, que es en caso de ligadura, con las partes que necesita, de abonar y desligar con la imperfecta que la toca; *sed sic est* que le falta[n] al segundo tiple las especies dichas, luego no debe entrar en especie disonante sin las referidas especies. Diráme el maestro Valls que para el intento que propone de su *Scala*, que es ascender y descender, no quiere transite aquella voz ni otra alguna en ligadura, porque van pasando las voces buscando cada una su centro. Respondo: hallo, en este caso, estar todas en disonantes: el primero tiple en séptima, el segundo en nona con el bajo, el alto en segunda y cuarta con los dos triples (aunque se considera en primera con el bajo); conque todo es disonancia, y tendremos el oído en terrible tormento, que es el objeto que debemos considerar.

Otras razones se pueden traer al asunto, y no es mi intento ser prolijo.

Paso al punto segundo propuesto, y es que el maestro Valls quiere que la nota silenciosa supla en *si bemol* cantando. Respondo que los preceptos, reglas e inventores de esta armonía nos advierten tenemos tantas notas para cantar como para callar, y nos las distinguen en la forma de sus caracteres; y doy caso que el maestro Valls quiera mentalmente que sirva de voz la pausa o nota silenciosa; a que respondo que lo mental también indica silencio; en este caso no cumple derechamente con su *Scala Aretina*, que se reduce a las seis voces de la música sacadas del himno de San Juan en su primer verso, y este segundo tiple de nuestra *Scala* se halla con un paso más que no tienen las otras voces propuestas. Y para que se vea que las suposiciones deben ser cantables (como todos ejecutan, así antiguos como modernos, suponiendo una voz por otra), atiéndase este ejemplo de mi maestro don Cristóbal Galán, no dejando de cumplir los preceptos y reglas, y hallará una cosa curiosa, como de su grande ingenio; tráelo un villancico, respuesta de las coplas.

Ejemplo.

A musical score for a four-part setting in 3/4 time, featuring soprano, alto, tenor, and bass staves. The music is in a minor key and consists of four measures. The lyrics 'U - ni - us y o - m - ni - bus' are written below the bass staff.

Inteligencia de este ejemplo.

A musical score for a four-part setting in 3/4 time, featuring soprano, alto, tenor, and bass staves. The music is in a minor key and consists of four measures, mirroring the structure of the first example.

Sigue aquí otro ejemplo que yo pongo, en unas vísperas que acabo de hacer, en el salmo *Beatus vir*, verso *Peccator videbit*, y es como se sigue.

Ejemplo.

A musical score for a four-part setting in C major, 4/4 time. The score consists of four staves. The first staff (Soprano) begins with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff (Alto) begins with a half rest, followed by a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third staff (Tenor) begins with a half rest, followed by a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fourth staff (Bass) begins with a half rest, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The piece concludes with a final cadence on C4.

Percebuta. 67

Inteligencia.

A musical score for a four-part setting in C major, 4/4 time. The score consists of four staves. The first staff (Soprano) begins with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff (Alto) begins with a half rest, followed by a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third staff (Tenor) begins with a half rest, followed by a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fourth staff (Bass) begins with a half rest, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The piece concludes with a final cadence on C4.

Inteligencia 2ª.

A musical score for a four-part setting in C major, 4/4 time. The score consists of four staves. The first staff (Soprano) begins with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff (Alto) begins with a half rest, followed by a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third staff (Tenor) begins with a half rest, followed by a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fourth staff (Bass) begins with a half rest, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The piece concludes with a final cadence on C4.

## Inteligencia 3ª.



¿Diremos que el primero tiple con el bajo da dos octavas, con la glosa que hace? No por cierto. Que su inteligencia es lo que se ve en la práctica de arriba, y se ejecuta para que las voces canten con bizarría. Y estas suposiciones son sin términos de duda, y consiguiente no se falta a los preceptos y buen sonido. Y no me opongo a que las especies disonantes no sean muy del caso para la variedad y armonía de nuestra música, ni que se puedan hacer muchos primores debajo de sus reglas, como se ve en los maestros insignes que han sido y son en estos tiempos.

Éste es mi sentir, por no ser molesto.

Valladolid, y octubre 12 de 1717.

Don Joseph Martínez de Arce.

**Parecer del señor don Roque Lázaro, maestro de capilla en la insigne colegiata de la ciudad de Alfaro.**

Maestro Francisco Valls.



Habiendo mirado con toda reflexión e intención sana la entrada de estas cuatro voces, sin más fin que el que en la facultad de la música se destruya el mal uso que algunos profesores de ella tienen, queriendo sacar por novedad y sutileza de ingenio errores manifiestos, diré lo que mi cortedad alcance sobre el tema propuesto.

Nadie duda que el crisol y quintaesencia de la música es la composición a tres, pues en ella se halla de las especies *simpliciter* buenas: el unísonus, tercera y quinta, o el unísonus, tercera y sexta; y todo lo que a éstas se quiere añadir ha de ser *praecise* especies compuestas, a cuyo fin las especies perfectas se ha de usar de ellas con las reglas que el arte previene, lo cual no tiene el tiple primero de esta postura con el tenor al dar del quinto compás, lo que bien patente está ser cuarta voz; pues aunque la obra sea a cuatro, hasta dicho movimiento es a tres; y aunque quiera su autor suponer el medio compás del segundo tiple voz, será querer que calle y cante a un mismo tiempo. Pasando más adelante, en el quinto compás el tiple segundo entra en segunda con el contralto y en novena con el tenor, cosa por cierto tan estraña que a no ser positivamente mala se le pudieran dar repetidas gracias a su autor. Fúndome en que, según dice el padre maestro Fray Pablo Nasarte en su libro *Fragmentos Músicos*, en el trat. 4, cap. 6, fol. 193, cap. 8, fol. 229, 230, 231 y 232: reprobaba semejante uso por oponerse a toda buena consonancia; y un autor tan grave en nuestra facultad debe ser venerado, y oponerse a su dictamen tal vez será por no haber Inquisición.

Aunque bastaría lo dicho para apoyo, no obstante, porque esta facultad tiene más de práctica que de teórica, pondré algunos ejemplos:



(N. B. Las voces son SAT).

Esta postura, en el cuarto compás, el contralto entra en cuarta con el tenor, y no es mala; lo uno, por lo que dice dicho autor citado, que no es de la [misma] calidad la cuarta que la séptima; lo otro, por el bajo mental que está llamando; de modo que la cuarta que en la realidad da tiene visos y consonancia de octava, y aun por eso el uso de la sexta a la octava es bueno por bajo y no por alto, como se prueba en este ejemplo, aunque común:



Y aunque me podrán replicar que esto es bueno,



me han de conceder no serlo esto:



Sobre que de parte del medio que suponga voz, no tiene más lo uno que lo otro, va la diferencia de una a otra como lo que va de sonar bien a sonar mal, pues la especie séptima es una consonancia que, haciendo el bajo cláusula de bajo, nunca embaraza, sí deleita, como se prueba en el siguiente ejemplo.

A musical score for voice and piano, divided into three sections labeled 'buena', 'mala', and 'buena'. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The 'buena' sections show consonant intervals, while the 'mala' section shows a dissonant interval. The piano accompaniment is in the lower two staves, and the voice part is in the upper staff.

Y pues parece, según lo que he llegado a entender, no hay razón que equivalga al autor, puede ser le haga fuerza una que ha de dar un personaje, el más sabio de la música, que es el oído, para lo que será bien oigan la postura sobre que se va hablando sujetos que no sean músicos, que tengo por cierto la han de prohibir, como abonar las que en este escrito van anotadas por buenas; y cuando esta prueba tan real no baste, bastará la que le dio un maestro italiano en el Carmen Calzado de Madrid al maestro Durón (que de Dios goce), y fue que, oyendo el dicho Durón una cosa semejante a la que se va tratando, y diciéndole por qué hacía tal disonancia, le respondió la hacía porque quería.

Tengo vistas varias obras de los maestros Galán, Patiño, Capitán, don Diego de Caseda, Juan Navarro, Palestina [sic], Hinojosa, Nasarre, Rogier y otros muchos; y aunque no es argumento convincente, pues lo que éstos no alcanzaron ha podido alcanzar el autor, *tamen*, en lo poco que alcanzo lo tengo más por quimera que por prueba de ciencia, ni me puedo persuadir que, siendo maestro consumado, deje de conocer cuál es disonancia y cuál consonancia.

Me ha parecido poner esta postura, por ser del intento, como se deja conocer.



Omito otros muchos ejemplos con que podía apoyar este corto dictamen, y creo que si lee con reflexión al dicho Nasarre ha de ceder de su opinión. Así lo siento, en esta ciudad de Alfaro, a 22 de octubre de mil setecientos y diez y seis.

Don Roque Lázaro.

### FINIS

(Dedicatoria autógrafa de Joaquín Martínez):

“V. Md. se mortifique en leer mis disparates y los aciertos de los maestros que me favorecen, y mande cuanto guste, pues sabe soy todo suyo, Martínez”.



## **Gregorio Santiso Bermúdez: “Segunda respuesta” a Joaquín Martínez**

*En realidad no es la segunda, sino la cuarta. Lo que sucede es que él distingue los dos “Pareceres” que había enviado a Valls, sin duda para responder a una pregunta o petición suya, de la “Respuesta”, que, como ya queda dicho, parece que publicó independientemente, aunque luego Valls la incluyese también en su publicación, pero, como también se dijo ya, lo hizo en una forma que parece sugerir que este escrito no pertenece, propiamente, al primer bloque de escritos, solicitados por el maestro barcelonés para avalar su opinión. Tampoco sería la última vez que el activo maestro de los seises de Sevilla --incluso después que hubiese llegado a maestro de capilla de Lugo-- interviniera en la Controversia.*

*Como se ve por el texto, Santiso firmó su escrito, así como la dedicatoria, en Sevilla el 6 de septiembre de 1716. Los pentagramas de los numerosos ejemplos que incluye están todos trazados con pluma de cinco líneas y, como sucede con casi todos los demás de esta colección granadina, todos los ejemplos son manuscritos, todos copiados por una misma mano; me faltan datos para decir si son o no autógrafos del propio Santiso. También los títulos de los ejemplos, así como los textos o didascalias que acompañan a la música, son manuscritos; todo, repito, copiado por la misma persona.*

✠

# SEGUNDA RESPUESTA,

QUE DON GREGORIO  
SANTISSO BERMUDEZ,  
Presbytero, Maestro de Seyses, y de  
Canto de la Santa Metropolitana, y  
Patriarchal Iglesia de Sevilla dá à vn  
Papel impresso de Don Joachin Mar-  
tinez Maestro de la Santa Iglesia  
de Palencia,

En que impugna otro impresso de  
Don Francisco Valls, Maestro de la  
Santa Iglesia de Barcelona, en que  
defiende estàr conforme à Arte la en-  
trada de el Tiple segundo en el *Mise-  
rere nobis* de la Missa, que dicho Don  
Francisco Valls compuso con el  
titulo de *Escala Aretina*.

(N. B. Las citas que Santiso aduce en esta dedicatoria están, en el original, en cursiva, y la referencia bibliográfica al margen; ésta se la copia aquí entre paréntesis a continuación de la cita misma o, en su caso, después del nombre del autor; las pocas que introduce en el texto de la "respuesta" están ya dentro del mismo texto, y así se las reproduce).

SEGUNDA RESPUESTA QUE DON GREGORIO SANTISO BERMUDEZ, presbítero, maestro de seises y de canto de la santa metropolitana y patriarcal iglesia de Sevilla, da a un papel impreso de don Joaquín Martínez, maestro de la santa iglesia de Palencia, en que impugna otro impreso de don Francisco Valls, maestro de la santa iglesia de Barcelona, en que defiende estar conforme a arte la entrada del tiple segundo en el *Miserere nobis* de la misa que dicho don Francisco Valls compuso con el título de *Escala Aretina*.

*Al señor don Juan Francisco Bernardo Scarchoni y Gordillo, racionero entero de la santa metropolitana y patriarcal iglesia de esta ciudad de Sevilla.*

Es ordinario en los que cantan tener oposición con las sombras; *Solet esse gravis cantantibus umbra*, cantó el mantuano Virgilio, pero no puede ser verdadera generalmente esta cláusula, porque siendo mi profesión la música, busco en esta ocasión con voluntad la sombra, el amparo y patrocinio de V. Md., para esta música, tarea de mi estudio; y si el dedicar obras que se dan a la luz pública ha sido tan antiguo como usado estilo en todos: *Libri dedicentur hominibus, quia sic solet fieri*, que dijo el doctísimo Caramuel (*Theolog. rar.*, tom. 2, dist. 8, art. 2), pero no es en todos, por muchos fines y motivos; en mí sí reconozco muchas razones y causas para no dejar de ofrecer a V. Md. esta obra: lo primero, para que se conozca que si este papel es, por mí, de ningún aprecio y corto obsequio para dedicarlo, será de gran lauro, considerada su pequeñez, ver que V. Md. quiera admitirlo: *Sed in tenui labor, sed non tenuis gloria; si probatur, tu facies sit aliquid*, dijo Ausonio (*Edyl.* 12). Y al mismo tiempo estoy advertido que con este leve indicio de mi gratitud no se engrandece V. Md.; pues, como cantó un ingenio, "a quien no puede crecer, nada se le ofrece en cuanto se le da".

*Non tua muneribus maior fit gloria, nec quo ut fiat maior, crescere [orig.: crecere] possit, habet.*

Sólo sí es mío el interés; porque habiendo V. Md. explicádose Mecenas de esta obra, tendrá nombre aunque por sí sola no merece ser nombrada; sentimiento con que se explicaba el Textor en la dedicatoria de su oficina: *Nominis perpetuitatem magis mihi ex te polliceo [origin. pollicon], quam tibi ex hoc opere meo.*

Lo segundo, para que así tenga este papel defensa de la censura más crítica, motivo que expresó Justo Lipsio al dedicar uno de sus libros al grande Príncipe Alberto (*Theat. vitae hum., litt. O*): *Ad te imus, et quo fine? Ut splendorem huic inscriptioni mutuemur et tutelam.* Tienen las obras su Mecenas, porque así consiguen estar de contrarios libres y de ruinas seguras, y estando ésta al amparo de V. Md. ni temerá oposición que se le haga ni ruina que le amenace, antes sí espero será eterna su duración, porque tiene la custodia del soberano genio de V. Md., que fue lo que cantó nuestro Marcial español (*Lib. I Epigr.*): *Victurus genium debet habere liber.*

Pintó el famoso Protógenes con mucho cuidado e incomparable artificio la imagen de la hermosa Jalisis, vio esta admirable pintura el grande Apelles, y, como fuera de sí, prorumpió en las siguientes voces: "A este retrato asombroso sólo le falta la gracia, que si la hubiera conseguido sin duda merecería estar con inmortal laurel coronada": *Ingens ea labor est, magnaque ars, verum deest illi gratia, quam si assecuta fuisset, esset immortalis* (Plin., lib. 35 *Hist.*, cap. 10). En esta obra mía, algún trabajo se halla y algún arte; sólo le faltaba la gracia, y ya la tiene por V. Md., pues el nombre de Juan eso da a entender y quiere decir *Iouannes, id est, Domini gratia*; luego puedo asegurar será inmortal su permanencia y duración.

Lo tercero y último, elegí a V. Md. porque se vea que si fue precisa la diligencia de buscar amparo, hice elección del mejor cuando elegí de V. Md. el patrocinio, que así lo aseguraba Casiodoro (*Lib. 7, epist. 43*): *Quibus fas est optimos quaerere, videntur semper optimos elegisse.* Y con razón, pues puedo asegurar lo mismo que de Dolabella llegó Marco Tulio a decir: *Neminem habeo clariorem quam te ipsum* (*Lib. 9, epist. 12*). Lo noble y esclarecido de la sangre de V. Md. lo demuestra ser ilustre rama de aquel nunca bastante celebrado Capitán y muy noble e ilustre Caballero don Jerónimo Bernardo Scarchoni, generosa planta del fértil reino de Cerdeña, a quien por sus

grandes méritos y heroicas hazafias ejecutadas en servicio de nuestros Católicos Reyes, concedió privilegios y hizo grandes honras y mercedes el señor don Felipe Cuarto, monarca inclito de nuestra España, como consta en su real cédula dada en la Villa y Corte de Madrid en veinte y ocho de septiembre del año de mil seiscientos y cuarenta, al año vigésimo de su reinado, pudiendo yo decir, al ver las Reales Letras, lo que Cornelio Tácito de uno de los romanos Césares: *Omnia in eo Principe sunt, praeterquam Princeps* (*De Histor. Rom.*, c. 10).

Visos tiene de paradoja el énfasis de esta cláusula, pero con todo se descubrirá claro el misterio de su enigma si se hace distinción entre una calidad elevada y lo amable de una persona. En V. Md. se atiende lo primero gloriosamente encadenado con lo segundo, porque lo humano y benigno de su natural no afecta a lo soberano, antes sí la celsitud de lo noble descubre y manifiesta lo generoso. Por cuya razón discurro que nuestro Santísimo Padre y Señor Clemente Undécimo, que al presente gobierna la Iglesia, hizo la gracia de una ración entera de la santa iglesia de Sevilla, premio debido a los muchos méritos de V. Md., por que espero sean mayores los ascensos.

Dejo de proseguir, por la modestia de V. Md., que se ofende de oír propias celebraciones, y así reciba V. Md. esta obra, corto don por lo que puedo, pero grande por lo que quiero, pues lo que no puede el poder alcanza la voluntad, que así lo decía a un su amigo Juan Oven en sus monásticos versos (*Dyst.* 89):

*Accipe parva mei laetus munuscula censu;*  
*Nec quae sint, sed qua, suscipe, mente data.*

Con la cual deseo emplearme en ejecutar órdenes del mayor agrado de V. Md., a quien Nuestro Señor guarde muchos años. De este Colegio Seminario del Señor San Isidoro, en 6 de septiembre de 1716 años.

B. L. M. de V. Md.

Su menor servidor y más rendido capellán,

Don Gregorio Santiso Bermúdez.

El maestro Valls en el *Miserere nobis*.



A musical score consisting of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a style typical of 19th-century vocal scores, with various note values and rests.

Maestro Galán.



A musical score consisting of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a style typical of 19th-century vocal scores, with various note values and rests.

## Maestro Hinojosa.

A musical score consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The second and third staves are also in treble clef. The fourth and fifth staves are in bass clef. The music is written in a single system with vertical bar lines separating measures.

Los 3 pasos reprobados por don Joaquín Martínez, con sus inteligencias.  
Maestro Hinojosa.

Inteligencia de bajo instrumental.

A musical score consisting of five staves. The top four staves are in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef. The music is written in a single system with vertical bar lines separating measures. In the final measure of the bottom staff, there is a guitar chord diagram showing the following fingerings: 6 on the 4th string, 4 on the 3rd string, 5 on the 2nd string, and 3 on the 1st string.

## Inteligencia.

Musical score for 'Inteligencia.' consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the upper staves and a supporting bass line in the lower staves.

## Maestro Ortells.

## Inteligencia de bajo instrumental.

Musical score for 'Inteligencia de bajo instrumental.' consisting of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. The bass staff includes a sequence of numbers (6, 7, 6♯, 6, 9, 6, 4, 3♯) positioned above the notes, likely indicating fingering or specific techniques for the bass instrument.

## Maestro Bailón.

A musical score for four staves, likely representing different parts of a choir or instrumental ensemble. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece is titled 'Maestro Bailón'.

## Inteligencia

A musical score for four staves, similar in format to the first score. It contains musical notation for four parts, with the title 'Inteligencia' positioned above the first staff.

Tengo noticias de que ya es generalmente sabido y manifiesto a todos los maestros de la música de nuestra España un papel impreso que sacó al público don Joaquín Martínez, maestro de la catedral de Palencia, impugnando otro impreso de don Francisco Valls, maestro de la catedral de Barcelona, en que defendía estar conforme a arte la entrada del segundo tiple en el *Miserere* no-

*bis* de la misa que dicho don Francisco Valls compuso con el título de *Scala Aretina*.

Dicho papel impugnante llegó a mis manos el día veinte y cinco de mayo de este presente año, incluso en pliego de un caballero de toda mi veneración, el cual, aunque no es profesor de la facultad de la música, es bastante aficionado y no menos afecto a don Francisco Valls por el conocimiento de su grande habilidad y singulares prendas que le adoman. Entendí por el contexto de la incluyente carta que, aunque dicho caballero no dudaba que el maestro Valls daría entera satisfacción y cabal respuesta a su impugnador, pero manifestaba algún sentimiento de que ínterin que el maestro Valls daba solución a las objeciones hechas por el maestro Martínez, pudieran dividirse los dictámenes y variar sobre lo acertado de una u otra parte. Hícame cargo de esta expresión afectuosa, y habiendo leído dicho papel impugnante, pareciéndome que yo era el más apto para desvanecer aquel temor afectuoso recelado, me resolví luego a escribir un papel respondiendo a las impugnaciones del maestro Martínez y manifestando lo acertado del paso del maestro Valls. Y dije que me juzgué para este fin por el más apto, porque conociéndome todos por el más corto de esta facultad y viendo que tenía prontos fundamentos y razones para satisfacer a las objeciones del maestro Martínez, era ilación precisa concebir todos grandes esperanzas de que, en tomando la pluma el maestro Valls y otros maestros insignes de la facultad (que son muchos los que se conocen en nuestra España), darían con abundantes, sólidas y graves razones satisfacción a los argumentos del papel del maestro Martínez y refuerzo a lo bien fundado del dicho paso del maestro Valls.

No dudo que el dicho papel de respuesta que yo di al del maestro Martínez habrá parecido a los que lo han visto un defectuoso parto de mi débil y corto entendimiento. Y no menos algunos me habrán calumniado por audacia el haber escrito y dispuesto dicho papel en el breve término de un día. Lo primero no lo puedo remediar, pues no se estiende a más mi habilidad y mi caudal; para lo segundo ya dejo referido el motivo que me ejecutó para la brevedad, si bien no desistí de la empresa, antes sí quedé con el cuidado de buscar en los autores clásicos de nuestra facultad sólidas doctrinas para más de espacio formar otra defensa. Pudiera haberme impedido la ejecución tener noticias de que maestros grandes de nuestra España han sacado ya papeles en defensa del paso del maestro Valls, y aunque ninguno he visto, estoy muy

cierto corresponderán a la grande habilidad y erudición de sus autores, pero alentéme a proseguir la obra por entender que si éste mío fuere un borrón y sombra entre lo que se ha escrito, le servirá de lunar que lo hermosee.

Paréceme que mi papel de veinte y seis de mayo llegó a manos de muy pocos sujetos, y por esta razón todo lo más que aquel contiene irá inserto en éste, y recelo el dilatarime, porque como son muchos los cabos que en el suyo suelta el maestro Martínez, es necesario estender la mano para cogerlos. Y desde luego empiezo yo a responder por donde el maestro Martínez empieza a impugnar.

Es lo primero que hallamos en el papel del maestro Martínez, reprobados los ejemplos que en su abono propone el maestro Valls, los cuales son de los maestros de mayor estimación que se conocieron en estos tiempos, como fueron Hinojosa, Ortells y Bailón. Y aun el del maestro Galán, con la misma razón que lo aprueba, lo condena. Dije en el otro papel que me parecía gran temeridad en el maestro Martínez arrojarse a reprobar pasos de hombres tan insignes en la facultad, y que pudiera, antes que haberlos reprobado, haberles buscado la inteligencia y mente de sus pasos. Dije también que yo no enviaba en aquel papel la inteligencia de ellos, porque no me daba lugar la brevedad del tiempo; y porque temo que el maestro Martínez aún todavía no la habrá buscado, por eso la pongo en éste, y es la que se manifiesta al pie de los mismos pasos; podrá verla el maestro Martínez y conocer cuán sin fundamento los condenó, y por consiguiente el del maestro Valls.

Muy distintamente hablara el maestro Martínez acerca de los pasos propuestos si hubiera leído al gran Cerone en el libro primero, cap. 51, fol. 143, donde trata el modo con que se han de juzgar las obras de los maestros; y más en particular si hubiera leído el capítulo 61 de dicho libro, a fol. 177, la obligación grande que tenemos de venerar a los maestros insignes de la facultad de la música; mas por quanto podrá esto leerlo el maestro Martínez en el autor citado, y por quanto éstas son instrucciones morales, no me detengo en este tratado, sí que defenderé esto mismo con doctrinas de la facultad.

Quisiera ante otras cosas preguntar al maestro Martínez si sabe en qué consiste ser una opinión probable, y por consiguiente segura y bien admitida en práctica. Pero no podrá negar tan erudito maestro es doctrina admitida en toda facultad de que siempre es bien practicado aquello que se funda en alguna probabilidad, y que ésta es de dos géneros: una intrínseca y otra extrín-

seca; la intrínseca es la que funda el que la tiene en razón que cause verosimilitud [origen: verisilitud]; la probabilidad extrínseca es la que sólo se funda para el que la tiene en la autoridad de los Doctores que la escriben; y así decimos que aquél tiene probabilidad extrínseca que, no sabiendo razón que le cause asenso, no obstante asiente en ella por los maestros de claro nombre que la defienden; porque aunque él no halla razón, se debe prudentemente presumir que ellos la hallaron, y se puede seguramente en toda facultad seguir en la práctica. Conque aunque el maestro Valls no hubiera tenido más fundamento para el paso de su misa que haber visto ejecutados otros semejantes por maestros tan insignes en esta facultad como fueron los propuestos al principio de este papel, se le debía haber aprobado por bueno en la práctica el dicho paso de su misa.

Y en este supuesto debe entender el maestro Martínez que fundarse en lo practicado por antecesores maestros de una facultad es un modo que siempre se debe admitir por seguro. Porque la probabilidad extrínseca se funda en la autoridad de patronos de una opinión; y aun los principios, definiciones y reglas de las artes y las ciencias no fueron tablas de la Ley, que de mano de Dios se entregaron a Moisés, sino explicaciones y tradiciones de maestros antiguos que con su estudio y experiencia nos dejaron. Y así vemos que el Espíritu Santo, por el 39 del Eclesiastés, dice estas palabras: "El sabio buscará la sabiduría de todos los antiguos". *Sapientium omnium antiquorum exquiret sapiens*; "y conservará la narración de los varones que tuvieron nombre": *Narrationem virorum nominatorum conservabit*; "inquiriendo siempre los ocultos misterios de sus proverbios y conversando en las escondidas inteligencias de sus parábolas": *Occulta proverbiorum exquiret, et in absconditis paraboliarum conversabitur*. Mire bien el maestro Martínez cuán al contrario lo ejecuta, pues desprecia los ejemplares de maestros que tuvieron grande nombre en esta facultad y condena a los que en práctica los siguen.

A esto se llega que la opinión practicada por el maestro Valls la practican juntamente casi todos los maestros de estos tiempos, indicio claro de que ha sido generalmente aplaudida esta opinión, y sólo del maestro Martínez reprobada. Pero digo mal en que es reprobada del maestro Martínez, pues a cada paso se halla practicada en sus obras, como adelante se verá en diferentes ejemplos suyos que se demostrarán.

Si no temiera incurrir en la nota de molesto me detuviera más en este punto, para que se entendiera de aquí adelante que si algunos maestros de la fa-

cultad imitar en posturas que han visto en obras de otros maestros que por oposición y actos positivos han adquirido sus magisterios, no se las calumnien por malas, porque el grado de los maestros es éste, y en teniendo magisterio por oposición los maestros pueden interpretar la música y hacer opinión, como la hacen los doctores graduados en Universidades en la facultad [en] que se gradúan, y en sus escritos fundan bastante probabilidad; y por consiguiente, a los que los siguen en sus obras no se les debe condenar, por razón de la probabilidad fundada en la autoridad de los maestros de claro nombre que la practican. Aunque la opinión del maestro Valls no sólo goza esta probabilidad extrínseca, sino también de la intrínseca, que es la razón en la que fundo la doctrina de su obra, como se irá probando en adelante.

Después de haber reprobado los dichos pasos propuestos por el maestro Valls empieza su papel el maestro Martínez haciendo algunos supuestos, para en ellos fundar su impugnación. Asienta en el párrafo segundo que las especies disonantes o falsas no se pueden usar sino puestas en ligadura o en movimiento menos principal del compás; y en este supuesto funda la impugnación a la entrada del segundo tiple en el *Miserere nobis*, diciendo se opone al precepto del arte, pues no debiéndose usar las especies disonantes fuera de la ligadura, entra esta voz en segunda con el contralto y en novena con el tenor, especies falsísimas. A este argumento debo repetir la respuesta que di en el papel de 26 de mayo, refiriendo la doctrina del M. R. P. M. Fr. Pablo Nazarre [sic] en el libro de *Fragmentos Músicos*, tratado cuarto, "de las especies disonantes en la música", cap. 1, donde dice: "Que sabe que las especies disonantes hay otro modo de usarlas en la música fuera de la ligadura, y que el modo es suponer por las especies disonantes, otras consonantes". De cuya doctrina claramente se infiere, contra el maestro Martínez y su papel, que no sólo la ligadura, sino también la suposición abona las especies falsas; y teniendo dicha suposición el paso de la misa del maestro Valls, ésta es la que hace buenas aquellas especies disonantes, aunque les falte la ligadura; y por consiguiente no serán contra el precepto del arte ni contra la pureza de la entrada del paso, y juntamente queda subsanada la opinión que refiere el maestro Valls, de que las especies disonantes hermosean la música y le dan total esplendor, pues las usa, no según su naturaleza, sino abonadas por la suposición y según arte. Y en este mismo sentido se ha de entender que habló del uso de las falsas en su papel el maestro Valls; conque, aunque entre el tiple segundo en segunda y novena, especies falsas, y no puestas en ligadura, res-

pecto de tener suposición buena que las abone, no hay motivo de dudar es conforme a buenas reglas dicha entrada, y que fue valentía del discurso lo que parece ignorancia de la comprensión, cuya opinión no se debe estrañar, sino celebrar como de hombre docto y que alcanzó lances primeros de la facultad.

En el tercer párrafo de su papel confiesa el maestro Martínez que en composiciones de tema preciso se ofrecen raras cosas, pero no admite que, aun en tales casos, pueda el discurso dar paso a lo licencioso, y que si fuere tal el estrecho en el que se viere el compositor que no pudiese cumplir con el tema sobre que componer sin tomarse alguna licencia, será mejor variar la idea que incurrir por tema contra algún principio asentado. Y respondiendo a este argumento, aunque no es inmediato a la razón del maestro Vallis, yo no me detuviera en confesar ser punto de licencia el que se tomó en dicho paso; suponiendo, primero, que hay licencia que se toma el artífice contra el arte, y lo segundo, que hay licencia que es sólo adelantamiento fuera de los preceptos del arte, pues no todo lo que excede a lo que nos enseñaron es contra ellos, antes sí sólo excede, no contraviene. El primer género de licencias es peligroso y suelen usarlo los poetas; el segundo es loable, porque es nueva invención de concierto, y más en lo presente, donde la invención tiene de nuevo lo especulativo, pero no lo práctico, respecto de los muchos ejemplos que se hallan en autores clásicos, y que algunos irán demostrados en su lugar.

Debe entender el maestro Martínez que la música es una facultad cuyos preceptos de la especulativa se fundaron en la experiencia de la concertada armonía de la práctica. El juez es el oído, y siempre que al oído tenga buena armonía tiene licencia el compositor para usar las invenciones. ¿Podrá acaso dudar el maestro Martínez que en los principios del uso de la música, ella no fuese en tal manera acabada y perfecta que se usase el concerto de más partes y de más arias juntamente? Esto es evidente, pues a cada paso leemos que sus principios fueron muy pequeños y muy flacos; y que con el trabajo de las experiencias de unos en otros se ha ido adelantando y poniendo en perfección este arte. Y todo lo que es especulativo tuvo de la experiencia su origen; así nos lo testifica Juan Pontano en el capítulo cuarto de *Pruden.*, diciendo estas palabras: *Ab experimentis ortae sunt institutiones ac praecepta artium, eaque ab observatione longissima sumpta.* Esto mismo lo confirma Marco Craso, citado por Cicerón en el libro primero *De Oratore*, donde dice: "No hay cosa que se pueda poner o reducir al arte si primeramente el que ha de hacer el ar-

te no tiene tal experiencia"; de donde claramente se infiere que de la experiencia que uno tiene en su facultad puede venir a hacer arte, y por esto dijo Marco Tulio: *Omnia fere quae sunt conclusa nunc in artibus, dispersa et dissipata quondam fuerunt; ut in musicis numeri, et voces, et modos* [sic]. "Todas las cosas, dice, que ahora están conclusas y encerradas en el arte fueron primero derramadas y en alguna manera disipadas, así como en la música estuvieron los números, las voces y los modos". "Después del uso, dice Hugo, discurrieron los hombres que las experiencias se podían poner en arte, y así por la experiencia lo no conocido conocían, lo compuesto por experimentado juzgaban, lo falso enmendaban, cosas nuevas componían, los usos malos corregían, lo que había de menos suplían, lo demasiado abreviaban; y poco a poco de lo mismo que experimentaban sacaron reglas, las cuales dieron ser al arte; y, finalmente, primero que se hiciese el arte de la música cantaban los hombres; donde claramente se infiere que del mismo uso tuvo principio, como los demás, este arte". Y aunque a todo lo dicho quiera replicar el maestro Martínez que las licencias no pueden ser contra el precepto del arte, y que dicha entrada del tiple segundo es en segunda y novena, especies falsas, y por preceptos del arte reprobadas, a esto respondo que eso fuera si el maestro Valls las usara según su naturaleza, y no burladas o abonadas por la suposición de la pausa, que es la nueva invención a que el maestro Martínez quiere llamar licencia; lo cual yo admito, tomando en rigor este término, "licencia", como se debe, del verbo *licet*: que aunque vulgarmente han querido que licencia sea lo mismo que uso voluntario, no se debe entender, sino que lo mismo es decir "licencia" que "cosa que es lícito ejecutar".

Y aquí es digno de notar que no es lo mismo decir reglas que preceptos en las artes, porque los preceptos son para lo que se debe hacer y las reglas para lo que se puede; para lo cual es ejemplo manifiesto que yo no tengo precepto que me mande pasear, y así no debo; pero en pasearme no voy fuera de las reglas de la razón, y así puedo. La extensión del que de nuevo advierte, y según lo que advierte obra, bien puede ir fuera de precepto, pero no de regla; luego no se debe el maestro Valls condenar [origin.: condeñar], dado caso fuera punto de licencia el que supone en el paso de su música, pues aunque no haya precepto que mande suponer música en la pausa, tiene regla que lo apruebe, la cual es aquella universalísima regla de la música que admite toda composición que al oído cause suave armonía. Y no pudiendo dudar el maestro Martínez que el paso de la misa del maestro Valls se contiene en esta uni-

versal regla de causar consonancia y suavidad al oído, no hay razón por donde reprobarlo. Y digo que no podrá negar esta consonancia del paso al oído; lo primero, porque casi todos los maestros de la facultad de la música de nuestra España lo han aprobado; y lo segundo, porque el mismo maestro Martínez en obras de su primera elección ha ejecutado semejantes pasos al del maestro Valls, los cuales en su lugar se demostrarán. Y en este supuesto no tienen lugar los inconvenientes que infiere el maestro Martínez contra el paso del maestro Valls, diciendo que es antes una vulgaridad bien puesta que una estrañeza mal ideada; pues siendo el paso del maestro Valls fundado en reglas de buena composición, no se le debe impugnar, sino aplaudir, pues no procede contra los preceptos del arte, y si se hace raro en la profesión es con una invención bien fundada. Y nadie habrá que le condene no haber mudado las voces del contralto y tenor para que no sirviesen de estorbo al tiple segundo en su entrada, por ser un primor que lo admite el fecundo campo de la música y ser una de las estrañezas bien fundadas que pudo alcanzar un compositor.

En el tercer párrafo propone el maestro Martínez, para impugnarla, la razón con que el maestro Valls prueba ser buena la entrada del tiple segundo, y dice que es única; y yo reparo en que el maestro Martínez para impugnarla trae ninguna. Refiere que es la razón del maestro Valls que la pausa que precede a la especie falsa lleva presupuesto el *si bemol*, y todo cuanto arguye contra este fundamento lo funda el maestro Martínez en decir que se dedicó a ver en don Pedro Cerone de Bérgamo lo que dice acerca de las pausas en los capítulos 68 y 69 del libro segundo, de "Curiosidades", y que en ellos no halló apoyo a la opinión del maestro Valls, porque sólo dice este autor célebre que las pausas son indicios de silencio, y de esto infiere que si fuese lícito al compositor tomar las pausas por notas no era circunstancia que había de omitir un autor tan clásico. Esto es todo cuanto arguye el maestro Martínez contra la razón del maestro Valls. A lo cual respondí en el otro papel que este argumento nada probaba, por ser argumento negativo, que consiste en decir: Don Pedro Cerone no habló en los referidos capítulos de las pausas en orden a que en ellas pudiese haber suposición, luego no la hay. Y ya se ve que es argüir sin fundamento. Dije también en el otro papel que era muy posible que si a don Pedro Cerone lo leyera en otro lugar el maestro Martínez, encontrara que usa de suposición en pausa para abonar especie falsa. Velo aquí manifiesto en este ejemplo, que trae el mismo Cerone en el libro 12, núm. 22, fol. 660:

## A S. Cerone.

(N. B. Los nombres de las voces —tiple, alto, quinto, tenor, bajo— están escritos a mano, como todo lo demás de los ejemplos, según se dijo en la nota introductoria).

En este ejemplo la entrada del tenor es en todo semejante a la entrada del tiple segundo del maestro Valls, porque entra el tenor en cuarta, especie falsa, suponiendo la pausa el signo de *la*, y el maestro Valls entra el tiple en segunda, especie falsa, suponiendo la pausa el signo de *si bemol*. En este ejemplo de Cerone está la voz baja inmóvil con un breve, y en el del maestro Valls sucede lo mismo. Y por último, en este ejemplo de Cerone se ve manifiesto que la pausa sustituye por música, y que este autor tan clásico, no sólo no es opuesto al paso del maestro Valls, antes sí en él se halla apoyo a su opinión, y se infiere de su demostración que el compositor puede valerse de las pausas a su modo y arbitrio en semejantes casos. Y es muy digno de reparo que el gran Cerone no sólo ejecuta y admite por buena esta opinión, sino que al pie del mismo paso en que la demuestra pone una laudatoria diciendo: "Adviértanle muy bien y úsenle de cuando en cuando, porque es paso muy hermoso y no conocido de todos".

Con el ejemplo supra escrito del Reverendo Cerone quedaba suficientemente desvanecido el argumento del maestro Martínez, pues con él se de-

muestra que este insigne autor, no sólo no favorece a la opinión contraria del maestro Valls, antes sí confirma y aprueba en el todo la suya [sic la redacción]. Mas para que se vea que la opinión del maestro Valls es corriente entre los autores clásicos, y por tal de ellos practicada, pongo aquí otro ejemplo del maestro Aguilera, que está en el *Gloria Patri*, etc. de la *Magnificat* a 4 de séptimo tono, y es como en éste se demuestra.

Aguilera

The image shows a musical score for four voices (SATB) and basso continuo. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves. The top two staves are for Soprano and Alto, and the bottom two are for Tenor and Bass. The music features various note values, including minims, crotchets, and quavers, with some notes beamed together. There are several rests throughout the piece, particularly in the bass line. The score is divided into measures by vertical bar lines.

(N. B. Las voces son SATB, en claves altas; las notas están todas transcritas a tono).

En él puede ver el maestro Martínez cómo supone la pausa del bajo en cuarta al dar del compás.

Y para que se vea que no sólo los maestros antiguos, sino también los modernos practican esta doctrina, se demuestran aquí seis ejemplos suponiendo música en la pausa, los dos de don Diego José de Salazar, racionero y maestro de capilla que fue de esta santa iglesia de Sevilla, y cuatro de don José de Torres, que al presente rige la capilla del rey nuestro señor en la Villa y Corte de Madrid, y son los siguientes:

Salazar, en el *Beatus vir* a 8, de 7<sup>o</sup> tono, trae la suposición de música en la pausa del tiple 1<sup>o</sup> del 1<sup>o</sup> coro. Ejemplo.

Musical score for "Beatus vir" (a 8, 7<sup>o</sup> tono). The score consists of four staves. The lyrics are:
   
 Bu - ne - di - ce - tur,
   
 Be - ne - di - ce - tur, Se - ne - da - tur
   
 Bu - ne - di - ce - tur, be - ne - di - ce - tur
   
 Be - ne - di - ce - tur,

(N. B. Las voces son: tiple de primer coro; y tiple, alto y tenor del 2<sup>o</sup>).

Salazar, en el *Nunc dimittis* a 8, de 2<sup>o</sup> tono, trae la suposición de música en la pausa del tiple 2<sup>o</sup> de 2<sup>o</sup> coro. Ejemplo.

Musical score for "Nunc dimittis" (a 8, 2<sup>o</sup> tono). The score consists of four staves. The lyrics are:
   
 Sa - lu - ta - re tu - um.
   
 Sa - lu - ta - re tu - um.
   
 Sa - lu - ta - re tu - um
   
 Sa - lu - ta - re tu - um.

(N. B. Las voces son SSAT; no tiene la señal habitual sobre la nota de la suposición, que es el *do* de la entrada del 2<sup>o</sup> tiple).

Torres, en el credo de la misa a 5, *Exsurgens Maria*, trae la suposición de música en la pausa del bajo.

Ec - cle - si - am

tho - li - cam Ec - cle - si - am

cle - si - am. Con - fi - te - or

Ec - cle - si - am. Con - fi - te -

(N. B. En el original, en el segundo compás sólo tiene bemol el bajo; no el tiple primero).

Torres, en el gloria de la misa a 4, *Assumpta est Maria*, trae la suposición de música en la pausa del bajo. Ejemplo.

iens te - su Chri -

Fi - li U - ni - ge - ni - te

ni - ae Fi - li U - ni - ge - ni -

te - su Chri -

Torres, en la dicha misa, trae en el Agnus la suposición de música en la pausa del bajo. Ejemplo.

Mi - se - re - re - re no - bis

men - tu, - m.

di, - m. - se - re - re - re no - bis

mor - ti, - ni - se - re - re - re no

Torres, en dicha misa y en dicho Agnus, trae dos veces la suposición de música en la pausa del bajo. Son dos ejemplos.

do - na no - bis, do - na

do - nu - no - bis, do - na no - bis,

do - na no - bis pa - cem, do -

do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa -

no his pa cum, do  
do - na no his pa cum  
na no his pa cum  
cum. do - na no his pa cum

Y aunque para este mismo intento pudiera traer innumerables ejemplos, que por sí solos hicieran un crecido volumen, en este asunto, por ser materia tan practicada de todos los maestros de estos tiempos, no lo hago, por dos razones: la primera, por no ser demasíadamente molesto en esta obra; y la segunda, por no dar ocasión al maestro Martínez de que vuelva a echar la absoluta de que todos los ejemplos demostrados, juntos con los del maestro Valls, los tiene por peores. Y así, omitiendo más ejemplos, prosigo probando la opinión del maestro Valls con sólidas razones y dando satisfacción a las que opone el maestro Martínez.

Y en cuanto a la principal que alega, de que las pausas son música silenciosa, por ser sólo figuras privativas e indicios del silencio, digo que en esto se [sic] padece grandísima equivocación, pues todos confesamos que la pausa sólo es nota de silencio, y en el paso del maestro Valls y en sus semejantes no tiene más que ser nota de silencio, porque no hay voz, y el silencio no consiste en otra cosa sino en que la voz calle; y así hasta aquí vamos conformes con las reglas generales de distribución en puntos y pausas, y obedecemos los preceptos sin contravenir a ellos; pero decimos más, y es que en este mismo silencio que allí hay significado por la pausa suponemos música, no significado por la pausa, sino por los puntos siguientes. Y así la pausa y su silencio lo dejamos en todo su ser esencial e introducimos música callada, sin violar la nota de pausa ni lo significado esencialmente por ella, porque la pausa no excluye todo aquello que a su ser esencial no le hace violencia; y sólo en caso que destruyéramos la pausa en cuanto a la nota o en cuanto a lo significa-

do por ella, diciendo que en ella cabe suposición, procediéramos contra los preceptos del arte, pero [en] cuanto lo dejamos en su ser esencial, adelantamos el arte sin proceder contra sus preceptos.

Y si esto lo quieren contradecir el maestro Martínez u otros que favorezcan su opinión, están obligados a decirnos cuál es el precepto que prohíbe suponer música en la pausa, lo cual no creo harán, porque no lo hay. Y todos los autores que hablan y tratan de la suposición no la excluyen de la figura o nota de pausa; luego si los autores no exceptúan, a otro ninguno le es lícito exceptuar. Además, que es manifiesto no tener oposición entre sí la pausa y la suposición: porque si la una es nota de silencio, la otra, que es suponer, no es actualmente cantar. Respecto de lo cual a toda la razón que alega el maestro Martínez, que consiste en decir que las pausas son notas de silencio, nosotros no negamos ni a ello contravenimos, antes, suponiéndolo, decimos más, como llevo explicado.

Y por último, recopilando todas las razones con que pueden argüir el maestro Martínez y los que lo siguen, iré respondiendo: que si ellos alegan que la pausa es sólo nota de silencio, yo respondo que con su silencio la ponemos; y si quieren decir que en el silencio de la pausa no puede suponerse música, yo les digo que me den la regla o el precepto que lo prohíbe; si a esto replicaren que nadie la ha supuesto, yo les respondo con evidencia que lo contrario consta por ejemplos; y si instaren que esta suposición de pausa nadie la ha notado, es evidente respuesta de que eso no prohíbe ser gloria del que primero la notó; y si me pidieren que testifique quién esta suposición en la pausa la hace buena, concluyo con responderles que el oído y los ejemplos. Y creo que no tendrán más que pedirnos a los que somos de la opinión del maestro Valls, antes si quedará por segura y bien fundada la opinión de que el compositor puede, a su arbitrio, suponer música en las pausas sin que de aquí adelante se le note al maestro Valls haber seguido opinión poco segura en la práctica, pues tiene en su favor ejemplos de los primeros autores de la facultad y razones bien fundadas a que no podrán resistir sus adversarios.

Y para conclusión de aqueste asunto se demostrarán aquí cuatro ejemplos del maestro Martínez, sacados de las obras de su primera estimación, en los cuales se verá claramente cómo la pausa supone música, y la explicación de cada ejemplo se dirá en su lugar.

Primero ejemplo de don Joaquín Martínez en el 4º de 5º tono, punto bajo, *Viviente, frágil bajel*.



(N. B. Las claves, en el original, son: do en 1ª línea para los dos pentagramas superiores; do en 3ª línea en el tercer pentagrama; y do en 4ª línea en el cuarto: es decir, aparentemente tiple-tiple-alto-tenor; pero en realidad es para dos tiples y dos tenores, posiblemente para los de dos coros diferentes; o sea, que la clave del tercer pentagrama debiera ser do en 4ª línea; así se advierte al margen a mano, en una añadidura, que parece escrita por Portero: "Esta clave debe ser do en 4ª". En la transcripción se ha subsanado el error y se han leído las notas como si la clave fuera do en 4ª línea, copiándolas en la tesitura que tienen en el original. También Santiso en su comentario supone que ese pentagrama está en do en 4ª línea, pues habla de "los dos tenores" ).

Prosiguen los tres ejemplos en la hoja siguiente [sic en el original, porque también allí salta a nueva página].

Segundo ejemplo de don Joaquín Martínez, en el *Magnificat* a 12.

2º coro

3º coro

et se - mi - ni

e - ius, et su - mi - ti e - ius in sae - cu - la.

3º y 4º ejemplo de la *Salve a 8* de don Joaquín Matínez.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The top system contains the 3rd and 4th examples of the *Salve a 8*. The notation is written in a single system with four staves. The first staff is in treble clef, the second in alto clef, the third in tenor clef, and the fourth in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and a single asterisk (\*) above a note in the third staff of the first system. The second system is a continuation of the notation, also in four staves with the same clefs and key signature, showing further musical development.

The image shows two systems of musical notation for a choir. The first system consists of four staves: a treble clef staff, two alto clef staves, and a bass clef staff. The second system also consists of four staves: a treble clef staff, two alto clef staves, and a bass clef staff. The notation includes notes, rests, and ligatures across four measures. There are asterisks in the second system, one in the second alto staff and one in the bass staff, marking specific notes.

(N. B. El primer coro es para tiple-tiple-alto-tenor; el segundo para tiple-alto-tenor-bajo; por tanto la tercera voz de este segundo coro debiera ser transcrita en clave de do con octava; se ha escogido la de sol, por comodidad de lectura de las notas, pues todas las del ejemplo, incluidas las de este tenor, están ranscritas en la tesitura real).

### Reflexión sobre el primer ejemplo del maestro Martínez.

En el cuatro de quinto tono que dice *Viviente, frágil hajel*, se halla en la copla, al tercer compás, entre los dos tenores, pausa que precisamente supone música, porque, estando ligando el tenor más alto de séptima con el bajo, al salir de falsa se ve que calla éste y se queda la ligadura en el aire al tiempo

de desligar. Pues ¿cómo podrá el maestro Martínez dar por buena la ligadura de séptima [origin.: séptimo] burlada, si no es suponiendo la pausa por música en signo de *re grave*, para que haga composición bien concertada?

### Sobre el segundo ejemplo.

En el *Magnificat* a 12 de primero tono, a los 230 compases, entre el alto de segundo coro y el tenor de tercero coro, entrando paso, trae el maestro Martínez la suposición de música en la pausa del tenor, porque, estando dicho alto en la quinta no puede estar otra voz en la sexta, porque es segunda entre ambas voces; y aquí, como no hay ligadura ni la puede haber, como el maestro Martínez y todos lo saben, es claro que la pausa del tenor la supone en la quinta de *sol*; y de este modo está buena la composición, y no querrá el maestro Martínez que le sobre al paso un punto, como dijo del paso del maestro Valls, y desde aquí le prevengo esta reflexión para su lugar.

### Tercero y cuarto ejemplo.

En la *Salve* a 8 de primero tono, a los 35 y 39 compases, sobre la palabra *dulcedo*, en ambos coros trae la suposición de música en la pausa; en el primer coro en el tenor y el segundo en el bajo.

En estos ejemplos se conoce muy bien quiere el maestro Martínez que en ambas partes suponga la pausa música, que de no suponerla entrara el tenor y bajo en falsa; pero es con la circunstancia de que la suposición de música en la pausa que se halla en dichos pasos se opone a la común doctrina de todos los compositores, y en particular a la de su maestro el Reverendo Padre fray Pablo Nazarre [sic] en el libro de *Fragmentos Músicos*, tratado cuarto, "de las especies disonantes", capítulo primero, respuesta segunda, donde dice que cuando se usa de las especies disonantes ha de ser suponiendo por la especie consonante antecedente, o por la consecuente, y ésta es la regla que usan los compositores cuando se les ofrece suponer en la pausa música. Y sin duda por no tener presente esta inteligencia el maestro Martínez hizo la reflexión sobre el paso del maestro Valls en el parágrafo quinto de su papel impugnante, diciendo que también se podía suponer en el dicho paso del maestro Valls en el signo de *do*. Con cuya inteligencia no solamente quiere el maestro Martínez que suponga la pausa música, sino que en los pasos propuestos la supone en *do*, una quinta más bajo del punto que subintra después de la pausa, y ya se ve [que] en esto se toma más licencia que cuantos han escrito hasta ahora.

Aquí sí que se le puede decir al maestro Martínez que sin duda quiere hacer una nueva opinión, o granjearse más fama entre los profesores de la música, pues no habiendo usado hasta aquí los compositores, ni escrito de la suposición, sino en la especie inmediata, el maestro Martínez la usa en signo distante del punto que subintra, para hacer nueva opinión con sus ejemplos.

Que en dichos ejemplos suponga la pausa música en *do* es claro, y si no preguntémosle al maestro Martínez y a otro cualquiera docto compositor que ponga una cuarta voz baja en este compás, y verán cómo no hay otro signo sino el de *do*; luego en dicho signo quiere el maestro Martínez suponga música la pausa.

Y aunque pudiera hacer otras reflexiones sobre los propuestos ejemplos, las omito por no ser por ahora otro mi ánimo que probar ser la opinión del maestro Valls corriente y practicada por todos los maestros de la facultad de la música, y aun del mismo maestro Martínez que la impugna, por lo cual no podrá dicho maestro verificar de aquí en adelante los inconvenientes que en el párrafo quinto de su papel infiere contra el paso del maestro Valls. Y en cuanto al primero, de que si el maestro Valls supone aquella pausa anterior a la figura por nota en *si bemol*, y que así es tercera especie, aunque imperfecta, consonante, otro cualquiera podrá suponerla en *do*, y en esta suposición faltará a la consonancia; y a este inconveniente dejó respondido con la doctrina del Padre Maestro Nazarre [sic] y uso común de todos los compositores, de que siempre la suposición ha de ser en la especie inmediata antecedente o subsecuente en las voces altas. Y menos se seguirá el inconveniente de que la suposición del paso del maestro Valls sea suposición impropia, pues tiene lo mismo que supone, que es el *si bemol* que tiene el contralto al dar del compás, porque, siendo sobreagudo y entrando el tiple en *la* sobreagudo, nunca se puede dudar ser ésta la mente del autor, y por consiguiente que es suposición propia.

Ni tampoco obsta el inconveniente de que, según parece, el paso es *la-la-sol-fa-mi-re-do*, y que si se supone el *si bemol* no cumple con lo preciso del intento, porque dirá *si-la-sol-fa-mi-re-do*; y digo que no se sigue este inconveniente, por que si el *si bemol* se pusiera expreso destruyera el paso, pero poniéndolo callado no lo destruye, porque lo que no suena ni se expresa, ¿cómo ha de destruir la armonía de las voces? Y ésta es la razón de no expresarse, porque no destruya el paso, y callando presta el efecto necesario, y no más.

El ejemplo es manifiesto en el primor de una elegante oración latina, en que se suele callar alguna de las partes de la oración, que según el sentido perfecto allí se entiende y se supone, sin que contra ella se pueda argüir que por callarse está defectuosa, y menos que por suponerse le destruya lo elocuente, antes sí por eso se calla y se supone, para que con la suposición esté perfecto su sentido y con omitirla no afec la elegancia. Luego aunque en el paso del maestro Valls se suponga y no se exprese el *si bemol*, ni por lo primero destruirá el intento del paso, ni por lo segundo faltará a la perfecta consonancia de la música.

Y por lo que toca a lo que dice en este mismo párrafo el maestro Martínez, de que el oído es el juez inmediato de la música, ya dejo suficientemente respondido. Y añadido que si más bien quiere experimentarlo, puede este paso ejecutarlo en órgano, y hallará que no sólo no es disonante al oído, antes sí le causa una música muy sonora, y que no fue dejarse llevar el maestro Valls de su tema, ni tratar mal la música, antes sí, por razón de esta novedad, según reglas de música bien practicadas, adelanta y engrandece el arte, al modo que un jardín se muestra más hermoso mientras más variedad de flores gustosas a la vista y al olfato le introducen. Ni, como dije en el otro papel, en dicho paso dejó de atender a la letra, porque siendo tan gustoso, tan suave y bien admitido al oído, no hay por donde argüir la disonancia ni aspereza, antes sí modo muy propio para pedir a Dios misericordia.

En los párrafos sexto, séptimo y octavo del papel del maestro Martínez se hallan demostradas las razones que tuvo para admitir y reprobar los pasos de los maestros que el maestro Valls propuso en el suyo para su abono. Y aunque si me hiciera cargo de dichas razones con que prueba y reprueba dichos pasos tuviera mucho que decir sobre ello, omito por ahora el hacerme cargo de esto, por no haber sido la mente de dichos maestros las razones que el maestro Martínez nos propone, sólo sí la que al pie de los mismos pasos va demostrada. Y aún añadió [sic; ¿= añadido?] uno de los maestros insignes que hoy se conocen en nuestra España, que alcanzó a aprender la doctrina de dichos maestros, que era mente y doctrina del maestro Galán, además de la inteligencia que llevan puesta, un bajo mental, que juntamente en los pasos de los maestros Hinojosa y Ortélliz [sic] se demuestra. Y con dichas demostraciones me parece no podrá volver a decir el maestro Martínez que en dichos ejemplos se comete error, y error de tal calidad que por más que se quiera de-

fender no lo ha de conseguir el más experto en la profesión, pues ya se manifiesta en el común sentir de los maestros de la facultad lo bien fundado, agudo y artificioso de los dichos pasos, sin que sea óbice el no entenderlos algunos maestros que alcanzan pocos lances en esta profesión.

El último punto que se halla en dicho papel en los citados párrafos es sobre si se pueden dar quinta y docena, octava y quincena; y dice el maestro Martínez que se admira diga el maestro Valls que es opinión corriente la de dar octava y quincena, quinta y docena, quinta mayor y quinta menor sucesivas, porque éstas sólo se diferencian en que la quinta es especie simple y la docena es compuesta de la misma quinta, y que siendo especies perfectas de un mismo género, de ningún modo se deben dar sucesivas; y para impugnar esta doctrina propone en su favor a don Pedro Cerone y al muy Reverendo Padre fray Pablo Nazarre; y prosigue diciendo que, aunque esto lo han querido poner en práctica algunos maestros en cuatros y seises, y al presente hay quien lo usa, no por esto deja de decir que es malo, apoyando su opinión con los dichos maestros el Reverendo Cerone y el Padre Nazarre, que enseñan no se den dos unísonos, dos octavas o sus compuestas, ni dos quintas mayores.

Y lo primero que debo responder a esta impugnación es decir que si el maestro Martínez se admira diga el maestro Valls es opinión corriente la de dar quinta, docena, etc., yo me asombro haya cabido en la perspicaz y aguda inteligencia del maestro Martínez una equivocación tan grave como juzgar ser las mismas especies las de quinta y docena que dos quintas, y octava y quincena que dos octavas. Si fuera como lo entiendo el maestro Martínez estaba muy bien traído el capítulo 29 del libro 13 de don Pedro Cerone, fol. 723; mas para quinta y docena, y octava y quincena, no es del intento, pues en dicho lugar sólo prueba el maestro Cerone no se pueden dar juntas dos quintas o dos octavas, y trae por demostración los números siguientes: 1, 2, 4, 4, 6, 9; los primeros números están en razón de una octava, v. g., el 1 con el 2, y el 2 con el 4; en los segundos números el 4 con el 6, el 6 con el 9 están en razón de una quinta, y sólo la unión de estos intervalos es la que niega don Pedro Cerone, por ser semejantes y de una misma especie, pero no habla, ni puede hablar, en este capítulo, del uso de quinta y docena, ni de octava y quincena, pues siendo éstas disímiles y de distinta especie no podían comprenderse en lo que reprueba en este capítulo; y si el maestro Martínez no se hubiera equivocado en esta inteligencia no citara a su favor al Reverendo Cerone, pues ha-

blando de quinta y docena, y de octava y quincena, que es lo que propone en su papel el maestro Valls, aprueba absolutamente dicho autor esta opinión, como lo puede ver el maestro Martínez en el libro 19, capítulo 18, fol. 1011 y fol. 1012; y menos diera por razón para impugnar dicha opinión de que entre octava y quincena, y quinta y docena, no hay variedad ni más distinción que ser una compuesta de otra, pero el sonido, o ya grave, o ya agudo, es uno mismo, siendo el sentir del maestro Martínez en esto contrario a las inviolables reglas y preceptos de la razón y proporción en que se fundan las consonancias de los intervalos músicos, pues todos los profesores saben que la razón de la octava es como de 2 a 1, y la de la quincena como de 4 a 1, en que conocerá el maestro Martínez que no es lo mismo una voz dupla de otra que cuádrupla, y la razón de una quinta es como de 3 a 2, la de una docena como de 3 a 1; en lo cual se evidencia la diferencia, siendo todo lo referido doctrina de don Pedro Cerone en los citados lugares, y suyos los citados ejemplos, para probar ser bueno el uso de dichas especies de octava y quincena, y de quinta y docena. Mire, pues, el maestro Martínez cómo podrá citar este autor célebre contra la opinión del maestro Valls.

Y menos podrá juzgar tiene apoyo su opinión en la doctrina de su maestro el Reverendo Padre Nazarre, antes clara y manifiestamente aprueba la opinión del maestro Valls en su libro de *Fragmentos Músicos*, en el tratado 3, capítulo 7, respuesta 4, folio 101, donde dice se pueden dar quinta y docena, porque aunque la docena se compone de la quinta siempre tiene más armonía la compuesta que la simple; y de aquí se infiere que el maestro Martínez no ha visto el tratado 3, "de contrapuntos y composición", pues en él afirma dicho Padre maestro todo lo contrario que prueba el maestro Martínez en su papel.

Y en cuanto a el áddito de que dichas especies de quinta y docena, y octava y quincena, no se pueden usar en obras a cuatro, sí solo a 8 y a 12, y eso con ciertas restricciones, que todas se pueden ver en dicho papel, en el párrafo 10, certificando ser doctrina de los dichos maestros Reverendo Cerone y Reverendo Padre Nazarre, me precisa a decir al maestro Martínez que en este punto quiso entender al revés dichos autores, o que los cita sin haberlos visto; pues el Reverendo Cerone, en el libro 15, en los "lugares comunes", folio 838, y en el mismo lugar a número 27 y a número 36, folio 823, trae quinta y docena a 4 sucesivas, y el Reverendo Padre maestro Nazarre, en el tratado 3,

capítulo 7, respuesta 4, folio 101, dice estas formales palabras: "Docena y quinta no será bueno usarlas si la composición no fuere a lo menos a 4".

Y además de ser esta doctrina admitida por estos dos tan célebres maestros, se demostrarán al fin de este papel ejemplos de maestros de gran fama y que han dado honra a nuestra profesión; y si fuera necesario comprobar esto mismo con ejemplos de todos los maestros compositores de España, pusiera aquí muchos, porque esto de dar quinta y docena, octava y quincena, es práctica común en todos; y además de los dichos ejemplos pudiera traer muchas doctrinas y razones para prueba de este mismo intento, mas las omito por parecerme que abundarán a vista de ejemplos de autores tan clásicos como son los que al fin de éste se demuestran.

Y para si algún curioso lo quisiere ver más por extenso en dichos autores, se pondrán en los mismos ejemplos las citas en que los demuestran, y en ellas y en todas las demás he procedido con toda fidelidad, sin más ánimo, como dije en el otro papel, que llevar adelante la razón y la verdad, conociendo que en todo lo que aquí llevo dicho y aprobado, cuantos lo vieren no tendrán que admirar, antes sí mucho que desechar, pues si algún fundamento tuviere lo que defiende, será envuelto entre el tosco y rudo estilo de mi inhabilidad. Suplico a los que este papel vieren, lo corrijan y lo enmienden, pues cualquiera maestro de la facultad podrá con razón hacerlo, por no merecer yo ni aun el nombre de discípulo entre los maestros; y con esa corrección espero podrá parecer menos mal en público este escrito de mi insuficiencia, que es cuanto he podido decir con mi cortedad. Sevilla, y septiembre 6 de 1716.

Don Gregorio Santiso Bermúdez.

(N. B. Los títulos de los ejemplos, o composiciones o libros de donde los toma, están, como los anteriores, escritos a mano. Los textos, cuando existen, están más o menos completos en el original, según se los reproduce).

Cerone, en los lugares comunes, trae 8ª y 15ª, fol. 821, n.º 23. Ejemplo.



(N. B. En el original los signos de los intervalos explicados son, en todos estos ejemplos, una cruz aspada; en la presente transcripción se los representa por un asterisco, y están colocados, en todos los ejemplos, en el sitio preciso en que aparecen en el original. En el ejemplo presente se hace lo mismo, pero es evidente que el 1.º del bajo debiera estar sobre el *sol*, no sobre el *fa*).

Cerone, en dichos lugares, trae 8ª y 15ª, fol. 823, n.º 4. Ejemplo.



Cerone, en los dichos lugares, trae unísonus y 8ª, fol. 824, n° 46. Ejemplo.

Cerone, en dichos lugares, trae unísonos y 8ª, fol. 828, nº 71. En esta demostración se advierte que el 2º punto del contralto es mínima en el libro de Cerone; y reconociendo por el paso que fue yerro de imprenta la pongo semibreva, que es como debe ser. Ejemplo.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first system shows a vocal line with a semibreva note marked with an 'x' and a correction in the second system. The second system shows the same passage with various notes marked with asterisks to indicate corrections or specific performance instructions.

(N. B. Según las reglas entonces vigentes, parece que varias de las notas *sol* de resolución de retardos debieran ser sostenidas; pero en el original no tienen esas alteraciones, y así se reproducen).

Cerone, en dichos lugares, trae 12ª y 5ª, fol. 838, núm. 26. Ejemplo.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The first system (measures 1-4) shows a melodic line in the first staff with a slur over measures 1-2 and a fermata over measure 4. The second system (measures 5-8) continues the piece, with asterisks marking specific notes in the first and third staves of the second system.

Cerone, en dichos lugares, trae la 12ª y 5ª, fol. 838, nº 27. Ejemplo:

The image shows a single system of four staves of musical notation. The first staff has a slur over measures 1-2 and a fermata over measure 4. The third and fourth staves have asterisks above notes in measures 5 and 6, respectively.

A musical score for four staves, likely a string quartet. The music is written in treble clefs and common time. It features a complex passage with many slurs and ties, indicating a continuous melodic line across the staves. The notation includes various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Cerone, en dichos lugares, trae *simul* 8ª y 15ª, 5ª y 12ª, fol. 823, nº 36, y por esto vale este ejemplo por dos.

A musical score for four staves, likely a string quartet. The music is written in treble clefs and common time. It features a simpler passage with fewer slurs and ties, indicating a more straightforward melodic line across the staves. The notation includes various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

A musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 4/4 time. The score consists of four staves. The top staff is the Soprano part, the second is the Alto, the third is the Tenor, and the bottom is the Bass. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and slurs. Several notes in the Soprano, Alto, and Tenor parts are marked with an asterisk (\*), indicating specific points of interest or ornamentation. The piece is identified as 'Predestina, en la Misa a 4, "Spem in altum", trae en el Christe 5ª y 12ª. Ejemplo.'

Predestina, en la Misa a 4, "Spem in altum", trae en el *Christe* 5ª y 12ª.  
Ejemplo.

A musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 4/4 time. The score consists of four staves. The top staff is the Soprano part, the second is the Alto, the third is the Tenor, and the bottom is the Bass. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and slurs. Several notes in the Soprano, Alto, and Tenor parts are marked with an asterisk (\*), indicating specific points of interest or ornamentation. The piece is identified as 'Predestina, en la Misa a 4, "Spem in altum", trae en el Christe 5ª y 12ª. Ejemplo.'

A musical score for the first system, consisting of four staves. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a single system with four measures. The top staff has an asterisk above the first measure. The notation includes quarter notes, half notes, and rests, with phrasing slurs connecting notes across measures.

Prencstina, en la misa a 4, *Repleatur os meum laude*, en el *Qui tollis* del Gloria, trac 5<sup>a</sup> y 12<sup>a</sup>. Ejemplo.

A musical score for the second system, consisting of four staves. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a single system with four measures. The top staff has asterisks above the first and second measures. The notation includes quarter notes, half notes, and rests, with phrasing slurs connecting notes across measures.

Preceñtina, en la misma misa, al principio del *Et incarnatus*, trae 5ª y 12ª. Ejemplo.

Musical score for the beginning of the *Et incarnatus* section. The score consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is 4/4 and the key signature is one sharp (F#). The vocal lines are marked with various note values and rests. The piano accompaniment includes chords and moving lines. There are asterisks (\*) above the second and third measures of the vocal lines, indicating specific intervals or notes.

Preceñtina, en la misa a 4, *Sine nomine*, en el *Christe*, trae 12ª y 5ª. Ejemplo.

Musical score for the *Christe* section of the *Sine nomine* mass. The score consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is 4/4 and the key signature is one sharp (F#). The vocal lines are marked with various note values and rests. The piano accompaniment includes chords and moving lines. There are asterisks (\*) above the second and third measures of the vocal lines, indicating specific intervals or notes.

Guerrero, en el *Agnus* de la misa a 4, *Iste Sanctus*, trae 8ª y 15ª. Ejemplo.

Guerrero, en el 3º *Kyrie* de la dicha misa *Iste Sanctus*, trae 5ª y 12ª. Ejemplo.

Guerrero, en la dicha misa *Iste Sanctus*, en el *Hosanna*, trae 5ª y 12ª.  
Ejemplo.

A musical score for Guerrero's *Hosanna*. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second and third staves are in alto clef. The bottom staff is in bass clef. The score shows a melodic line with several notes marked with an asterisk (\*). The music is divided into measures by vertical bar lines.

Aguilera, en el *Magnificat* a 4 de 3º tono, en el *Gloria Patri*, trae 5ª y 12ª.  
Ejemplo.

A musical score for Aguilera's *Gloria Patri*. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a common time signature. The second and third staves are in alto clef. The bottom staff is in bass clef. The score shows a melodic line with several notes marked with an asterisk (\*). The music is divided into measures by vertical bar lines.

Aguilera, en el *Magnificat* a 4 de 8<sup>o</sup> tono, en el verso *Quia fecit*, trae 5<sup>a</sup> y 12<sup>a</sup>. Ejemplo.

A musical score for the Magnificat, 'Quia fecit' section. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The second and third staves are instrumental parts, likely for lute or guitar, with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is a basso continuo line with a bass clef and a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The score shows a melodic line in the voice and a rhythmic accompaniment in the instruments. There are two asterisks (\*) above the second staff, indicating specific intervals or notes.

Aguilera, en el *Magnificat* a 4 de 8<sup>o</sup> tono, en el verso *Fecit potentiam*, trae 5<sup>a</sup> y 12<sup>a</sup>. Ejemplo.

A musical score for the Magnificat, 'Fecit potentiam' section. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The second and third staves are instrumental parts, likely for lute or guitar, with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is a basso continuo line with a bass clef and a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The score shows a melodic line in the voice and a rhythmic accompaniment in the instruments. There are two asterisks (\*) above the second staff, indicating specific intervals or notes.

Eduardo Lupi, en el *Sanctus* de la misa a 4, *Dicebat Iesus*, trae en dos partes unísonas y 8ª, 8ª y 15ª. Son dos ejemplos.

The first musical system consists of four staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a slur over the first two measures. The second staff is a piano accompaniment with chords and some melodic fragments, marked with asterisks. The third staff is another vocal line with a similar melodic line and slur. The bottom staff is a bass line with a simple accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

The second musical system also consists of four staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a slur over the first two measures. The second staff is a piano accompaniment with chords and some melodic fragments, marked with asterisks. The third staff is another vocal line with a similar melodic line and slur. The bottom staff is a bass line with a simple accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

Eduardo Lupi, en el *Agnus* de la dicha misa *Dicebat Iesus*, trae unísonus y 8ª. Ejemplo.



Eduardo Lupi, en el *Hosanna* de la misa *Valde honorandus est*, trae 8ª y 15ª, a 3. Ejemplo.



Eduardo Lupi, en la dicha misa, trae 8ª y 15ª. Ejemplo:

A musical score for four voice parts (SATB) in a mass by Eduardo Lupi. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of four staves. The first staff is the Soprano part, the second is the Alto part, the third is the Tenor part, and the fourth is the Bass part. The music is in a homophonic style with a clear harmonic structure. There are two asterisks (\*) above the second staff, indicating specific notes or passages. The score is divided into measures by vertical bar lines.

(N. B. Las voces son SATB en claves altas; las notas están todas transcritas en la tesitura original).

Eduardo Lupi, en el 1º *Kyrie* de la dicha misa, trae 12ª y 5ª. Ejemplo.

A musical score for four voice parts (SATB) in the 1st Kyrie by Eduardo Lupi. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of four staves. The first staff is the Soprano part, the second is the Alto part, the third is the Tenor part, and the fourth is the Bass part. The music is in a homophonic style with a clear harmonic structure. There are two asterisks (\*) above the second staff, indicating specific notes or passages. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Victoria, en la misa a 4, *O magnum mysterium*, trae unísonos y 8ª en el *Agnus*. Ejemplo.

A musical score for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a unison melody in the Soprano and Bass staves, and an octave melody in the Alto and Tenor staves. Asterisks are placed above the notes in the Alto and Tenor staves to indicate the octave relationship. The music consists of several measures of rhythmic patterns, including quarter and eighth notes.

Alfonso Lobo, en el *Sanctus* de la misa a 4, *Petre, ego pro te rogavi*, trae 19ª y 12ª. Ejemplo.

A musical score for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score shows complex interval relationships between the staves. Asterisks are placed above the notes in the Soprano and Bass staves to indicate the 19th and 12th interval relationships. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests.

Alfonso Lobo, en el *Hosanna* de la misa a 4, *Simile est regnum caelorum*, trae 8ª y 15ª. Ejemplo.

A musical score for a four-part setting of the Hosanna section of the Mass. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in a homophonic style. The first two measures are marked with asterisks (\*). The Soprano part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto part begins with a half note F#4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The Tenor part begins with a half note E4, followed by quarter notes D4, C4, and B3. The Bass part begins with a half note G3, followed by quarter notes F#3, E3, and D3. The music continues for three measures, with the Soprano part ending on a whole note G4 and the other parts ending on a whole note G3.

Alfonso Lobo, en el *Agnus* de la misa a 4, *O Rex gloriae*, trae unísonus y 8ª. Ejemplo.

A musical score for a unison and eighth-note setting of the Agnus section of the Mass. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in a homophonic style. The first two measures are marked with asterisks (\*). The Soprano part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto part begins with a half note F#4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The Tenor part begins with a half note E4, followed by quarter notes D4, C4, and B3. The Bass part begins with a half note G3, followed by quarter notes F#3, E3, and D3. The music continues for three measures, with the Soprano part ending on a whole note G4 and the other parts ending on a whole note G3.

Patiño, en el *Magnificat* a 8 de 8º tono, trae 15ª y 12ª en el 2º coro. Ejemplo.

per - bos men - te cor - dis su - i, su - i, su - i.

per - bos men - te cor - dis su - i, su - i, su - i.

per - bos men - te cor - dis su - i, men - te cor - dis su - i.

per - bos men - te cor - dis su - i, men - te cor - dis su - i.

Patiño, en el 4 que dice *A quién no le sucede morir triste*, trae 12ª y 5ª. Ejemplo.

Galán, en el 4 que dice *Sea bien venida*, trae 12ª y 5ª. Ejemplo.

Tello, en el 4 que dice *Ay, qué pena, qué llanto*, trae 12ª y 5ª, y 5ª y 12ª, tres veces. Son tres ejemplos.

Salazar, en el *Cum invocarem* a 8, de 8<sup>o</sup> tono, trae 5<sup>a</sup> y 12<sup>a</sup>. Ejemplo.

in - cur  
 in - cur  
 in - cur  
 in - cor - de me - o

Salazar, en la *Lamentación* a 8, primera del Jueves Santo, trae 12<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup>. Ejemplo.

in - ter an - gu - sti - as  
 in - ter an - gu - sti - as, an - gu - sti - as  
 in - ter an - gu - sti - as  
 in - ter an - gu - sti - as, an - gu - sti - as

Úbeda, en el 4 de Reyes de 5º tono por bemol, o transportado, que dice *Ay, qué rigor, que nace llorando el sol*, trae 12ª y 5ª. Ejemplo.

Musical score for the piece "Ay, qué rigor, que nace llorando el sol". The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat major). The lyrics are: "sol. Ay, qué ri - gor, que na - ce llo - rando, llo - rando el sol. na - ce llo - rando, que na - ce llo - rando, llo - rando el sol, el sol. na - ce llo - rando, llo - rando, ay, qué ri - gor, que na - ce llo - rando el sol. gor, que na - ce llo - rando, el sol, el sol, el sol." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like asterisks.

Úbeda, en el villancico de Reyes a 8 de 4º tono por bemol, o transportado, en la introducción a 4 que dice *Al portal con los pastores*, trae 12ª y 5ª. Ejemplo.

Musical score for the piece "Al portal con los pastores". The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat major). The lyrics are: "al por - tal con los pas - to - res un por - tu - gués, lin - da pie - za al por - tal con los pas - to - res un por - tu - gués, lin - da pie - za al por - tal con los pas - to - res un por - tu - gués, lin - da pie - za al por - tal con los pas - to - res un por - tu - gués, lin - da pie - za". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like asterisks.

(N. B. Las voces son SSAT en claves altas; todas las notas están transcritas a tono).

No se ponen más ejemplos de Úbeda, por citarlo en su papel el maestro Valls.

Montserrat, en el 4 de Concepción que dice *María, en su instante de ser primero*, trae 12ª y 5ª. Ejemplo.

Montserrat, en el 4 de Navidad que dice *Ya que el rocío divino*, en la respuesta de la copla, trae 5ª y 12ª. Ejemplo.

No se ponen más ejemplos de Montserrat por haber éste hecho papel aparte a favor del maestro Valls probando la suposición con ejemplos de don Joaquín y de otros.

Torres, en la misa a 4, *Gloriosae Virginis Mariae*, trae 5ª y 12ª en la Gloria. Ejemplo.

glo - ri - a - tu - am. Do - mi - ne De - us  
 li - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - a - tu - am  
 tu - am. Do - mi - ne De - us  
 pro - pter ma - gnam glo - ri - a - tu - am. Do - mi - ne De -

Torres, en la misa a 4, *Missus est Gabriel angelus*, trae dos veces 5ª y 12ª en el Credo. Son dos ejemplos.

cen - dit de cae - lis, de - scen - dit  
 ce - scen - dit de cae - lis  
 de - scen - dit de cae - lis, de - scen - dit  
 de - scen - dit de cae - lis

Torres, en la misa a 6, *Nunc dimittis*, en el *Christe*, trae 12ª y 5ª, cantando a 3. Ejemplo.

The image shows a musical score for the 'Christe eleison' section of a Mass. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom two are instrumental accompaniment. The music is in 6/8 time and features a 12th and 5th interval. The lyrics are 'Christe eleison'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The lyrics are written below the staves: 'Christe eleison' on the top staff, 'te eleison' on the second staff, 'son' on the third staff, and 'Christe eleison' on the bottom staff.

Chrī - ste, e - lei - son

te, e - lei - son

son

Chrī - ste, e - lei - son

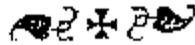


## Miguel Medina Corpas: Respuesta a Antonio de la Cruz Brocarte

*Se trata de uno de los varios escritos que aparecieron, bien impresos, bien manuscritos, después de lo que puede ser llamada con toda verdad "Polémica Valls-Martínez-Santiso": Pero ésta siguió todavía, después que los dos grandes protagonistas, Valls y Joaquín Martínez, dejaron de intervenir, convirtiéndose Santiso, en más de un sentido, en el centro motor de la misma, como bien advierten Menéndez Pelayo y Pedrell.*

*Para comprender en toda su extensión y profundidad lo que el maestro de Cádiz dice en este escrito sería necesario incluir aquí los "Reparos" que Cruz Brocarte puso a algunos de los escritos de Santiso. Pero me parece que, no obstante eso, es preferible dejar esa publicación para el volumen II, en que sí se los publica íntegros juntamente con los demás que no están incluidos en el volumen granadino.*

*Como se ve, los razonamientos de Medina giran en torno a las ideas ya conocidas; pero no cabe duda que también presenta facetas nuevas y originales y que, de todas formas, contribuye eficazmente a este auténtico monumento del pensamiento musical en ese período crítico de la historia de la música religiosa española que es la transición del siglo XVII al XVIII, es decir, de la música "antigua" a la "moderna"; un monumento que los músicos españoles levantaron con ocasión de la Controversia de Valls y que se explica por la ebullición de ideas y criterios que todo cambio profundo en la música llevó consigo en todos los períodos cruciales de la Historia, desde los lejanos siglos de la Ars Nova hasta los del Barroco, pasando por el Renacimiento, todos los cuales dieron también origen a polémicas, algunas harto más agrias, pero no menos interesantes y profundas, que ésta que estudiamos.*



RESPUESTA,  
 QUE DA D<sup>N</sup>. MIGUEL  
 Medina Corpas, Maestro de  
 Capilla de la Santa Iglesia  
 de Cadiz:

A LOS REPAROS,

QUE DON ANTONIO DE LA CRUZ  
 Brocarte, Racionero, y Organista principal de  
 la de Zamora, haze en la segunda respuesta,  
 que Don Gregorio Santiso Bermudez, Maestro  
 de Scyfes de la Metropoli de Sevilla, dá á vn  
 impresso de Don Joachin Martinez, Organista  
 principal de la Cathedral de Palencia, en que  
 impugna otro impresso de Don Francisco Valls,  
 Maestro de Capilla de la de Barcelona, tocante  
 al ingreso de el segundo Tiple en el  
*Miserere nobis de la Missa*  
*scala Arcatina.*

Impresso en Cadix, en la Imprenta de la Calle Ancha  
 de la Xara.

RESPUESTA QUE DA D<sup>n</sup> MIGUEL Medina Corpas, maestro de capilla de la santa iglesia de Cádiz, a los reparos que don Antonio de la Cruz Brocarré, racionero y organista principal de la de Zamora, hace en la segunda respuesta que don Gregorio Santiso Bermúdez, maestro de seises de la Metrópoli de Sevilla, da a un impreso de don Joaquín Marlíncz, organista principal de la catedral de Palencia, en que impugna otro impreso de don Francisco Valls, maestro de capilla de la catedral de Barcelona, tocante al ingreso del segundo tiple en el *Miserere nobis* de la misa *Scala Aretina*.

Impreso en Cádiz, en la imprenta de la Calle Ancha de la Xara.

---



Muy señor mío: Leí el curioso papel de V. Md. con suma admiración, y habiendo registrado los doctos y sutiles reparos, no me aparto (para decir algo) de la profunda y cristiana norma que enseñó el señor Santo Tomás, ex Aristótele, 12 *Metaph.*, lect. 9, para tratar con amor y sin odio a los autores, aunque sus opiniones no se sigan, porque todos anhelan y se dan a la continua tarea del estudio por conseguir la verdad, regulándola por las razones: *In eligendis opinionibus, vel repudiandis, non debet homo ducit [sic] amore vel odio introducentis opinionem, sed magis ex certitudine veritatis; ideo oportet amare utrosque, scilicet eos quorum opinionem sequimur.* Si esta doctrina se observara no se vieran ultrajados muchos escritores: *Et eos quorum opinionem repudiamus; utriusque enim studuerunt ad acquirendam veritatem, et nos in hoc adiuverunt.* ¡Oh sentencia de una humildad canonizada!

Reparando en el primero reparo, hallo que me da materia para fundar el discurso el sentencioso Cordobés: *Multa egerunt qui ante nos fuerunt, sed non peregerunt; multum adhuc restat operis multumque restabit, etc.* dice Séneca. Los antiguos, con sus discretas obras, se merecieron la atención, y con sus remontados vuelos son antorchas lucientes, para que con mayor claridad se consiga la verdad; pero no para que, embebidos en su erudición, embarguen el uso de la prensa a los modernos escritores, pareciéndoles que la muchedumbre y elegancia de sus obras cortan el vuelo a las ingeniosas plumas moder-

nas, que es lo que reprende el discretísimo Toscano: *Ne dicas: quid est enim opus amplius laborare, si omnia divinis ingentiis scripta manent.* Pues los profundos y elegantes escritos modernos, partos nobilísimos de sus ingenios, son peregrinas erudiciones y norma, que enseñan con novedad, deleitan con suavidad, convencen con eficacia y discurren con sutileza, diciendo con Plinio, lib. 2, epíst. 4: *Narrat aperte, pugnat acriter, ornat excelsè, docet, delectat, afficit.* Y esto, con el fin solo de encontrar lo mejor, libre y sin pasión, según lo dice San Pablo, *I ad Thesalon.*, cap. 5: *Omnia probate, quod bonum est tenete.* Y lo contrario es cosa tan servil, e indigno de la virtud intelectual, que apenas se puede ponderar de otra forma que como lo insinúa Platón, diálogo 7 *De Reipublic.*: *Nullam disciplinam cum servitute liberum hominem discere convenire.*

¿Qué ingenio ni generosidad de espíritu racional goza el que siempre cede y a ojos cerrados sigue por mera aprehensión al dictamen de otro? *Magister dixit.* ¿Qué busca ni halla el que siempre sigue a otro en materias disputables? Y así dijo a semejante intento el Ilustrísimo Caramuel, *Lib. de severa arguendi method.*, disput. 2, n. 1291, fol. 18: *Sane, ut defendamus Hieronymi, Augustini, Bernardi aut Thomae sententias topicas et probabiles cogi non possumus.* Pues sólo materias pertenecientes a la fe gozan de ese privilegio, pero [en] las de este asunto no se atiende al *quis dicat, sed quid dicat.*

Todas las facultades tienen su juzgado o tribunal, quien, en premio de su laboriosa tarea, continuo estudio y ansiosa fatiga, contribuye agradecido, elevando los profesores al excelso solio de doctos y maestros, saliendo como oro purísimo de realzados quilates por el crisol de sus oposiciones y dificultades. Pregunto ahora ¿Cuál es el juzgado de la facultad de la música y el tribunal de los maestros? No halla mi cuidado otro que el de la rigurosa oposición y arduas dificultades que se le proponen, experimentando lo sólido, elegante y elevado en el discurrir y componer. Vuelvo a preguntar: conseguido este empleo, ¿podrá cualquier maestro discurrir nuevas ideas, gratas y asonantes que los antiguos no pudieron lograr y con desvelo conseguir? Discurro que sí, pues lo acredita la experiencia.

Y más no habiendo limitación de parte del entendimiento ni del arte. Del entendimiento, pues la fértil madre en la antigüedad brotó y produjo floridas primaveras y fragantes flores de excelentísimos olores, pero en verdad que no agotaron su fragancia, pues por la experiencia vemos que son mucho más fra-

gantes los que nos da la sabia madre en nuestros tiempos, y mucho más los venideros, que es lo que dijo Séneca: *Nec ulli nato post mille saecula praeccludetur occasio aliquid adhuc afficiendi*. [N. B. Medina escribe siempre *fragrante, fragancia*].

Ni de parte del arte, porque ¿qué pluma osadamente atrevida subirá remontada a poner el *Non plus ultra* en los chapiteles del templo científico, y punto último, sin que se precipite Ícaro, y en cenizas convertida, cual Faeton-te, en justo castigo de su loco atrevimiento?

Y así las tinieblas de nuestra ignorancia, en antiguos y modernos, no se deben atribuir a defectos de él. Sírvanme de prueba, aunque no era necesario, el bemol: éste no le había, como dice don Pedro Cerone, fol. 407: *Inventum est b. rotundum ad temperandum tritonum*, etc. Pregunto: ¿dejó desnuda la música, ni destruida su esencia, quien dio regla para su uso? No. ¿Se opuso a los primeros preceptos? Sí. ¿Pues cómo se admitió? Porque se consideró preciso para temperar la aspereza que la antigüedad no supo, y porque los accidentes, como enseña la filosofía, de ningún modo pueden destruir la esencia de la cosa. Y yo añadido, fundado en el *inventum*, que al arte no le faltaba, pero no le habían descubierto.

Vuelvo a preguntar: Guido Aretino, que después de Boecio ilustró la música, siendo el inventor de la mano que hoy usamos y de las voces o sílabas, pues antes hacían demostración por cuerdas de instrumentos, como lo dicen Montanos, en el tratado de los lugares comunes, pág. 3; Franqui., 1. 2, cap. 6 et 1; Lorent., 1. 1, cap. 13, p. 18; todos citando la autoridad del Papa Juan 22, *lib. suae musicae*, que dice: *Dicitur monacordium a corda una, sicut tetra-cordum a quator, et decacordum ad [sic] decem*, ¿no se opuso *ex diametro* a los primeros inventores? Los antiguos no tenían otro género de figuras hasta que Juan de Muris, en el año de 1352, inventó las que usamos, como lo dice Lorente en el principio del *Arte del Canto de Organo*, pág. 146, citando a Cerone, lib. 2, cap. 66, fol. 300, y después se han aumentado dos, demás de las ocho, como lo dice él mismo en la pág. 147. Precisamente entonces se repugnaría todo esto por los secuaces de la Antigüedad, y no obstante se observaba.

El uso de las habilidades primorosas, que la continua tarea del discurrir ha conseguido, el de la quinta y docena, el de las dos quintas, mayor y menor, ¿no estuvo tapado con el velo de la ignorancia? No dudo que lo adelantado de

ningún modo quita la gloria a los primeros, de que nos abrieron camino para el acierto, pero no se podrán quejar de que los modernos no se hayan contentado con solos sus preceptos, pues esto era ajar lo soberano del arte, y bajeza del entendimiento ceder a quien pudo ignorar.

Más: nuestro entendimiento (moralmente hablando), ¿no es limitado? No hay duda, pues, demás de ser así, nos enseña la experiencia que los que subsiguieron a Guido hallaron e introdujeron las especies disonantes, y aunque éstos dieron reglas para su uso, no fueron tan restringentes que después no se inventase modo para usarlas en ligadura. ¿Y qué diremos? ¿Que éstos han destruido la esencia de la música, y la han dejado desnuda? *Absit*.

Pues vuelvo a preguntar: Guido y los demás, ¿qué autoridad o preeminencia tuvieron para constituirse legisladores? Más: ¿quién a los autores ha dado facultad para escribir? Precisamente diremos que los estudios, los puestos que obtuvieron, y el aprobarles sus escritos hombres que debemos considerar científicos. ¿Y quién a todos les da esta autoridad? Lo que queda referido. Pues a la ilación: luego don Gregorio Santiso no comete absurdo en el primero reparo que V. Md. hace, pues es cierto que a don Francisco Valls no le falta circunstancia alguna de las alegadas.

### Respuesta al segundo reparo.

En este segundo reparo dice V. Md. "que todo el objeto de contradicción de los insignes maestros que corroboran el dictamen de don Joaquín lo ponen en el ingreso disonante del segundo tiple, y que es doctrina común que el exordio de toda operación musical debe ser en especie consonante". Es muy buena la inspección; pero digo no es doctrina tan común que no tenga la contra en don Pedro Cerone, como V. Md. dice en su papel; conque en seguir una opinión probable no puede haber culpa. No me detengo en esto, por no parecerme ahora preciso, y así paso a registrar el fundamento de la contradicción.

Dice V. Md. que, *secundum ordinem naturalem*, [a] "la cosa artificada que tiene buen principio, se le seguirá buen fin". A que respondo que, procediendo dicha impugnación indistintamente de principios y fines, comete V. Md. el vicio de variar la suposición en su discurso, por cuya razón, siendo los alegatos verdaderos, no concluyen su intento.

Por lo cual es de advertir que este nombre, "principio", tiene varias significaciones, y a su proporción, el nombre "fin", por ser su correlativo, goza de las mismas; y así, explicadas las que tiene el nombre "principio", claramente se conocerán las que tiene el nombre "fin".

Tiene este nombre, "principio", por común significación, según el Angélico Doctor, 1<sup>a</sup> p. q. 33, art. 1, ad 1, el ser término primero o primera parte de alguna cosa: *Primus enim terminus, vel etiam prima pars rei dicitur principium*. En cuya consideración el punto es el principio de la línea, la unidad del número, y el cimiento respecto del edificio.

En otra significación, que le dan los teólogos, como dice Beyenlin, tom. 6, lit. B, significa el exordio de las cosas en su duración: *Apud theologos principium accipitur pro rerum exordio*, como consta del cap. 1 del Génesis: *In principio creavit Deus, etc.*

Otra significación tiene, que también es muy común, en que, según Santo Tomás, *ubi supra*, denota precisamente el origen de alguna cosa, como lo es la fuente de las corrientes del agua: *Principium est id unde aliquid procedit*. En cuya consideración el Eterno Padre es principio del Divino Verbo, y ambos del Espíritu Santo.

Finalmente, tiene este nombre, "principio", otra significación, que es más propia, en que, según los filósofos, con Aristóteles, 5<sup>a</sup> Meth., cap. 5, significa la causa del ser, producción o conocimiento de alguna cosa: *Principium est id unde aliquid est, aut fit, aut cognoscitur*.

Las dos primeras significaciones es constante no arguyen en el principio mayor perfección, porque el punto es menos perfecto que la línea, el cimiento respecto del edificio, y cualquiera parte en consideración a su todo, que es su causa final.

En la tercera significación tampoco explica ni dice mayor perfección sobre el principiado, pues de esta razón se valen los teólogos, con el Angélico Doctor, para conceder entre las Divinas Personas, omnímodamente iguales en perfección, razón de principio originario y principiado.

Acerca de la última significación, en que puede estar la discordia, es de notar que lo mismo es ser, según ella, principio que causa, porque dice dependencia del principiado al principio en el ser, producción o conocimiento, como dicen los filósofos.

Y en esta consideración también es principio el fin, por ser causa final, la más perfecta en el orden de las causas, como dice el proverbio filosófico: *Finis potior est his quae sunt ad finem*.

Y así, no concurriendo la razón de principio, según esta significación, en nuestro caso, no patrocinan ni convencen el intento del reparo las autoridades que alega V. Md., pues hablan del principio como causa.

Sólo tiene lugar la razón de principio, en el caso que se controvierte, según la primera consideración, en que significa el primero término o parte de alguna cosa, pues siendo la música no otra cosa que un número sonoro, serán sus principios o primeras voces como las primeras unidades respecto del número.

Y en esta consideración tengo por más cierto se le ha de conceder mayor perfección al fin que al principio.

Grande fue el amor que Dios tuvo a los hombres, pues como dice el Benjamín de la Iglesia, le obligó a darnos a su Eterno Hijo: *Sic Deus dilexit mundum, ut Filium suum Unigenitum daret* (Ioan. 3, v. 16), para que por él experimentásemos beneficios de su divina y liberalísima mano. Pero reparo en que Cristo, nuestro bien, invirtió el orden de su legacia, posponiendo los mayores favores a los menores, pues estando ya de retirada para su Eterno Padre, *Sciens quia venit hora eius*, etc. (Ioan. 13, v. 1) [origín: 3, v. 1], ejecutó con los hombres sus mayores finezas, lavando a sus discípulos los pies e instituyendo el admirable Sacramento de la Eucaristía, mayor milagro de su omnipotencia: *Miraculorum ab ipso factorum maximum*, que dice el Angélico Doctor, *Opusc. 57*. ¿No pudo ejecutar estas sus mayores finezas al principio o primeros pasos de su peregrinación? Pudo y no pudo: pudo, porque no estaba sujeto a ley alguna; no pudo, porque no lo permitía el recto orden de su amor, pues éste le obligaba a explicar en el fin lo máximo de su ardor en las más acrisoladas finezas: *Cum dilexisset suos, in finem dilexit eos* (Ioan. *ubi sup.*). Siendo lo mismo, como dice San Dionisio (cit. q. 13, n. 81), finalizarse el amor o estar el amor a los fines, que explicarse con las mayores finezas: *In finem dice, dilexit eos, id est ad summum, quando confecit nobis Communionem, quae nos ad summum cum divina carne uniret*.

El mismo Señor, por el Evangelista S. Math., cap. 14, dice: *Qui autem perseveraverit usque in finem, hic salvus erit*. De donde se infiere que la per-

fección de la obra *nullo modo* se ha de atribuir al principio, porque entonces sólo es embrión.

Y dado caso, no concedido, que el argumento que V. Md. hace tenga toda la fuerza que dice, ¿cómo entenderemos el que sea lo mismo el “que toda operación musical preceptiva y regularmente deba tener principio que diga perfección verídica”, si después dice “esto es, que su ingreso sea en especie consonante?”

Pregunto: ¿es lo mismo ser una especie consonante que constituirse perfecta? No, pues sabe aun el que más ignora que la tercera y sexta son consonantes, y no por esto son perfectas. *Sed sic est*, que se puede entrar en cualquiera de ellas, luego no hay regla precisa para la tal perfección verídica, porque ¿cómo puede ser principio perfecto un ingreso imperfecto?

Si V. Md. probara había de ser en especie consonante, y no en disonante, tuviera alguna fuerza el argumento. Y ya que hemos llegado a tocar en las especies disonantes, que es el punto principal de que se debe tratar, digo que la proposición de Bacheo es cierta, pero ¿cómo la hemos de entender? ¿Ha de ser como suena, o como la vemos practicar?

Dos cosas hay que considerar, y son: si hemos de usar de las disonantes *pro necessitate medii*, vel *pro necessitate praecepti*. A que respondo que todos los medios que se dirigen a la mayor hermosura de la cosa artificada preponderan más que los preceptos.

¿Qué importa que Bacheo diga: *Contrapunctus est numerus ex diversitate consonantiarum constitutus*, si est *conditio sine qua non* el uso de las disonantes en él? Y aunque V. Md. diga no son *simpliciter necessarias*, discurto habrá mudado de dictamen, no sólo porque las considerará precisas *necessitate medii*, sino porque *Sapientis est mutare consilium*.

Que éstas puedan o no colocarse en el ingreso de la obra, es fácil de averiguar, sólo con lo que concede V. Md., don Joaquín y los demás. En los ejemplos que se han propuesto en las defensas a favor de don Francisco Vallés se aprueban unos, y otros se reprueban; y son todos entrando en especie disonante y falsa. Pregunto: ¿*Verbo falsas* hay unas que tengan más privilegio que otras? Pues si son *de facto* iguales, y lo que se defiende es que el ingreso de cualquiera obra ha de ser en especie perfecta, ¿cómo entenderemos el negar lo mismo que se concede? O se puede, o no; si no se puede (aunque se alegue

la mensura del compás), ¿para qué es dar por bueno lo que no es? Y si se puede, ¿para qué es dar por mala la entrada que hace don Francisco Valls? Esto es en cuanto a la introducción de las voces en falsa, que en cuanto a si es en movimiento menos o más principal del compás no hablo, porque lo que defiende V. Md. no es esto, y cuando lo sea pregunto: cuando en el principio de la obra previene modo de ligadura la voz primera, y la segunda entra en especie falsa en el movimiento principalísimo del compás, ¿no se contraviene a todos los textos que V. Md. alega? Pues ¿cómo se permite, y está recibido en todas las escuelas, aun suponiendo allí la dicha falsa por sí? ¿No es cierto que esta regla no la dieron los antiguos? Pues a la itación: los modernos (que así nombro a los autores de más de cien años) dieron licencia para entrar en especie falsa; luego, hecha esta concesión quedó regla arbitraria para que use de ella el que quisiere. Más: para usar de las disonantes no hay regla que precise a que preceda consonante. Pruébolo con lo mismo que dejo dicho, y añadido que la prevención para la ligadura se puede hacer en falsa; luego se puede usar ésta sin que anteceda consonante. Más: las especies disonantes fuera de la ligadura suponen por la consonante que precede o por la que se sigue; la suposición verdadera es aquella que tiene parte de lo que supone; *sed sic est* que la entrada del tiple, tan impugnada, puede, según lo alegado, suponer por la consonante a que pasa, luego no hay necesidad de que la pausa suponga especie consonante. Más: si el contralto bajara a la disonante en que se introduce el tiple, ¿no es cierto fuera grande absurdo decir que dicho movimiento era malo por ser en parte principal del compás? No hay duda. Pues ¿cómo una especie misma puede ser buena en un signo y en este mismo ser mala y más disonante, sólo porque se vale de ella otra voz? Esto más parece impugnar por capricho que por razón, pues conceder en unos y reprobar en otros una misma cosa, o es no acordarse de lo que se concede o no considerar bien lo que se niega. De todo lo dicho se colige el que don Gregorio Santiso no quiere *viribus et posse* defender ser perfectamente sonora la postura del *Miserere nobis* de la misa del maestro Valls, sino es *a ratione*.

### Respuesta al tercero reparo.

En este tercero reparo, que dice que V. Md. no hay autor de la música que haya dicho que la pausa suponga música, y me espanto no se acuerde que en su *Médula de la Música*, fol. 115, cap.2, definiendo qué sea figura, dice, ci-

tando a Andrés Ornitó Parquí [sic], lib. 2, cap. 1, que figura *est signum nomen quoddam vocis et silentii*, pues, aunque después trae la interpretación de Fráncino, según aquello de que debemos seguir los autores antiguos, habremos de dar primero lugar a Parquí, o venerarla y no seguirla, que es lo que V. Md. enseña. Pero para que vea que hay quien expresamente habla [origin.: hable] de la pausa, pondré lo que dice don Pedro Cerone, en el libro 12, capítulo 4, folio 662: "No conviene hacer una octava y después pausar con pausa de mínima y de nuevo volver a hacer otra octava, porque serán dos octavas". Y prosigue: "No piensen sea regla moderna, sino muy antigua, por cuanto Gaforo, en el capítulo 12, lib. 3. que hace *De consimilibus perfectis concordantiis in contrapuncto tolerandis*, dice estas formales palabras: *Si ex perfecta concordantia tenoris cum cantu, vel cuiusvis partis cum altera, ad aliam sibi similem concordantiam perfectam intensam aut remissam (interposita minimae notulae pausa in una ipsarum cantilenaearum partium) deveniatur, nequaquam sentio laudandum: namque videtur duae perfectae consimiles concordantiae, simul ac consequenter ascendentes seu descendentes, ob parvissimam minimae taciturnitatis intermissionem*". Esta opinión la corrobora el Padre Nasarre, en el cap. 7, fol. 100, donde, preguntando si se pueden dar dos octavas mediando una pausa, dice que sí, como dicha pausa sea de figura mayor; y aunque en el mismo capítulo, fol. 101, dice que, en rigor, cualquiera pausa quita sean dos octavas, también confiesa que la pausa equivale a cualquiera figura consonante que media entre las dos octavas. Y por si no agradan estas opiniones o se les diere interpretación, reconvegno a V. Md. con la autoridad de Andrés Ornitó Parquí que dejo referida.

Dice V. Md. que no falta regla que prohíba el que la pausa suponga música, y para prueba trae la sentencia del filósofo que dice: *De una eademque re non possunt verificari praedicata contradictoria*. A que respondo que V. Md. padece gran equivocación en la inteligencia, porque el silencio y voz no son predicados contradictorios, ni contrarios, lo que sí es oposición privativa, como la luz y las tinieblas, el movimiento y la quietud; conque el silogismo que V. Md. saca es falso. Y cuando se pudieran conceder que eran predicados contrarios, se sacaría esta ilación: la consonancia y la disonancia son predicados contrarios; cuando supone la disonante por la consonante pasa por la que supone, sin dejar de ser lo que es; luego la pausa puede suponer voz sin dejar de ser pausa. Cuando la ligadura de séptima va desligando en la octava, hasta cerrar la cláusula, ¿no supone por sola una ligadura? Es cierto. Pues si estas y

otras suposiciones se han admitido, ¿por qué nos ha de repugnar tanto la de la pausa? Mayormente cuando lo vemos practicado en antiguos y modernos, siendo cierto que no es lo mismo suponer una cosa que querer sea *de facto* la misma cosa, pues en ese caso no había que suponer. Esto me parece que es lo que respondió don Francisco Valls y lo que confirma don Gregorio Santiso, pues uno y otro no dicen que *positíve* la pausa sea música, sino que supone. Muchas más pruebas pudiera dar, pero no quiero ser molesto ni pretendo parecer adulador. Lo que sí siento es que hombres de tal tamaño se ocupen en lastimarse la cabeza en cosas que son opinables, siendo cierto que unos y otros no precisan a ser seguidos en sus dictámenes. V. Md. corrija los yerros que en esta respuesta hallare, que para mí será de gran vanidad, pues así lograré quedar enseñado, y que me tenga presente para mandarme cuanto fuere de su mayor complacencia, cuya vida guarde Dios N. Señor muchos años. Cádiz, enero 22 de 1718.

B. L. M. de V. Md. su servidor y capellán,

D. Miguel Medina Corpas.

Sr. racionero D. Antonio de la Cruz Brocarte.

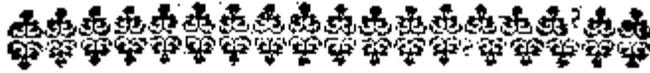
## Miguel de Ambiela: "Disceptación Música y Encuentro Problemático"

*Según confesión propia, la finalidad que persiguió el maestro Ambiela con este escrito fue la de conjugar, en lo posible, las dos posturas, que durante dos años largos habían dividido a los maestros españoles en torno a la "cuestión de Zamora", que diría Pedrell, procurando demostrar objetivamente las razones que unos y otros tenían para defender sus posiciones. Lo hace con el más puro estilo escolástico, según el modo de argumentar que se aprendía en la asignatura que entonces se llamaba la "lógica".*

*No obstante la relativa brevedad del escrito, Ambiela quiso darle un sentido de "oficialidad", no solamente recabando la preceptiva autorización de la Jerarquía eclesiástica, según preceptuaba el Derecho Canónico, sino incluso pidiendo algunos "pareceres" de maestros, el tercero de los cuales es nada menos que de José de Torres, que en aquel momento era, no solamente uno de los más prestigiosos y respetados maestros españoles, sino seguramente el más prestigioso y respetado.*

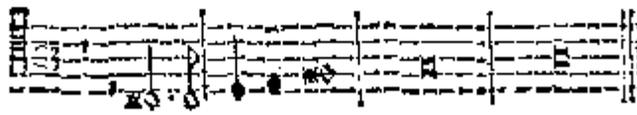
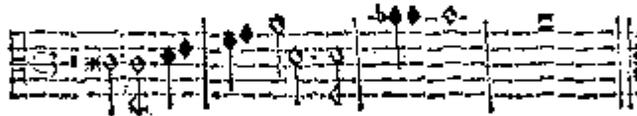
*El único ejemplo musical que publica, que es, una vez más, el pasaje controvertido, está también impreso. Es el único, de todos los escritos de la colección de Granada, pues todos los demás son copiados a mano.*

*El ejemplar granadino está falto de la portada. Se reproduce su texto, tomándolo de Pedrell y Siemens, por lo que se lo presenta entre paréntesis cuadrados.*



DECLARASE EL ASSUMPTO.

**C**ompusó el Maestro Valls vna Missa, con el título de *Escala Artina*, en que con singular primor, y destreza contraponen el descenso de dos Tiples, por la Escala Musical, al ascenso que por la misma hacen el Tenor, y Contralto, imitando el passo, ò thema; y llegando à la clausula *Miserere Nobis*, del *Gloria in Excelsis*, colocò las voces del siguiente modo.



Mise rere No

C

bis,

Avien-

Ambiela: "Disceptación Música". Comienzo del texto con el pasaje de Valls impreso.

[DISCEPTACION / MUSICA / Y DISCURSO / PROBLEMÁTICO / EN QUE SE CONTRO - victe la entrada de el segundo / Tiple en el *Miserere nobis* de la / Misa, que D. Francisco Valls, / Presbytero, y Maestro de Ca- / pilla de la Santa Iglesia Cathe- / dral de Barcelona, com- / puso con el título de / *Escala Aretina*. / POR DON MIGUEL DE AMBIELA, / Racionero, y Maes- / tro de capilla, de la Santa / Iglesia Metropolitana de Toledo, Primada / de las Españas].

**Parecer del reverendo padre fray José Maestro, lector de teología y regente de los estudios en el convento de Nuestra Señora del Carmen de Observancia de la ciudad de Toledo.**

De orden del señor doctor don Diego Susunaga, examinador sinodal y teniente de vicario general en esta ciudad de Toledo, he visto un papel, cuyo título es "Disceptación Música y Encuentro Problemático, en que se controvierte la entrada del segundo tiple en el *Miserere nobis* de la misa que don Francisco Valls, presbítero y maestro de capilla de la santa iglesia catedral de Barcelona, compuso con el título de *Escala Aretina*", por don Miguel de Ambiel, presbítero, racionero y maestro de capilla de la santa iglesia de Toledo. No hallo en él cosa alguna que disuena a nuestra santa fe y buenas costumbres, antes sí mucha utilidad, pues mira a atajar las diferencias que ha excitado el punto de que trata, y es para conseguirlo medio muy proporcionado la claridad y formalidad con que le explica. Por lo cual juzgo se le debe dar la licencia que pide para imprimirle. Toledo, y mayo 17 de 1717.

Fray José Maestro.

#### LICENCIA DEL ORDINARIO

En la ciudad de Toledo, a veinte de mayo de mil setecientos y diez y siete, el señor doctor don Diego Ortiz de Susunaga, teniente de vicario general en esta ciudad y su arzobispado, habiendo visto la censura antecedente, mandó que por lo que a su merced toca se despache licencia para que se pueda imprimir el "Discurso Problemático" que se contiene en dicha censura, y lo firmó su merced,

Doctor Susunaga.

Ante mí: Fernando Camacho Rodríguez.

**Papel que escribió el R. P. Fr. José Maestro, lector de sagrada teología y regente de los estudios en el convento de Nuestra Señora del Carmen de esta ciudad de Toledo, al autor de esta "Disceptación Música", con ocasión de habérsela remitido para que diese sobre ella su parecer.**

Muy señor mío: Habiendo llegado a mis manos el papel que V. Md. ha escrito a tiempo que don José Ferrer me había favorecido con el suyo, solicité, para enterarme mejor de la materia, los del maestro Valls y don Joaquín Martínez, cuya leyenda me ha sido, sobre gustosa, conveniente, pues han venido en ocasión que necesitaba mucho hacer alguna pausa en mis tareas y dar algún alivio a mi continua y molesta melancolía. He celebrado el ingenioso modo de discurrir de todos, aunque no puedo penetrar del todo algunas de sus especies, por no ser de mi profesión la materia de que tratan; no obstante, la afición que siempre he tenido a la música me estimula a suplicar a V. Md. me saque de dos escrúpulos o reparos, que no acierto a desatar, y echo menos no tocarse en el papel de V. Md., pues me parece que no se debieran omitir, si ya no es que haya sido estudio de V. Md. pasarlos en silencio, porque no parezca escribe para impugnar a determinados sujetos; y si esto no fuere así nacerán sólo de ignorancia mía, y para salir de ella le suplico me declare su sentir, que siendo de V. Md. a mí no tendrá el inconveniente que, saliendo en público, pudiera la modestia recelar.

El primer reparo es en el papel del maestro Valls, donde da su dictamen, aprobado por muchos célebres maestros de capilla y organistas de España, y se funda en que todos, o los más de éstos, alegan, para defender la composición del maestro Valls, haber ejecutado semejantes entradas algunos maestros antiguos muy celebrados, como Galán, Hinojosa y Bailón, y concluyen su parecer aplaudiendo la entrada del segundo tiple de la misa del maestro Valls por cosa singular, ingenioso discurso y nueva invención, a que debemos estar agradecidos. Yo quisiera saber si esta entrada del maestro Valls es lo mismo que los que alegan de los maestros referidos, o es cosa distinta; porque si no es lo mismo nada prueban a su favor los ejemplares que se alegan, y si es lo mismo no será nueva invención del maestro Valls, pues ya tantos maestros lo habían ejecutado; he querido por mí mismo apurarlo, cotejando las solfas del maestro Valls con esotras, y me parece hay de todo, pues algunas son conformes y otras juzgo que no son con las mismas circunstancias; atribuyo a mi poca inteligencia esta diversidad, pero sea así, o no sea, el reparo me hace fuer-

za y estimaré mucho deber a V. Md. me saque de él expresando sobre este punto su sentir.

El segundo reparo es en el papel de don José Ferrer, donde una de las pruebas con que intenta persuadir pueden unas voces suplir por otras, es ajustar sale el mismo número sonoro en la suma que saliera no habiendo que suplir o suponer; esto me ha hecho dudar más, porque me parece que aun en composiciones totalmente erradas y malas se pueden disponer las voces de modo que, reducido a suma el número sonoro, salga el mismo que saliera si estuvieran ajustadas y puestas conforme al arte; esto me parece cierto, y fácil de reducir a experiencia práctica; y si es como yo lo juzgo, no puede ser prueba de que unas voces pueden suplir por otras, universalmente hablando. el que en la suma salga el mismo número sonoro. Mucho me alegraré de que V. Md. me aclare esta duda; porque, aunque conozo puede nacer de estar yo engañado en el modo de ajustar el número, o acaso de no entender bien lo que don José quiere decir, me hace gran fuerza asegure en el folio 19 de su papel que, haciéndolo así, "para el oído no hay duda que se procede sin ofensa"; principalmente cuando considero que para que el oído se ofenda si percibiere alguna disonancia, no embaraza el ajuste más cabal de cualquiera cuenta, pues la puntualidad aritmética sólo la puede percibir el entendimiento, y aunque sea preciso siempre se suponga ésta en la música para satisfacer al oído, pues faltando no estarán las voces según arte, no siempre que hubiere la misma suma de números saldrá ajustada al arte la colocación de las voces, por la razón dicha, como creo puede convencer fácilmente la experiencia.

He reparado también lo mucho que en estos papeles se repite aquel acertado dictamen de que deben los compositores ajustar la música a la letra; y sobre esto se me ofrece decir que es mucha razón lo ejecuten así, pero deben atender a la letra, no tomada materialmente como suena, sino formalmente, esto es, a su alma y significado, porque si no, no sólo será impropia la composición, sino ridícula.

Por otra parte, veo muchas composiciones que están tan lejos de ajustarse a la letra, que es lástima, pues en cosas eclesiásticas no dejan de oírse alguna vez solfas que eran más para el teatro que para culto divino. Algo más cuidado se ponía años ha en eso, pues porque don Juan del Vado hizo cantar en la capilla real una misa de batalla, composición suya, en que introdujo un clarín, fue tanto el reparo, que para sosegar el escrúpulo de su conciencia hu-

bo de consultar a don Pedro Carlos Negrete, doctor y capellán mayor en el Real Convento de las Maravillas, al R. P. Fr. Manuel de Madrid, predicador de Su Majestad, y al R. P. Fr. Martín de Torrecilla, como se puede ver en el tomo segundo de su *Suma*, de la impresión del año de 1691, tract. 6, fol. 488, consulta 11.

A mí me parece que para ajustar con acierto la música a la letra se debe mirar, no al sonido de ésta, sino al espíritu, considerando muy bien la materia que habla, si es triste, alegre, severa, etc.; y aunque conozco que en todos tonos se pueden disponer las solfas del modo que para esto sea conveniente, tengo para mí que, generalmente hablando, los ocho tonos regulares de la música tienen en sí tal modo de proceder, que cada uno de ellos es más a propósito que los demás para algunos asuntos, y siendo los más regulares que se ofrecen, alegre, triste, severo, amoroso, deleitable, devoto, lastimoso y feliz, me gustó mucho haber leído años ha en cierto libro el modo de acomodar los tonos a ellos, en la forma siguiente:

*Primum tonum hilarem suaviter tange;*  
*Secundum flebilem ac aerumnosum;*  
*Tertium acerrimum et severum;*  
*Quartum amorosum et blandum;*  
*Quintum iucundum ac delectabilem;*  
*Sextum plium ac devotum;*  
*Septimum querimoniosum;*  
*Octavum magnanimum et felicem.*

Y aunque donde yo leí esta advertencia habla de los tonos del canto llano, en el cual, si se repara en la entonación de los salmos y cánticos, se verá la propiedad y discreción de ella, me parece viene también a los tonos del canto de órgano, y no dudo que, observándola, hallará el compositor más facilidad en ajustar la música a la letra como se debe.

V. Md. perdone la molestia de darle esta ocupación en tiempo que tanto le necesita para acudir a las precisas; y pues conoce lo grande de mi afición a la música, disculpe el ponerme a tratar en lo que tan poco entiendo, pues eso mismo moliva el deseo de aprender, y vea en qué le puedo servir, etc. Toledo, y mayo 19 de 1717.

Muy afecto servidor de V. Md.,  
 Fr. José Maestro.

**Parecer de don Jacinto del Río, presbítero, racionero y primer organista de la santa iglesia de Toledo.**

He visto con cuidado esta "Disceptación Música", en que el señor don Miguel de Ambiela, maestro de capilla de esta santa iglesia, controvierte la entrada del segundo tiple en el *Miserere nobis* de la misa que, con título de *Escala Aretina*, compuso don Francisco Valls, maestro de capilla de la santa iglesia de Barcelona; y he tenido singular complacencia en leerla una y otra vez, no sólo por lo sustancial de asunto tan curioso, sino por verle ajustado a la formalidad escolástica tan puntualmente.

Con mucha razón dijo San Agustín, lib. 2 *De Ord.*, c. 3, *Disciplina disciplinarum, quam logicam vocant, haec docet discere, haec sola scientes facere potest*: "La lógica es la ciencia de las ciencias, porque enseña a aprender las demás; ella sola puede hacer propiamente científicos a sus profesores"; porque, si bien se mira, donde no hay lógica, por mucho que se trabaje, no se llega a adquirir con toda perfección ciencia alguna; y es la razón, porque, como Platón dice: *Sine ea verum perfecti attingi non potest*: "Sin la formalidad de la lógica nunca se llega a penetrar con fundamento la verdad". De donde nace que muchas veces la oposición de dictámenes se origina de falta de formalidad en explicar los conceptos, siendo más porfía que disputa la controversia, pues ni los argumentos, no estando formales, pueden con viveza concluir, ni las respuestas pueden cabalmente satisfacer; y no pocas veces, después de larga contienda, suele no haberse tocado derechamente el ápice de la dificultad que la ocasiona.

No hay duda en que nuestra facultad es ciencia de voces, pero tampoco la hay en que no será tratarla como ciencia no fundar muy bien en razones lo que en ella se disputare o enseñare; y si para que eso se ejecute con perfección es necesaria la lógica artificial, hará muy bien cualquier músico que quisiere escribir con acierto, si no fuere lógico, conferir sus proposiciones con alguno que lo sea bueno, y si fuere también músico será mucho mejor, para que las coordine y ajuste a la formalidad debida. Yo juzgo que si fuera práctica aprender antes la lógica que la música, se llegara en menos tiempo del que regularmente se gasta en aprender ésta, con mucho más fundamento y perfección.

En este papel lo hallo todo: el punto que se trata, ventilado con mucha propiedad; la claridad y formalidad, cuanta es posible; la intención, pura, pues sólo mira a conciliar la diversidad de dictámenes que, aunque sea sólo oposi-

ción de entendimiento, pudiera desazonar en algún modo la modestia cabal, pues sin dejar de decir desapasionadamente todo lo que en favor o en contra de cada una de las partes puede hacer, trata a todos con el respeto y veneración debida; y últimamente nos da el punto desembarazado de todo lo que no es muy derechamente del intento; circunstancias todas que acreditan las conocidas prendas del autor y piden con justa razón se dé a la pública luz. Así lo siento, salvo, etc. Toledo, y mayo 18 de 1717.

Don Jacinto del Rfo.

**Respuesta y parecer de don José de Torres, organista principal de la Real Capilla de Su Majestad (que Dios guarde), sobre el papel que le remite su amigo don Miguel de Ambiela, racionero y maestro de capilla de la santa iglesia metropolitana de Toledo, Primada de las Españas, etc.**

Muy señor mío: Habiendo leído con grande atención y gusto esta "Disceptación Música y Discurso Problemático", que V. Md. me remite para que exprese mi dictamen, debo decir la ha observado mi cuidado como sabia y prudente, así por su método fundamental como por los argumentos sólidos con que apoya los dictámenes que sobre la entrada del segundo tiple en el *Miserere nobis* de la misa que con título *Escala Aretina* compuso don Francisco Valls, maestro de capilla de la santa iglesia de Barcelona, ha habido entre los primeros hombres de la arte que hoy regentan la facultad música.

Es cierto que dicha entrada no la observa ninguno de la escuela de nuestra Corte, respetosa siempre a los grandes maestros que ha venerado, y no practicaron, creyendo ser de más primor y armonía la ejecución según las reglas visibles de la arte que voluntarias invenciones de la idea propia más sutil, y, apadrinados de tan superiores ejemplos, y fortalecidos con el escudo de la arte, se logran triunfos repetidos en la palestra de tan varias composiciones. Descendiendo en particular al tiempo y paraje en que el maestro Valls ejecuta la entrada del segundo tiple, es menos reparable, por considerar que, después de apurados los primores que sobre el asunto se pueden discurrir, sutileza, con la licencia que un tan grande maestro como Valls puede tomarse, lo que a otro que no fuese de su tamaño no le sería permitido. *Non omnia possumus omnes*, no pudiendo negarse que en una u otra ocasión, en fuerza de alguna idea o razón, pueda valerse de esta licencia como sutileza o primoroso

rasgo de su discurso el que tan notoriamente maestro como Valls, y de habilidad tan elevada, pueda hacer opinión con su obrar. De este género de privativas licencias vemos y sabemos la práctica en los poemas y versos latinos y castellanos por los grandes maestros de la poesía, siendo en éstos permitido lo que en los demás sólo es para venerado. Esta licencia la supone V. Md. discretamente, cuando, en el Corolario 4, dice que dicha entrada, ni [sic] es contra las reglas de la música, sino es excepción suya; en cuyo caso parece que, sin perjuicio de la arte, usa dicho maestro los privilegios de tal, no haciendo ejemplar para otros, no tales maestros y de tan doctas experiencias afamados, como el maestro Valls, pues el querer imitarle, en vez de acreditar armonías, cogería confusiones. Los pescadores de la isla de Chío, escribe nuestro político Saavedra que, habiendo arrojado al mar las redes, en vez de peces sacaron de ellas una mesa redonda de oro, más preciosa por fábrica de Vulcano que por su estimable materia; creció en otros pescadores la codicia con este hallazgo, y arrojando muchas veces sus redes al mar sólo cogieron el desengaño de su avaricia. Y así puso Saavedra el mote *Non semper tripodem*: "No siempre se pesca tanta alhaja" (Saavedra: Empresa 29): lo que en unos fue fortuna, fue temeridad o vana confianza en otros, porque la regla es coger con las redes en el mar peces y no mesas de oro de Vulcano; salióles bien a los unos el lance que echaron, pero no fue para imitado, sino, como dicho, para celebrado.

Concluyo, señor mío, dando a V. Md. muchas gracias, como todos los profesores de la facultad debemos, por la gran inteligencia con que trata y controvierete la disputada entrada del segundo tiple, pacificando ambas opiniones con tan singular destreza; y cuando las corona V. Md. de oliva se teje a sí mismo los laureles de la más justa alabanza. Revalido el dictamen de que no se ha de hacer regla de la licencia que el maestro Valls toma para dicha entrada de otros sujetos, por ser dicho maestro tan acreditado en las sabias experiencias que todos sabemos, pues el arte prescribe leyes a todos:

*Est modus in rebus, sunt certi denique fines,  
Quos ultra citraque nequit consistere rectum,*

como cantó Horacio (Horatio, lib. 1, sátir. 1). Son pocos los Davides que con una piedra logren triunfos de armoniosas victorias; son pocos los Colones y Corteses que descubran tierras y reinos no vistos. Dignos son éstos de eterna fama, pero para venerados y sólo admirados, pues David, contra lo regular de

la milicia, fue un singular prodigio en la batalla, y los dos héroes desmintieron el *Non plus ultra* de Hércules, para grabar sus nombres en todo un nuevo mundo por columna. No hacen ejemplar para otros los casos particulares o arrebatamientos de una fogosa maestra fantasía, pues siendo tan singular el maestro, permitido le es un singularísimo rumbo. Así lo siento, como el que esta obra se debe dar al público para utilidad común. Madrid, y julio a 4 de 1717.

Don José de Torres.

### Declárase el asunto.

Compuso el maestro Valls una misa con el título de *Escala Aretina*, en que, con singular primor y destreza, contrapone el descenso de dos tiples por la escala musical al ascenso que por la misma hacen el tenor y contralto, imitando el paso o tema; y llegando a la cláusula *Miserere nobis* del *Gloria in excelsis*, colocó las voces del siguiente modo:

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves of music. The top two staves are for the Tenor and Alto voices, and the bottom two are for the Soprano and Bass voices. The music is in a 3/4 time signature and features a descending scale for the lower voices and an ascending scale for the upper voices. The lyrics 'Mi - se - re - re - no - bis' are written below the bottom staff.

Habiéndose entendido dicha misa por varias partes, don Gregorio Portero [sic], maestro de capilla de la santa iglesia de Granada, censuró la entrada del segundo tiple, por entrar cantando en segunda con el contralto y en novena con el tenor, especies ambas disonantes y falsas. y, como tales, incapaces de entrar, según arte, cantando en ellas las voces.

Respondió el maestro Valls a la censura, cuya respuesta, con su asunto, impugnó don Joaquín Martínez, maestro de capilla que fue de la santa iglesia

del Pilar de Zaragoza y al presente organista de la de Palencia. Volvió a escribir el maestro Valls respondiendo al maestro Martínez y alegando en su defensa los pareceres de muchos maestros de capilla y célebres organistas de España, a lo cual últimamente ayudó don José Ferrer, presbítero y músico de la santa iglesia de Toledo, Primada de las Españas, dando a la imprenta un papel, en que no sólo descubre su comprensión en el arte de la música, singular genio y aplicación, sino que exorna sus proposiciones y asuntos con discursos, enigmas y misterios sagrados, tan abundantes, delicados y devotos, que dan bastante materia a cualquier músico contemplativo para levantar el corazón a Dios con armonía suave y dulce consonancia de fervorosos afectos.

Esta diversidad de pareceres en maestros tan científicos y prácticos ha llamado las atenciones de los aficionados a la música, moviéndolos a desear hubiese alguno que, desapasionado, propusiese con claridad, en estilo formal y claro, las razones que pueden apoyar o contradecir cada uno de esos dos dictámenes, y mucho más se complacieran si, propuestas las dificultades que uno y otro tienen, se hallase modo de conciliarlos, quedando ambos igualmente probables y seguros, no sólo por la autoridad de los grandes maestros que los siguen, sino también por el peso de las razones que a cada uno favorecen. En consideración de lo cual, el buen desco y afecto a la nobilísima arte de la música, y a profesores y maestros tan doctos y calificados, tomo la pluma, no presumiendo decir algo que se ignore, sí solo buscando en la verdad y sinceridad modo cómo estas dos opiniones, al parecer tan opuestas, puedan convenir en una universal aprobación de todos, a cuyo fin se pregunta:

SI LA ENTRADA DEL SEGUNDO TIPLÉ EN EL MISERERE NOBIS DE LA MISA QUE COMPUSO EL MAESTRO VALLS SEA CONFORME O CONTRARIA AL ARTE Y REGLAS DE LA MUSICA.

## I

### Notables y supuestos [sic] para mayor inteligencia de la disputa.

Supongo, lo primero, que la música es no sólo arte liberal, sino también verdadera y propia ciencia, sin que para eso la obste demostrarse la verdad de sus principios en la aritmética, pues eso es propio de todas las ciencias subalternadas. Es expreso del Ang. Doct. Santo Tomás, 1.<sup>a</sup> part., quaest. 1, art. 2, in corp., donde, para probar es nuestra teología, aunque subalternada a la de

Dios y los bienaventurados, verdadera y rigurosamente ciencia, la ejemplifica con la perspectiva y música, diciendo: *Quaedam vero sunt* [habla de las ciencias] *quae procedunt ex principiis notis lumine superioris scientiae, sicut perspectiva procedit ex principiis notificatis per geometriam, et musica ex principiis per arithmetica notis; et hoc modo sacra doctrina est scientia, quia procedit ex principiis notis lumine superioris scientiae, quae scilicet est scientia Dei et Beatorum; unde sicut musica credit principia tradita sibi ab arithmetico, ita doctrina sacra credit principia revelata sibi a Deo.*

Supongo, lo segundo, que cualquiera ciencia verdaderamente tal debe tener sus primeros principios ciertos e invariables; porque si, según el común sentir de los diálectos, la ciencia se define *Habitus certus et evidens per demonstrationem acquisitus*, “un hábito cierto y evidente, adquirido por demostración”, es, sin duda alguna, la certeza y evidencia esencial a todo hábito científico; y no pudiendo ésta nacer de principios inciertos, alterables y arbitrarios, se convence claramente no será conclusión científica la que de ellos pretendiera deducirse.

Supongo, lo tercero, que el objeto de la música es el sonido, su fin mover el ánimo con deleite, gusto o facilidad a diversidad de afectos. Así lo asienta el ingenioso Cartesio, *in Medit. de prim. philos., in initio compend. musicae: Huius obiectum est sonus, finis ut delectet*. Pero no debe de aquí inferirse que cualquiera sonido pertenece a la música, como es manifiesto en el ruido de los truenos, ni los sonidos apacibles, universalmente hablando, como suele ser el que hacen los arroyos o el viento blando en las hojas de los árboles, ni aun el canto de las aves, porque, aunque el sonido es objeto de la música, no lo es absolutamente, sino en cuanto es numérico y proporcional, ajustado a sus reglas y principios; que, hablando en términos de dialéctica, es decir que el sonido es el objeto formal *quod*, o la razón *qua* de la música, pero el número o la artificiosa disposición es el objeto formal *quo*, o la razón formal *sub qua*. Al modo que, aunque el objeto formal de la Lógica es el ente de razón, no pertenece a él el que se forma fingiendo un monte de oro, porque no se toca debajo de la razón formal *sub qua* de esa ciencia, que, según mejor sentir, es la disposición artificiosa de los instrumentos lógicos que pertenecen al modo de saber para dirigir las operaciones del entendimiento. De donde se infiere que no sólo es mala consecuencia ésta: *Suena, luego es música*, sino ésta también: *Suena bien, luego está arreglado a música*; aunque éstas son buenas:

*Está conforme a las reglas de música, luego suena bien; disuena, luego no está según el arte de la música.* Entiéndese este supuesto de los oídos discretos, que también hay oídos tontos, como muestra la experiencia, pues se ve frecuentemente hay quien guste más de oír unas seguidillas acompañadas con pandero y castañetas que un primoroso cuatro con violines, y lo confirma aquel cuento, acaso a nadie sucedido y vulgarmente a varios sujetos aplicado, de un diestro músico que, habiendo tañido con primor una vigüela, fue preguntado de una persona del auditorio cuándo acababa de templarla.

Supongo, lo cuarto, que es muy distinto ser lo que se ejecuta contra las reglas del arte o principios de la ciencia, o ser fuera de las reglas o principios. Lo primero es quebrantar los principios o reglas; lo segundo es ejecutar aquello para que el arte no dio reglas, o que no se estienden formalmente los principios. Y nadie estrañe este supuesto, que es muy cierto; y es la razón porque, como se ha dicho, las artes y ciencias tienen sus principios sentados, invariables y ciertos; pero éstos son universales y tratan de las cosas debajo de razones generales y comunes, porque, según todos los filósofos, no se puede dar ciencia de los singulares como tales, por su inconsistencia: *De singularibus non datur scientia*; pero la ejecución de las artes trata de los singulares, y suele hallarlos circunstanciados, de modo que no pueden en el todo caer debajo de las reglas del arte, y es conveniente, y aun preciso algunas veces, hacer lo que ellas no previenen. Pero se han de notar tres cosas: la primera, que lo que se ejecuta no sea contra ellas; la segunda, que aquella ejecución no puede servir en el arte por regla ni principio, pues toca en el singular como tal, y no debajo de razón común, bien que alguna vez podrá servir de apoyo en lance semejante para proceder sin nota; la tercera, que siempre ha de ser motivándolo algún otro principio o razón superior, aunque no sea propia y especial de aquella arte o ciencia. Hay de esto muchos ejemplos, pero baste uno de la teología moral: es principio sentado en esta ciencia que todo sacramento debe constar de materia sensible o sensibilizada, y sin ella no es lícito aplicar la forma; no obstante, en caso de encontrar un hombre que, estando para expirar, no puede dar muestra alguna de dolor de sus culpas, viéndole alguna señal de cristiano, como rosario, reliquia o catecismo, se le absuelve, aunque *sub conditione*, licitamente, sin percibirse materia sensible, por lo estrecho del lance, lo cual, aunque es fuera de la regla común, no es contra ella, y lo motiva la caridad y la urgencia, haciendo que sea conforme a razón.

## II

## CONCLUSION I

**Según las reglas y principios de la música no pueden las voces entrar cantando en especie falsa o disonante.**

Esta conclusión, universalmente hablando, es tan común, que más que por conclusión se tiene por principio, siendo uno de los primeros fundamentos en que se impone a los principiantes cuando empiezan a aprender el contrapunto, que el entrar cantando las voces ha de ser siempre en especies consonantes; y se prueba: porque si fuera según las reglas del arte entrar las voces cantando en especie falsa, siempre y en cualquiera ocasión pudiera ejecutarse. Esto es claramente falso; luego tal modo de entrar cantando las voces no es según las reglas del arte. La menor es cierta, pues nadie dirá que siempre pueden entrar cantando las voces en especie falsa, como es notorio. La mayor se prueba, porque es según las reglas del arte entrar las voces cantando en especies consonantes, siempre y en cualquiera ocasión pueden entrar de ese modo según ellas; luego, si es conforme a las reglas del arte entrar las voces cantando en especies disonantes, siempre y en cualquiera ocasión podrán entrar de ese modo conforme a ellas.

Confírmase: si es según dichas reglas entrar del modo dicho las especies disonantes, no habrá diferencia, en cuanto a esto, de ellas a las especies consonantes. Esto es falso; luego ese modo de entrar las especies disonantes no es conforme a reglas. La menor se prueba: si no hay diferencia entre las especies consonantes y disonantes en cuanto a entrar en ellas cantando las voces, inútiles, y aun falsas, serán las más de las reglas que se dan para el uso de las especies disonantes, como el que se pueden usar sólo entre las consonantes pasando la mala por la buena; que no se pongan dos especies falsas o disonantes seguidas, sino que sea una previniendo y otra ligando; que no se den de golpe, etc. No se puede decir que éstas o semejantes reglas son inútiles y falsas, pues todos universalmente las tienen por ciertas y como tales las enseñan y practican; luego diferencia hay entre las especies consonantes y disonantes en cuanto a poder entrar cantando en ellas las voces.

Confírmase más: porque si no hubiera diferencia entre las especies consonantes y disonantes en cuanto a entrar en ellas cantando las voces, así co-

mo es según arte entrar todas las voces cantando en especies consonantes, lo sería entrar todas en especies disonantes; v. gr. así como es según reglas entrar a cuatro las voces cantando en tercera, quinta y octava sobre el bajo, lo sería entrar en cuarta, séptima y novena. Esto manifiestamente es falso; luego diferencia ha de haber entre las especies consonantes y disonantes en cuanto a entrar cantando en ellas las voces.

Dirás, lo primero: que hay disparidad de uno a otro, porque el entrar cantando todas las voces en especies consonantes siempre lo aprueba el oído, pero reprueba el entrar todas las voces cantando en especies disonantes, y por eso lo primero puede hacerse según reglas, mas no lo segundo.

Pero contra esto está que, como se dijo en el notable tercero, el sonar bien o mal no es regla ni principio de la música, por ser muchas veces respectivo esto y no invariable, y así debe el oído discreto aprobar siempre lo que esté conforme al arte, aunque por accidente pueda no sonarle bien alguna vez; pero no puede el arte tener por regla ni principio lo que es tan inconstante y vario como el sonar bien o mal, si no se pretende que la notabilísima arte y ciencia de la música sujete sus ejecuciones a la vulgaridad y las regule por aquella rusticidad que dice: *Todo me suena, me suena*, etc.

Dirás, lo segundo: que, aunque es verdad no pueden, según las reglas del arte, entrar todas las voces cantando en especies disonantes, podrá no obstante entrar de este modo alguna de ellas, porque lo que pudiera ofender su disonancia se disimula con la consonancia que las demás hacen.

Pero contra esto digo que si esta proposición fuera cierta sería inútil el uso de las ligaduras; esto no debe decirse; luego ni lo primero. Pruébese la mayor: la ligadura consiste en hacer suave la disonancia que de suyo tiene la especie falsa, con prevenirla, cubrirla y sacarla a especie consonante; si sólo por cantar las otras voces [orig.: veces] en especies buenas se disimula la disonancia de la falsa, son excusadas estas tres cosas de que consta la ligadura; luego inútil es el uso de las ligaduras si sólo con cantar las demás voces en especies consonantes se disimula y suaviza la disonancia y aspereza de la que entra cantando en especie falsa.

Dirás, lo tercero: que esta doctrina sólo puede tener lugar cuando la voz que se pone en especie falsa entra desde luego cantando con las demás voces, no cuando a la falsa en el dar en el compás precede alguna pausa, porque en

este caso la tal pausa supone por la nota o punto que aquella voz había de cantar en especie consonante; y supuesto esto la falsa puede entrar sin reparo, como no le hubiera si realmente hubiera cantado antes la especie consonante próxima a ella.

Pero contra esto, que es el principal fundamento del maestro Valls, don José Ferrer y los más de los que han dado parecer sobre el asunto de nuestra cuestión, se ofrece esta réplica: la pausa no puede suponer por voz en este caso; luego la solución dada no evacua la dificultad propuesta. Pruébese el antecedente: suponer es sustituir por otro; la pausa no puede sustituir por la voz; luego no puede suponer por ella. Pruébese la menor: entre el que sustituye y aquel por quien sustituye debe haber alguna similitud: entre la pausa y la voz no hay similitud alguna; luego la pausa no puede sustituir por la voz. La mayor parece cierta, pues si para sustituir no fuera menester alguna conveniencia o proporción entre el que sustituye y aquel por quien sustituye, cualquiera cosa pudiera sustituir por otra y hacer sus veces indiferentemente, como, v. gr., la tierra para alimentar al hombre pudiera sustituir por el pan, o para abrigarle pudiera sustituir el agua por la lana, lo cual ya se ve cuán ajeno es de ¡la! verdad. La menor, esto es, que la pausa música no tenga similitud con la voz, se prueba: no puede haber similitud alguna entre las cosas que se oponen con la más rigurosa oposición; la pausa y la voz se oponen con la más rigurosa oposición; luego entre una y otra no puede haber alguna similitud. Pruébese la menor: la mayor y más rigurosa de las oposiciones es la privativa, que se halla entre la forma y su privación; la pausa y la voz se oponen con oposición privativa; luego se halla entre ellas la más estrecha y rigurosa oposición. La mayor es cierta, pues aquella es la más rigurosa oposición entre cuyos extremos no se puede dar medio, y tal es la oposición privativa, pues no se da medio entre la forma y su carencia, ni puede darse, como es *lumine naturae noto*, según el principio *quodlibet est, vel non est*. La menor se prueba: la voz esencialmente es sonido y la pausa musical, sea positiva o negativa, es esencialmente carencia de sonido; luego la voz y la pausa esencialmente se oponen como forma y privación; luego hay entre las dos oposición privativa; luego tan inhábil será la pausa para suponer por la voz como las tinieblas para sustituir por la luz, siendo oposición privativa la que se halla entre la voz y la pausa, como la que se halla entre la luz y tinieblas.

Pruébese de otro modo el primer antecedente, esto es, que la pausa no puede suponer por la voz: lo que supone debe hacer el mismo efecto respec-

to de aquel a quien se hace la suposición, que hiciera aquello por quien supone o sustituye; la pausa no puede hacer al oído el efecto que hiciera la voz; luego no puede suponer por ella. Pruébese la menor: para que la pausa hiciera efecto en el oído, debiera éste poder percibirla; no puede percibirla; luego no hace la pausa efecto en el oído. Pruébese la menor: ninguna potencia puede percibir lo que no se contiene debajo de su objeto; la pausa no se contiene en el objeto del oído; luego el oído no puede percibir la pausa. Pruébese la menor: el objeto adecuado al oído es el sonido; la pausa no es sonido, sino carencia de él; luego no se contiene en el objeto del oído. Confírmase: por eso la vista no puede percibir el sonido, ni el oído los colores, porque éstos no caen debajo del objeto del oído ni aquél debajo del de la vista; luego, no cayendo la pausa debajo del objeto del oído, tan imposible será que la perciba como que perciba los colores, o como que la vista perciba los sonidos; y así como ni los colores hacen ni pueden hacer efecto alguno en el oído, ni los sonidos en la vista, por ser fuera de su objeto, tampoco le hará ni le podrá hacer en el oído la pausa, que, siendo esencialmente carencia de sonido y voz, está fuera de su objeto totalmente.

Ni vale decir que el silencio puede suplir por las voces, como se ve en algunas oraciones gramaticales, donde muchas veces se suplía el nombre o el verbo; porque estas suposiciones se hacen al entendimiento, que es capaz de percibir lo que no existe en realidad; pero la de la pausa se había de hacer al oído, el cual, como ni los demás sentidos, no es capaz de percibir lo que no hay. La razón de esto es el común sentir de los dialécticos, que dicen es sólo el entendimiento capaz de hacer entes de razón, no los sentidos, ni alguna de las potencias, porque éste consiste en fingir lo que no es como si fuera, y así sólo le puede hacer aquella potencia que puede formarse objeto para percibirle, aunque realmente no le haya, lo cual es ciertísimo conviene sólo al entendimiento; por lo cual bien puede éste fingir en una oración el verbo que no hay, fingiéndole, y hecha esta suposición, afirmar está la oración según reglas de gramática; pero como el oído no puede percibir la voz que no hay, no puede la pausa suponiendo [sic; = suponer] por la voz que debiera haber llenarle, para que informe su experiencia al entendimiento, que es el juez de la causa, de modo que juzgue está la composición según reglas del arte de la música. Hágalo claro un vulgarísimo ejemplo: hácese una olla sin sal, ¿será bueno decir "está buena", porque la carencia de sal supone por la sal que había de tener? Ciertísimo es que no, porque como para el gusto no pude haber suposi-

ciones, al percibir su desabrimiento informa al entendimiento para que juzgue que no está hecha según arte. Pues del mismo modo el oído, percibiendo la disonancia de la voz que entra en especie falsa, informa al entendimiento, para que juzgue no está la composición según reglas del arte de la música, sin que le valga la suposición de la pausa puesta en lugar de la voz consonante que debiera haber, pues siendo ésta carencia de voz, tan incapaz es de suplir y suponer por ella el oído en la música como lo es de suplir y suponer el [origín.: al] gusto por la sal de su carencia en la olla.

Replicarás: es indubitable que la pausa supone por la nota en la música; luego es innegable supone por la voz. El antecedente es claro, porque si no supusiera la pausa por la nota cantando, v. gr., a compasillo, no fuera un compás una mínima y una pausa de mínima; luego aquella pausa supone por la nota, haciendo para la integridad del compás el mismo efecto que una mínima. La consecuencia se prueba: porque nota o figura música es la voz que debe cantar significada, o es la significación del número sonoro que debe expresar la voz; luego la nota, en términos de música, es lo mismo que la voz, y consiguientemente supondrá por la voz la pausa, pues es cierto supone por la nota.

Respondo: que en la nota hay dos cosas: la una es la voz que se ha de cantar, la otra el tiempo de su duración; esto segundo pertenece a la integridad del compás, lo primero no; y así por la duración puede suponer la pausa, pero de ningún modo puede suponer por la voz; y es la razón, porque, así como la nota es o significa voz con cierta duración de tiempo, así la pausa es o indica carencia de voz por duración de tiempo determinada; conque entre la nota y la pausa hay similitud y proporción en cuanto a indicar una y otra duración determinada, pero hay no sólo disimilitud, sino suma oposición, como ya se ha probado, en lo demás; por lo cual, aunque la pausa puede suponer por la nota en cuanto duración, en ningún modo puede suponer por ella en cuanto voz; y así lo que se podrá convencer es que estará el compás donde entra después de la pausa la voz cantando en especie disonante según las reglas de música en cuanto a lo integral, pero no en cuanto a lo formal, por suponer la pausa por la nota en razón de duración, en que una y otra convienen, pero no en razón de voz, en que esencialmente se oponen.

Esta distinción de voz y duración en la nota es manifiesta, pues dos notas puestas, v. gr., *sol* grave, una de mínima y otra de corchea, no hay duda que

en la razón de voz no se distinguen, pues se hallan en un mismo signo, pero es manifiesto se distinguen en razón de duración; y al contrario, dos notas de mínima, puesta una en *sol* y otra en *re*, es cierto no se diferencian en cuanto a la duración, como también lo es se distinguen en razón de voz, por estar en diversos signos.

Dirás, lo cuarto: que por lo menos será según las reglas del arte entrar cantando en especie falsa alguna voz después de pausa si, mientras ella dura, otra de las voces estuviere cantando en aquella especie que debiera preceder a la falsa, para que pasase la mala por la buena, porque en este caso no era la pausa quien suponía por la voz, sino aquella parte que la cantaba, y esto no parece tiene inconveniente, pues sólo es suponer una voz por otra que había de estar en unísonus con ella; luego no es, universalmente hablando, verdadero que ninguna voz pueda entrar cantando en especie falsa o disonante según reglas y arte de la música. Lo cual se puede ejemplificar con algunos instrumentos, pues en el arpa, v. gr., el salir la falsa en las ligaduras no lo hace la misma cuerda que ligó, sino otra supliendo por ella; luego del mismo modo en el canto podrá una voz suplir y suponer por otra, sea para prevenir la falsa, salir de ella, o para que entre alguna voz cantando en especie disonante, pasando la mala por la buena que suplió la otra voz.

Pero a esto digo que, aunque en algunos instrumentos, como el arpa o el clavicordio (no la vigüela, cuya perfección no necesita de suposiciones), por no poder tener dos voces o sonidos una cuerda, sea preciso suplan unos [sic; ¿=unas?] por otras, en la música cantada, teniendo cada parte capacidad para expresar todas sus entonaciones, no hay para qué suprimir alguna de ellas, cmbebiéndola o suponiéndola en la otra parte que la canta; y no siendo necesario hacerlo así, como es manifiesto, no es razón abrir la puerta a suposiciones semejantes, pues puede tener bastantes inconvenientes, como reconocerá el práctico que curiosamente lo observare; y dándose esa ejecución por conforme a las reglas de la música, flaquearán algunas de ellas bien principales. Hácese claro con el ejemplo: supongamos que en un cuatro, habiendo de ligar de cuarta el contralto, éste entrara en ella de golpe al dar el compás, y de ésta pasara a la quinta, en caso que al último movimiento del compás antecedente estuviese el tenor cantando en el mismo signo en que el contralto formó la cuarta con el bajo, y al tiempo que el contralto pasa a la quinta con el mismo bajo, uno de los triples cantase en tercera con él, ¿sería bueno decir li-

ga este contralto según las reglas del arte, porque el tenor previene y el tiple desata la ligadura, suponiendo uno y otro por el que debía hacerlo, cantando las voces que él había de expresar? Me parece que no; porque de esta suerte no fuera regla cierta en la música que la voz que liga debe prevenir y desatar la ligadura; como ni tampoco que ninguna voz puede entrar al dar del compás cantando en especie falsa; luego si la música, como verdadera ciencia, debe tener sus principios invariables y ciertos, no se puede afirmar es según ellos dicho modo de ligar, ni otro alguno de componer que, para conformarse con las reglas del arte, necesite suposiciones arbitrarias que cada uno de los que componen quiera hacer para ejecutar lo que le pareciere mejor.

Dirás, lo último: que el entrar cantando alguna voz en especie disonante es cosa que lo han practicado maestros insignes en sus composiciones algunas veces, luego se debe juzgar es conforme a reglas dicha entrada, o por lo menos basta esta práctica para hacer regla conforme a la cual se pueda ejecutar sin reparo. Pero la solución de este argumento constará de lo que se dice en la segunda conclusión y en los corolarios.

### III SEGUNDA CONCLUSION

**La entrada del segundo tiple en la misa llamada Escala Arcina, que compuso el maestro don Francisco Valls, no es contra las reglas del arte de la música.**

Pruébase, lo primero, con la autoridad de los maestros Galán, Hinojosa, Bailón y Ortells; pues es constante que, aunque no basta para hacer opinión probable ser el dictamen de un autor moderno, dicen algunos autores bien clásicos, aun hablando en materias morales, en que el afirmarlo está condenado por nuestro muy Santo Padre Alejandro VII, Proposic. 27, que si el tal autor fuere insigne y singularmente docto en la materia que trata, no se comprende en la condenación afirmar se puede seguir su opinión; así lo siente el padre maestro Lumbier, carmelita, y otros, explicando dicha proposición condenada; luego en materia de música, en que no hay riesgo alguno de las almas, no se puede negar la probabilidad a lo que prácticamente enseñan, practicándolo, cuatro maestros tan doctos en el arte de la música.

Se confirma: es común dictamen de los moralistas que la opinión *de tenue probabilidad*, que no se puede seguir universalmente, en algún caso sin-

gular y raro de necesidad podrá seguirse, por no haber otro camino por donde poder resolver; luego, aunque la probabilidad de dicha opinión música fuera tenue, la pudo muy bien seguir el maestro Valls en el caso singular de seguir, en obra tan insigne y dilatada, el intento que tomó, a que de otro modo no podía cabalmente satisfacer.

Pruébese, lo segundo: lo que no quebranta las reglas de la música no es contra ellas; la entrada del segundo tiple en la misa del maestro Valls no quebranta las reglas de la música; luego no es contra ellas dicha entrada. Pruébese la menor: las reglas del arte no se quebrantan cuando tienen algunas excepciones y se obra en virtud de ellas; esto sucede en el presente caso; luego la entrada de dicho tiple no quebranta las reglas de la música. Pruébese la menor: la regla de la música que prohíbe entrar cantando en especie disonante no es tan universal que no admita algunas excepciones; la dicha entrada del segundo tiple se contiene en alguna de sus excepciones; luego no quebranta las reglas de la música. La mayor parece cierta, pues, como dice el maestro Martínez, hablando en su papel de la entrada del contralto en quinta menor en el siete de Navidad del maestro Galán, es buena por la suavidad de dicha quinta menor, que contrapone a la dureza de la segunda y novena en que entra el segundo tiple del maestro Valls; y no pudiendo ser, en virtud de la regla general que universalmente prohíbe la entrada de cualquiera voz en cualquiera de las especies falsas o disonantes, es forzoso sea buena en virtud de alguna excepción que dicha regla admite.

La menor, esto es, que la entrada de dicho segundo tiple pertenezca a excepción de dicha regla, se prueba: las excepciones que admiten las reglas generales de la música se fundan principalmente en ser el motivo de salir de ellas seguir algún paso, imitación o intento, u otro singular primor, concurriendo el ser casi imprescindible la disonancia que pudiera hacer la voz en dicha excepción; este motivo se halla en la entrada de dicho segundo tiple; luego pertenece bien a excepción de la regla universal. La mayor es cierta, la consecuencia legítima y la menor evidente; pues no hay duda que es singularísimo primor continuar, en una obra tan dilatada como una misa, el intento que toma el maestro Valls; como tampoco la hay en que aquella dureza de la segunda y novena en que entra el segundo tiple, entre la armonía de las demás voces apenas se dejará percibir del oído más atento.

Confírmase el asunto: es práctica común usar algunas veces la quinta menor en el dar o alzar del compás sin ligadura, no sólo en la composición, sino

aun en lo que es riguroso contrapunto, y aun también los compositores más diestros suelen muchas veces, sin que se les note, ligar de séptima al dar del compás, sin haber prevenido la falsa; todo esto realmente, aunque no es según las reglas del arte, pues éstas universalmente enseñan no se ponga especie falsa alguna al dar ni al alzar del compás sin ligadura, como también que siempre la falsa, para ser puesta en ligadura, se haya de haber prevenido; con todo eso, no se dice es contra las reglas; luego es preciso que se repunte por excepción; y no habiendo otro motivo para esto, sino que éstas y semejantes posturas, sobre hacer ninguna o cortísima disonancia, en aquellas ocasiones las pide a veces o el buen gusto o la precisión de la imitación o seguir algún paso, se infiere que, concurriendo estas circunstancias, lo que se ejecutare fuera de la regla universal no se ha de condenar ni decir es contra ella, sino tenerse por justa y fundada excepción.

Pero dirás contra esto, lo primero: que las excepciones de la regla las debe señalar el mismo arte y no han de quedar al arbitrio de sus profesores, porque de otro modo no podrá haber cosa fija y cierta, pues cada uno tendrá libertad para ejecutar lo que quisiere, valiéndose de que es aquella excepción de la regla universal, lo cual no se debe permitir.

Pero respondo: que hay dos modos de excepciones: unas generales y otras que pertenecen sólo a algún caso particular; las primeras puede dar el arte, pues tocan en su objeto debajo de razón universal; las segundas no puede dar el arte, porque miran al caso singular vestido de singulares circunstancias; y así éstas, supuesta la ciencia, las regula la prudencia, que de los principios más universales y comunes, ya del arte mismo, ya de otra superior y de la misma razón natural, deduce qué se pueda y deba hacer en aquel caso especial, respecto de las circunstancias de que, en propios términos, no pueden hablar las reglas y principios universales del arte. Y de aquí no se sigue el inconveniente que el argumento propone, pues sólo se sigue que el docto en el arte que usare con razón y prudencia algo que fuere fuera de sus reglas, hará excepción de ellas justa y fundada a aquel caso singular y obra rara, sin proceder contra ellas, no que cualquiera podrá, sin quebrantarlas, usar lo que quisiere a título de excepción.

Dirás, lo segundo: que, aunque esto sea así, no tiene lugar en el caso presente para abonar por excepción de la regla universal la entrada del segundo tiple en segunda y novena, porque siempre se han de observar con todo rigor los preceptos y reglas de la música en los principios que llaman con más cuidado las atenciones del oído; y aquella voz viene a principiar entonces su can-

to; pues después de haber callado comienza a llamar la atención entrando el paso, y no puede ser buen modo de ejecutar en el arte comenzar por la excepción, motivando al oído atento a extrañar la disonancia.

Pero a esto fácilmente consta de lo ya dicho la respuesta, pues sólo puede hacer fuerza este argumento hablando del principio del canto, que es tal absolutamente, no del que hace una voz en medio de él entrando un paso; porque, como el oído está ya satisfecho con las consonancias antecedentes y percibe inmediatamente las subsecuentes, y aun al mismo tiempo tiene otras que las enlazan, no hay motivo para tan especial y escrupulosa atención que le haga extrañar aquella corta disonancia que puede hacer la voz que entra en falsa, especialmente llamando al mismo tiempo la atención agradable que le es oír imitar el paso que ya había comenzado el primer tiple.

#### IV

#### COROLARIOS

De lo dicho se infiere, lo primero, que la entrada del segundo tiple, de que se disputa, no se debe decir contra las reglas del arte de la música ni según ellas, sino fuera de las reglas de la música y a excepción de ellas, y siendo tan bien fundado no debe condenarse, sino aplaudirse.

Infiérese, lo segundo, que dicha entrada no puede servir de regla para que cualquier compositor tenga la libertad de entrar las voces cantando en especie disonante, pero sí de grande apoyo para poderlo ejecutar en lance semejante una u otra vez; pues aunque no tuviera tanto fundamento como tiene, bastaba para fundarlo la autoridad de tan docto y experimentado maestro como lo es el maestro Valis; pero será bien no usarlo quien no tuviere, con otras insignes obras, bien afianzados créditos y muy ventajosos.

Infiérese, lo tercero, que para defender dicha entrada, ni es menester recurrir a la suposición de la pausa ni a la de la voz del contralto, ni a los misterios que sobre la letra pueden meditarse, para hacer buena la solfa. No a lo primero ni segundo, por lo que se ha dicho en la primera conclusión; no a lo tercero, porque fuera de que no todos tienen tan pronto el entendimiento para discurrir misterios que puedan acudir a tiempo con ellos a sanar el golpe con que les pudiera ofender la disonancia, ésta se percibe de presto y los misterios se meditan despacio.

Infiérese, últimamente, que otro punto, que de paso se toca en esta controversia, sobre dar sucesivamente una especie perfecta y su compuesta, como octava y quincena, no tiene especial dificultad, y es demasiado escrupulo reparar en hacerlo cuando conviniere; pues, siendo práctica frecuente de los compositores más célebres, lo asegura la primera prueba de la segunda conclusión. Fuera de que el fundamento contrario no convence, pues, aunque son muy parecidos la especie simple y su compuesta, siempre hacen al oído suficiente variedad, como es notorio.

Esto es lo que en este punto presente se me ofrece ingenuamente, dicho con el deseo sólo de que la variedad de dictámenes se concilie, para que de la uniformidad de pareceres entre maestros tan primeros, dé más estabilidad y crédito al nobilísimo arte de la música, y de lo mucho que le han elevado con sus insignes obras le den la última estimación, cesando en controversias que, leídas de muchos, acaso serán de pocos penetradas, exponiéndose a que se hagan muchas veces jueces de la causa los que aun de primeros rudimentos no alcanzan la primera inteligencia. Así lo siento, sujetando mi dictamen, con toda veneración y rendimiento, al de los doctos y experimentados en el arte.

LAUS DEO

## **Anónimo: “Manifiesto cargo...”**

*Impreso, sin nombre de autor, lugar de edición, imprenta, fecha ni ningún otro detalle que ofrezca indicio alguno que ayude a la localización del autor o al lugar en que este interesante folleto se imprimió. Pero se puede dar por seguro que data, aproximadamente, de la misma época en que más viva estuvo la Controversia de Valls, y que es más que probable que su origen sea andaluz. De lo contrario no se explica fácilmente que llegara a manos de Portero, y que éste lo encuadernara con los de la Controversia.*

*Se trata, de todas formas, de uno de los tantos escritos en pro o en contra —en este caso en contra— de la música “moderna”, y que se dieron en todas las épocas y en todas las latitudes, en España como en Italia, Francia, etc.*

*En el caso presente el enemigo número uno a combatir eran los violines y su música; en este sentido está en la misma línea que Feijóo, Sayas y tantos otros.*

*Ciertamente que no tiene nada que ver, al menos en modo directo, con la Controversia. Se lo reproduce tan sólo por el hecho de formar parte del volumen de Granada, a fin de que la publicación de éste quede completa en cuanto a sus textos y contenido.*

✠✠✠

# MANIFIESTO CARGO. QUE HAZE

UN INTELIGENTE EN LA  
*MUSICA,*

A LOS CONSTITUYDOS EN LA  
Obtenencia de los Magisterios  
de Capilla, y Organos;

Y A LOS MUSICOS, QUE ESTAN  
dedicados à el Sagrado Culto; sobre  
detestar, y deterrar de los Templos  
Sagrados la armonia musica  
*introducida en estos  
tiempos.*



(N. B. Las fuentes de las numerosas citas están en el original al margen, con llamadas por números entre paréntesis; aquí, por comodidad, se colocan entre paréntesis a continuación de cada cita; están, en todo caso, copiadas en modo literal, tanto los nombres de los autores y de sus libros como los capítulos, abreviaturas, etc.).

MANIFIESTO / CARGO / QUE HACE / UN INTELIGENTE EN LA /  
MÚSICA / A LOS CONSTITUIDOS EN LA / Obtenencia de los Magisterios  
/ de Capilla y Organos, / Y A LOS MÚSICOS QUE ESTÁN / dedicados a el  
Sagrado Culto, sobre / detestar y desterrar de los Templos / Sagrados la ar-  
monía música / introducida en estos / tiempos.

Grande arte es menester para endulzar las amarguras de la verdad y hacer bien quistos los desengaños, siendo contra el dulcísimo néctar que, desazonado con la desabrida aspereza que contiene en sí, por muchas razones, la música de estos tiempos introducida en lo sagrado, fastidia por su desenvoltura invariable y horroriza el hallarla en los templos válida; y nadie podrá negar que, dejada llevar de nuestra naturaleza, se deja mandar del disimulado imperio de la persuasión, sin obedecer al declarado magisterio de la doctrina, no son señales de la verdadera religión y indicios de la piedad interior con que se debe edificar a el pueblo, dando luz del buen ejemplo a todo el mundo, guardando lo que dice el apóstol San Pablo: *Haced todas nuestras cosas honesta y ordenadamente* (Ad. Corinth., cap. 14, v. 40).

Grande es la obligación de los constituidos en empleo, como se advierte en lo que le sucedió a el sacerdote Heli (Lib. 1 Reg., cap. 2), que, disimulando y haciendo poco caso de las culpas de sus hijos, dejando de enseñar, reprender y amonestar a el prójimo que, estando a su cargo, no dicen aquello con que se aprovecha más, pues a los que así se descuidan llama Dios *canes mudos, que no saben ladrar*, y, juntándose a un tiempo misma obligación y cuenta, como dice Dios avisando a el profeta Ezequiel: *Si diciendo yo a el malo "muerte morirás", para que se aparte de su mal, él morirá en su mal y a ti te pediré cuenta de su sangre* (Ezequiel, c. 3, v. 18). Mas, cumpliendo cada uno con la obligación constituida, venimos a obedecer los mandatos de Dios, para que todo sea en honra y gloria suya y de su santo servicio y bien de nuestro prójimo. Ponderado San Bernardo (D. Bernard.), y también nos lo advierte Dios por el profeta Oseas, que somos dulcemente arojados a su santo ser-

vicio: *In funiculis Adam, in vinculis charitatis traham eos* (Ossec, cap. 11, v. 4).

Confieso que el asunto de este papel es para ocupar muchos volúmenes, por el dilatadísimo campo que ofrece esta materia; mas habréme de ceñir a la brevedad posible; y así, escrupulizando muchos días ha, me precisa el cargo en que me hallo a descargar la conciencia de lo que tanto acusa, no pretendiendo ser más que otro, más que la caridad del prójimo, en que, abominando toda vanagloria, antes sí humillado de todos, y a los pies de Cristo, Señor nuestro, repito aquellas palabras de David: *Criad, Señor, en mí un corazón limpio, renovando en mis entrañas el espíritu recto; no me despidáis, Señor, de vuestra presencia, y no apartando de mí vuestro Espíritu Santo* (Psalm. 50, v. 12 et 13).

Con cristiano, católico y devoto celo pongo en la consideración de todos, así prácticos como teóricos, maestros de capilla, organistas, músicos que están constituidos en el reverente culto de Dios nuestro Señor y de nuestra Santa Iglesia en los divinos oficios, que siendo, como debe ser, y guardando, como se debe guardar, según Beda (Beda in lib. suae musicae) y otros autores, los preceptos desde los principios, medios y fines, para que salga buena y perfecta melodía en la música, pues, como dice San Agustín, hablando de la música activa: *Musica activa est quam practicam dicimus, sciencia bene medullandi* [sic] (S. Aug., lib. 1, cap. 3).

Es la música una ciencia de perfecta armonía y suavidad, *et est duplex: mensuralis ac plana*, según Franquino: *Musica mensuralis est quorum augetur ac diminuitur iuxta modi, temporis ac prolationis exigentiam* (Franchinus, lib. 1 suae musicae). Es en dos maneras: mensural y plana; mensural, cuyas figuras se aumentan y disminuyen según el tiempo, modo o prolación; música plana es la que ni se aumenta ni se disminuye, por no tener tiempo, modo o prolación ni diversidad de figuras; éste es el canto llano, y el antecedente el canto de órgano. Todo lo cual confirma el melifluo Bernardo diciendo: *Musica plana est notarum simplex et uniformis prolatio, quae nec augeri nec minui potest* (Bern., Lib. 1 suae musicae). Y el venerable Beda, *ut ait Montanus*, hace esta división en la música diciendo: *Musica est alia theórica, alia practica; vero armonias componere* (Beda cum Mont.). Dividen estos autores la música en práctica y teórica; práctica es componer canciones y melodías de música, teórica es comprender sus razones y saberlas dar; y pues, co-

mo dice San Agustín (San Aug., *ut sup.*), que es ciencia de bien medir, pregunta el santo que por qué en la definición de la música se puso aquella dición de "bien medir"; ¿no bastaba con decir "de medir"? Y responde el santo: menester fue poner en la definición aquella palabra "bien", porque, aunque los maestros de capilla o cantores guarden todas las medidas y proporciones musicales, y formen todas las consonancias según reglas de música, esta medida deleitará los oídos; mas si está hecha en tiempo que no convenga en el lugar, modo o tierapo, aunque fuese medida no será buena o bien hecha; *verbi gratia*, el que compusiese música alegre para lugar de tristeza, guardadas las otras reglas de la música, no era buena medida; si un organista tañese octavo tono en lugar de primero, música será delectable a el oído, mas no sería buena medida, pues daba la medida de un modo o tono a otro; y así con razón se puso "de bien medir", porque en la música no sólo se han de hacer buenas cosas según arte, sino que han de ser bien hechas y a tiempo.

No puede ser buena música donde no se guardan preceptos ni reglas, pues todo cuanto se practica en este mundo está sujeto a las leyes de razón y de justicia, y faltando a éstas se falta a todo, y no puede ser verdaderamente consonancia de las voces, sino relajación de costumbres; y así advierte Novarino que no se permita relajar a el músico verdadero, para contenerse en la pureza de eclesiástico: *Absens instrumentorum musicorum armonia est, qua morum affectuumque solvitur armonia* (Novarin., lib. 1. *De Sac. Elect.*, c. 11). No puede ser ni puede producir armonía el mismo principio que la destruye, pues ¿cómo ha de ser, concluye Novarino, armonía y consonancia en las voces que secunda discordia en los efectos y disonancias en las costumbres? Tan lejos suena de música cristiana, que atropella y amotina las consonancias de música.

Ha sido la facultad, arte y ciencia de la música muy estimada de los antiguos, así de la gente más ilustre como de los muchos y muy graves autores, loándola y haciendo mucha mención en sus escritos con grande veneración, así por su antigüedad como por los esclarecidos varones que de ella han escrito, como Orfeo, Lino, Sócrates, Chirón, Aristófares, Tarentino, los cuales fueron como dioses en la gentilidad, que, según Fabio, como refiere Tapia Numantino (Tapia Numantino, fol. 37, cap. 15; Fab.) y San Agustín (San Aug., lib. 2, cap. 17), hablando de la música y su antigüedad, dice que los términos que se tratan en la música, en muchas partes de la Sagrada Escritura están

puestos, y así es bien darles fe. Y en el lib. 2 del Orden de las Disciplinas (San Aug. lib. 2 dic., cap. 14), parece de sentir que la música y la gramática sean hermanas, pues las une entre las demás artes, presuponiendo ser siete las artes liberales, llamadas así porque son dignas de que las aprendan libres y grandes hombres. Éstas son: gramática, lógica, retórica, música, aritmética, geometría, astrología. Y así juntas éstas, gramática y música, como dice el Santo, para el deleite, y como dice Aulo Gelio [orig.: Aulogelio] (Aulogel., lib. 1, cap. 12), que estas ciencias ha mucho tiempo que se inventaron. Y Hugo de Santo Victore dice estas palabras: "Todas las ciencias primero se practicaron que se pusieran en orden y arte, para que las cosas que estaban derramadas las conglutinase, ajuntase y las pusiese en razón, porque sin él fuera cosa monstruosa y cada uno se tomara la licencia que quisiera; y así, puestas en arte, lo no conocido conocían, lo compuesto juzgaban, lo falso y falso enmendaban y de nuevo componían, los usos malos corregían, lo que había de menos suplían, lo demasiado abreviaban, y poco a poco pusieron todas las ciencias en reglas y preceptos" (Hugo de S. Victore, lib. 1, cap. 12).

Hoy nos hallamos en el estado tan infeliz, que la Iglesia de Dios, nuestra Madre, está profanada con las músicas infernales que la malicia ha introducido para mayor estrago en nuestra Católica Iglesia. Con mayor razón llorara agora Jeremías su Ciudad Santa, pues, si bien se considera, no se puede argüir de ignorancia para dejar de incurrir en tanta pena de tantos Sagrados Concilios, como de amonestaciones de tantos Santos Padres y autores clásicos, que prohíben, no solamente los cantos profanos, sino asimilados o trovados de lo humano a lo divino; teniendo valor, unos a consentir y otros a ejecutar; y que semejantes canciones, con el rebozo de estilos nuevos, se gasten y se ejecuten en la Iglesia de Dios en sus Divinos Oficios. ¿Qué pecho cristiano habrá que, estando en este gran conocimiento, tolere tal error? Y así, empeñado por la hora y gloria de Dios Nuestro Señor, digo con el profeta Rey: *Zelus domus tuae comedit me* (Psalm. 68, v. 10); aunque culparáme la murmuración humana atrevimiento tal lo que es humilde oblación de cristiana devoción; y así, siendo el empeño tan grande, diré con Propeccio: *In magnis voluisse satis* (Propert.).

Para desterrar las músicas que son prohibidas, aunque bien sabidas son entre los teólogos, es menester saber cuáles son, y de las que hablan los Santos Concilios y Santos Padres ser prohibidas. Para lo cual es menester tener la

práctica y uso en la música. Y así digo que toda aquella música que, *specialiter; intrinse vel extrinse* [sic], mueve los ánimos, provocando a movimientos saltantes y bulliciosos; la cual está introducida en este tiempo en los Oficios Divinos, que llaman a el estilo moderno.

El padre Pedro de Ulloa, catedrático de matemáticas, de la Compañía de Jesús, en su tratado de música. pp. 33 y *Schl.*, pp.18. fol. 97 (P. Ulloa *in lib. suae musicae*), divide la música en tres clases, conviene a saber: música o canto eclesiástico, música motética y música teatral. Como también otros, como Nicolaus Bolici (Nicol. Bilici [sic]), Francisco Montano (Franciscus Montan. *in lib. suae musicae*) et alii, la dividen en armónica o métrica, mensural o rítmica, y teatral. De manera, que el canto eclesiástico es el canto llano, que, según San Bernardo, *est fixa prolatio figurarum aut notarum, quibus non possunt se diminuire nec augere* (D. Bernard. *in lib. suae musicae*). De manera, que en esta primera clase de música, que es el canto llano, hay grande descuido y permisión en los que tienen a su cargo este celo, pues no procuran se recojan y se castigue a quien la osadía ha pasado a fomentar y hacer cantos llanos a su modo, añadiendo y quitando, sobre los que están hechos y recibidos, haciendo *diesis* que no debe haber, prorrumpiéndolo todo en canto de órgano, contra los mandatos y decretos prevenidos, habiendo para este fin chancres y maestros de capilla, a quienes toca esta acción, así para hacerlos como para remediar semejantes abusos y introducciones. Pues San Agustín amonesta en su Regla, diciendo "que lo que no está escrito que se cante, no se debe cantar" (S. Augustin. *in sua Regul.*); y sobre estas palabras dice Hugo de Santo Victore; *Non convenit cantum ecclesiasticum fieri secundum libet uniuscuiusque; solum nos servari et uti illum quem praecipit Scriptura et ordinatio maiorum* (Hugo de S. Victore).

La segunda clase, que es el canto motético, donde se incluye la mensural y rítmica [sic], es el canto de órgano, como está dicho; el cual se estila en la Iglesia de Dios en misas y motetes de los autores que hicieron tales obras, enseñándonos, así en latín como en romance, guardando en todas sus composiciones lo que se debe gradar.

La tercera clase es la música teatral, que quiere decir la música unisonada, et *phisice*, la que únicamente se gasta y suena en los saineles de los teatros públicos y caseros, Y ésta, pues es perversa e indecente en el culto de Dios nuestro Señor, de ésta, pues, y del uso de ella en los templos sagrados, es el intento

de probar, *realiter et formaliter*, ser música tal. Y volviendo a San Agustín, pregunto *¿Quid est musica? Est musica bene medulandi* [sic]. Es ciencia de bien medir, es ciencia de buen sonido, es ciencia de buen arte, ajustada, recta y perfecta, guardando en todo, desde sus principios y medios hasta los fines, las reglas y preceptos, que enseñan y deben enseñar los maestros, para ejecutarlas con toda rectitud, no tan solamente en el culto divino, sino también para lo humano, para no causar ruina en el corazón cristiano. Nace mayormente este daño de la permisión de haber muchísimos que se pasan a hacer cosas que no tienen pies ni cabeza, y los músicos a cantar obras que no están hechas y aprobadas por los maestros; y no es razón, crédito ni justicia que haya un idiota de hacer obras a su antojo, aumentando y disminuyendo reglas y preceptos, no sabiendo lo que deben guardar, mayormente en músicas destinadas para el culto divino. Pues ¿cómo ha de ser uno latino ni filósofo si primero no pasa por los filos y impertinencias de los primeros rudimentos de la gramática? *Contra principia negantes non est arguendum.*

Don Andrés Lorente (Lorent., lib. 1, fol. 22) dice, entre otras muchas cosas, “que no se hallará que cosas profanas se hayan permitido cantar en la Iglesia de Dios, ni fuera de ella, sino entre personas disolutas, ruines y malas”. Pues si aun fuera de la Iglesia de Dios no se permiten semejantes canciones, con más razón se deben desterrar de su culto todas las consonancias [sic].

Pues pregunto ahora: ¿Qué es música teatral? El mismo Padre Ulloa, ya citado, dice: “Que toda música saltatoria, que contiene en sí áreas, minuées y recitados” (P. Ulloa), como en nuestro lenguaje se llamaban los sones profanos y cantinelas lascivas, *jócaras. pavanas. zarabadas*, etc. Y así no podrá ninguno negar que las áreas y minuées se danzan y se bailan en similitud de los dichos sones, y por sus repeticiones, en todo género de teatros; y faltando a lo decoroso del templo de Dios, se pasan y han pasado a bailar, como se ha visto y experimentado, que aún el que más y el que menos, interior y exteriormente, mueven estas tales músicas infernales con su bullicio aun los ánimos de los más sosegados, siguiendo a el mesmo compás, ya que no los pies, el cuerpo o cabeza, señalando las jerigonzas de lo que suena. Contra todo esto advierte y dice San Agustín (S. Augustin., lib. 1) que la música en el templo de Dios ha de ser para edificar, y no para que se cometan semejantes errores y se profane la Casa de Dios: *Ipsium canere est aedificare*; debiendo de ser,

así el canto como el músico eclesiástico, no cantinela de la adúltera Babilonia, sino piedra religiosa de la casta Jerusalén, que sirva a el templo de la fe y edifique la devoción.

El padre Atanasio Chirker, de la Compañía de Jesús (P. Athans., lib. 1 et 2), en su 1 y 2 tomos de música que escribió, refiere, para probar los efectos que causa la música en las simpáticas complexiones de las criaturas, unas adustas, otras alegres, otras flemáticas, otras coléricas, etc., por los ocho tonos de la música. Y dice más: que así como, tomando un hueso duro y con la punta de él restregaren contra una piedra dura, es materia que a el que lo oye se estremezcan los huesos, que hasta los dientes hace rechinar, de suerte que si estuviese uno atado muriera sin remedio a su duración. Conque, asimismo, la música saltatoria y teatral tiene su simpática resolución con la naturaleza moviendo la Venus. Asimismo Boecio (Boecio, cap. 1) y el padre Fr. Juan Bermudo (Bermud., fol. 121, cap. 2), tratando de los ocho tonos, dan a cada uno la simpatía que tiene sobre la naturaleza y dominio en las criaturas, como el primero tono ser alegre y provocativo a buena conversación; el segundo tono provoca a cosas graves y severas; el tercero tono provoca a terribilidad, rabia y furia; el cuarto provoca a adulaciones y halagüeñas; el quinto, siendo despertador de tentaciones, provoca a sensualidad; el sexto provoca a tristeza e incitativo de lágrimas, y así usaban los antiguos de éste en el oficio de difuntos; el séptimo provoca a fortaleza y soberbia; y el octavo, alegre, simple, aunque dicen tiene parentesco con todos.

Algunos, con ignorancia invencible, arguyen sobre que la música sería que se canta en los teatros también se canta en las iglesias, y así que eso va en la letra, el ser humana o ser divina. Niego. Mas pregunto a el error de su ignorancia: ¿quién anima a quién? ¿la música a la letra o la letra a la música? Es claro que la música a la letra, pues aunque se diga *Miserere mei, Deus*, si se canta con cualquier aire de los profanos, ha de provocar su aire a el bullicio, como si por serio a dolor y a compunción. Y así no es la imagen que representa el leño, sino el leño a la imagen; y así muchas pruebas reales y físicas hay que comprueben y concluyan ser música que no se puede usar de ella en los templos sagrados; y así vamos ahora probando el origen y derivación y introducción de esta tal música.

Es bien sabido que toda esta música que llaman de estilo moderno viene y se origina de la estravagancia de los violines, por quienes la música estran-

jera, dedicada allá en sus teatros y asambleas, la han querido introducir en lo sagrado. Y así, que sea uso allá entre ellos el practicarla no les es de tanto daño a lo espiritual como en la nuestra España; como ni tampoco el andar el sexo femenino con deshonestidad; y así, introducida toda esta música por las sinfonías, que en otro idioma que en el nuestro; de manera que para explicar una mala gaita o mala composición, se repudiaba con gran desprecio diciendo: *Ésta es chinfonía*.

Y para que la ignorancia sepa de dónde nace y se deriva este nombre que dan los extranjeros a las solfas introducidas en los violines que llaman sinfonías, pondré su derivación y definición. Este nombre *sinfonía* no es tan nuevo que no traiga muchísima antigüedad, pues con gran fundamento los antiguos lo anotaron, como refiere Roseto (*Roseto in lib. suae musicae*), poniendo el canto en cinco maneras; es a saber: menodía [sic], sinfonía, armonía, melodía y modulación. Menodía es una flexión de voz que, cantando uno solo, con la dulce pronunciación se hace menodía. Sinfonía *est autem symphonia duarum vocum disparium inter se iunctarum dulcis concertus*. Por lo cual, no se ha de entender sinfonía por el instrumento músico de que usaban los israelitas, sino en el sonido y sentido de más de dos voces naturales, se forma más que la sinfonía, pasando a la armonía; así lo refiere Lorente (*Lorente, fol. 92, cap. 48*).

Ya están los oídos tan empalagados y encallecidos de áreas, minuets y recitados; los violines, así por su rechino de carreta como por su mala afinación, en que, a similitud del hueso del dicho Padre Chirker, provoca a rabia; y más viendo y oyendo, tanto por un término como por otro, las mismas solfas, casi en unas que en otras, en que todas se reducen a cláusulas, no de conciertos, sino mal concertadas por tanta multitud de disparates, aunque dicen suena bien, pero es por la violencia con que pasa del oído, haciendo que no se distinga lo malo ni lo bueno; esto es en cuanto a lo extrínseco; pero en cuanto a lo intrínseco y especulativo, perversa música, e inanimada y limitada; tanto, que los que han incurrido en este error de hacer semejantes músicas se reventan en querer hacer diversidades, y aunque más hagan, no se puede hacer más de lo que está hecho: lo que no tiene la dilatadísima arte de la composición, que es *sine fine* y cuesta mucho trabajo y estudio.

El género cronático y semicronático [sic; = cromático y semicromático], de que usan mucho los extranjeros en sus sinfonías, entienden muchísimos que son inventados ahora en estos tiempos, y es error, porque, como refiere

Tapia Numantino (Tapia, *ut sup.*) en su Tratado de Música, que el género cromático [sic] fue inventado por Timoteo Milesio (Timot., lib. 1, cap. 21), el cual hay parte puesto en práctica y parte en teórica, se compone de un semitono mayor y otro menor. El género semicromático [sic] es compuesto del cromático y diatónico, el cual se canta y se usa en la música. El género enarmónico no está en práctica, sino el ditono, que es tercera mayor. Quien quisiere ver lo que trata de este género enarmónico vea a Pedro Arón [sic], en su *Toscana* (Petrus Aron, *Tosc.*, lib. 2) y a Zelín (Zel., cap. 35, 2 p.), en que dicen que este género enarmónico fue inventado por Olimpo doscientos y diez y ocho años antes de la venida de nuestro Salvador a el mundo.

Toda esta música violenta es saltatoria, y es propia de los violines, que se han introducido para ella; y como es un instrumentillo tan débil, ha de menester, para su lucimiento, el adorno de lo diminutivo y veloz, gracias que, sin ellas, no luce ni parece bien, como ni tampoco luce ni brilla en puntos mayores. Los órganos se hicieron y se destinaron para la Iglesia de Dios en su sagrado culto, del cual huye y se auyenta el demonio a el oírlo, y es instrumento tan real y tan noble, que ninguno otro más que él, y así por su gravedad como por su volumen no se deja llevar debajo de la capa a ningún teatro, como ni tampoco otro cualesquier instrumento dedicado a el divino culto. El bajón y la corneta son instrumentos propios de capilla, dedicados también a el culto divino, y así el uno como el otro brillan y sobresalen, el uno por cimiento de las voces y el otro brillando sobre todas; mas el violín y flautas, que ayer estaban en las tabernas con las gaitas haciendo son a la embudez y embriaguez, ¿y que hoy han de estar, por persuasiones vanas, en las iglesias?; ¿y que, como se ve, que en los divinos oficios se haya de decir una sinfonía en lugar de verso o motete, cuando, a falta de voz viva, que con primor del arte y lucimiento de la habilidad, debe un bajón o un corneta suplir la falta, dando a conocer cada uno con primor su habilidad sobre los cantos llanos, los temas que los ofreciere la ocasión? ¡Qué dolor y qué compasión! Quieren los no prácticos ni estudiosos (que es de donde nace este daño, sin saber hacer distinción) aplicar toda esta música violenta y saltatoria de las sinfonías a las voces naturales, y es error; pero también se ve es por disimular la falta de rodeos y glosas bien ejecutadas, que *naturaliter* hacían con primor y ciencia *olim*, lo que hoy no se conoce.

Y asimismo, en conformidad de lo referido, muchos presuntuosos de músicos, como dice fray Juan Bermudo (Bermud., lib.1., cap. 5), que, ejercitados

en la música, los divide Boecio (Boecio. lib. 1, cap. 34) en tres géneros de hombres músicos; conviene a saber [origin.: sabre]: unos que *hacem*, otros que *tañen* y otros que *cantan*; en que todo aquel que careciere de la ciencia se llamará *factor. tañedor y cantante*. Andrea (Andr., *lib. suae musicae*) dice que el que se tiene por profesor en la música, si su habilidad y entendimiento carece de la verdadera inteligencia, se le ha de negar el nombre de músico, y como dice San Agustín, que puede estar la ciencia de la música sin el uso de ella, y en algunos suele haber más ciencia y especulación, aunque no haya uso en tañer y cantar; y así la ligereza de los dedos en los instrumentistas y facilidad en el pronunciar los puntos en los que cantan, nace del uso y no del arte. A estos tales se les debe dar el nombre de *tocantes nescientes, cantantes nescientes*, como *cantantes scientes, tocantes scientes* [sic]. Pues la experiencia lo ha mostrado en estos tiempos, que muchos, así cantantes como tocantes, ejecutan cosas tan dificultosas, que solamente son adquiridas por el uso y no por su especulación, y en mudándolos a otro estilo no dicen palabra. Mas qué mucho, si les falta, como he dicho, lo especulativo. Asimismo se pasan algunos otros a hurtar obras de diferentes composiciones y autores, ajustando y acomodando de unas obras en otras, trovando de lo humano a lo divino, *vel e contra*, sin reparar en su insuficiencia, para caer en error tan grande como cosas que han servido en teatros públicos quieren que sirvan en el templo de Dios, estando o no patente el Sacratísimo Cuerpo de Cristo Señor nuestro, para que los violines con sus áreas, recitados y minuets, y los cantores con los jajaes, ya con quebros y ya con afectaciones y disoluciones, para que el cristiano y católico pueblo se divierta y falte la atención de lo sagrado, haciéndolo casa y teatro de comedias. Don Pedro Cerón [sic], en su tratado de música (Gerón [sic], lib. 1, cap. 191), encarga y amonesta lo siguiente: *Clericorum cantus non sit remissus, non fractus, non dissolutus, sed honestus, gravis et uniformis, et per omnia humilis; psalmodia plus redoleat suavitem mentis humilitatemque et devotionem, quam aliquam obstentationem; nam non vacat a culpa animus quando cantantem plus redoleat. Nota, quia res quae cimitur omnino quam abominabile est Deo quando elevatio plus fit propter audientes quam propter Deum*. Y asimismo en el Ceremonial reformado en el año de 1600 (Cerem., lib. 1, cap. 28), donde trata de organistas y músicos, por mandato y decreto del señor Clemente Octavo, entre otras cosas dice: *Idem quoque cantores et musici observent ne vocum armonia, quae ad pietatem au-*

*gendam ordinata est, aliquid levitatis aut lasciviae prae se ferat, ac potius audientium animos a rei divinae contemplatione avocent, sed eorum sit devota, distincta et intelligibilia.*

Compárase, y con razón, esta música violenta y rápida a la vida humana, *Dies mei sicut umbra declinaverunt, et ego sicut faenum arui* (Psalm., 101, v. 12). Y así es propia de lo humano, lo que no tiene la música concertada, trabada, ligada, dilatada *sine fine, sicut cancrizante*, que regala el oído, se entiende de los que entienden los primores, y el espíritu se eleva a Dios, y, en fin, es música parecida a la de la eterna bienaventuranza, y por esto se debe ejercer en el culto divino y imitando a los ángeles, los cuales en la iglesia triunfante alaban a Dios con músicas y cantos perfectos y sonoros, y los santos en la iglesia militante, a imitación de la triunfante, que es nuestra madre. Y podemos entender que la Santísima Trinidad haya aceptado la música, pues se sabe por el Profeta que los ángeles la ejercitan en sus alabanzas, cuando vio al Señor, repitiendo los serafines *Sanctus, Sanctus, Sanctus*; y pues si los principales cantores y tañedores que Dios tiene en su capilla, enseñados en su divina presencia, le alaban con canciones y motetes dulces y consonantes, los de la tierra será bien nos esforcemos a alabarle con semejantes músicas, a imitación de los celestes coros. A Santa Brígida fue revelado por Cristo Señor nuestro, lo cual trae en los extravagantes, en que dice “que los cantores deben cantar en la Iglesia de Dios con voces consonantes y graves, de tal manera que exciten a devoción a los oyentes, no con vanas alegrías y gracias teatrales y acentos sensuales” (Santa Brig., *Extravagant.*, cap. 4).

Las obligaciones y cargos que todos tienen resultan, en este particular, sobre los señores maestros, los cuales, siendo tan grandes, y el descuido mucho mayor, en que los músicos, cantores y instrumentistas no se relajen por ningún modo ni manera, pues la persuasión humana y la fingida destreza motiva a este engaño tan manifiesto, tolerando se canten y se tañan solfas en el culto divino con semejantes vivezas, que no se requieren, las cuales, introducidas sin método ni medida, queriendo imitar (que ni aun su usom) a las de Corelli, las cuales se hicieron para teatros, y no para el culto divino, más para deleitar que para llorar. Señor San Gregorio dice: *Plerumque in sacro ministerio, dum blanda vox quaeritur, cum gravitate negligitur, et cantor, dum moribus stimulat cum vocibus, populum delectat* (S. Gregorius, *In distinction. san.*, fol. 91).

A tal ha llegado la ignorancia del mucho número, que quieren hacer creer una cosa que ni es ni puede ser, y así para los que arguyen falso no hay capuz como el desprecio; mas no obstante digo que quieren hacer creer que lo que es signo representativo, como se finge en la pintura, falsamente quieren que a el oído represente lo mismo, pues el oído es distinto sentido de la vista y no puede representarse en él más de en aquel instante que percibe el sonido, como el ciego que oye llover, oye tronar, etc., que esto es en aquel punto en que *realiter* percibe el sonido del suceso. Mas querer que en música se expliquen sucesos tan contrarios es cosa ridícula, que por sinfonía han de querer se expliquen los cuatro tiempos del año con todos sus sucesos, y juntamente, como dicen, los cantos de todos los pájaros. Es cosa tan falsa que sólo se debe responder con la vulgaridad de engañamuchachos, pues por cierto fuera cosa de ver, sobre lo dicho, que, como anotan las dichas obras, que los que tocan los violines hayan de dar voces (en la serie del Sagrado), diciendo: "ahora llueve, ahora relampaguea, ahora truena, ahora caen rayos, ahora se siembra, ahora se siega", etc. Ya se da a entender que en cuanto las solfas, las mesmas son las de éstas que las que se han hecho. Lo mesmo fue menester que hiciera un mal pintor con un borrón que, no pudiéndolo colorcar en la perfección, anotó diciendo "Éste es gato".

Y en cuanto a el canto de los pájaros, que dicen las dichas obras, el Padre Atanasio Chirker, ya citado, trae los cantos de los pájaros apuntados, y no todos, sino los que se pueden percibir, aunque no con la propiedad de las voces humanas, sí sólo en alguna similitud, como el canto del cuco, que lo hace en tercera abajo, el del gallo con una alfa hacia abajo, el de gallina en proporción y el del ruiseñor en glosa de 64 semifusas, que el más diestro italiano no las ha de ejecutar debajo de un compás, como refiere el Padre Benito de San Benito en su tratado de música (P. Benito, lib. 3, *Tractat. suae musicae*).

Toda esta música, que por los violines está introducida, ya se prueba ser música saltatoria y teatral, porque en todo es bulliciosa, más que alegre; y asimismo los términos con que se explican sus aires, como *área*, *andante*, *allegro*, *vivace*, *piano*, *gavota*, *grave*, *adagio* y *recitado*. Y digo que siendo, como son, términos extranjeros, los españoles no hemos menester tantos términos para explicar el más o menos aire; y así para explicar los queiebros y jeringonzas que traen las sinfonías; para entenderse ellos en sus sainetes teatrales han de menester anotar y significar con letras, respecto de ejecutarse en voces

muerdas, lo que no se pudiera con signos; y así todo esto se omite por acá, porque todos estos términos son mixtos y doblados, y son solamente para los violines, no para voces, que el más o menos compás entre nosotros antes de salir en público las obras, se les da a cada una su aire.

No ha mucho tiempo que se introdujo una ensalada que llamaban en lo vulgar, nacida de un entremés o mojiganga de las tablas, que se componía de diferentes coplas y copiillas, serias y jocosas, antiguas y modernas, cantadas y representadas; y esta tal ensalada andaba en cuantos banquetes, bodas y sainetes, rondas y vítores de noche, que era la cosa más ridícula que podía ser, y aborrecida de todos, si no es del vulgacho que se paga de semejantes gustos.

El recitado no hay disputa en que es término nacido de lo accionado de las tablas, donde se canta y se representa a un tiempo mismo; con que se prueba *realiter* ser música que, aunque se dice a espacio, es teatral, y música que se canta sin compás es claro ser preciso tomarla en la memoria para desocupar lo accionado de las manos. Asimismo es cosa también que se lleva la atención más de los oyentes que la que se debe a el venerable culto divino, porque los que echan el compás en estas composiciones de estilo nuevo, es cosa tan ridícula ver los mohines que hacen con la arrogancia del subir y bajar el compás, que ya que no se danza o se baila con los pies lo hacen con el cuerpo y brazo, según los tiempos y aires.

Como las misas y motetes, y otras obras que se han hecho y se hacen, así en facistol como fuera de él, y que vayan más o menos con aire o apresurado el compás, haciendo figuras mayores o menores, sean proporciones o no, ¿no suena a cosa de lo que ahora suena para el culto divino? Y es el caso que los autores y maestros antiguos, a quienes debemos venerar con todo debido respeto, pues con su celo y espíritu divino, con que fueron alumbrados, supieron y hicieron, como para el divino culto, no para asambleas ni teatros mundanos, y así nos enseñan y han enseñado, siendo nuestra guía y norte, guardando en todo los preceptos y reglas, y dando a cada tono sus cláusulas, para que de allí no se pasase, a distinción de los demás, en que ahora quicren los modernos tomarse diferentes licencias, entrando y saliendo con tanta dureza y disparidad, que de todo se compone una sinfonía.

No podrán negar los señores maestros, así prácticos como teóricos, en la ordenación de la rítmica, que, aunque muchos han hecho cosas muy buenas

en sus composiciones sobre cantos llanos, como *pangelinguas*, versos y otros temas al estilo que llaman moderno, de todos tiempos y proporciones (que yo también tengo hecho mucho, así orgánico como suelto), no deja de tener en sí lo bullicioso del estilo, que es lo que se prohíbe en el culto.

No se prohíbe la música porque salten las solfas de las voces, porque ni por este nombre saltante en la música ni porque salten los bajos, que ello es preciso en la música, que por fugas o por glosas, con movimientos de *arsis* o *tersis* [sic], formar las consonancias para la armonía musical; mas lo que se prohíbe en este término, "saltante", o "saltatorio", se comprende toda música que provoca a saltar, bailar y danzar, y sobre todo en sí *realiter* música saltante, esto es, que salten las voces, saliendo de su curso y término, siempre es desabrida y mala composición entre nosotros.

Teniendo ya probado que todo este género de música bulliciosa es teatral, no se puede ejecutar ni permitir en la Iglesia de Dios, por prohibirla con justa razón los Santos Concilios y Santos Padres de la Iglesia de Dios, y autores clásicos, en que mandan, encargan y amonestan que todos los cantos han de ser graves y honestos, porque ya sabe el inteligente que no todas solfas son para el culto divino, aunque se ejecute con el tiempo que se fuere, y así esta relajación está muy permitida y tolerada.

En algunas iglesias, aunque hay violines, no se permite se practiquen semejantes, ni este género de música.

En cierta iglesia, en saliendo algún villaneico con aire bullicioso, se suspende, por mandado y decreto del señor deán y Cabildo.

En otra iglesia, por el año pasado, en que el maestro de capilla, compelido de la persuasión e ignorancia, introdujo el latín con música tal, el Cabildo le echó cincuenta ducados de multa por la primera, y le reconvinieron que si volvía a hacer semejante cosa, se diese por despedido de su magisterio y Cabildo. Y para memoria y escarmiento se anotó en los libros.

No ignoran los señores maestros que en el latín no se puede repetir, por decretos que hay, por el riesgo que tiene de que con la repetición se diga un error, y así ¿qué diremos de las áreas en el latín, cuando es todo repetición, pues se pasan y han pasado a hacer sobre *Misereres* y *Lamentaciones* con tales proporciones y aires como si fueran sinfonías?

En la capilla del Papa no se cantan ni se tañen músicas tales en la vulgaridad, sino, en lugar de villancicos, motetes serios; y en todas las iglesias se

había de observar lo mismo, para que, lo uno, no se relajaran los músicos en los teatros profanos y caseros; y, lo otro, los fieles cristianos y católicos, con los cantos honestos y graves, fuesen conmovidos a dar infinitas gracias a su Criador. Dice Cristo Señor nuestro en su Evangelio: *Nemo potest duobus dominis servire* (Matth., cap. 6, v. 24), pues servir a Dios y servir a el mundo no puede ser. Y así, que los músicos, constituidos para el divino culto, no se deben relajar contra el decoro del culto y suyo, vendiéndose, aun por el precio más alto, el cual redundá en menosprecio y ajamiento de ciencia y habilidad, por cuya causa los oyentes, empalagados, no les mueve la atención de las cláusulas graves para llorar sus pecados.

Todos estos cargos recaen en los señores maestros, a cuyo cargo están los músicos, así para enseñarlos como para documentarlos; y sabiendo distinguir lo malo de lo bueno, no se pasaran a ejecutar semejantes canciones, por cuya causa se haya relajado el culto divino, como la música buena y perfecta; y si se hubiera remediado con tiempo, no se hubiera propasado a introducir semejantes canciones, por lo cual no hubiera llegado a hacerse costumbre en que, unos por ignorancia de estos cargos, otros por complacencia y menos valer, se ha apoderado el demonio, de suerte que es menester hacerse cargo de lo referido, y lo demás que se contiene, para que, con espada en mano (*Zelus domus tuae*, etc.), se destierre este infernal enemigo, mala y perversa costumbre, introducida en el servicio de Dios. De manera que se correrá y avergonzará cualquiera que no lo ejecutare así, como lo dice San Máximo: "Los bien acostumbrados se avergonzarán de faltar a su ordinario modo de proceder" (Maxim.).

Velipendiosa cosa es, y menosprecio de los señores constituidos en sus magisterios, aunque son dignísimos de su empleo, velipendiosa cosa es, vuelvo a decir, que, habiendo estudiado y comprendido los primores, delicadezas y suavidades de la música, siendo tan noble la ciencia y arte de la composición, no digo el hacer y ejecutar tales músicas, sino aun el mirarlas es gran delito y bajeza, cuánto más el consentirlas a su vista y ejecución, pues para su disculpa no hallo otro motivo más que el decir "es uso", contraviniendo a reglas y preceptos ¿Contraviniendo a reglas y preceptos? ¿Uso de música tal introducida en los templos? No puede pasarse a disculpa, sino antes sí ignorancia de lo contenido, o haciéndose desentendidos por no contravenir con el gusto del vulgo ignorante, que, presumido y llevado de este error, en que, pareciéndole ser cosa más difícil e impracticable, se unen a su parecer; mas es

menester hacerse el cargo de que quien practica lo más difícil practicará lo más fácil; lo más difícil y más costoso, en salud y tiempo, es saber con fundamento y practicar la composición desde sus principios, medios y fines, que es menester toda la vida del hombre, y aún se quedará corto, para entrar y salir en todo género de composiciones, como dice Lorente (Loren., *Epist. sua*) en su Epístola, así para el fundamento que se requiere como para todas sus definiciones; y si la ignorancia está en este tan disparatado dictamen, se responde que no está en otro caso la dificultad sino en no querer, los que no quieren, practicar disparates ni errores; porque si esta tal música se ejecuta con la pluma, es cierto tendrá dificultad el hacer pedazo de solfa, que ni aun son permitidas a un principiante, mayormente con la necesidad de las repeticiones de las áreas desde el principio hasta el fin, no siendo en coplas repetidas.

Si son obras, con esta tal música, para tañidas [orig.: tañidos] en el órgano, su pulsación no pasa más de que ni aun para servir de pasajes, como de antes se daban, para hacer las manos, porque de los saltos de las voces salen fuera de sagrado, unas veces posponiéndose, otras anteponiéndose a el bajo, y cuando se llega a acompañar es menester estudiar de nuevo por la maldita pulsación que se adquiere en este género de música, y no se puede acompañar con perfección.

Vemos cada día que los ignorantes músicos, así tocantes como cantantes, aforando obras que no son de su profesión, y están tan lejos como el cielo de la tierra, con tanta arrogancia, nacida de su ignorancia, quisieran tener voto, por estar consentidos de quien los tolera, a distinción de si es mala o buena la obra, pues son éstos tales los que tienen esta facultad perdida, y quieren, con su grande aprobación, se acompañe un bajo tan rápido y saltante y disminuido, que siendo, como es, música violenta, sin distinción de solfas, dan por menosprecio a quien no ejecuta tales disparates. Y digo que no está obligado ninguno a ejecutar, aunque sea en oposiciones, semejantes disparates; y así cada cosa para lo que es, no puede ser buena música la que está hecha sobre un bajo bullicioso, a la manera que un edificio no se puede tener sobre mal cimiento. Mucho había que decir sobre esto, mas remítolo a el silencio.

Dicen muchos ignorantes que la música que se hacía antes (como si hoy no se ejecutara) es antigua y antigualla, y que ésta que se practica hoy es moderna y que se usa. ¡Válgame Dios, y qué error! ¿Música antigua hay? ¿Y música moderna hay? Yo no lo entiendo, ni hasta hoy está escrito ni sabido que

hay música antigua ni música moderna, más que por el término que le quieren dar; yo no distingo de música moderna ni música antigua más de que como los violines tocaban de antes, como se apellidaban los sonos profanos *zarabanda* y *chaconas*, según lo ya probado, ahora se apellidan *áreas* y *minuetes*; conque de aquí se saca en claro que toda esta música moderna que dicen ahora se usa, nace de lo referido.

¿Es posible que haya tolerancia a la grave inteligencia que oye semejantes proposiciones, para animarlas y no castigarlas severamente? ¿Y que tenga atrevimiento un ignorante sin respeto, que ni aun merece tener nombre en la música, ni aun el de ser cristiano, pues por ventura los maestros y autores que hay y ha habido, fuera y dentro de este siglo, no están sus escritos llenos sus volúmenes de proporciones blancas y negras, mayores y menores, tiempos y figuras, signos y caracteres, que si se las pusieran hoy a muchísimos que presumen no las conocieran? ¿Y por qué los antiguos no han usado de todos estos supuestos? Lo primero, por no ser del arte y ciencia de buena y perfecta composición; y lo segundo, y especialísimo, por el riesgo que tiene, como la experiencia lo ha mostrado, en mezclarse en el culto de Dios nuestro Señor, que es lo que se está padeciendo.

¿Quién ha dicho hasta hoy, si no es algún mal cristiano, que es uso, y que como tal se debe ejecutar esta tal música en el culto divino de estilo moderno? Esto ¿quién puede decirlo, ni a dónde se dice, si no es allá en Londres? Pues ¿cuándo hay, ni ha habido, ni puede haber, usos, introducciones, ni estilos mundanos en la Iglesia de Dios, haciendo paralelo de lo humano con lo divino, atrevimiento que ya no hay fuerzas para tolerar semejante desacato? Con razón se queja el Señor en el salmo: *Pauper sum ego* (Psalm. 87. v. 16).

Bien notorias son las notas de algunos cuademillos del rezo, y en especial el del año de 27, se anota en el Ceremonial, con Olaya (*Olaya, De Miss. Cant.*, n. 47, fol. 27); lo cual advierten y dicen con graves penas, de los que incurrir en tal delito, de tocar o cantar sonos profanos, a fin de hacer reír o deleitar a los circunstantes, estando en los oficios divinos o en el sacrificio de la misa, pues hacen a el templo de Dios casa de comedias y lugar profano, imitando en esto a los escribas y fariseos, de quienes tanto se queja el Señor en el salmo: *Omnes videntes me deriserunt me, locuti sunt labiis, et moverunt caput* (Psalm. 21, v. 8); y así mandan estos decretos que cualquiera que incurriere contra estos mandatos sea severamente castigado por sus superiores.

Los músicos de la militante Iglesia, en los cantos, deben procurar poner la atención más en la significación de la letra que en la melodía de la voz y del canto. Lo mismo se dice a los oyentes de la música, que así lo debemos hacer, según San Bernardo, en que dice: *Quid prodest dulcedo vocis sine dulcedine cordis? Frangis vocem? Frange et voluntatem. Servas consonantiam vocum? Serva etiam concordiam morum, ut per exemplum cordis proximo, et per voluntatem Deo* (D. Bernard., in sua Doctrina. Lot., not. 13. fol. 88). Y en otra parte se acusa el Santo, diciendo: *Saepe ad Sacrum Ministerium vocem meam fregi, ut dulcis cantarem, et magis delectabar in vocis modulatione quam in cordis compunctione.* Y San Agustín, en el libro de las Confesiones, se acusa de lo mismo, diciendo: *Cum me magis movet cantus quam res quae canitur, poenalter peccasse confiteor; et tunc me audisse cantantem* (San Aug., in lib. Conf.). Y San Jerónimo tocó algo de esto, por lo que pasó en estos tiempos: *Audiant hi, quibus est officium in Ecclesia psallendi Deo, non voce tantum, sed corde esse cantandum, nec tragoediarum in Ecclesia theatralis moduli et cantica audiantur* (Hier., in Dist., fol. 92. cap. 2).

Y, como dije a el principio, era menester mucho volumen para lo que ofrece este asunto; no puedo dilatarme mucho; y así digo que, siendo, como es, causa de Dios, es preciso cumplir con sus mandatos, y esforzados todos a deterrar y abominar tal estilo de música de la Iglesia de Dios y de su sagrado culto, para la majestuosa veneración que debemos los cristianos católicos e inteligentes que no se practiquen cosas semejantes, pues así lo manda (y ahora lo deben mandar los Prelados y cabezas de las iglesias) el Santo Concilio de Trento, en la Sec. 22, en el Decreto *De Sacrif. Missae*, en que nos amonesta, después de otras cosas, que para que la casa de Dios se pueda llamar verdaderamente casa de oración no se ha de usar en ella de músicas, así orgánicas como cantos, cuando son impuros y lascivos, esto es, que no han de ser tañidas ni cantadas en el oficio divino ni en el sacrificio de la misa, haciendo mezcla de ellas con otras músicas profanas: *Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi, sive organo sive cantu, lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vanas atque adeo profanas, colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur, ac dici possit* (Conc. Trid., Sect. 22, *De Sacrif. Miss.*).

No son tan solamente las malas consecuencias que se siguen y daños que [se] sacan de la permisión de esta música, sino que, después de padecerlo la

Iglesia de Dios, nuestra Madre, los pobrecillos ignorantes y ciegos que quieren aprender, así con la pluma como con las manos, para sus conveniencias en el servicio de Dios y de la Iglesia, les enseñan, y ellos aprenden, estas tales músicas de chifonías, áreas y minuets y fandangos, en lugar de versos y obras tan excelentes como las que hay escritas y pudiera hacer el estudioso maestro. Conque de aquí se infiere van a destruir totalmente toda la música motética que se debe cantar y ejercer en el culto de Dios, pretendiendo la malicia infernal no haya ni quede memoria de ella, predominando ésta tan infame, pues con el tiempo no habrá quien enseñe la verdad. Pues hoy es cosa tan lastimosa que haya de llegar un pobre discípulo a un acto tan serio como es el de una oposición, y lo primero que pregunten (para su concepto) es si sabe hacer o tañer a el estilo nuevo. Cosa lastimosa es, que más parece burlarse de él que ayudarle en semejante acto.

El Concilio Moguntino, celebrado en el año de 1549, *De Horis Canonicis*, dice entre otras cosas: *Clericos, quibus ea cura incumbit, sedulo commonendos, et Praelatos digna mandamus animadversione compellendos, ut non vocis tantum modulatione, sed devotione cordis, etc.* (Concil. Mogun., fol. 777, cap. 53).

Y el Concilio Agustano, celebrado en el año de 1548, *De celebratione Missae*, manda: *Organa populi aures nullum alium sonitum aut numerum deferant, quam qui religiosus ac pius ab hominibus habeatur. Melodiae lasciviae [sic], aut aliquo pertinentes, procul absint profani, etiam rhythmus, ecclesiasticis sonis, aut verba sententiae ecclesiasticae profanis numeris aut rebus, ludibrii causa, non accommodentur. Nam cum, aut melodiae, aut orationes sententiae, ut sacrae in profanam consuetudinem abeunt, fieri non potest quin ad suum usum in ecclesiis de pronte animos audientium memorias illius ludibrii aut scommatis pugnant, atque avocent a devotione* (Concil. Aug., fol. 733, cap. 18).

Y el Concilio Sinonense, celebrado en el año de 1528, que empieza: *Cum in ecclesiis Deo psalmodia cantanda praecipitur, etc.*, prosigue: *Propterea praecipimus ut in ecclesiis sint musici cantus distincti ac discreti, moventes cor ad devotionem compunctionemque. Porro in ecclesiis, praetextu musici cantus, non iuncta audiendae publicae cantinelae, et lascivae, etc.* (Concil. Sinonens., fol. 681, cap. 17). *Curent ergo sacerdotes et clerici sic suos cantus instituere, ut modesta honestaque psallendi gravitate placidaque devotio-*

*nem, compunctionemque, non ad lasciviam cordis, ve [sic; parece que debiera ser vel, pero no es seguro, a causa de la conjunción aut que viene a continuación] aut titilationem; y más abajo dice: Organorum usum Ecclesia a Patribus ad cultum servitiumque divinum recepit. Nolumus itaque organicis instrumentis resonet in Ecclesia impudicitia aut lascivia, melodia, sed sonus omnino dulcis et gravis, qui nihil praeter hymnos divinos et cantica spiritualia representet.*

Y el Concilio Toledano, celebrado el año de 1473, que empieza *Ab Ecclesia*, etc., donde manda que todo canto malo sea lanzado y desterrado de la Iglesia y que, asimismo, se prohiben así los cantos como las representaciones en los días de Inocentes y Natividad de nuestro Señor Jesucristo, así en las misas como en los divinos oficios, debajo de graves penas (Concil. Tolet., f. 522, const 19).

Y el Concilio Basiliense, Sect. 21, f. 581, manda que el eclesiástico que tuviese el atrevimiento de mezclar tales canciones en el oficio divino sea por el superior seriamente castigado, y así que se debe cantar con debida gravedad: *Sacerdotes nullo debito se obstringant, nulli actus capitulares citra necessitatem festis diebus habeantur. Larvales et theatrales illi loci, qui in festo Innocentium usurpari solebant, ab Ecclesia arceantur.* Y más abajo dice: *Sunt alii voce dissoluti qui vocis modulatione gloriantur*, etc. (Concil. Basil., Sect. 21, fol. 581). Y sobre estas palabras dice Hugo de Santo Victore: *Cantant forsitan ut populo magis placeant quam Deo; qui cantant, non cantant in choro cum Maria, sorore Moysi, sed in palatio Herodiadis, ut placeant discumbentibus et Herodi* (Ugo de Sanct. Vict., *ibi*).

Y asimismo el Cardenal Bona, *De Cantu Ecclesiastico*, refiere lo dicho y más: *Cantus sit gravitate, nec lasciviam resonet [aut] rusticitatem; sit suavis, ut non sit levis; sic mulceat aures, ut moveat corda, tristitiam levet, iram mitiget, sensum litterae non evacuet, sed fecundet.* Y en el mismo párrafo: *Mutant mores qui mutant cantum* (Cardinal. Bona, Societ. Iesu, cap. 17, 5). Y San Ambrosio (S. Ambros., lib. 1 *De Off.*, cap. 18): *Servanda quoque modestia est; num quid in omni cantu stridulis in amoenis et superacutis vocibus obstrepere, necesse est cum psallis clamorosa voce, ut ait quoque Benedictus* (Benedict., in *Regul.*, cap. 20 et 25), *sed in puritate cordis et compunctione lacrimarum, nos exaudire sciamus; alte cantat apud Deum humilitas, sicut dixit Scriptura, Eccl. 35.* Y asimismo Teófilo Rainaudi, *Heteróclita Espiritual:*

*Nemo enim non videt ridiculum fore*, etc. (Theof., Sent. 11, punct. 6, fol. 162, et Bona).

Y San Isidoro afirma en su *Etimología*, lib. 3, cap. 15, que con el arte de la música o modulación lanzó David el espíritu malo de Saúl, lo cual se atribuye a el arte de la música, como cosa natural, la sanidad de Saúl; y así los antiguos siempre han tratado la música con gran veneración, como se nos ha hecho manifiesto, hallando en sus composiciones melodías honestas y decentes, para ejercitarlas en los divinos oficios, atendiendo en ellas a el movimiento de su primera institución; y ahora la vemos con gran desprecio relajada y perdida, porque, aunque hubiesen quedado, como han quedado, músicos que se precian de cantar eclesiásticamente, y algunos maestros, encubiertos por el orden, que con la dulzura y melodía de sus composiciones mueven a los oyentes de dar repetidas alabanzas a nuestro Criador, resplandeciendo en sus obras y cantos la honestidad de la música, por la buena melodía con que han sido ordenadas, hay otros también, tan livianos, que con ella hacen y han hecho, aun teniendo oficio que les obliga a no intentarlo, cosas tan livianas y provocativas a deshonestidad, adulterándola de tal manera, que en lugar de atraer los ánimos y levantar los corazones a la contemplación de los divinos misterios, los apartan con sus abominables composiciones y cantos totalmente de ellos. Advierta, pues, todo músico y todo cristiano católico que los Santos Padres ordenaron hubiese música en la Iglesia de Dios, no para profanar con ella los divinos oficios, sí para que los tibios fuesen más devotos, y porque la música y canto en la iglesia provoca a devoción y regocijo espiritual, como lo dice San Agustín: *Consuetudinem canendi probat Ecclesia, ut per oblectamenta aurium infirmior animus ad effectum pietatis assurgat* (S. Aug., lib. 9 *Conf.*, cap. 7, et lib. 10, cap. 33); y también decía el glorioso Santo: “Acuérdome muchas veces las lágrimas que derramé a el principio de mi conversión, recobrando en los cantos de la Iglesia la fe que había perdido, y ahora también me mueve a devoción y compunción cuando se canta con voz clara y melodía conveniente”. Posidonio (Posidon., *in vita S. Aug.*), en la vida del glorioso Santo, dice que amaba San Agustín tanto la música, que pasando del Africa para visitar las iglesias de España, no menos se enristecía de ver que en algunas no se cantaban divinas alabanzas, y en otras ver destruidas sus paredes. Guillermo Durante dice: *Celebratur in Ecclesia cantus, ut ostendatur homines debere referre gratias et laudes Deo, dum manibus ceterisque membris satagunt agere opera quibus valeant Deo placere* (Gui-

Ierm. Durant.). Y así la música no se ordenó ni se compuso para que en la Iglesia de Dios nos deleitase siendo teatro de uno y otro sexo, sino para que nos incitase y despertase a la devoción, pues es y ha sido de tanto provecho en las almas de los fieles, que, oyéndola clara y perfectamente, como debe ser, se encienden en devoción y reverencia de la Majestad Divina; lo cual dice San Agustín en sus confesiones haberlo experimentado muchas veces.

De Santa Cecilia se lee que, tocando el órgano, cantaba a el Señor diciendo: *Fiat, Domine, cor meum et corpus meum immaculatum, ut non confundar (in vita Sanct. Caeciliae)*. Y el apóstol San Pablo: *Psallam spiritu, psallam et mente* (1 ad Corint., cap. 15, v. 15). Y San Jerónimo: *Melior est quinque psallorum cum cordis puritate ac serenitate spiritualique hilaritate decantatio [sic], quam totius Psalterii cum anxietate cordis atque tristitia modulatio* (S. Hyeron. lib. 2, cap. 6).

Y así digo que, habiéndose de ceñir a la modestia que piden las composiciones eclesiásticas, sin que les falte la gala y dulzura del buen gusto, pues lo contrario es ofender lo sagrado del divino culto, y de que se experimentan tantos castigos por los abusos contraídos, y más en este siglo, cuando en el de los gentiles se reprendían [sic, en plural] severamente la indecencia, juzgando por ella ofendidos sus falsos dioses, violados sus profanos templos y viciadas sus costumbres, según refiere Ateneo: *Prisci enim homines consuetudine legeque deorum hymnos et laudes in conviviiis, ut reverentia numinum eius quod honestum ac moderatum est fines non transirent, adiuncta [origin.: ad iuncta], namque musicis numeris de diis oratione magis compositi sunt, et graves cuiusque mores* (Loren., in lib. suae musicae). Pues si esto reprendían tan severamente los gentiles ¿qué tolerancia ha de haber para lo sagrado de nuestro Dios y Señor?

Concluyo con lo que dijo San Próspero, amonestando a un grande maestro organista: *Restat, ut arbitror, musicorum voluptas; habes organum ex diversis fistulis Sanctorum Apostolorum Doctorumque omnium Ecclesiarum aptatum: quibus dum accentibus [orig.: aseptibus] gravis et circumflexo, quos musicus ille Spiritus per Verbum tangit, implet et resonant* (S. Prosp., De Glos. Sanctor.). Y así digo que si no advierte sorda la relajación o torpe la ignorancia a la obstinación de tan indecoroso sonido, sujete el deleite de la música eclesiástica, que son voces animadas, las voces de los primeros cantores y músicos de la Iglesia, órganos vivos y voces agudas, que suenan y enseñan edifi-

cando al mundo, sin la deleitable variedad de acentos graves, agudos y circunflejos, siendo el maestro el Espíritu divino, no faltando la dulce lengüetería, llenando y pulsando hasta hacerlos armoniosamente sonar en lenguas del amor divino.

Y así, supuesto todo esto, todos los que se hallasen, así en empleo de magisterios como en el gobierno de sus iglesias, a cuyo cargo están todos estos cargos, deben remediar este uso y abuso mal introducido en la Iglesia de Dios y en los divinos oficios, pues los más, así prácticos en la música como teólogos, están en este conocimiento y no se determinan a romper el campo de este enemigo, que es grande, y sus consecuencias muy dilatadas, muy malas y perversas, las cuales, sobre las dichas, se dejan a la consideración cristiana y católica, y experiencia, haciendo el juicio tan considerable, que así en lo honesto como en lo escandaloso se remite a el silencio.

Pido y vuelvo a pedir, con lágrimas del corazón, miren y vuelvan por la honra y gloria de Dios nuestro Señor, pues en su Tribunal Supremo no habrá disculpas; y confundiéndome, en esta mi cortedad, sin méritos para pedirlo ni ciencia para explicarlo, *in magnis voluisse satis* (Propercio), para alcanzar una cosa tan grande. Sólo el cargo es quien acusa, y a obra tal todo católico cristiano debe concurrir diciendo: *Zelus domus tuae comedit me* (Psalm. 68. v. 10), y con el mismo celo católico se destierre *totaliter* este enemigo de la honra y gloria de Dios nuestro Señor, que nos conserve en su gracia. Amén.

BDYRDCO