DISCURSOS

LEIDOS EN LA

REAL ACADEMIA DE BUENAS LETRAS

DE BARCELONA

EN LA SOLEMNE RECEPCIÓN PÚBLICA DE

D. JOSÉ RAFAEL CARRERAS Y BULBENA

EL DÍA 27 DE JUNIO DE 1920

BARCELONA

IMP. «LA RENAIXENSA.»—XUCLÀ, 13

1920

DISCURSOS

LEIDOS EN LA

REAL ACADEMIA DE BUENAS LETRAS

DE BARCELONA

EN LA SOLEMNE RECEPCIÓN PÚBLICA DE

D. JOSÉ RAFAEL CARRERAS Y BULBENA

EL DÍA 27 DE JUNIO DE 1920

BARCELONA

IMP. «LA RENAIXENSA.»—XUCLÀ, 13

1920

SIGNIFICACIÓN ARTÍSTICA

DE

MANUEL RINCÓN DE ASTORGA,

AUTOR DE LA MEJOR ÓPERA

REPRESENTADA EN LA ANTIGUA LONJA DE MAR

DE

BARCELONA.

Señores Académicos:

Debido no a mis méritos, sino tan sólo a vuestra benevolencia, vengo hoy a sentarme entre vosotros y a cooperar en las tareas de esta docta Corporación.

El vacío que deja persona tan competente como el Dr. D. José Jordán de Urries y Azara no pueden llenarle ni mis pocos valimientos, ni toda la fuerza de mi voluntad y de mi constancia en el estudio: supla vuestra benignidad lo que a mi esfuerzo falte.

Las primeras obras impresas debidas a la pluma de mi inmediato predecesor, son:

Los Autos Sacramentales de Calderón, 1889; *Los poetas aragoneses en tiempo de Alfonso V,* 1890; *Teorías sobre la Belleza y el Arte en las obras filosóficas de Cicerón y Séneca,* 1891; *Biografía y Estudio crítico de Jaurégi,* obra publicada por la Academia Española, 1899.

Los múltiples talentos del Dr. Jordán de Urries, manifestados en el campo de la crítica estética y de la historia del Arte, dieron ópimos frutos durante su estancia en Barcelona.

Trabajo sobresaliente es el discurso de ingreso en esta Academia, leído en la solemne recepción del Dr. Jordán de Urries en 25 de Febrero de 1912: *Rubió y Ors como poeta castellano.* Admirable labor que no me creo con competencia bastante para juzgarla con el tino que merece. Encierra un tributo de admiración al Dr. Rubió y Ors, como hombre de letras y como apologista católico, al que me asocio con toda el alma. Resulta dignísimo intento el de historiar la obra literaria del sabio literato catalán y el de rea zar las bellezas que se aprecian en las poesías castellanas debidas a su inspirado estro. Figura preeminente fué en el renaci-

miento de la literatura en Cataluña, el insigne autor del *Gayter del Llobregat*.

Con otros substanciosos trabajos ha cooperado el Dr. Jordán de Urries a las tareas de esta docta Corporación. He leido en el BOLETÍN algunas interesantes traducciones de obras alemanas con referencia al Reino de Aragón, que merecen el mejor elogio y acusan el dominio que alcanza de la lengua de Schiller.

Al poco tiempo de llegar a Barcelona el Dr. Jordán de Urries, vemos su nombre inscrito en las principales sociedades de cultura, que le contaban como uno de sus miembros más constantes y más solícitos en acudir a las solemnidades artísticas o literarias que en las mismas se celebraran.

La *Associació Wagneriana,* por gestión reiterada de su digno presidente, consiguió que diera, en su domicilio social, una conferencia titulada: *Una hipótesis sobre el origen de la rima*, formando parte de un ciclo de XXV conferencias (1902-1906), impresas en 1908.

No demostró en esta conferencia tener el propósito de tratar del origen histórico de la rima, sino indicar la causa de su aparición. En el florecimiento de las lenguas clásicas no existe la rima, y, por tanto, algo había de haber en las lenguas clásicas, que las modernas no posean, que permitiera a aquellos poetas insignes prescindir de un artificio de que tanto se usa en nuestros tiempos y se logran con él notables bellezas.

Las lenguas clásicas poseían en su prosodia el acento y la cantidad. Era el acento tónico o de altura, la mayor o menor elevación de la voz con que se pronunciaba la sílaba, que no tenía relación con las demás; el métrico o cantidad prosódica, el mayor tiempo, doble, que duraba la pronunciación de la sílaba larga que la breve. Así, continúa justamente el conferenciante, en griego clásico, por ejemplo, tenía la pronunciación de las palabras los dos elementos musicales de altura y tiempo, perfectamente distintos.

Establecido este hecho y sus derivaciones saca varios ejemplos de las lenguas clásicas y otros de las modernas, de cuyo estudio deduce una serie de consideraciones, de donde se desprende que la aparición de la rima en las composiciones no pertenecientes a la buena época de las lenguas clásicas, no obedece a otra razón sino a la de que la *harmonía, suprema ley de la métrica, y en sentido general de la música, lo exige.*

Como consecuencia y en concordancia con este estudio, he de añadir, y esto es apreciación personal, que creo muy verosímil fuesen el tono y la cantidad prosódica el verdadero origen de la

antigua música griega; consistente tan sólo en una forma particular de bellísima declamación, fundada en las distintas reglas prescritas para conducir el canto según los preceptos de los tratadistas célebres de aquella época, en que florecía Aristógenes.

Siguieron a este trabajo los que van a continuación. Todos son notables, sobresaliendo algunos por su singular mérito, a saber: *El Arte según las escuelas actuales y los escritores contemporáneos,* en el anuario de la Universidad de Barcelona, 1908; *La Estética alemana en la primera década del siglo XX,* en idem, 1910; *Necrología de D. Felipe Bertrán de Amat,* en la Academia de Bellas Artes, 1912; *Apuntes de Teoría de la Literatura y de las Artes,* dos volúmenes, 1912; *Estética de la Pintura,* en la Academia de Bellas Artes, 1919. Es ésta una interesantísima disertación. En este discurso se despide de su querida ciudad de Barcelona.

Dió también en Barcelona el Doctor Jordán de Urries hermosísimas conferencias, inéditas hasta el momento actual. Tengo dos de ellas grabadas en la memoria, a saber: *El Arte español en los siglos XVI y XVII,* leída en el Comité de Defensa Social, en 13 de Junio de 1907, que luego relacionaré someranamente, y *Sistema de las Artes,* leída en el Ateneo Barcelonés, en 9 de Enero de 1917, trabajo meritísimo y digno de estudio.

Grato recuerdo para mí el de la conferencia dada por el Doctor Jordán de Urries, el día 13 de Junio de 1907, en el Comité de Defensa Social, durante mi ejercicio de Presidente de la Sección de Propaganda. En esta tan interesante conferencia se ocupa primordialmente del arte arquitectónico y expone una detallada relación de la manera como entró en España este arte y del desenvolvimiento que llegó a adquirir en los siglos XVI y XVII. Al ocuparse, con gran tino y profundo conocimiento, del Escorial, de arquitectura greco-romana, hace notar que su severidad concuerda mejor con la manera de ser y sentir de aquel gran Rey que se llamó Felipe II, que con el carácter propio del arte español y del célebre Herrera que dirigió aquella magna obra. Con oportunas consideraciones observa que si en arquitectura no teníamos, en aquella época, realmente estilo propio, llegamos a adquirirlo en la escultura, especialmente en la madera policromada, tan típica por su realismo y su carácter esencialmente popular, destacando como ejemplar el más conocido de ella las imágenes de los santos. En la pintura ocupamos un sitio preeminente y en ella hemos sido exportadores acaso con mayor intensidad que nación alguna. En los siglos XVI y XVII la vemos florecer con inspiración y lozanía sin igual. Los nombres de Ribera y Zurbarán, y especialmente los de

Velázquez y Murillo serán, en todo tiempo, timbre de gloria, prez y honor de la católica España.

No sólo el deber de cortesía es lo que motiva las líneas que anteceden, con plena convicción escritas, sino la admiración y cariño que por el docto catedrático de Madrid intensamente siento.

Temas de distintas órdenes se me presentaron a la mente; pero, al escoger entre ellos el que creí más oportuno para mi discurso de ingreso, decidime por la significación artística de la ignorada personalidad del eminente artista Rincón de Astorga, cuyo genio y cuyo arte tanta admiración despertaron en el público erúdito con su ópera *Dafni*, representada, a principios del siglo XVIII, ante Carlos de Austria y su augusta esposa, en la antigua Lonja de Mar de Barcelona. Lucieron notablemente en esta representación los elementos de la Real Capilla de Música, cuyo protector era el sexto Conde de Savellá, poeta y músico insigne, discípulo preclaro de los monjes benedictinos de Montserrat.

He creído podría resultar de vuestro agrado un suscinto análisis con relación a la labor artística del citado maestro, oriundo de la linajuda familia astorgana de Rincón; titúlase, pues:

Significación artística de Manuel Rincón de Astorga, autor de la mejor ópera representada en la antigua Lonja de Mar de Barcelona.

I

ESBOZO BIOGRÁFICO DEL MAESTRO RINCÓN DE ASTORGA

El esbozo biográfico de este notable compositor, según los datos aportados por el inteligente escritor, mi cordial amigo, Hans Volkmann de Dresden, con adición de algún aserto que me parece fundado, más la autoridad del único documento bibliográfico, impreso en el siglo XVIII, que trae Gaetano Gaspari en el tomo III, página 195 del catálogo de la biblioteca musical de Bolonia, completado y publicado por Luigi Torchi a expensas del Municipio, es el siguiente:

Manuel, Joaquin, Cesar Rincón de Astorga de Ogliastro (o Agliastro, que de ambas maneras se vé escrito en los documentos el nombre de esta población siciliana) Millaina y Morticello, nació en Augusta en 20 de Marzo de 1680. Manuel recibió educación esmerada como su alta alcurnia requería. Hombre de gran cultura

e iniciado en varios ramos del saber humano, aumentó sus conocimientos en las grandes ciudades de Italia. Perfeccionose especialmente en el dominio de la música, en cuya materia fué de los más doctos. Como compositor alcanzó un renombre no obtenido por la mayoría de los buenos compositores de su tiempo.

Cuándo, a consecuencia de la guerra de sucesión, en el año 1708, se promovieron tumultos en Palermo acudió a sofocarlos Astorga, Barón de Ogliastro, que era oficial de un cuerpo de guardia municipal, creado por el regimiento castellano-siciliano de guarnición en la capital de Sicilia.

En 1709 se cantó en Barcelona su precioso drama pastoral *Dafni* a instancias del caballero protector de la Real Capilla, Juan de Boxadors, Conde de Savellá o Çavellá.

Según expresa el propio Astorga, en el prólogo de la edición lisbonense: *reconocía por Patria, no sólo la Italia, donde tuvo lugar mi nacimiento,* dice él, *sino la España, donde lo tuvieron mis predecesores.* Su alcurnia era leonesa, de la familia astorgana de Rincón que pasó a Sicilia en época desconocida, hallándose ser el primer Rincón allí establecido un Diego Rincón de Astorga que tuvo por hijo un Manuel Rincón de Astorga a quien se concedió la baronía de Ogliastro sobre el año 1650. Nieto de este último era el compositor que motiva estas líneas.

Ostentó con dignidad y decoro, obrando con prudencia y acierto, la alta representación senatorial de Palermo. En el ejercicio de tan elevado cargo puso en evidencia sus relevantes dotes y la ecuanimidad de su carácter.

Estuvo en Viena y después en Londres, según se presume desempeñando una misión diplomática. En Viena fué padrino, por delegación del noble señor de Prinnings, de una hija del compositor Caldara. El emperador Carlos VI le nombró maestro honorario de la capilla imperial de música.

Visitó, más tarde, la ciudad de Lisboa; finalmente el Rey de España, Fernando VI, premió su fidelidad y su talento haciéndole merced de una importante plaza a su servicio.

Prefiriendo *la patria española a la italiana,* vendió su baronía de Sicilia el año 1744. No se saben más noticias de este compositor, ni se conoce el sitio donde acabó sus días. (1)

---

(1) Aprovecho esta ocasión para suplicar a quien leyere que si sabe algo más complementario con referencia a la biografía de Rincón de Astorga me lo comunique.

II

PLAN. DRAMA PASTORAL «DAFNI»

La significación artística de Manuel Rincón de Astorga resulta de las obras conocidas de este compositor; digo de las obras conocidas porque presumo, por fundadas referencias, que fueron muchas más las que compuso y cuyo paradero se ignora.

Las obras de Rincón de Astorga que han llegado a mi conocimiento, son:

El drama pastoral *Dafni;* sus *Cantatas humanas* y su *Stabat Mater.*

Creo oportuno al tratar de las distintas formas musicales a que se dedicó el Maestro Rincón extenderme, aunque someramente, indicando su origen y su desarrollo, para deducir la significación que, dentro la evolución respectiva, cabe señalar al inspirado artista de quien me ocupo.

En la época del renacimiento despertóse entre los literatos italianos gran afición a las formas clásicas, propias de la antigüedad griega y latina. Por ende la lectura de las églogas de Teócrito y Virgilio era frecuente entre ellos; su influencia, que fué muy activa, es el verdadero origen de la égloga en el teatro italiano, de la que resulta un buen ejemplar el *Glico* (que ya no es de las primeras, las cuales alcanzan el siglo XV) *Egloga pastorale,* de Alberto Lavvezzola, obra selecta de este noble veronés, estrenada en 1578.

Generalmente tenían mayor extensión y no se las llama *Egloga pastorale,* sino *Favola Pastorale* o *Favola Boscherecia.*

La *Favola Pastorale* sobre Orfeo, debida a la inspirada pluma de Angelo Policiano, fué representada en Mantua, el año 1472.

La *Favola Boscherecia,* de Torcuato Tasso, titulada *Aminta,* dada a luz en 1573, fué representada en Venecia el año 1581. En esta obra, como en casi todas las obras que los poetas italianos escribían sobre esta forma, resulta poco interesante el asunto que motiva la acción, con gran descuido de la trama e inoportuno recurso a situaciones inverosímiles. No podía tan gran poeta dejar de lucirse en su producción artística. Con mérito singular y con magistrales toques da vida a los personages y con gran naturalidad describe las costumbres y pinta los caracteres y las pasiones. Su estilo es muy elegante. Anteriormente, el año 1562, el poeta veneciano Francesco Peranda había dado a luz su *Egogla*

Pastorale del mismo nombre, dedicándoló a la ilustre señora Virgilia Roncalli.

La *Aminta* del Tasso recibió gran realce con la música que le fué aplicada por el jesuita Erasmo Marotta, natural de Randanzza. Su estilo fué el de la clásica escuela musical siciliana. Murió este notable compositor en Palermo, en 1641.

En el siglo XVII estas composiciones recibían el nombre de *Drama pastorale* y si eran escritas, como argumento de ópera, para poner en música se las llamaba *Drama pastorale per musica*. Este es el título que ostentan las composiciones musicales de género pastoril representadas en el teatro y debidas a la inspiración de maestros tan eminentes como Mezzolenni, Pollarolli y otros que brillaron en Italia como continuadores de Cavalli. Este es el título que ostenta la obra de Rincón de Astorga, compatricio del insigne hijo de San Ignacio que puso música al *Aminta* del gran Tasso.

Según consta en la partitura de *Dafni,* este drama pastoral fué cantado en Barcelona en Junio de 1709. La partitura que poseo y en que consta esta circunstancia, comprende solamente la introducción y primer acto de la obra. Formó parte de una colección de obras escogidas guardadas en la Biblioteca Imperial de Viena; colección reunida por el literato Simón Molitor, n.° 19,242, del catálogo de dicha Biblioteca, inserto en el volumen X, año 1890. Estos fragmentos de la ópera *Dafni* constituyen la parte 10, en orden numérica, del expresado n.° 10,242.

Empieza con la siguiente inscripción: *Dafni. = Drama pastorale per musica tenuto a Barcelona, avanti le loro Maestà Cattoliche. = L'anno 1709, alli de Giugno. = Musica del Barone d'Astorga.*

El Doctor Joseph Mantuani, que hace años me honra con su amistad, me mandó, como Director de la Biblioteca Imperial, un largo ejemplo que guardo con cariño en mi colección particular.

Esta música es hermosísima. Empieza el Drama pastoral con bien delineada introducción. Destaca en primer término su período inicial de gran realce, que recuerda, en su forma armónica, las bien trazadas *fugghetfe* de Johan Sebastián Bach. Sigue luego dulce adagio, terminando la introducción con un allegro, puro y tierno, según la forma de Scarlatti.

Las escenas primera y quinta del primer acto son bellísimas, construídas adecuadamente en concordancia con el estilo propio de los buenos melodistas del siglo XVIII. Por lo sentimental y por su dulce acento de ternura llama la atención la última aria de la escena quinta, con un elegante *ritornello* para los instrumentos de cuerda. Obsérvase en este fragmento un salto de séptima atinadamente

dispuesto. La melodía de esta aria es muy agradable, apreciándose en ella cierto resabio de los melodistas españoles contemporáneos de Astorga.

La escena sexta ofrece un sencillo recitado que se desarrolla en afectuosísimo movimiento, digno de estudio por la propiedad con que la música viene aplicada, realzando la letra y ajustándose a su espíritu y sentido de una manera admirable:

Esta ópera o *Drama pastorale per musica* es la mejor composición musical profana de cuantas se cantaron en aquella época en Barcelona.

Su estreno no tuvo lugar en nuestra ciudad, sino en Génova, dedicándola a las damas y caballeros de aquella cultísima urbe.

En Barcelona agradó, no solamente la música, si que también las *apparenze* «(Avisi di Napoli», año 1709, n.° 33) formas, figuras, tal vez decoraciones, dispuestas por el gran Bibienna, arquitecto real, pintor y director escenógrafo, como consta en mi *Cárlos d'Austria* y como indica expresamente el Doctor Marcus Landau al hablar de la ópera *Zenobia in Palmira*, en su obra *Geschichte Kaiser Karls VI als König von Spanien*, página 507, última línea.

No fué el drama pastoral *Dafni* la única ópera que se cantó en aquella época en Barcelona, pues se cantaron, entre otras, a más del fragmento musical *Il più bel nome*, dicha *Zenobia in Palmira*, de Antonio Caldara, que se dió al público con una *partita* del inmortal Fux (cuyo brillante, a la par que severo *Te Deum*, resonó en el ámbito de Santa María del Mar) de que me ocupo en un artículo de la «Revista Musical Catalana», año XII, núm. 139, e *Imeneo* y *Scipion nelle Spagne*, del propio Caldara, y, además, el *Alceste, festa teatrale per musica*, del maestro de capilla del Rey Carlos en Barcelona, Giuseppe Porsile. Describo estas últimas óperas, inferiores en mérito artístico al drama pastoral de Rincón de Astorga, en un artículo de la «Revista Musical Catalana», año II, número 17.

Todas las óperas que se representaron entonces en Barcelona, lo fueron en la antigua Lonja de Mar, según se desprende de una deliberación del Consejo de los XX, fecha 24 de Diciembre de 1708, a que se refiere Antonio de Campmany en sus *Memorias Históricas*, tomo IV, Apéndice, p. 75, col. II.

El *Dafni* es una joya de insuperable belleza en su género. Resulta en su estilo ejemplar único. No admite comparación con forma musical alguna de su especie.

Astorga fué, en mi opinión, muy superior a otros maestros sus contemporáneos en igual clase de composiciones, y aun superó a

muchos compositores posteriores que vivieron en el mismo siglo.

La letra, de autor desconocido, no merece los elogios de la música. Esta clase de argumentos, que privaban entonces; luego se abandonaron para siempre.

La belleza musical de *Dafni* es de tal índole que siempre será admirada. Lo bello no muere: así *Dafni,* como toda obra de verdadero mérito; toda obra llena de pulcritud en la forma y de fluida inspiración en el fondo; toda obra que su contextura artística sea tal que cautive los sentidos y levante el corazón en dulce afecto, resistirá la acción del tiempo y será celebrada por quien posea el preciado don de percibir adecuadamente el suave perfume de la belleza.

III

CANTATAS HUMANAS

La Cantata debe su nombre al verbo italiano *cantare.* Propiamente es *Composiziòne cantata,* o sea una clase de composición hecha exprofeso para ser cantada, revistiendo ciertas formas que le son propias.

Si la Cantata se cantaba en la iglesia recibía el nombre de *Cantata sàcra;* si en los salones de los magnates y grandes señores, se llamaba *Cantata da càmera,* en español *Cantada humana.* El tipo clásico de las primeras es Johann Sebastian Bach; el de las segundas Manuel Rincón de Astorga y Nicola Porpora, pasando por Alessandro Scarlatti.

Verdaderamente la Cantata o *Cantada,* no fué, al principio, otra cosa que música narrativa de cámara, cuyo origen se reconoce en los recitados de la ópera que se aplicaban para relatar los principales sucesos, como se ve en Peri, Caccini, etc. Estos recitados procedían del campo oratoriano de Santa María in Vallicella, con Isorelli, Cavaliere y otros célebres melodistas.

El recitado no viene a ser otra cosa que un discurso recitado en un tono musical harmonioso. Forma es de un canto que se aproxima mucho a la expresión oral. Es una declamación en música en la que el compositor debe imitar, lo más posible, las inflexiones de la voz del declamador. Cuanto más dulce y cadenciosa sea la lengua a que el recitado se aplique, tanto mejor resultará éste si la aplicación es justa: he aquí la belleza melódica de la mú-

sica griega que podemos apreciar en los himnos que de aquella antigua civilización nos han quedado, especialmente el himno a Apolo del siglo III, antes de Jesucristo, descubierto modernamente en Delfos por la escuela francesa de Atenas.

He aquí el atractivo de las Cantadas humanas de Rincón de Astorga. Ellas son las que mejor se ajustan al espíritu del texto, mayormente en el recitado que forma como el nervio contextural de la obra.

Quien dió forma definitiva a la Cantata fué Giacomo Carissimi, guía y maestro de los melodistas que más brillaron en el cultivo de esta composición musical. En el *British Museum* se conserva la Cantata *on the Death of Mary Queen of Scots,* que es de gran interés en la historia de la música.

El tipo más general de Cantata clásica es el llamado doble, cuyo principal elemento es un adagio o recitado con sujección á tiempo y medida, y dos arias; contando a veces con otros números complementarios. Esta es, más o menos, la forma de las Cantatas de Astorga.

Las Cantatas de este inspirado maestro presentan una melodía llena de delicadeza y dulzura, en perfecta concordancia con la letra que tales sentimientos expresa; o de fuerza y poderosa intención, cuando el texto así lo requiere. Su expresión es tierna, sentimental, deliciosa.

La harmonía clara y sin complicaciones, con el solo intento de dar realce al canto. Alguna que otra vez se presenta la sexta menor sobre el cuarto grado menor, conocida con el nombre de sexta siciliana.

El número de las Cantatas debidas a la inspiración de Rincón Astorga es muy crecido. El Abate Santini llegó a reunir noventa y ocho en su colección. Todas se conservan manuscritas escepto la edición lisbonense (año 1726) de la que se conoce un solo ejemplar en el Liceo Musical de Bolonia. Consta esta colección de 12 cantatas siendo muy bonita la XI que empieza, *clara fuente cristalina.*

El prólogo de esta edición, escrito por el propio Rincón de Astorga, dice, vertido al castellano a base del texto que consta en el catálogo bononiense: «Aunque la música, no menos que todas las demás ciencias, sea, por lo que respeta a su principal objeto, siempre la misma en cualquier pais, no deja de observarse que, o por la diversidad de método con que viene tratada, o por el carácter distinto de aquellos que la profesan, de uno a otro clima, se diferencia notablemente. Y sin hablar de aquellos pueblos bárbaros, y para nosotros de remota edad, los cuales con ciertas estrañas modulaciones del sonido forman sus conciertos musicales, que a

nuestro gusto le producen el efecto de una pura algarabía; aun entre las naciones más cultas de nuestra Europa, lo que a unos parece un artificioso compuesto de perfecta harmonía, parece a otros una estrepitosa y desagradable disonancia. Quien tenga razón no lo sé; empero sé perfectamente que los mejores autores que de esta ciencia han escrito, reduciendo a la práctica de una ordenada melodía las reglas puramente teóricas de los antiguos escritores, son los españoles y los italianos. Y puede decirse con razón que las composiciones musicales que en España y en Italia, de un siglo a esta parte, han sido publicadas, en verdad parecen formadas de un mismo modelo. Mas, aunque en el estilo que los autores de estas dos naciones han usado en composiciones graves, y propias para la iglesia, se encuentra una perfecta semejanza; no se encuentra, ciertamente, del mismo modo (cualquiera que sea la causa) entre aquellas otras que para los salones o el teatro van destinadas.

Esta es la razón porque me ha sugerido el pensamiento de conciliar, si es posible, tal discordancia: moviéndome a obrar así la inclinación que desde mis primeros años me indujo a aprender, por pasatiempo y gusto, esta ciencia, y el interés que por impulso de la naturaleza tomo por ambas naciones: reconociendo por Patria, no solamente la Italia, donde tuvo efecto mi nacimiento, mas así también la España donde lo tuvieron mis predecesores.

Para llevar adelante mi designio y dar un ejemplar práctico, he compuesto estas cantadas, adaptando la música a las palabras que forman el texto, tanto españolas como italianas, con la mayor propiedad, con la que me parece más conveniente y acomodada a la natural expresión de los conceptos; de modo que las unas sean como traducción de las otras en forma que se unan, apesar de todo, muy perfectamente con la música, adquiriendo una y otra (la letra y la música) por sí mismas un aire de originalidad.

Para juzgar, pues, si he salido airoso del fin que me he propuesto es preciso entender perfectamente las dos lenguas castellana e italiana: conocer al dedillo la diferencia de las frases propias de cada una de ellas y tener el gusto acostumbrado a la música de ambas naciones. A quien falte alguna de estas condiciones, le faltará asimismo la aptitud necesaria para hacerse cargo de la dificultad de esta empresa; y no menos difícil llegará a serle formar de ella juicio con adecuado discernimiento.»

Después de Rincón de Astorga y sus contemporáneos, con Pergolese, desapareció el tipo clásico de la *Cantada humana*. Sus sucesores, de abuso en abuso, condujeron la Cantata a la ridícula extravagancia que usa Rossini en una composición de este género,

dedicada a Napoleón III, donde se ven acompañamientos de orquesta y música militar, campanas, tambores y cañonazos, que compite en ridiculez con otra de Sarti, escrita para celebrar las victorias obtenidas por Rusia sobre Turquía, donde se emplean baterías pirotécnicas!

Algunos autores contemporáneos resucitaron los buenos tiempos de la cantata de exquisita forma, revistiéndola de contornos en consonancia con los procedimientos de ogaño y acomodándola a los grandes recursos de la música moderna. Así se han producido en nuestros días, cantatas dignas de encomio. En Bélgica, Bénoit y Gilson nos dan la *Guerra* y el *Reino,* obras sumamente notables. En Francia, César Frank nos ofrece sus admirables *Beatitudes* y Vincent d'Indy su preciosa *María Madalena.* En Noruega surgen del numen del célebre Grieg hermosas cantatas de difusa melodía y un estilo poético de acento por demás inspirado. Sullivan, en Inglaterra, luce procedimientos muy felices, aplicados al desarrollo de esta clase de producciones. Italia admira la feliz expresión que tanto realce da al *Cantica Canticorum,* del inclito maestro Enrico Bossi. En España tenemos *Los Angeles,* de Arnao, una bien redondeada cantata, digna de loa; con el nombre, a mi entender equivocado, de oratorio.

Quien quiera escribir cantatas, retrocediendo a la arcaica, aunque bella forma, del clasicismo setecentista, que acuda a Rincón de Astorga, tan admirable por su técnica, como por su arte y por la justa expresión melódica del texto. A esta fuente acudió (según algunos musicólogos) el joven Pergolese, su contemporáneo, al escribir su admirable *Orfeo.*

Siguiendo la justa aplicación del texto la melodía de Astorga se presenta ora impetuosa, cual agitada ola que rompe veloz en el áspero arrecife; ora placentera, cual río tranquilo que serpentea suavemente a la pálida luz de estrellado firmamento. Ya es torrente violento que todo lo arrebata en su carrera; ya suave idilio de amoroso afecto, dulce murmurio de cristalina fuente en ameno prado. Su expresión melódica es siempre sumamente agradable.

IV

STABAT MATER

El hermosísimo poema *Stabat Mater dolorosa,* donde tan magistralmente se describe el dolor y la aflicción de la Virgen al pie de la cruz, es debido, según Daniel *(Thesaurus Hymnologicus,* tomo II, Lipsiæ 1855) al místico poeta Jacobus de Benedictis. Fué escrito este interesante texto en el último tercio del siglo XIII. Es una de las mejores secuencias que poseemos en latín de la Edad Media.

Las secuencias más antiguas son del siglo IX. El nombre de secuencia deriva del latín *sequentia,* continuación, porque sigue al gradual. También se le da el nombre de *prosa,* que motiva la circunstancia de que en los remotos tiempos del siglo IX su peculiar estructura constaba de un metro sin versificación, ni igualdad en el número de las sílabas, ni cesura, ni ritmo en la generalidad de las mismas. Más tarde la secuencia tomó forma regular, en ritmos variados y dispuestos adecuadamente en varios órdenes: a esta clase corresponde el *Stabat Mater dolorosa.*

Su primitiva música, que pertenece al primer tono *(modus autenticus)* se cree debida igualmente al místico religioso que compuso el poema. Las sublimes notas que constituyen esta melodía son de suprema belleza. Este admirable canto debe ajustarse a la interpretación adecuada que corresponde a todos los gregorianos y sus similares; haciendo se perciba claramente la distribución harmónica de la frase en sus diferentes partes, lo que se obtiene dejando oir donde empiezan y concluyen éstas, sin quebrantar ni un ápice, la unidad melódica del todo que su conjunto constituye.

Maravilloso efecto el de nuestras antiguas iglesias en que se cantaba el *Stabat,* al unísono, por todo el pueblo fiel, con acento fervoroso e impregnado de devoto sentimiento.

La música tan oportunamente aplicada y el texto del poema se compenetraban en absoluto. El devoto concurso la sentía hondamente llegando a percibir, en lo más íntimo de su corazón, la amargura toda del paso doloroso de la Virgen, cabe la cruz divina de nuestro Redentor.

La sentía el pueblo fiel con interés no igualado al que pudiera despertarle cualquier otro canto de carácter artístico y complicadas combinaciones, en el que no le hubiera sido dable tomar parte por desconocer su forma de interpretación; mientras que, en aque-

lla época, el canto llano era del dominio público. Era el acicate poderoso de las almas enamoradas del divino Jesús y de su Santísima Madre. Era una música sublime; no solamente sujeta al sentido del texto, sino también a su forma y muy superior, considerada esencialmente, a las harmonías que nuestro oido puede percibir en muchas composiciones modernas, que sólo forman una especie de murmullo indeterminado que encanta y cautiva nuestro espíritu; pero no conmueve y enfervoriza nuestra alma.

Por todo lo dicho se comprenderá que el canto más propio de la iglesia es el canto llano; no obstante hay que advertir que el verdadero canto llano es el que sigue el principio rítmico tradicional, pues el que se aparta de los moldes clásicos suele llegar a un estado de decaimiento que le separa de las más elementales reglas de la estética musical.

Es también aceptable toda aquella música que *lleva en sí la bondad de forma; la severidad y gravedad que la hace digna de las solemnidades religiosas*. (1)

Dentro el sistema polifónico, el más propio de la iglesia después del canto gregoriano o llano bien interpretado, brilla, cual estrella de primera magnitud, el *Stabat Mater* de Palestrina, para ocho voces y doble coro, que, según Baini, era cantado en Roma, por la Capilla Sixtina, todos los años, en el ofertorio del Domingo de Ramos.

Todo canto que se aparte del elaborado polifónicamente (el mejor después del gregoriano o llano de buena ley) dudo que alcance jamás los efectos de belleza estética y el don de levantar el espíritu en una excelsitud mística que la polifonía clásica consigue. Todo canto o música que se escriba para el templo y acuse el apuntado apartamiento, degenera, a mi entender, notablemente. Lucieron su técnica y su inspiración en la composición de *Stabats* en esta clase de música, algo degenerada, en los siglos XVII y XVIII, el obispo Steffani, los compositores italianos Pergolese y Clari; los alemanes Haydn y Winter y el español Felipe Olivellas, este último en su dulce *Stabat* que se cantó en la agonía de San José Oriol. Por encima de todos estos compositores resalta el genio de Manuel Rincón de Astorga, con su magistral obra sobre el hermosísimo poema de *Jacobus de Benedictis*.

Escribió Rincón de Astorga su *Stabat Mater* en forma de oratorio, para cuatro voces (soprano, contralto, tenor y bajo) con

---

(1) «Música religiosa o comentario teórico práctico del *Motu propio* de Pío X», por el P. L. Serrano, O. S. B., del monasterio de Silos.

acompañamiento de instrumentos de cuerda y órgano, dejándolo terminado el año 1707.

La partitura que tengo en mi poder es una antigua copia procedente de Dresden, en cuya ciudad se celebraba solemnemente todos los años la Semana Santa en la iglesia titulada *Katholik Hofkirche*. Es composición propia para ser cantada el viernes santo por la tarde; en Oxford se cantó por primera vez, con gran éxito, el año 1757, o sea al cabo de medio siglo de haber dado su autor por terminado tan notable composición.

Tiene este *Stabat* un *duetto* y tres arias impregnadas de amorosísimo sentimiento, compuestas con gran cuidado de la expresión del texto e intachable forma harmónica.

Su sabor es eminentemente religioso, aunque separándose de la cuadratura polifónica que, generalmente, en aquel tiempo no privaba: este es su único defecto. Quiso el maestro Rincón de Astorga que este *Stabat* no tuviera relación alguna con el exquisito gusto profano de sus célebres cantatas y, desde éste punto de vista, obtuvo un triunfo; su estilo y su contextura toda, es completamente distinta.

El coro final es de una hermosura que cautiva. Luce un tejido harmónico a cual más científico e inspirado: sus cadenzas nos recuerdan los responsorios de la iglesia católica.

El coro *Eja mater fons amoris,* es una espléndida combinación harmónica que respira do quier elegancia de frase y frescura de ideas. (1)

Mi inolvidable amigo Doctor Hugo Riemann, profesor que fué del conservatorio de Wiesbaden y últimamente catedrático de la Universidad de Leipzig, donde dejó tan buena memoria de su ciencia estética y musical, reconoce al *Stabat* de Rincón de Astorga como uno de los más celebrados, llevándole ventaja el de Palestrina y siguiéndole en orden de mérito el de Pergolese.

* * *

La memoria del maestro Rincón de Astorga nos trae a la mente el grato recuerdo del patricio Juan Antonio de Boxadors, aúlico

---

(1) Es la obra más conocida de Astorga (Rincón de Astorga). Cualquiera puede gozar de sus bellezas y apreciarlas por sí mismo, pues se halla en distintas ediciones, especialmente en una de precio reducido de la casa Peters. Por eso no doy ejemplo alguno en el Apéndice.

de Carlos VI, el noble catalán que más laboró por la causa de su tierra, cerca el Emperador.

Génova, la ciudad del tratado de alianza (1705); en la culta Génova, emporio de las artes y de las letras, fué donde se dió a conocer por primera vez el inspirado *Dafni;* donde tuvo efecto el estreno de muchas de las cantatas del maestro Rincón, en los salones de los magnates. Allí acudió el Conde de Savellá en busca del genjo y del arte del gran Astorga, para dar mayor brillo a las fiestas reales celebradas en Barcelona en 1709.

En Génova, el ilustre prócer compuso aquellos sus cantos de añoranza, con música inspirada en Astorga. Allí, lejos de los suyos, expiraba, en 1745, el sexto Conde de Savellá, víctima de amor a la patria.

HE DICHO

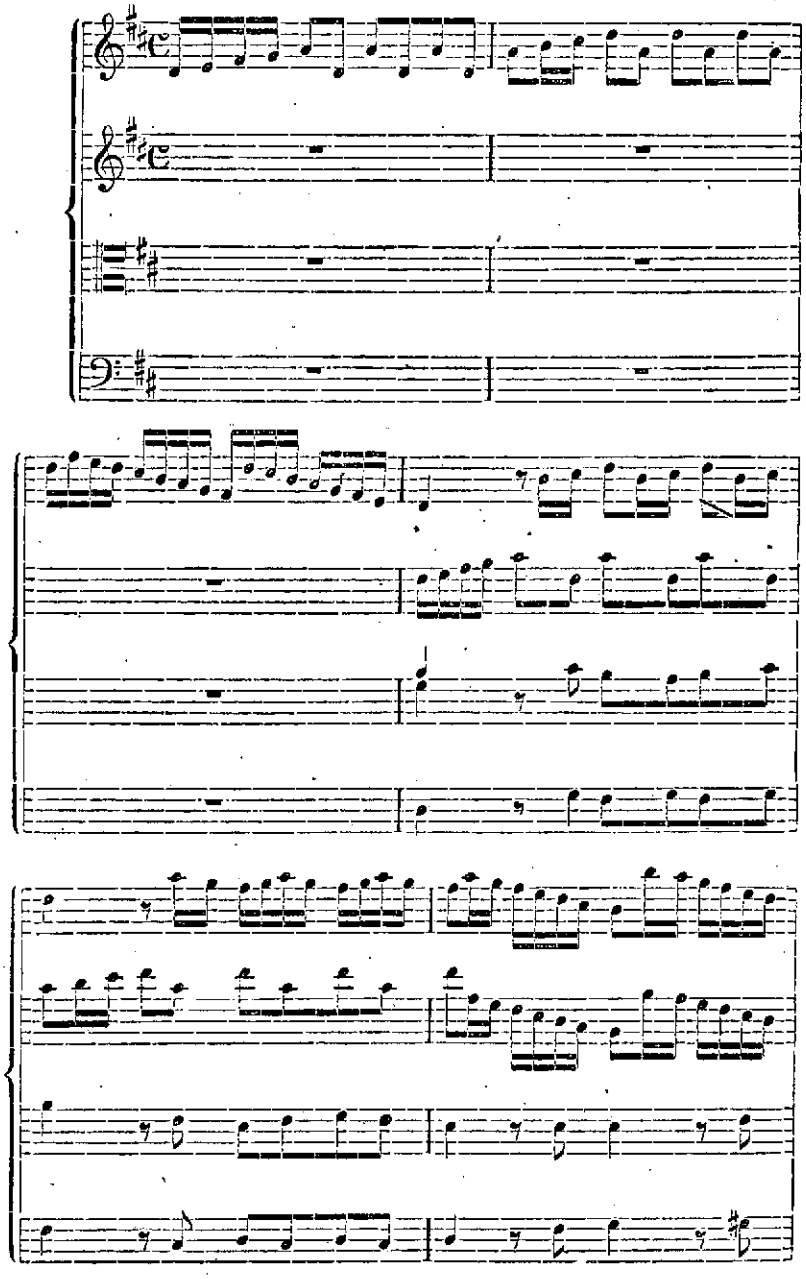
APÉNDICE MUSICAL

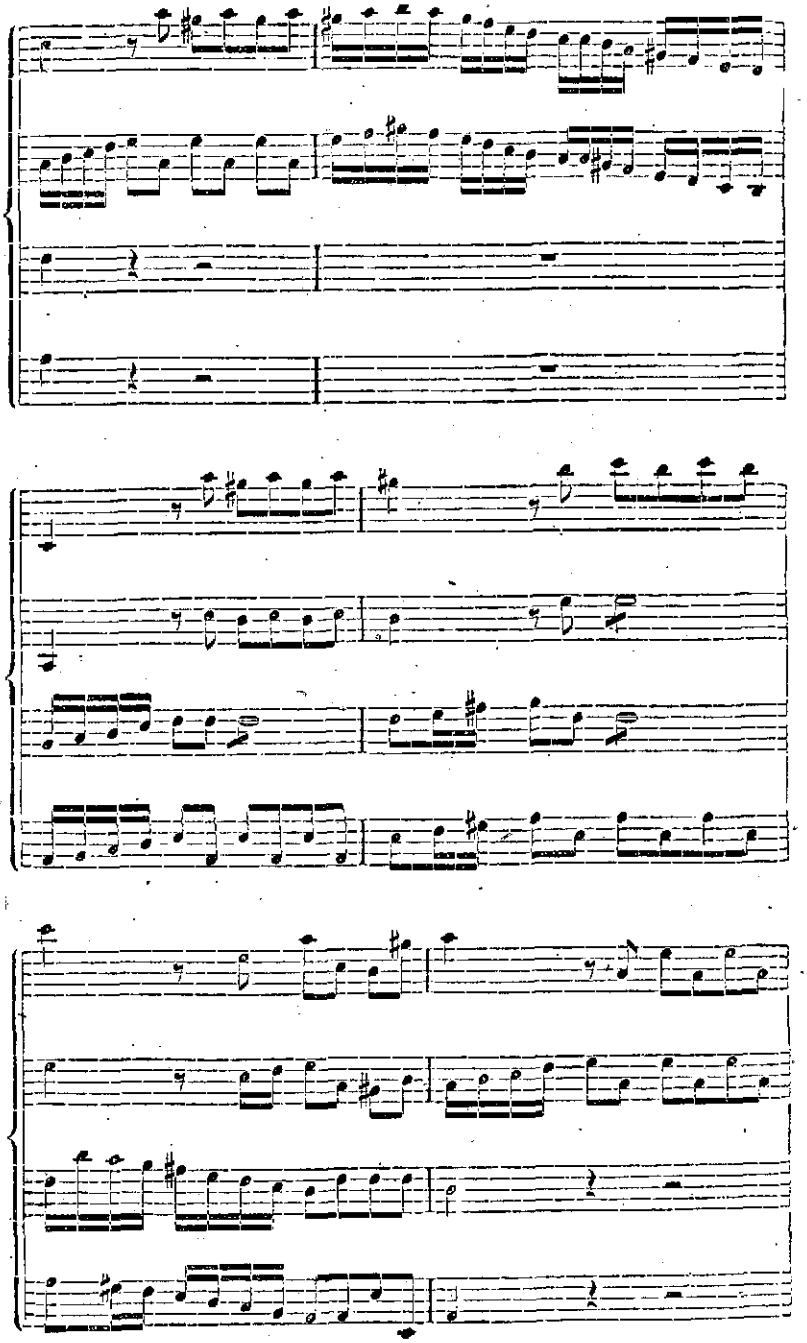
INTRODUZIONE AUS DAFNI

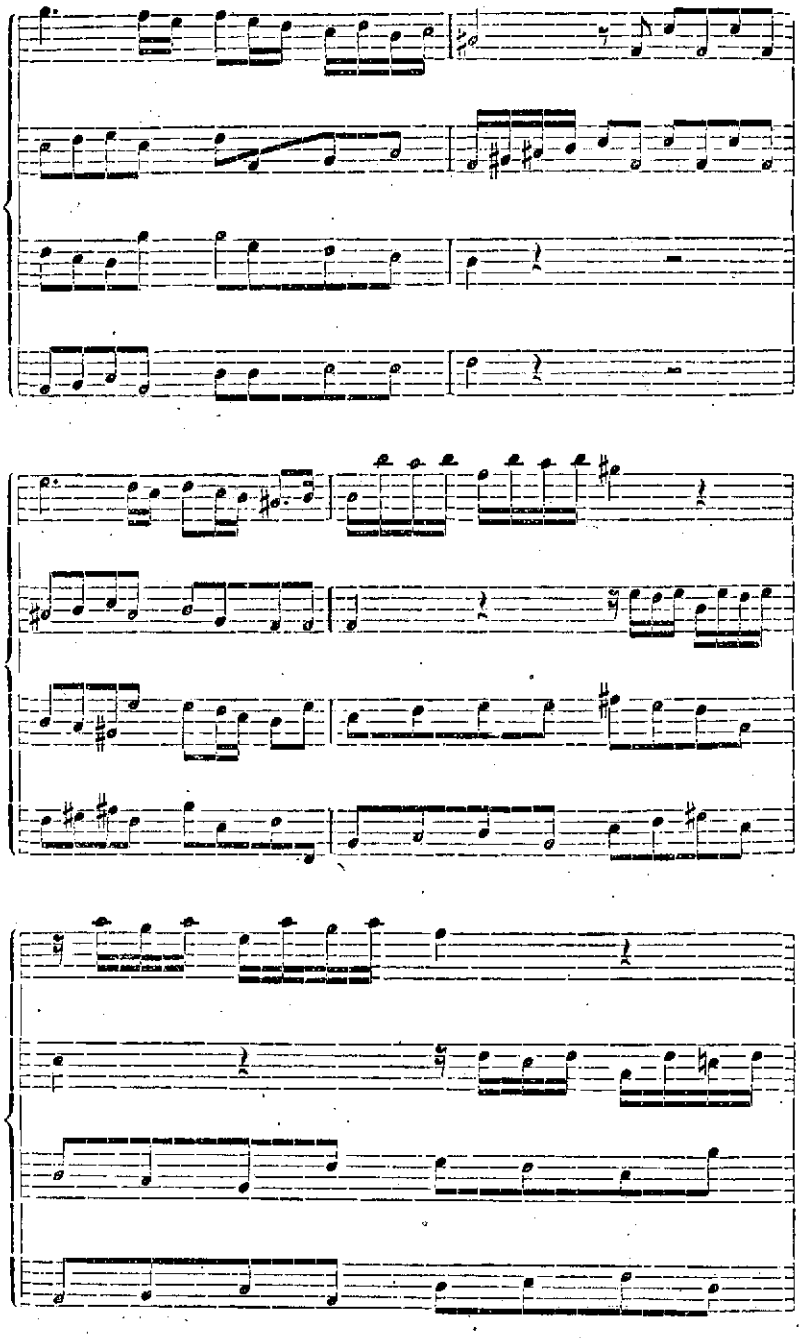
Drama Pastorale per Musica

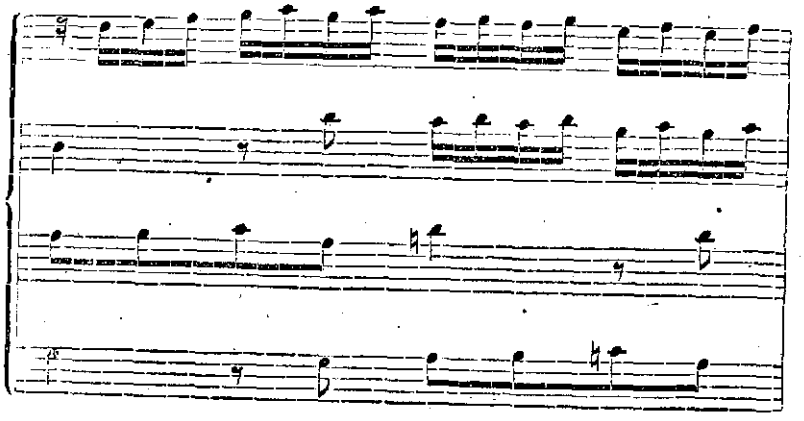
Tenuto à Barcelona avanti le loro Maesta Catoliche l'anno 1709 alli di **Giugno.**

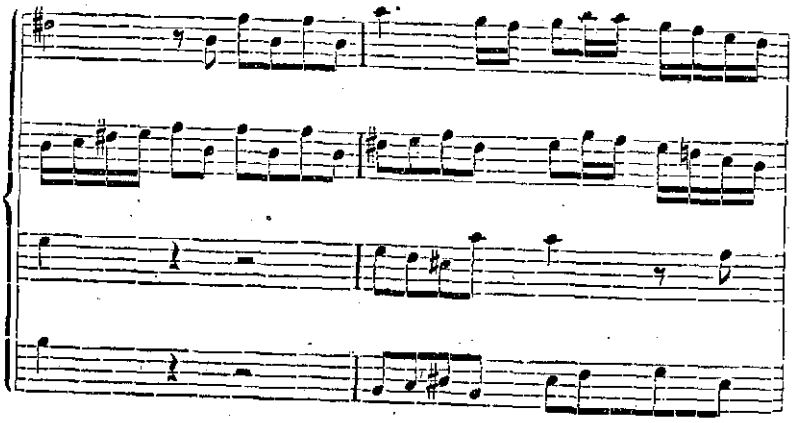
MUSICA DEL BARON D'ASTORGA

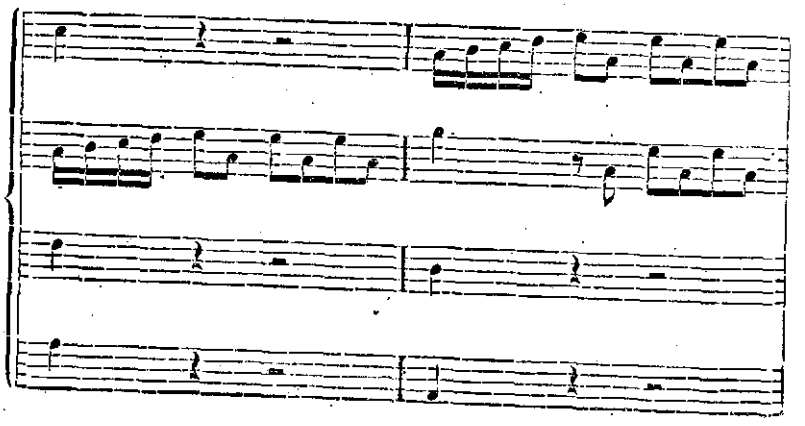


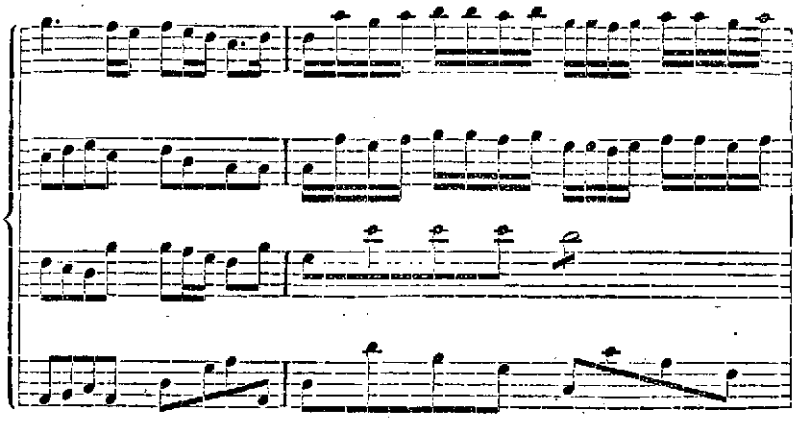


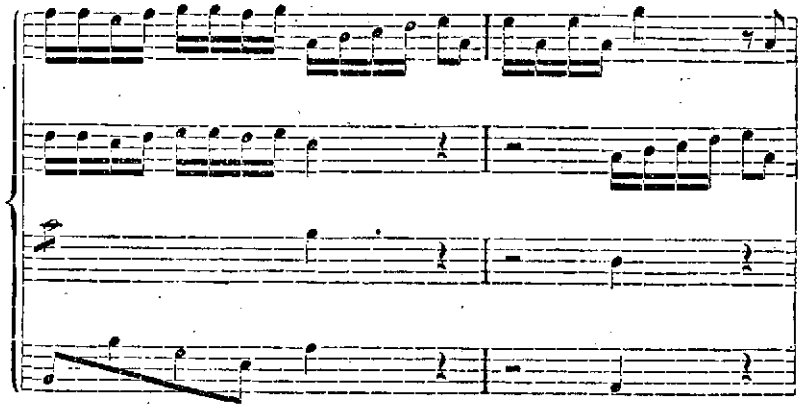


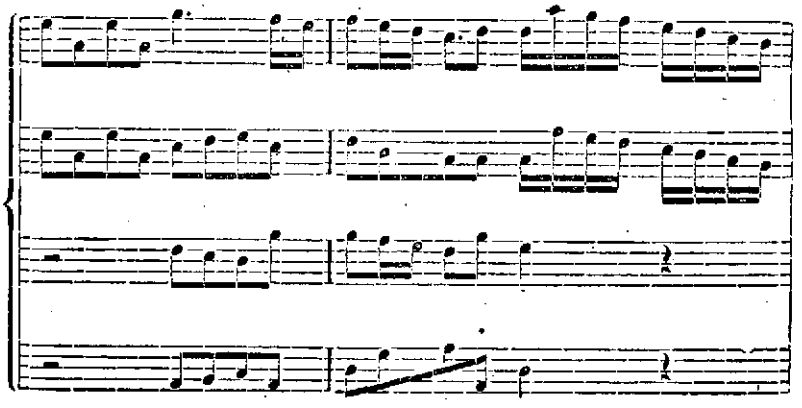


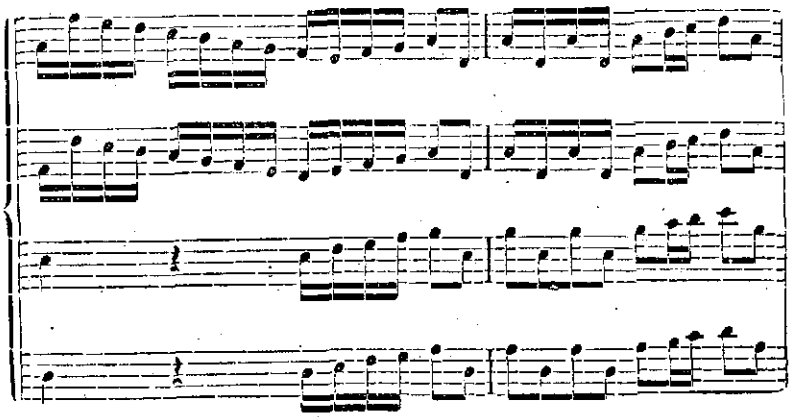


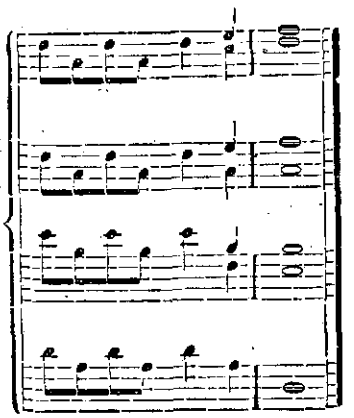


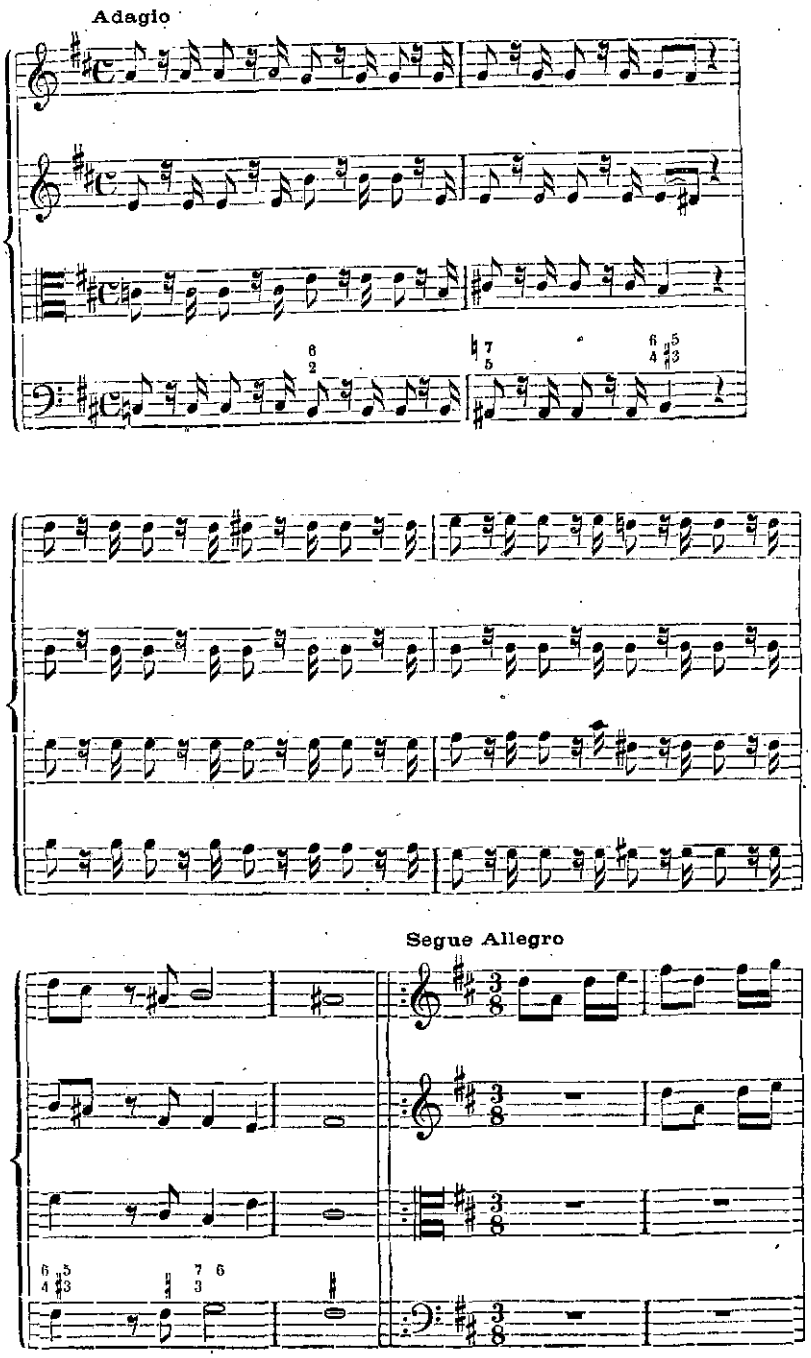


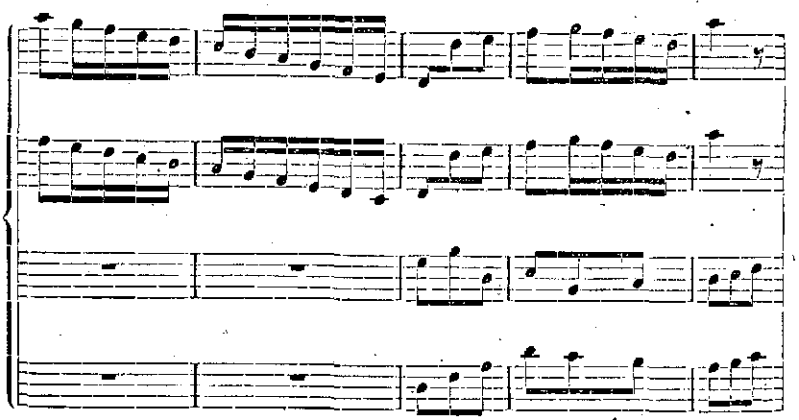


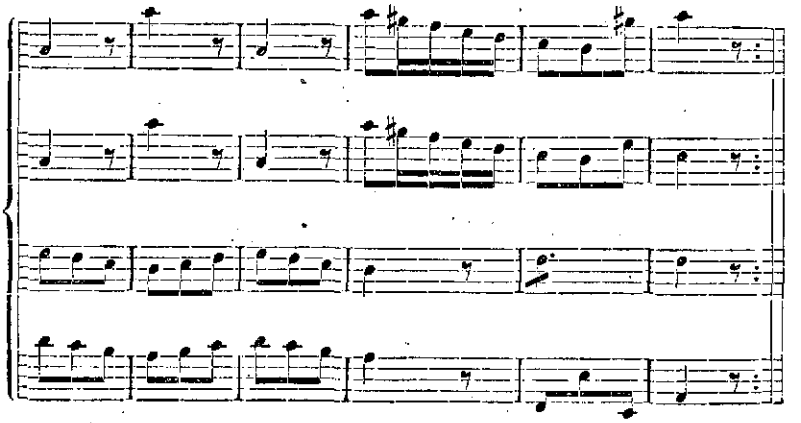


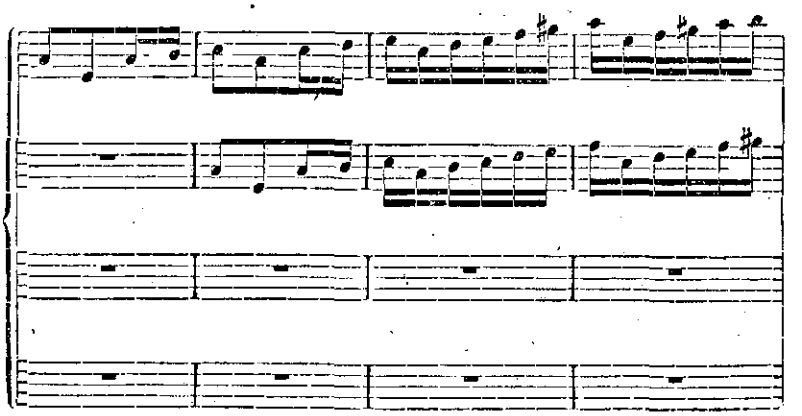


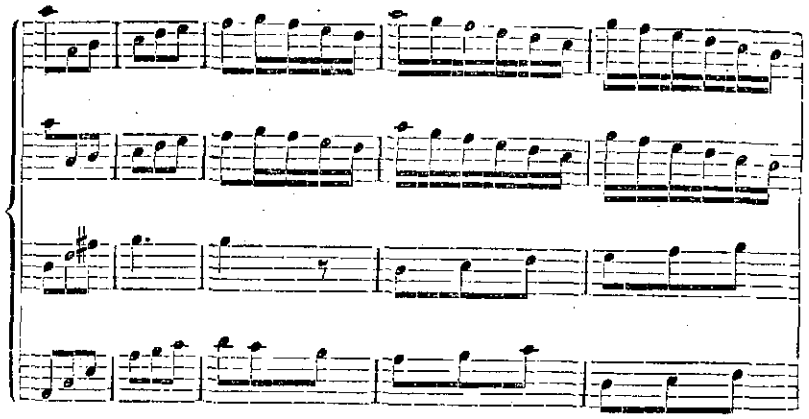


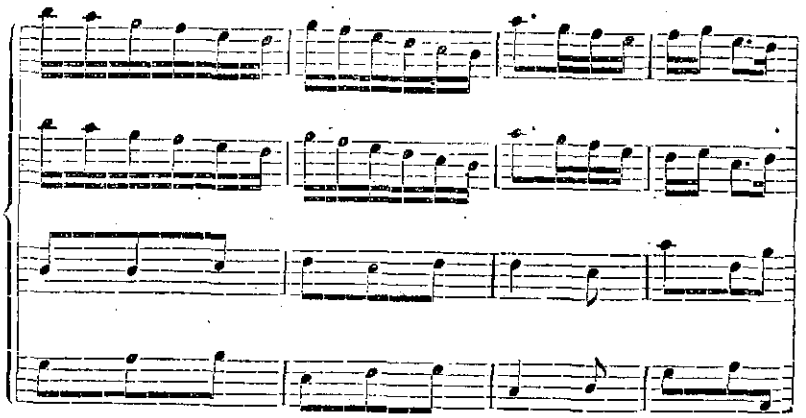

Adagio
Segue Allegro

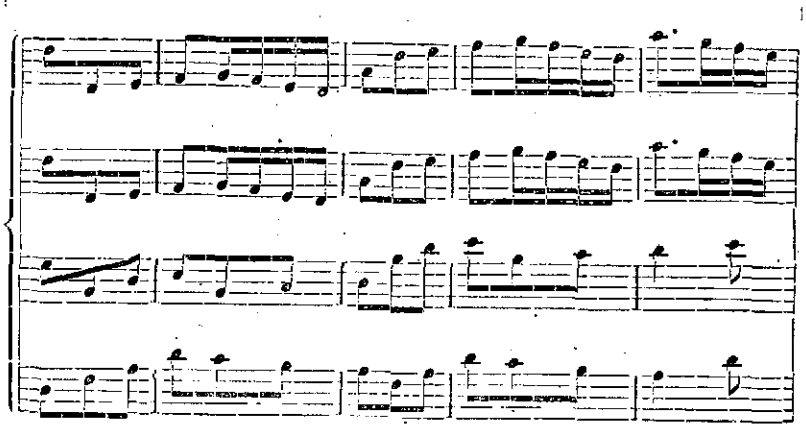


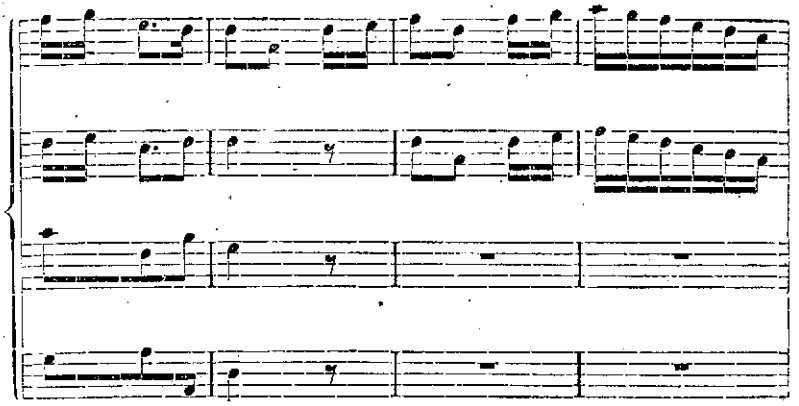


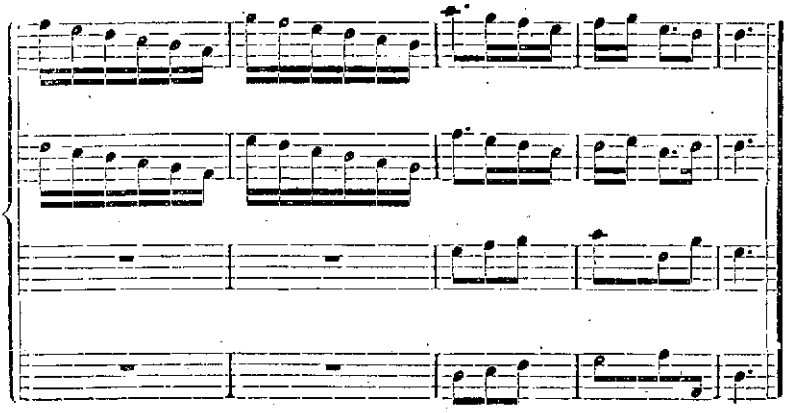










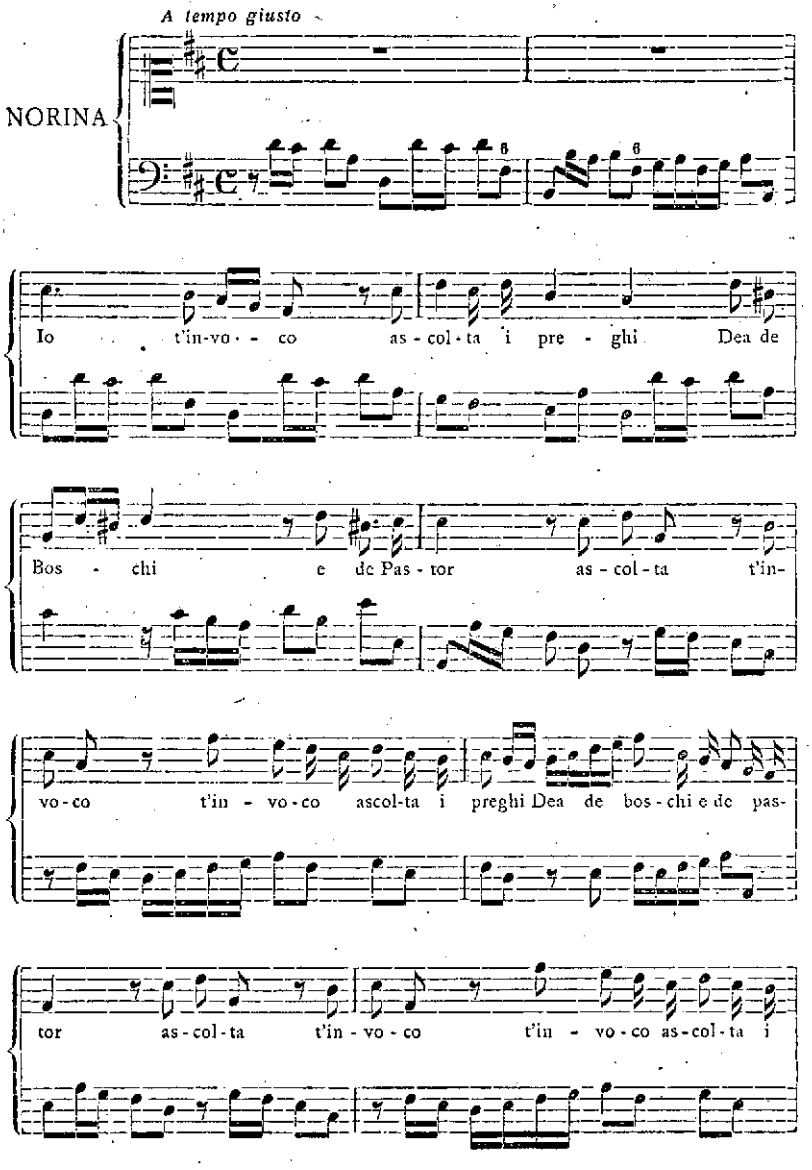


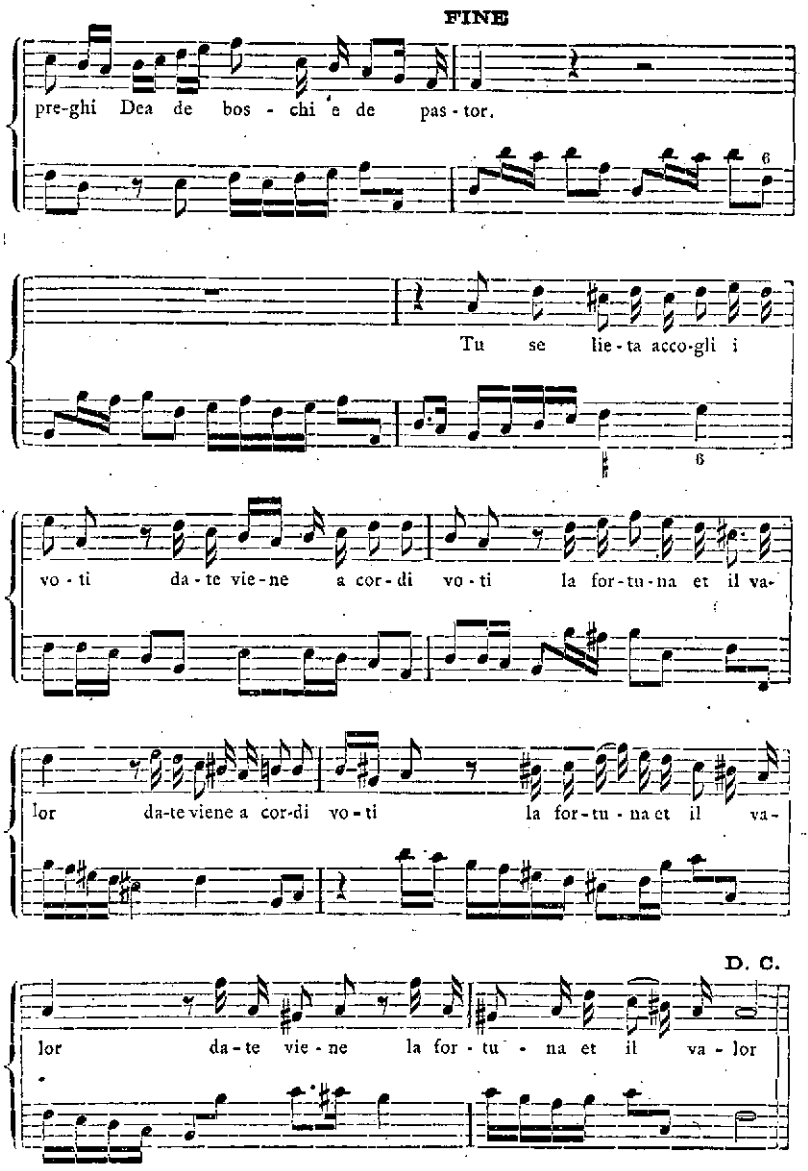
PERSONAGGI

Dafni	ALTO	**Tirsi**	SOPRANO
Norina	SOPRANO	**Galatea**	ID.
Savaggia . . .	ID.	**Dametto**. . . .	TENORE
	Fileno. . . .	ALTO	

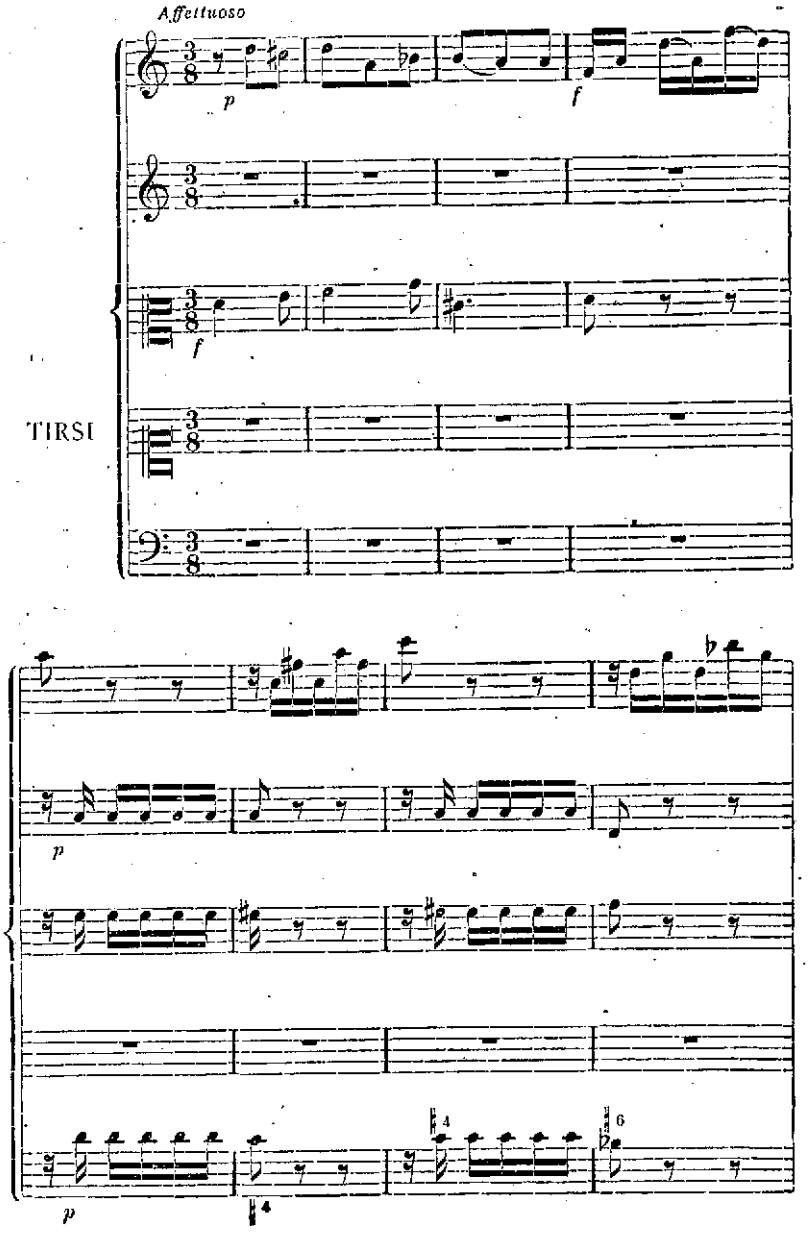
ATTO I. SCENA PRIMA

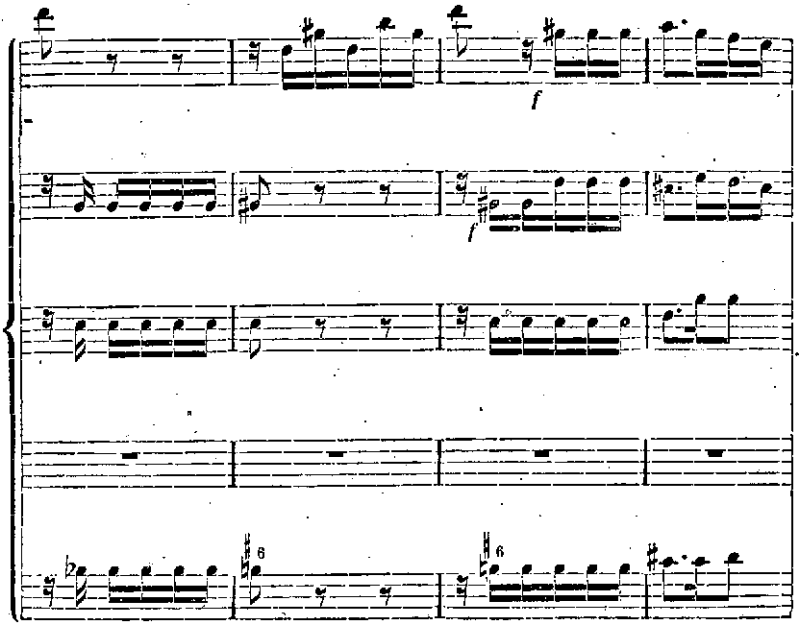
A tempo giusto

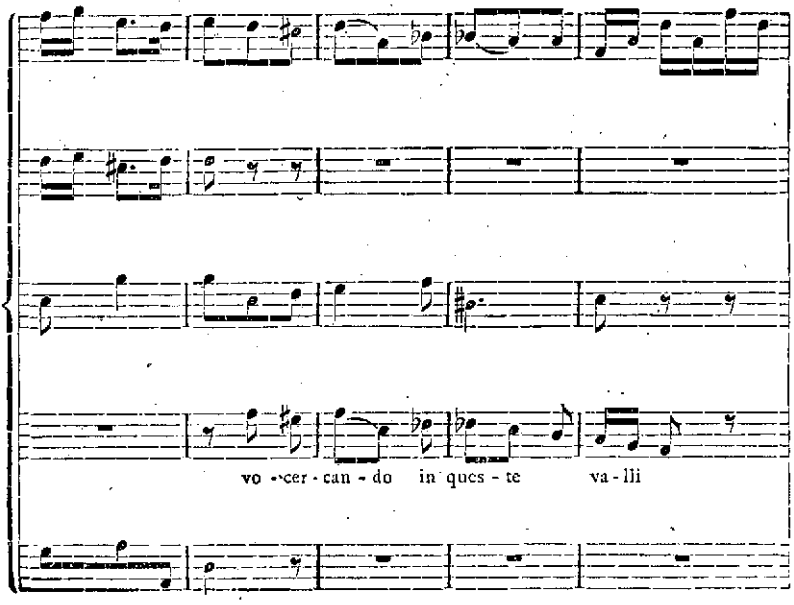


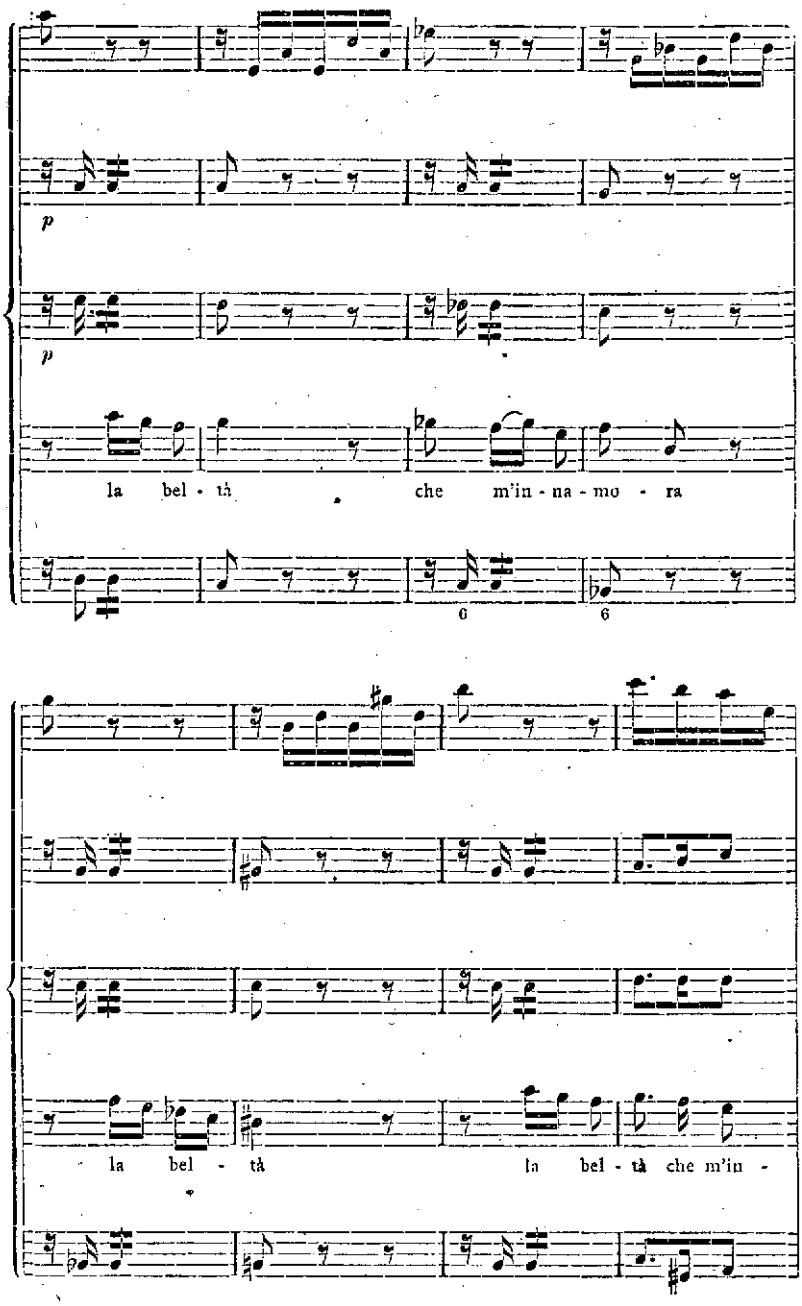

FINE
pre-ghi Dea de bos - chi e de pas - tor.
Tu se lie - ta acco-gli i
vo - ti da - te vie - ne a cor - di vo - ti la for - tu - na et il va-
lor da-te viene a cor-di vo - ti la for - tu - na et il va-
D. C.
lor da - te vie - ne la for - tu - na et il va - lor

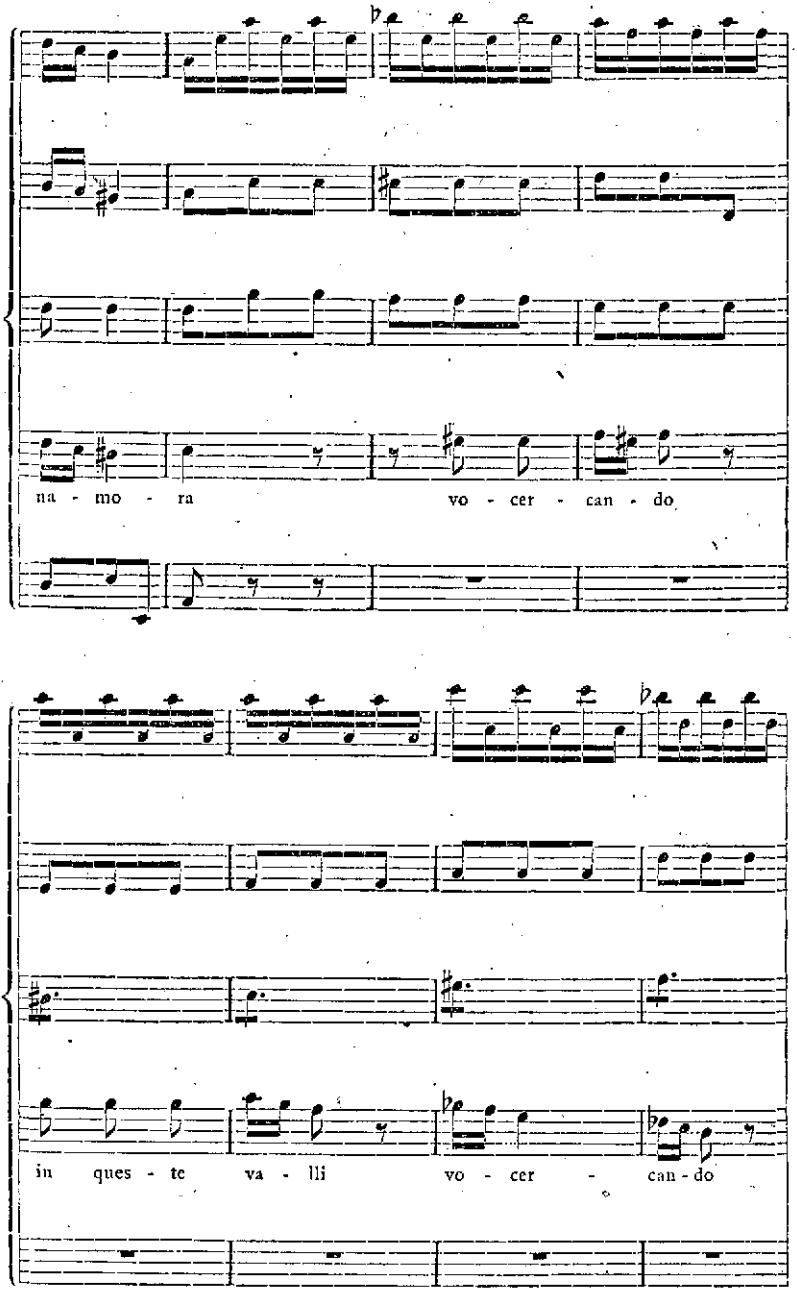
ATTO I. SCENA V

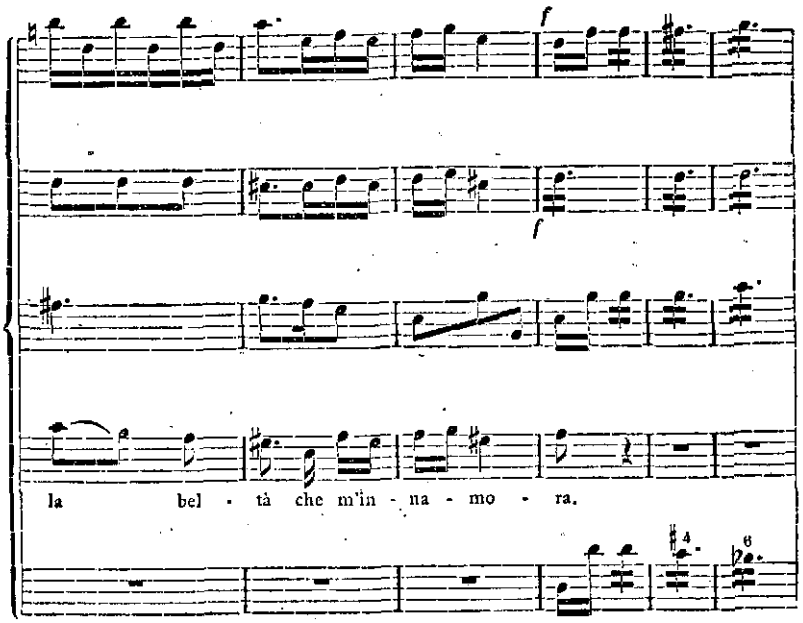


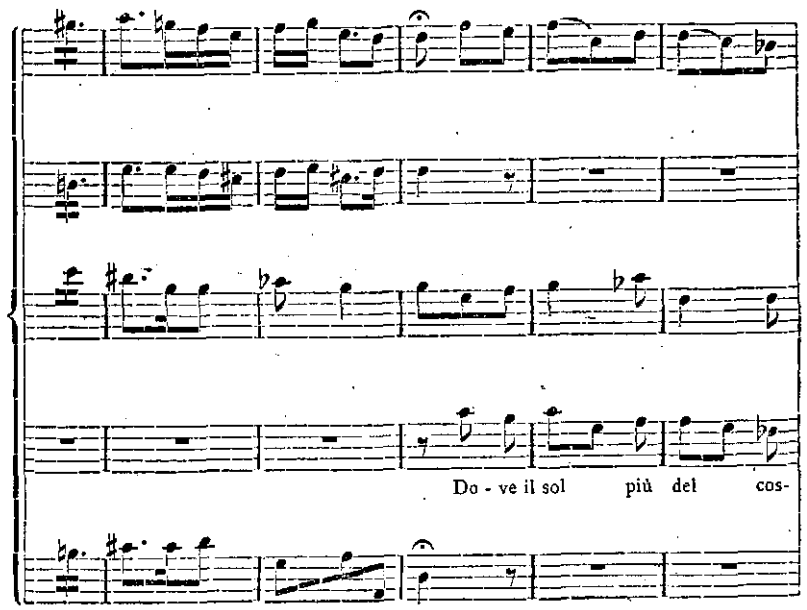

f
f

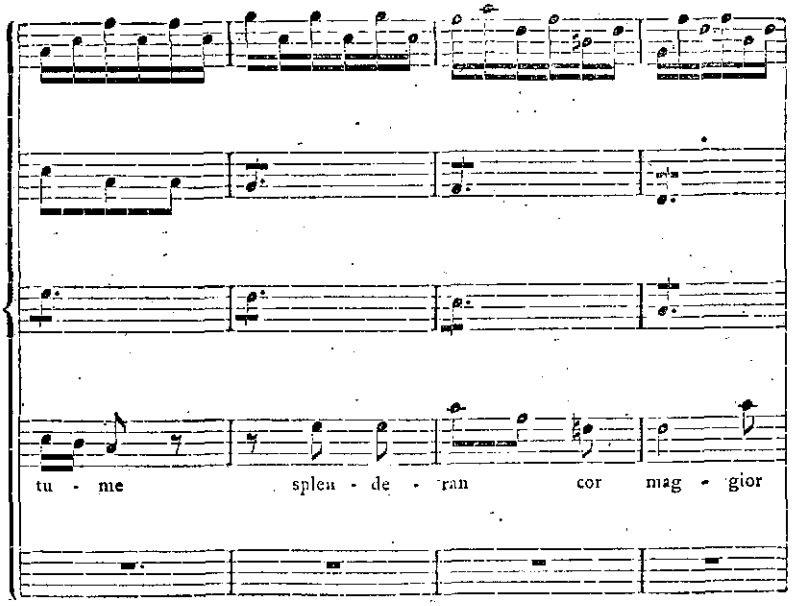

vo - cer - can - do in ques - te va - lli

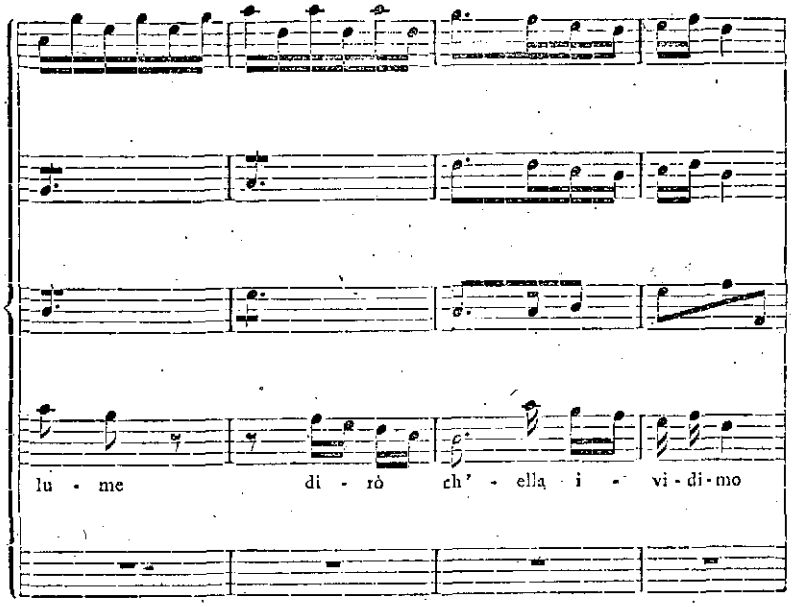

p
p
la bel - tà che m'in - na - mo - ra
6
6
la bel - tà la bel - tà che m'in -

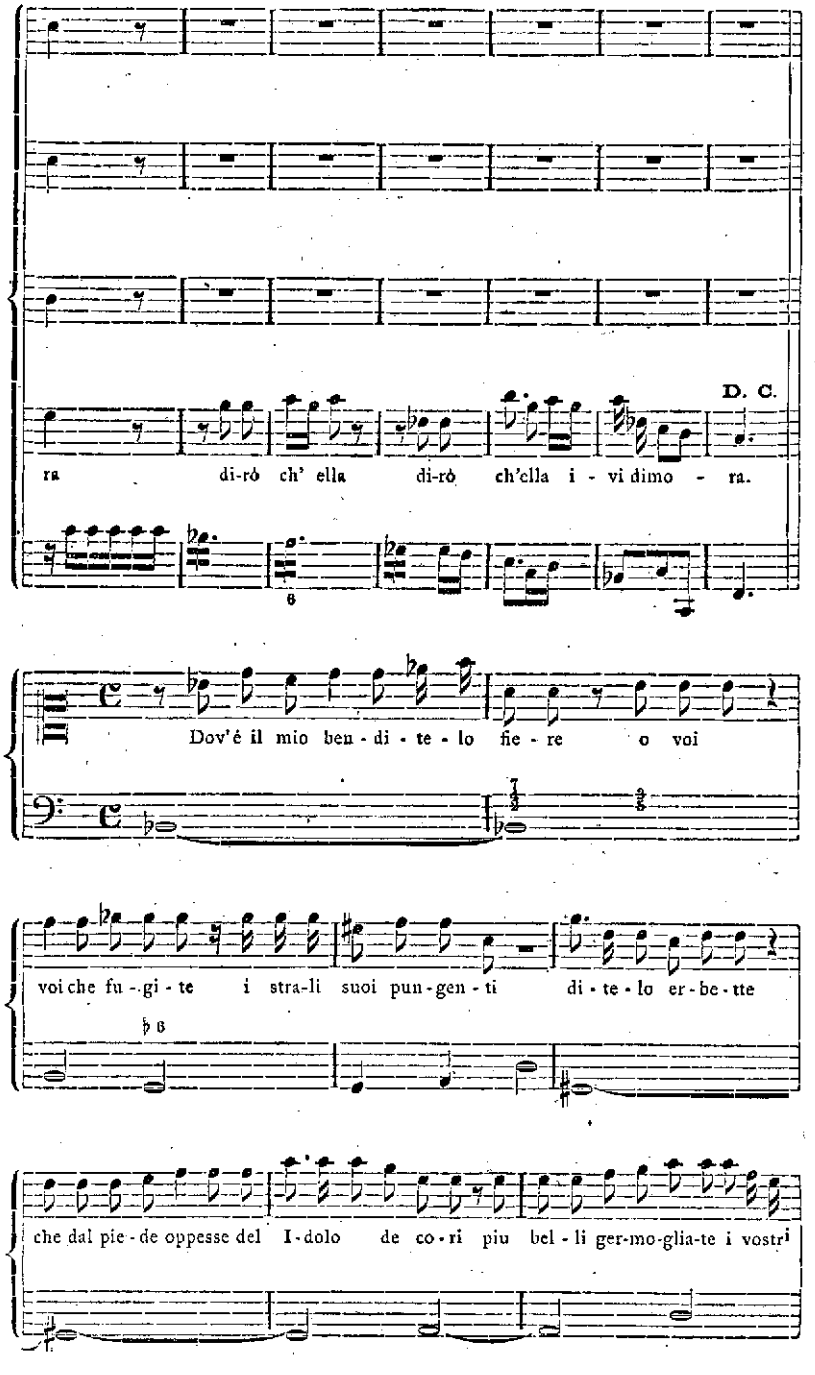

na - mo - ra vo - cer - can - do
in ques - te va - lli vo - cer - can - do

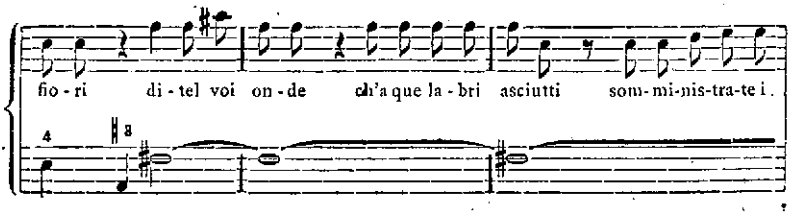

f
f
la bel - tà che m'in - na - mo - ra.

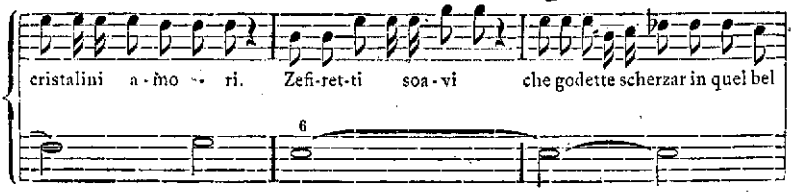

Do - ve il sol più del cos-

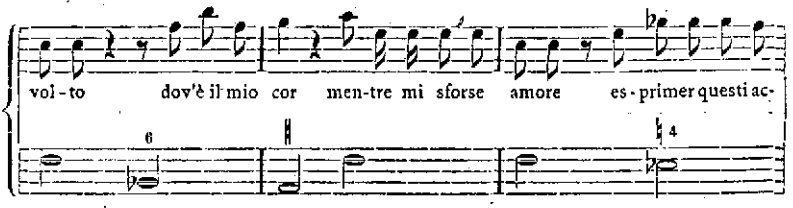

tu - me splen - de - ran cor mag - gior

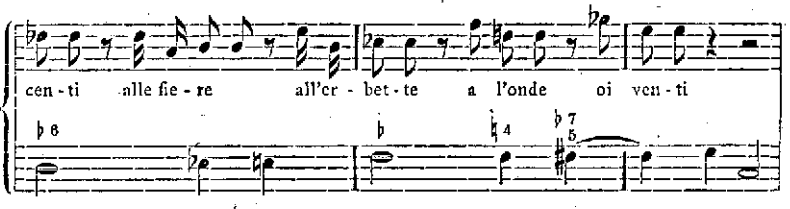

lu - me di - rò ch' - ella i - vi - di - mo


D. C.
ra di-rò ch' ella di-rò ch'ella i - vi dimo - ra.
Dov'é il mio ben - di - te - lo fie - re o voi
voi che fu - gi - te i stra-li suoi pun-gen - ti di - te - lo er - be - tte
che dal pie - de oppesse del I - dolo de co - ri piu bel - li ger-mo-glia-te i vostri

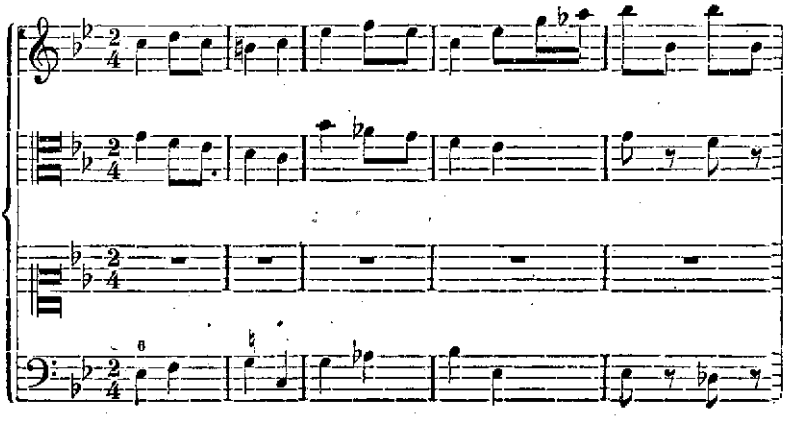


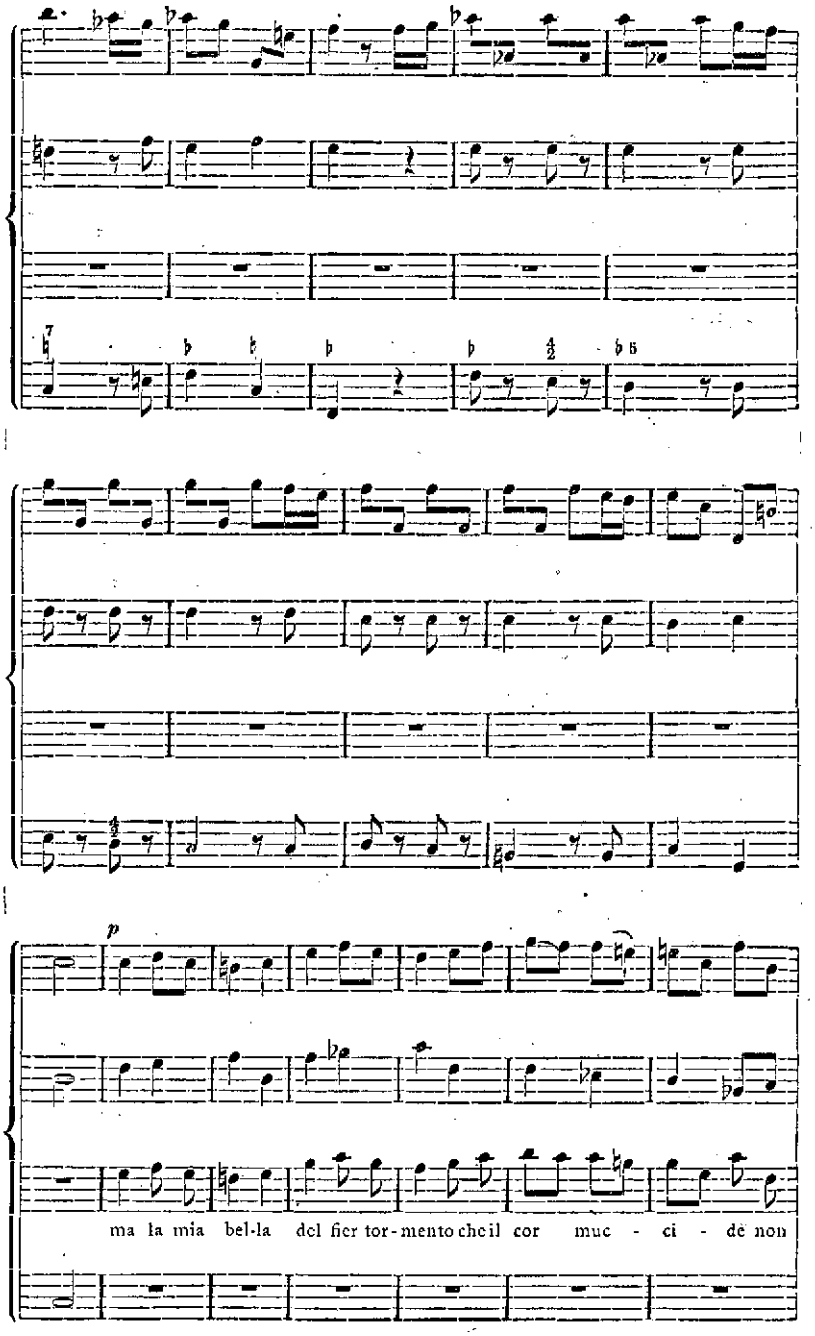


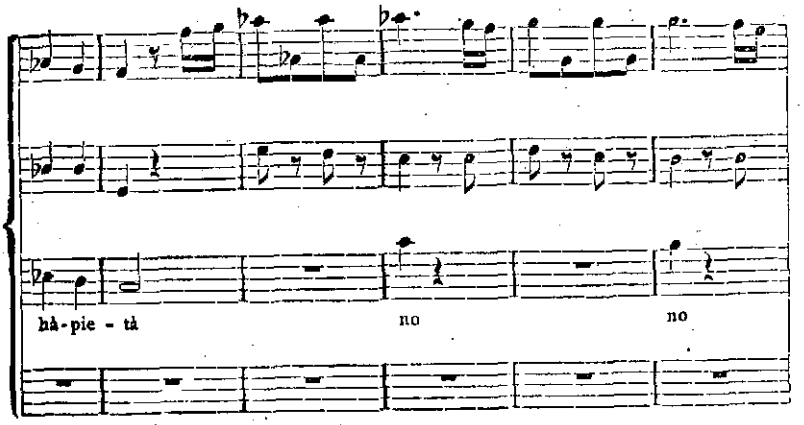


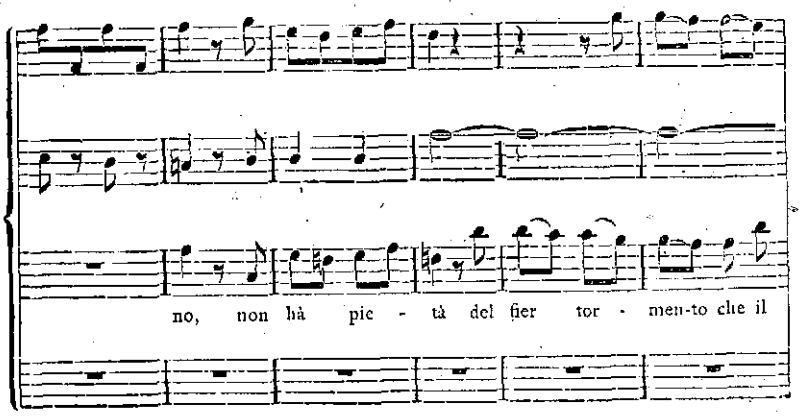


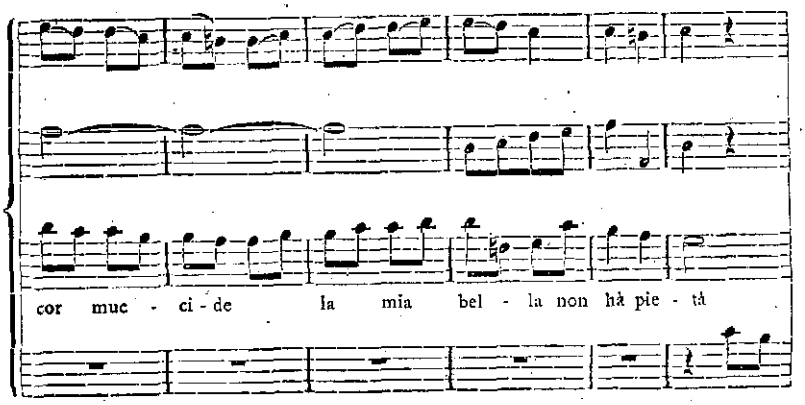
ARIA Violini unis:

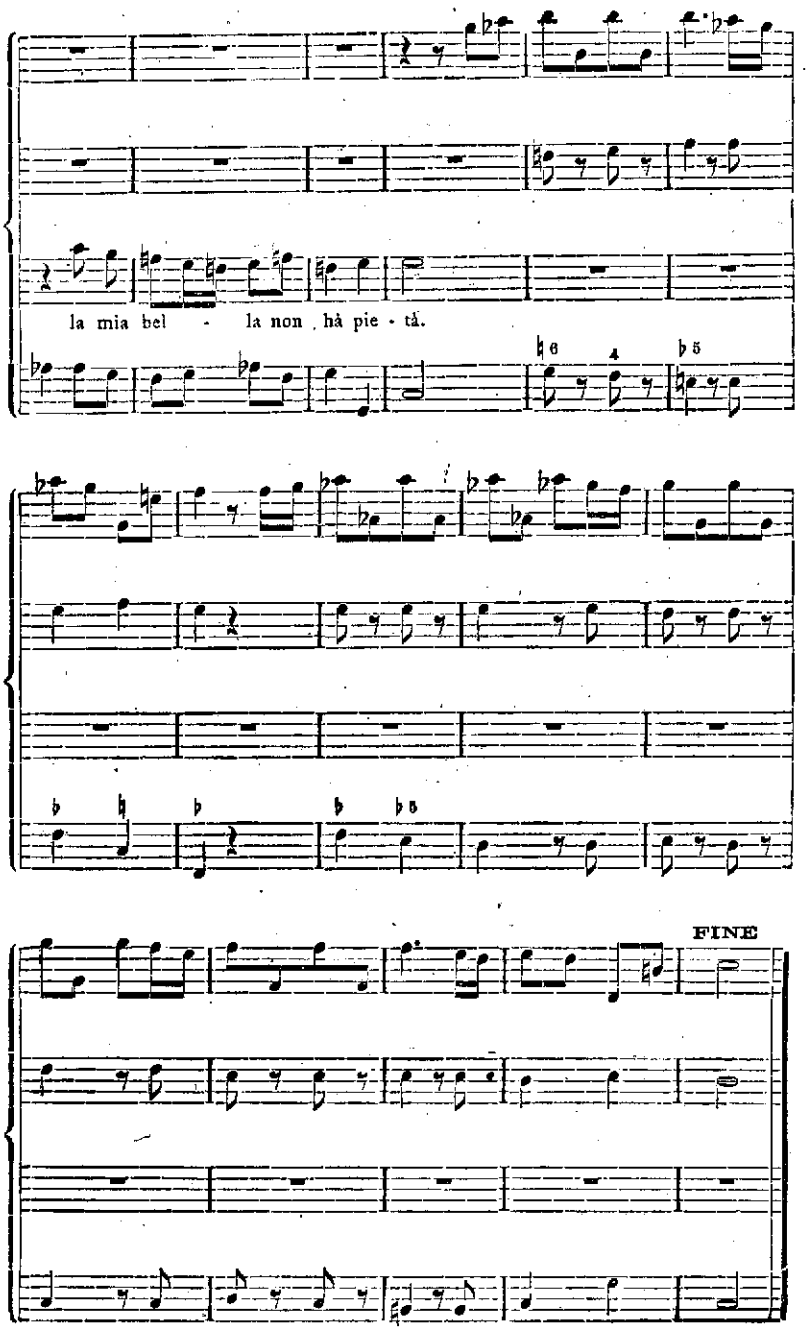


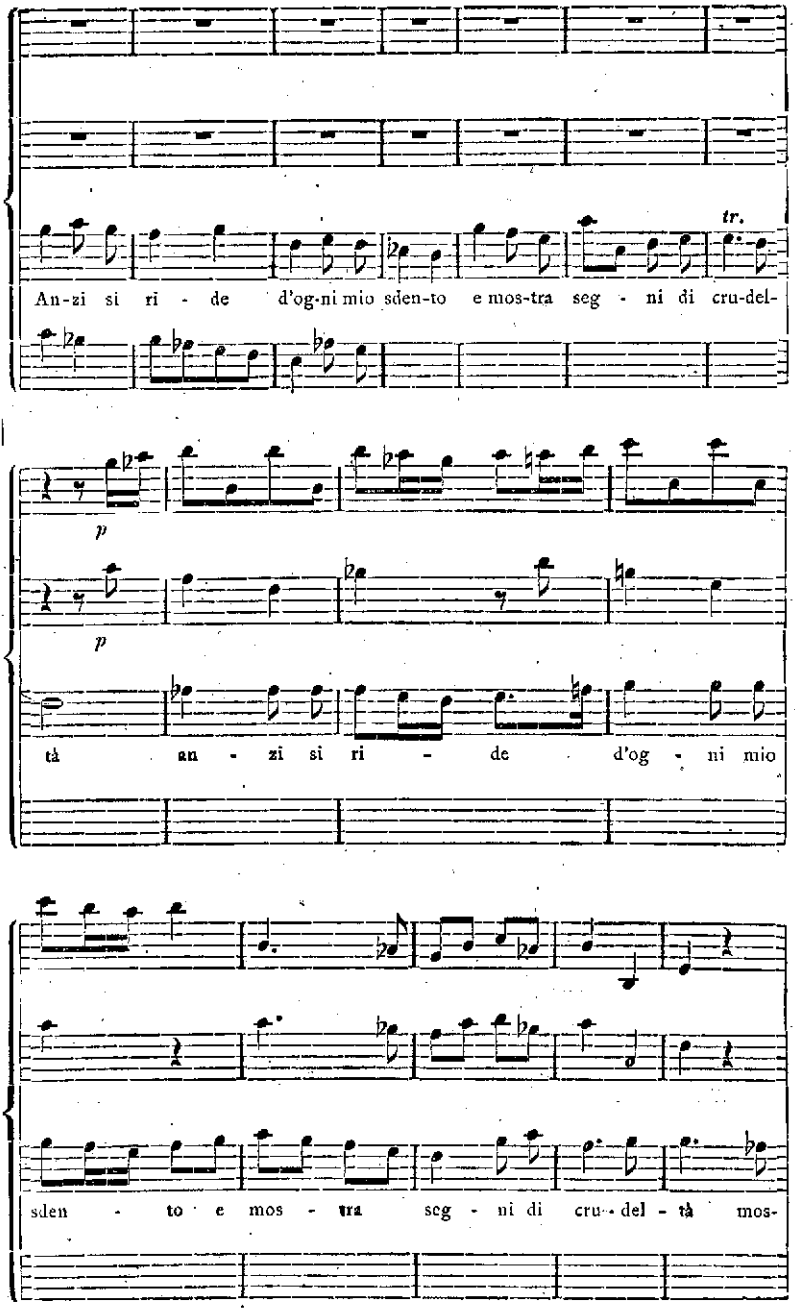

p
ma la mia bel-la del fier tor-mento che il cor muc - ci - de non

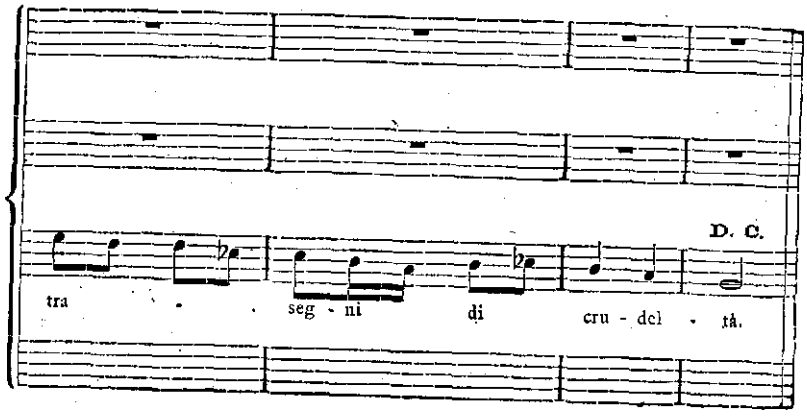

hà - pie - tà
no
no


no, non hà pie - tà del fier tor - men-to che il

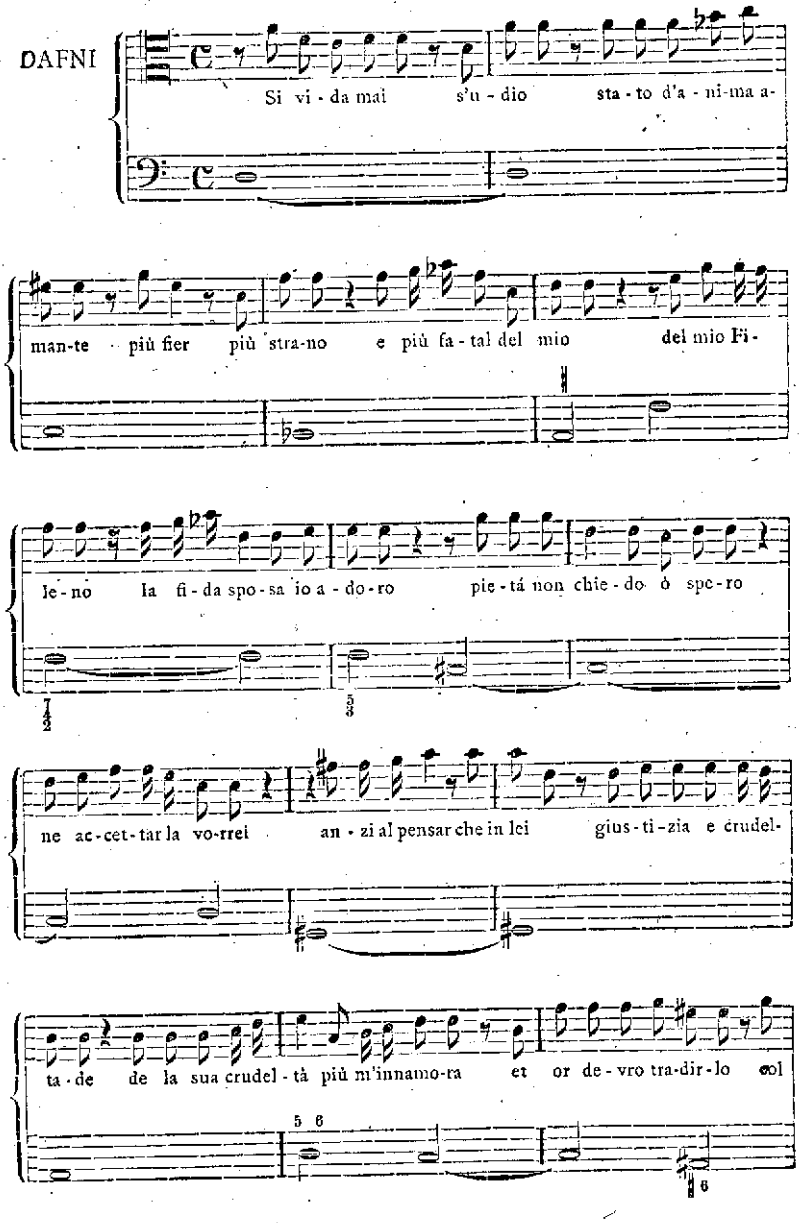

cor muc - ci - de la mia bel - la non hà pie - tà

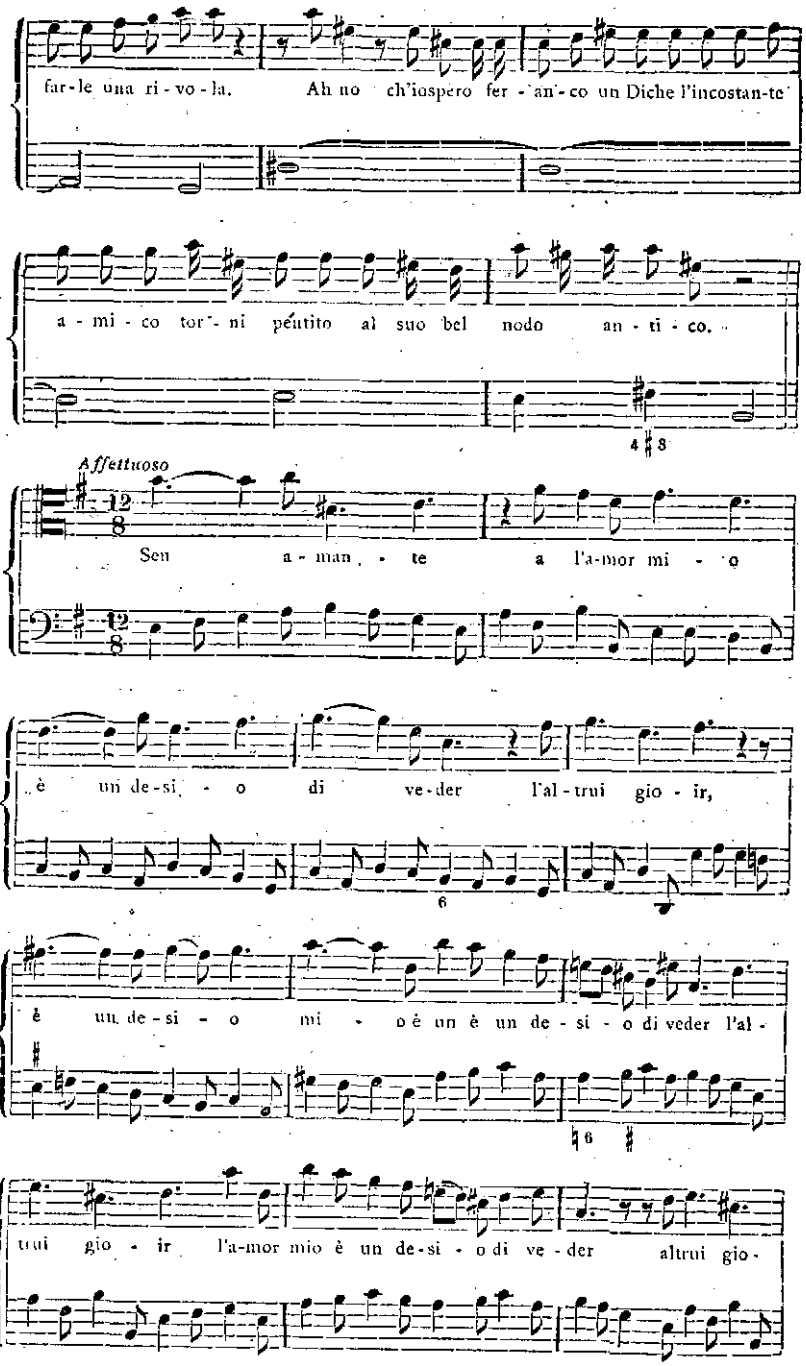

la mia bel - la non hà pie - tà.
FINE

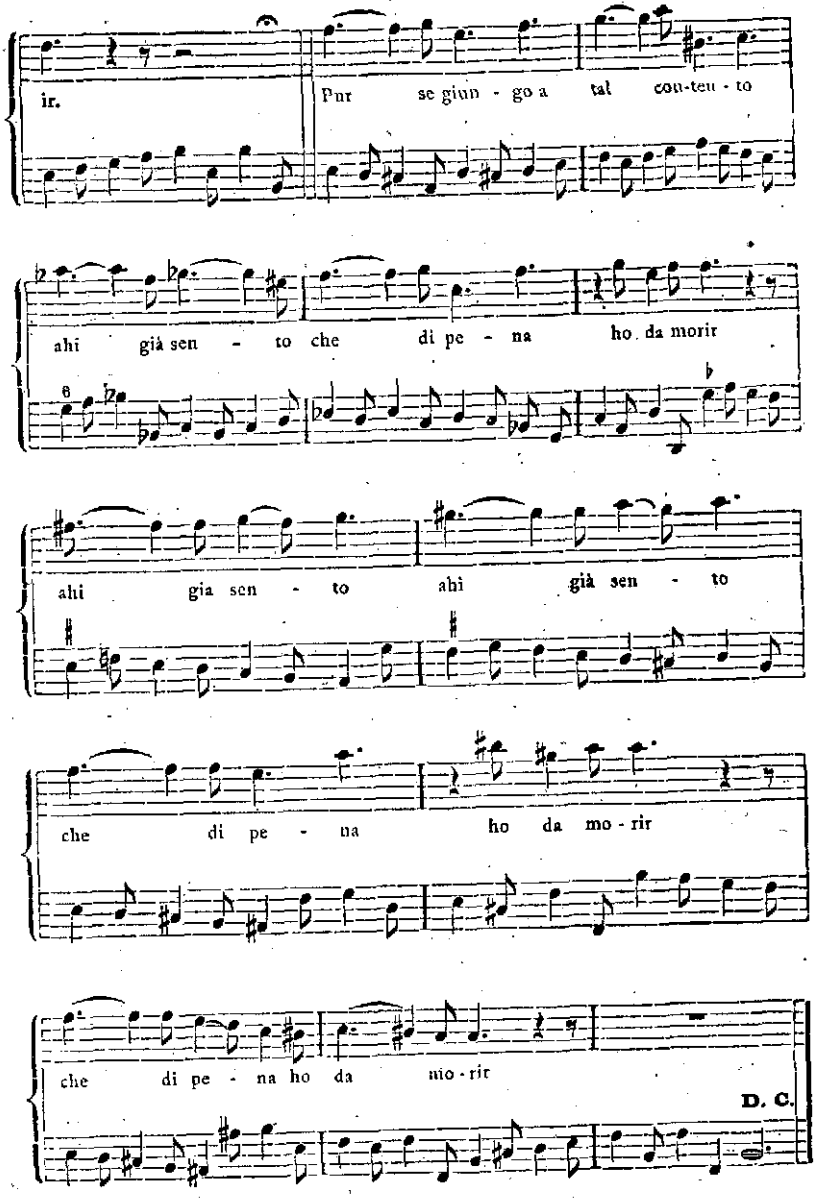

tr.
An-zi si ri - de d'og-ni mio sden-to e mos-tra seg - ni di cru-del-
p
p
tà an - zi si ri - de d'og - ni mio
sden - to e mos - tra seg - ni di cru-del - tà mos-


D. C.
tra - segg - ni di cru - del - tà.

ATTO I. SCENA VI

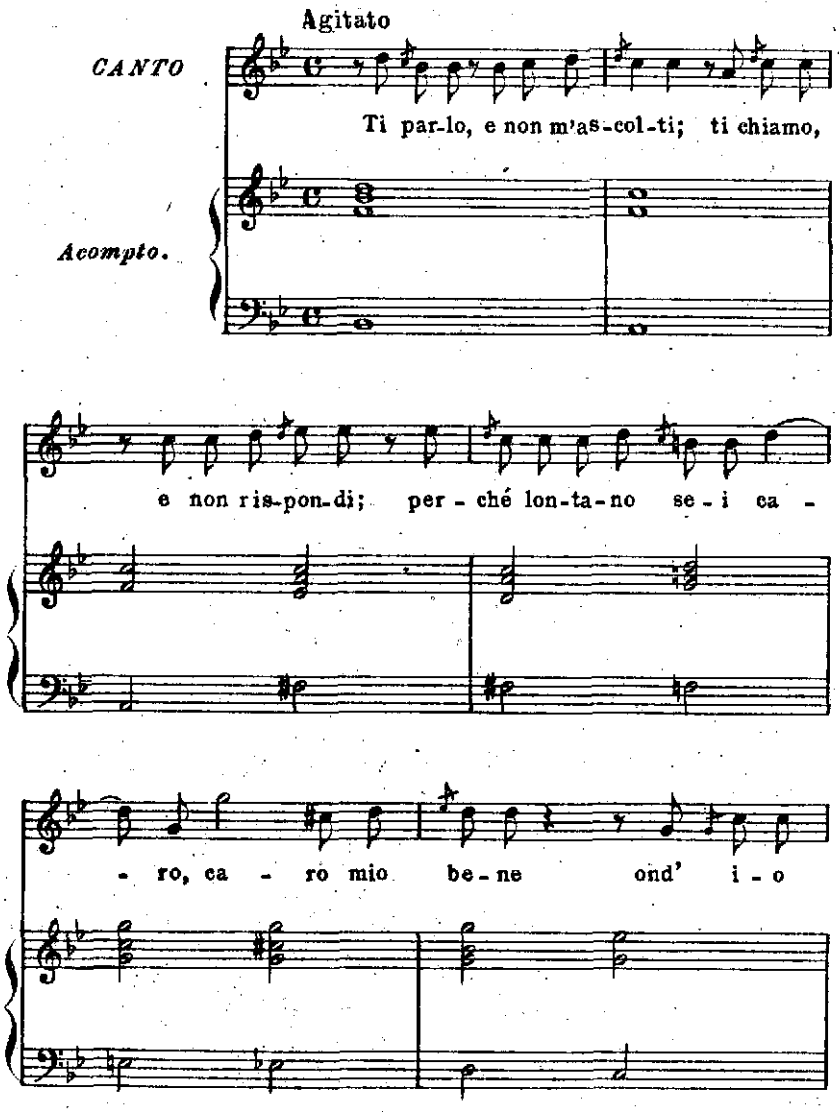


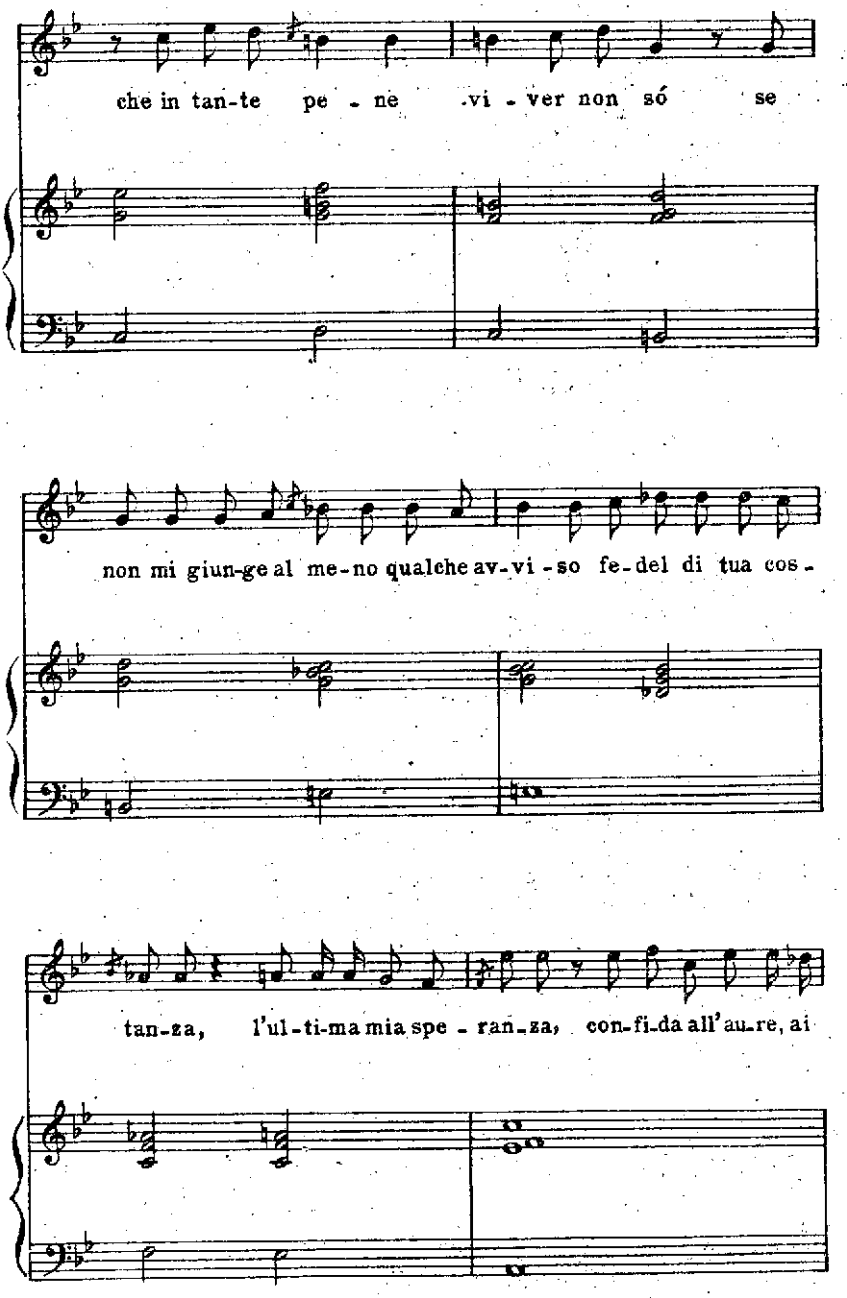

far-le una ri-vo-la. Ah no ch'iospero fer-'an-co un Diche l'incostan-te
a-mi-co tor-'-ni pentito al suo bel nodo an-ti-co.
Affettuoso
Sen a-man - te a l'a-mor mi - o
è un de-si - o di ve-der l'al-trui gio-ir,
è un de-si - o mi - o è un è un de-si - o di veder l'al-
trui gio - ir l'a-mor mio è un de-si - o di ve-der altrui gio-

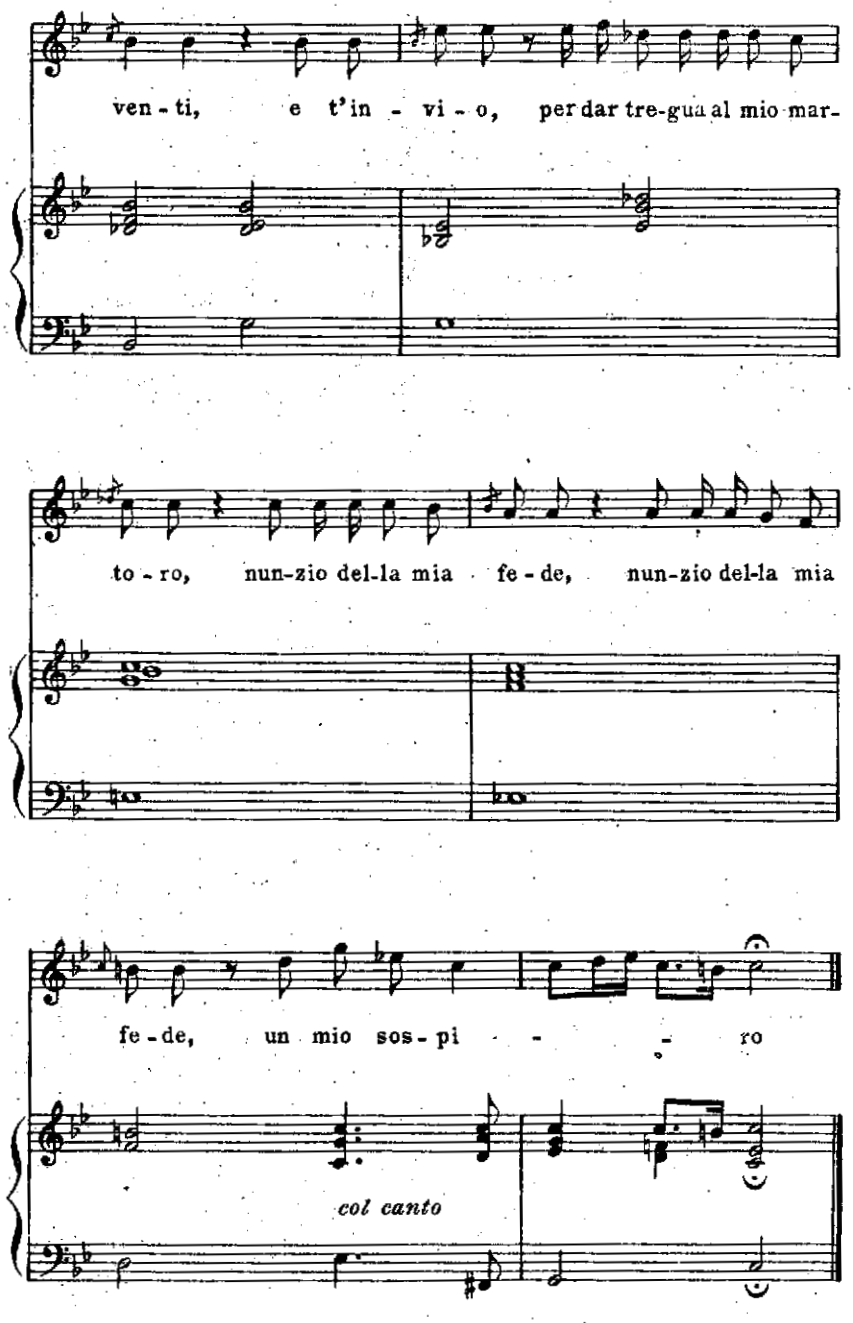

ir.
Pur se giun - go a tal con-ten - to
ahi già sen - to che di pe - na ho da morir
ahi gia sen - to ahi già sen - to
che di pe - na ho da mo - rir
che di pe - na ho da mio - rir
D. C.

FRAGMENTOS DE CANTATAS

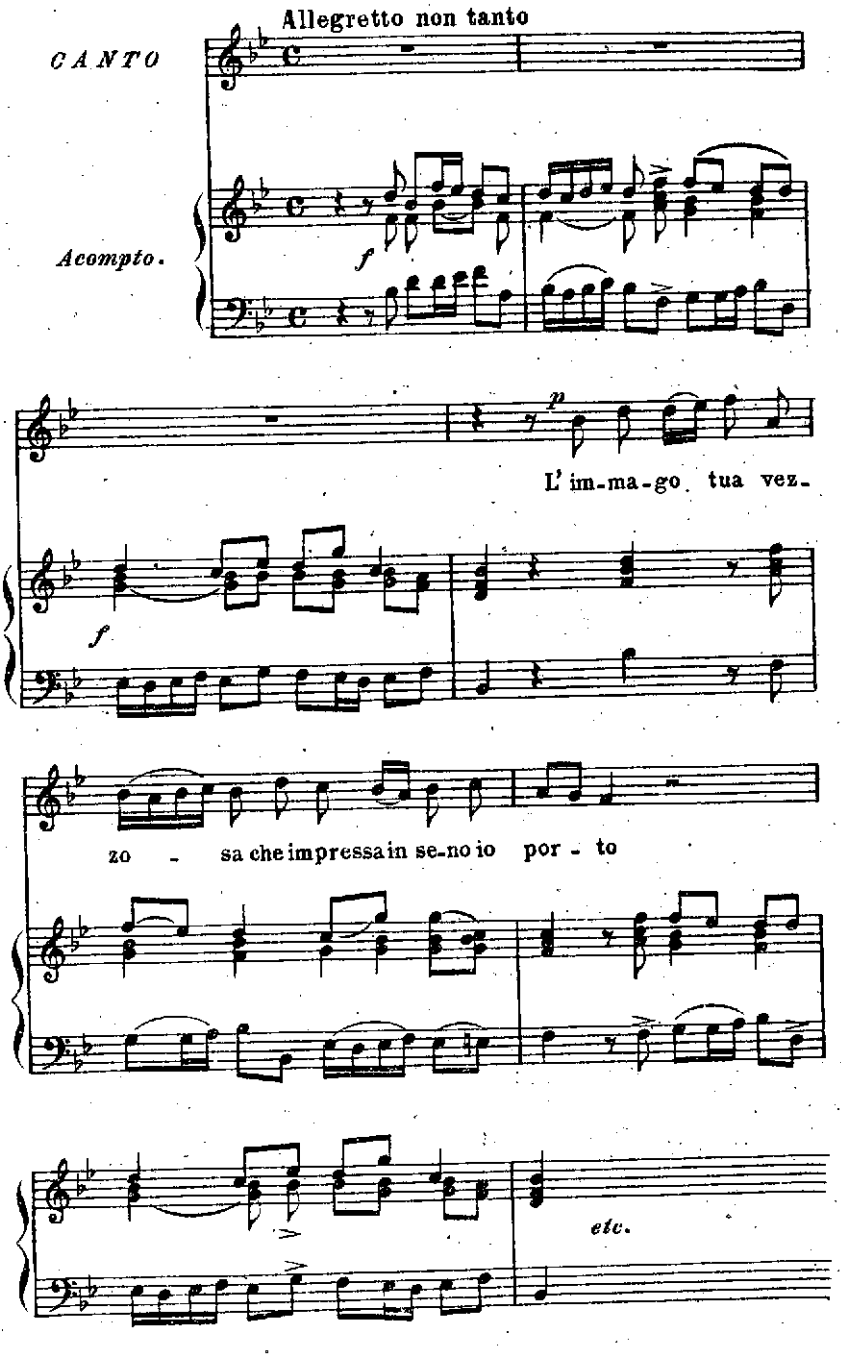
Se continuan tres fragmentos de cantatas. El primer fragmento es un recitado de la cantata XI, de la edición Lisbonense; se da como modelo de los recitados que eran la base de las cantatas. Los otros dos fragmentos, o sean el segundo y tercero, son compases que se dan para tener idea de lo que eran, en la época de Rincón de Astorga, las arias de esta clase de composiciones.



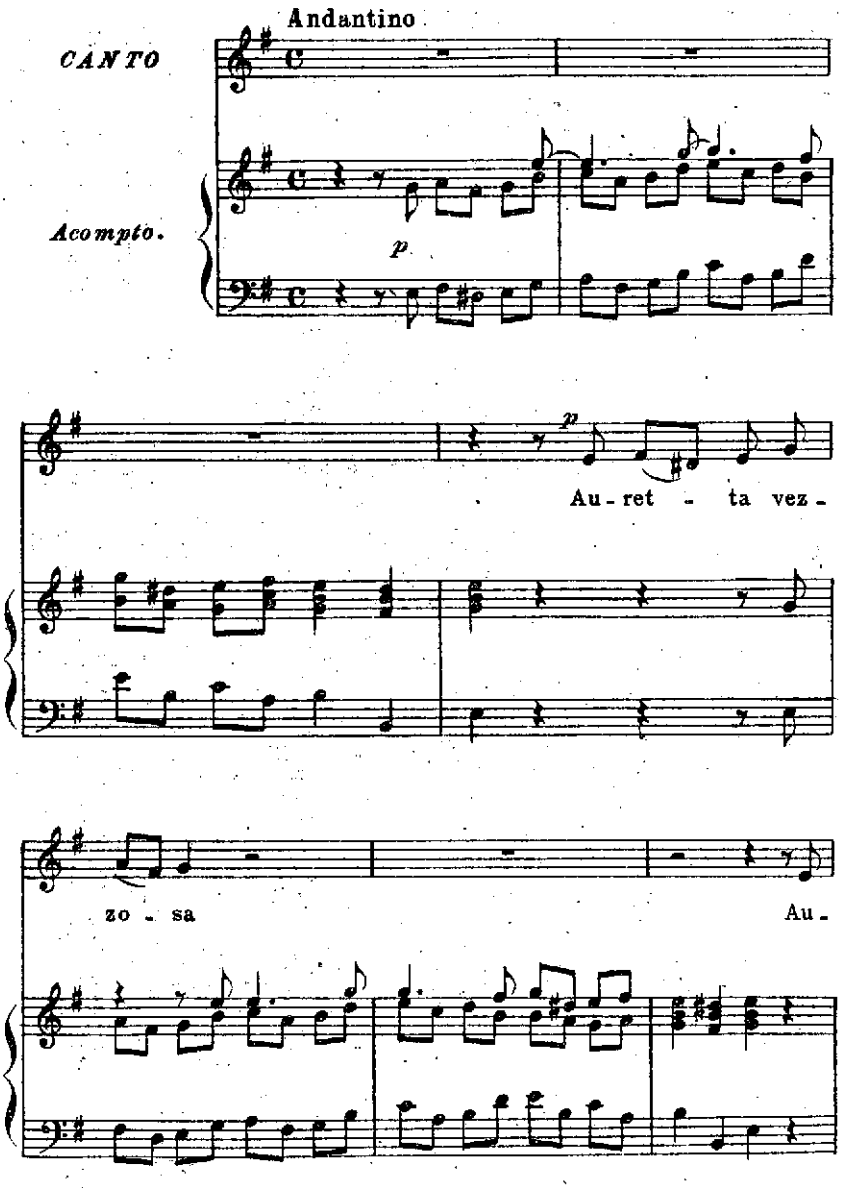

che in tan-te pe - ne .vi - ver non só se
non mi giun-ge al me-no qualche av-vi-so fe-del di tua cos-
tan-za, l'ul-ti-ma mia spe - ran-za, con-fi-da all'au-re, ai

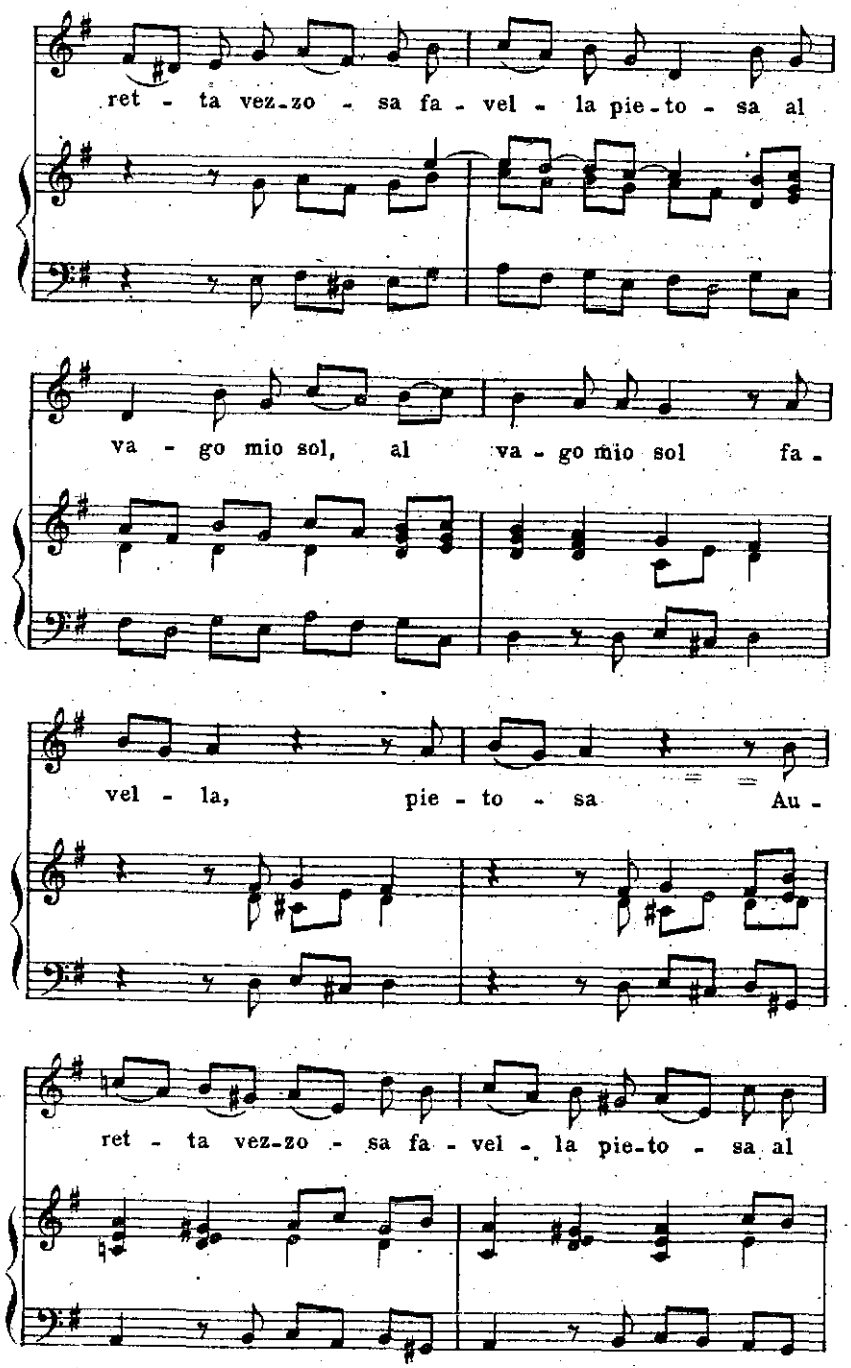

ven - ti, e t'in - vi - o, per dar tre-gua al mio mar-
to - ro, nun-zio del-la mia fe - de, nun-zio del-la mia
fe - de, un mio sos - pi - - ro
col canto

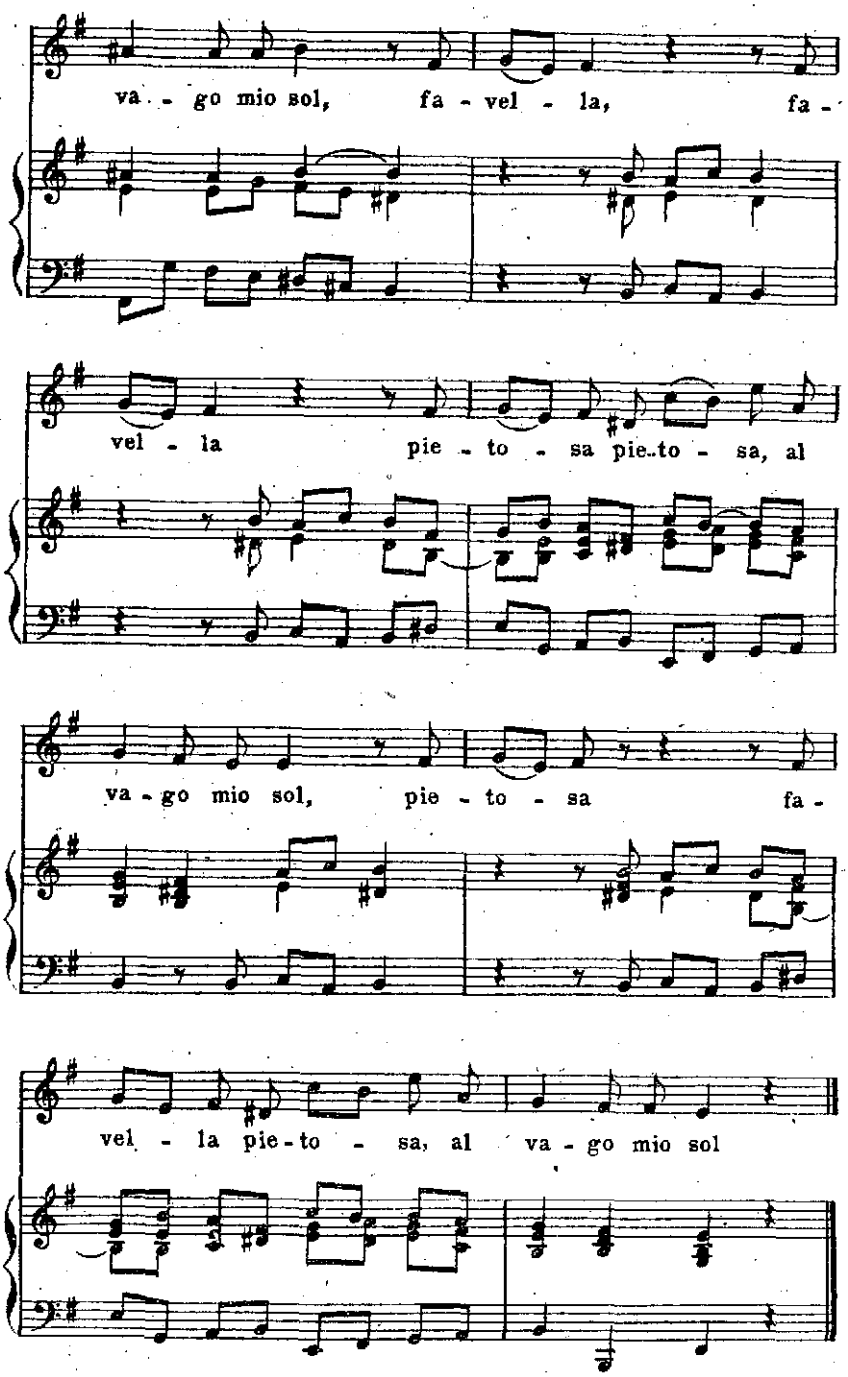
ARIA


Allegretto non tanto
CANTO
Acompto.
f
p
L' im-ma-go tua vez-
f
zo - sa che impressa in se-no io por - to
etc.

ARIA




ret - ta vez-zo - sa fa - vel - la pie-to - sa al
va - go mio sol, al va - go mio sol fa -
vel - la, pie - to - sa Au -
ret - ta vez-zo - sa fa - vel - la pie-to - sa al


va - go mio sol, fa - vel - la, fa -
vel - la pie - to - sa pie-to - sa, al
va - go mio sol, pie - to - sa fa -
vel - la pie - to - sa, al va - go mio sol

CONTESTACIÓN

DEL

DR. D. COSME PARPAL Y MARQUÉS

SEÑORES ACADÉMICOS:

Si no pareciese descortesía o brusco rompimiento de la tradición—de la que es tan celosa nuestra Academia—mejor fuera que callara y redujera mi cometido a acompañar al nuevo académico ante nuestro Presidente para que le impusiera la insignia que ostentó en su pecho el Dr. Jordán de Urries. De esta suerte os sería más grato el recuerdo de esta fiesta, cuyo valor temo desmerecer con mis palabras.

Me veo obligado, sin embargo, a pronunciarlas, porque a ello me impele la amistad, en este caso sentida intensamente, por tratarse de un amigo que se ausentó y de otro que antes de ser compañero de Academia, lo fué en espirituales andanzas en las cuales sólo la caridad nos guiaba. Y es providencial el suceso y de ahí el acto de doble reparación que envuelve mi discurso porque contribuí en justicia a la ausencia del uno, y, por no haber asistido a las sesiones académicas en que se votó al electo, no uní mis votos al de los compañeros que tuvieron el acierto de proponerlo y de elegirlo después.

No ha de extrañar, pues, antes al contrario ha de agradar a todos que preceda al saludo del nuevo académico, otro afectuoso al antiguo, que si él se llevó de Barcelona gratos recuerdos, queda aquí imperecedera su memoria. Vosotros pudisteis admirar en el Dr. Jordán su alma noble, su leal proceder, su recto juicio, su delicadeza en el obrar, su fiel amistad, la magnanimidad y ecuanimidad de su carácter, su saber profundo parejo de su modestia, pero fué mi suerte mayor que la vuestra ya que, actuando de juez en sus oposiciones a la cátedra de Estética de la Universidad de Madrid, pude aprender admirables lecciones, que renovaría en mi memoria

con deleite, si no se uniera a ese placer el recuerdo de que para ser justo hube de votarle y al hacerlo perdí a un dignísimo compañero de Claustro y de Academia.

Viene a sustituirle en ésta quien ha dedicado gran parte de su actividad a materias artísticas y sólo la modestia del Sr. Carreras y Bulbena ha sido la causa de que mucho antes no se hallara entre nosotros, que bien lo exigían sus méritos y valimientos. Declaro que al hablar así no hago uso de un socorrido artificio retórico o convencionalismo social que envuelve ordinariamente la mayor de las inmodestias, porque, como he hecho mención, conocí primeramente al Sr. Carreras en actos de verdadera abnegación en que el mundo desconoce al que los realiza.

D. José Rafael Carreras y Bulbena viene, pues, a esta ilustre corporación por derecho propio y así queda hoy subsanado el olvido. Porque ¿cual es nuestro fin? ¿quienes han sido llamados para continuar la altísima misión de esta corporación? Tal vez en alguna ocasión habrán cabido lamentables equivocaciones hijas de estados pasionales o de infundadas suspicacias, pero lo cierto es que ordinariamente el acierto corporativo ha prevalecido y ha sido en todo tiempo nuestra Academia selecta reunión de hombres dedicados al cultivo de las Bellas Letras y especialmente de aquellos ramos del saber que más puedan contribuir a ilustrar la Historia de Cataluña.

Siendo esto así ¿no es verdad que el Sr. Carreras y Bulbena podía reclamar el título de académico años hace? Recordad su vida los que le conoceis, seguidla conmigo los que la ignorais y tras un breve periodo de su juventud en que, después de sólida educación recibida en las Escuelas Pías, fué destinado al comercio de joyería, tan artísticamente ejercido en esta ciudad por nuestras antiguas y acreditadas casas, lo veréis dedicado a los estudios de música, o a las investigaciones históricas o a los pacientísimos trabajos de filología, aprendiendo para el mejor desenvolvimiento de su actividad la mayor parte de las lenguas europeas.

No puedo entretener vuestra atención analizando las obras del Sr. Carreras en estos distintos aspectos de su vida intelectual: la *Historia del idioma español, L'article definit en la llengua catalana* y un gran caudal de papeletas sobre etimologías a corregir en el Diccionario de la Real Academia Española, demuestran la benedictina labor del Sr. Carreras, émulo en este punto de Aguiló y de Alcover, de Balari y de Mir. En los trabajos puramente históricos ocupan lugar preferente sus biografías sobre el gran general del imperio austríaco *Jaume Carreras, Comte de Carreras,* uno de los ascendientes de la antigua progenie de la casa solariega ca-

talana de dicho nombre, que aun existe cerca de Argentona, y un interesante folleto acerca de *Antoni de Villarroel, Rafel Casanova y Sebastià de Dalmau, heroichs defensors de Barcelona en lo siti de 1713-14,* en el que une a su erudición y conocimiento de fuentes extranjeras el estudio de las españolas y la investigación en archivos públicos y privados y consciente de su misión de historiador no reza para el Sr. Carreras el *pereant historiae* con tal de que se salve la mayor heroicidad del hecho tal como lo ha forjado la fantasía popular y así el memorable sitio de las tropas de Felipe V queda bien narrado y la figura de Rafael Casanova no pierde su valor, aun cuando no muera abrazado a la bandera catalana, y si reciba grave herida de la que curó para vivir, después, ejerciendo la profesión de abogado, hasta su retiro a San Baudilio de Llobregat donde murió en 1743.

Pero si interesantes son los estudios filológicos e históricos del Sr. Carreras y Bulbena y cuidadosa su labor como hombre de acción social en el campo católico y llenas de delicadezas místicas sus trabajos religiosos, su personalidad se destaca más en el orden de la erudición histórico-crítico-musical. Las dotes que la moderna crítica exige al historiador las posee el Sr. Carreras y si hermana lo científico con lo literario, no ha olvidado jamás que es la Historia, antes que arte, ciencia y así pertenece de lleno a nuestra escuela histórica catalana, tan sabiamente descrita por mi ilustre maestro y amigo el Dr. Rubió y Lluch, la cual huyendo de apriorismos y de falsas retóricas se caracteriza por la parsimonia en el juzgar, hábitos de austeridad y de desconfianza de si propio y de toda síntesis atropellada, prenda segura de la eficacia en los resultados. En este ambiente sosegado y reflexivo se han producido los trabajos del Sr. Carreras y Bulbena sobre historiografía musical y con la competencia de quien ha cultivado el divino arte de Orfeo, teniendo por maestros a Lupresti, Richter y Riemann, no sólo ha completado su labor con la técnica de la composición, sino que además ha producido obras musicales y más que nada ha prestado señalados servicios a la cultura histórico-musical de España y de Cataluña, que tanto debe también, a otro catalán ilustre, el Maestro Pedrell.

A este género pertenecen los trabajos del Sr. Carreras y Bulbena (a parte de su *Estudio crítico de las obras de George Frederic Händel* (1895), *Luigi Cherubini* (1896), la traducción del *Tratado del canto eclesiástico* del cardenal Bona (1896), *Lo Cant Plà comparat ab la música moderna* (1906), *La Música en la agonía del Beat Ioseph Oriol* (1898) y otros), *El Oratorio musical desde su origen hasta nuestros días* (1906) interesante

y completísimo estudio de esta manifestación del drama lírico oratoriano en los principales Estados europeos, *Idea del que foren musicalment los joglars, trobadors y ministrils en les terres de parla provençal y de parla catalana* (1908), *La Música a Catalunya en la XIII.ª centuria,* trabajo leído en el primer Congreso de Historia de la Corona de Aragón (1910), *Doménech Terradellas, compositor de la XIII.ª centuria* (1908), *Los germans Plà, cèlebres oboistes de la XVIII.ª centuria* (1900) y *Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswich Wolfenbüttel a Barcelona y Girona,* obra publicada en 1903 en texto catalán y alemán y uno de cuyos capítulos ha servido de base al Sr. Carreras y Bulbena para su discurso de entrada en esta corporación.

Acertada la elección del asunto habéis podido apreciar el magistral desarrollo del mismo y bien ha hecho en darnos como primicia académica este trabajo, que esta Real Academia busca entre sus individuos especialistas en las materias para que contribuyan a la obra de reconstrucción de nuestra historia en todas sus manifestaciones y no hay duda que quien quiera estudiar a Cataluña en el siglo XVIII no podrá olvidar la labor del Sr. Carreras y Bulbena referente a dicha centuria.

Temerario sería ¡que intentara glosar el discurso a que sirve de contestación el mio. Me declaro incompetente en materias musicales, pero así y todo no puedo resistir a la tentación de escribir algunos comentarios sugeridos por la lectura del trabajo del señor Carreras y Bulbena.

Al leerlo deleitosamente mi imaginación se ha trasladado a aquellas fiestas solemnísimas con las cuales se celebraba la entrada del Rey aclamado por los catalanes cuando bajó al sepulcro el infeliz Carlos II, y de asociación en asociación no he podido menos de recordar la figura del maestro barcelonés Rdo. Francisco Valls, aquel ilustre maestro de capilla de nuestra Catedral, uno de los primeros individuos de la *Academia dels Desconfiats,* antecesora de la de Buenas Letras.

Nuestro compañero el Sr. Moliné y Brasés nos ha recordado el nombre de Valls como uno de los fundadores de aquella Academia en el día 10 de Junio de 1700, fecha en que celebró su primera sesión, y el mismo Sr. Carreras y Bulbena en sus obras nos cita un oratorio de Valls, refiere como su música deleitó los oidos de Carlos de Austria y de su esposa y como su famosa misa *Scala Aretina* fué cantada en Barcelona para celebrar la victoria alcanzada en Almenara por los ejércitos de Carlos contra las tropas castellanas y francesas. El *Miserere nobis* de esta misa del célebre maestro catalán promovió en España una de las polémicas más

empeñadas y curiosas del siglo XVIII,—recordadas por el ilustre Menéndez Pelayo,—bello ejemplo de la libertad artística que reclamó Valls para la Música, precisamente en aquellos tiempos en que dominaba el preceptismo y el neo-clasicismo con todo su imperialismo despótico. «No son los preceptos de la Música, dice, más fuertes que los de otras facultades, en especial de la Poesía, que para la expresión de una agudeza tiene varias dispensaciones permitidas, que el usarlas, ni destruye las reglas del Arte, ni empaña el crédito del poeta, sucediendo lances asimismo en nuestra Música que precisan al compositor a exceder los límites del Arte... En la Música, una de las partes que se requieren para ser buena, es la variedad. 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 enamistad de los elementos... ¿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 aquel, han de ceder y callar éstas como criadas. Ahora pregunto: ¿cual es el fin de la Música? Cualquiera que no sea sordo, responderá que la Melodía, pues como se logre ésta ¿qué importa que se falte en algunas de las reglas que establecieron los Antiguos?»

Así se mostraba el ingenio español, indisciplinado, revolucionario, independiente, creador aun imitando, y no como el francés, reglamentado, servilmente sujeto a reglas, que atan las alas del genio cuando este quiere remontarse y romper los rígidos preceptos y los moldes anticuados. No se proclama la anarquía y el libertinaje en el arte, sino la libertad, la personalidad del artista para que se presente clara, definida, completa.

Y a esta personalidad, en parte enfocada hacia el aspecto de la colectividad o nacionalidad en el Arte, es a la que se refiere Rincón de Astorga en el prólogo de la edición lisbonense, que nos ha leido el Sr. Carreras y Bulbena, edición que lleva la misma data que el primer tomo del *Theatro Crítico* del P. Feijóo del cual forma parte aquel admirable discurso sobre *La música de los templos*. La cita es oportuna, porque así como en Rincón de Astorga se distingue perfectamente su música sagrada de la profana el polígrafo benedictino se indignaba y se dolía de la profanación de la primera, llevando a los templos la teatral, pues «si el canto ha de ser apropiado a la significación de la letra» repele la severidad del texto litúrgico la alegre aria italiana y «el que oye en el órgano el mismo minuet que oyó en el sarao ¿qué ha de hacer sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente?»

Discurrir hoy ante vosotros acerca de la nacionalidad del Arte

sería torpe pretensión y traspasaría a la vez los límites del encargo recibido, aun cuando cabría hacerlo glosando el texto de Rincón de Astorga. Pero anotemos el hecho y sin mayores comentarios no os parecerá indiscreto el que sostenga que las Artes todas, como todas las manifestaciones espirituales, no pueden sustraerse al influjo del alma nacional que moldea y da contornos propios y originales a las ideas que le sirven de sustento. Que ahora lo afirmemos y sostengamos, después que la escuela romántica partiendo de la realidad de la vida humana, proclamó no sólo la finalidad cristiana del Arte sino también su individualidad nacional, no es ningún mérito, ni nada nuevo, pero sí fué un atisbo de romanticismo y algo original en Rincón de Astorga y en el maestro Valls.

La Estética psicológica, presentida por nuestro Milá, y que hoy priva no puede menos de referirse a estas relaciones existentes entre las Artes y los pueblos, y si las vemos y palpamos en las Artes objetivas, con mayor intensidad se deja sentir el alma colectiva en las Artes subjetivas, como la Poesía y la Música. Y esta nacionalización de la obra artística no empece ni contradice el carácter de universalidad y espiritualidad que tiene el Arte, porque la idea y la imagen, elementos esenciales de toda obra artística, con ser universales no dejan de particularizarse en cada individuo, según las diferentes características de su personalidad, que le distinguen de las demás personas. Si no admitiéramos esta personalidad artística ¿cómo distinguiríamos toda la obra de un artista de la de otro? ¿cómo hablaríamos de escuelas? ¿cómo explicaríamos los rasgos espirituales, los más salientes y distintivos, que separan unos pueblos de otros?

Y he aquí una equivocación lamentable de Rincón de Astorga. Distinguió perfectamente el arte musical español e italiano de su tiempo y, sin embargo, quiso conciliar tal discordancia, por una razón meramente sentimental ya que sentía en su ser el alma española y no olvidaba que había nacido en Italia. ¡Que importa el lugar del nacimiento cuando éste no guarda relación con la espiritualidad del ser!

Se trataba de cantatas humanas y éstas dentro de una factura general tienen el sello peculiar propio de cada país y de cada raza, como lo tienen las poesías líricas que deben ser leídas en su nativo lenguaje, perdiendo con la traducción o con la imitación todo aquel sabor y deleite, toda aquella singular e innata belleza con que adquieren vida estética y con ella producen la anhelada fruición artística, el goce indecible e inexplicable de aquellas sabrosas lecturas en horas de plácida quietud y dulce arrobamiento.

Sube de punto esta diferenciación en el Arte cuando al musi-

cal se refiere ya que la Música, como afirma Riemann, no manifiesta con claridad ideas sino que es forma expresiva de sentimientos, y las leyes psicológicas, que presiden la parte afectiva del hombre son las normas musicales más exactas. Y como estas leyes presiden el sentir individual y también el colectivo, de ahí que no pueda suscribirse la opinión de V. d'Indy que niega al pueblo dotes musicales creadoras, sino proclamar la existencia del nacionalismo musical y al afirmarlo y sostenerlo reclamar de los artistas que asienten sus construcciones musicales en los raigambres imperecederos de la música popular, esta música excelsa, de una espontaneidad y simplicidad admirables que es eterna, como lo es el alma del pueblo que la ha engendrado, y que, como el lenguaje, es el inmortal medio de expresión de todas las vibraciones espirituales que constituyen el fondo moral y cultural de un pueblo... Pero ¿a que esforzarme en la prueba? ¿no estoy, acaso, en selecta reunión de hombres que veneran a Milá, como al patriarca de nuestras letras y admiran a Millet, como el restaurador de este arte musical popular de cuya existencia y superioridad han sido paladines entusiastas?

Mejor acierto fué el de Rincón de Astorga al tomar como asunto de su drama pastoral, *Dafni*, aquella leyenda que enamoraba a los sicilianos, no como la había producido el autor de Dafnis y Cloe, si no tal como vivía en las tradiciones de los bosques de Siracusa. La ópera, tal como se había producido desde que el Renacimiento la engendró en Italia hasta el moderno drama musical con la reforma de Wagner, buscó en asuntos bucólicos la trama a desarrollar y uno de estos episodios pastoriles—tan en boga en el arte del siglo XVIII—dió origen a esta ópera representada en la antigua Lonja de Mar de Barcelona, en cuyo gótico recinto cobijóse durante el siglo XVIII y principios del XIX todo germen cultural de Barcelona, que tan espléndidos frutos produjo más tarde.

El volar de mi pluma me ha hecho olvidar el respeto que os debía. Perdonad mis disgresiones y ciérrese este paréntesis de comentarios para que vuelva a levantarse la figura del Sr. Carreras y Bulbena y al acercarse a nuestro Presidente reciba de él el signo de hermandad académica que no es sólo galardón de méritos de antaño, sino yugo suave y deleitoso a nuestras habituales tareas, para las cuales se buscan laboriosos operarios que es magna la labor realizada y magna la que falta por hacer a fin de no interrumpir, ni desmerecer nuestro historial glorioso al que contribuirá cumplidamente el nuevo académico.

HE DICHO