APORTES A LA MÚSICA GRECOLATINA DEL ABATE ARAGONÉS VICENTE REQUENO (1743-1811), RESTAURADOR DE ARTES CLÁSICAS

Antonio Astorgano Abajo[1]
astorgano1950@gmail.com
Fuensanta Garrido Domené[2]
fgdomene@uco.es

Resumen

Hace más de doscientos años que murió el abate aragonés, Vicente Requeno (Calatorao, 1743-Tívoli, 1811). Ante el riesgo de que pase desapercibida la importante contribución teórica de este estudioso obsesionado por el mito de la perfección clásica, presentamos sus rasgos bio-bliográficos, haciendo hincapié en sus estudios sobre la música de los griegos y romanos.

Palabras clave

Vicente Requeno, encausto, música grecolatina, jesuitas expulsos, telegrafía óptica.

Abstract

The Aragonese abbot, Vicente Requeno (Calatorao, 1743-Tivoli, 1811) died two hundred years ago. Because of the risk of going unnoticed the valuable theoretical contribution of this scholar truly obsessed by the myth about classical perfection, we present his bio-bibliographical outlines, emphasizing his studies on the ancient greek and roman music.

Key words

Vicente Requeno, Encaustic Painting, Ancient Greek and Roman Music, Expelled Jesuits, Optical Telegraphy.

[1] Catedrático jubilado de Lengua y Literatura Españolas de Instituto de Educación Secundaria, ha participado en diversas revistas científicas y obras colectivas.
[2] Doctora en Filología Clásica (Griego) por la Universidad de Murcia, ha sido, durante 9 años, profesora de Lengua Española del Departamento de Filología Española y sus Didácticas de la Universidad de Huelva. Actualmente es miembro de la Universidad de Córdoba.

1. INTRODUCCIÓN[3]

Desde hace años hemos intentado llamar la atención sobre el jesuita Vicente Requeno, amigo íntimo de San José Pignatelli, y su obra[4], en especial la pictórica al encausto[5], con la publicación de una docena de estudios y editando algunas obras inéditas, como sus escritos filosóficos[6], donde hay abundantes alusiones a los autores grecolatinos.

A lo largo de 2011, año del bicentenario de su muerte, presentamos al personaje en distintos ámbitos[7] y en Prensas Universitarias de Zaragoza salió un grueso volumen colectivo, titulado Vicente Requeno (1743-1811), jesuita y restaurador del mundo grecolatino, en el que redactamos una amplia introducción bio-bibliográfica y donde una veintena de especialistas nos esclarecieron la polifacética personalidad artística y pensadora del abate aragonés[8], incluida la musical[9].

---

[3] Debemos mostrar nuestro agradecimiento a muchos amigos y colegas que nos han enviado sus sugerencias sobre la música grecolatina, pero este trabajo no habría sido posible sin la colaboración de los trabajos de don Francisco José León Tello (2012) y de don Antonio Gallego Gallego (2012) para el libro que coordinamos (Astorgano, 2012a), muchas de cuyas ideas han sido copiadas aquí.

[4] Tanto Requeno como José Pignatelli eran académicos clementinos desde enero de 1785. Cf. Astorgano (2006a).

[5] Requeno dedicó a esta técnica pictórica cuatro publicaciones fechadas, respectivamente, en 1784, 1785, 1787 y 1806. La aportación de Requeno a este asunto aún sigue siendo mencionada tanto en la bibliografía española como en la italiana. Además del ya mencionado estudio de León Tello y Sanz Sanz (1979), vid. Fernández Murga (1989: 137-138), quien menciona la moderación de Requeno en su crítica a los duros juicios de Winckelmann sobre las excavaciones de Herculano, frente a las de algún opúsculo anónimo pero atribuido a Berardo Galiani y a Matteo Zarillo y a pesar de que Requeno había acusado al alemán de falta de lógica como filósofo del arte y de fallos inexcusables como historiador; D'Alconzo (2002: 69 ss.), que lo considera como buen eslabón en la transmisión de las técnicas de la pintura antigua. Vid. también Úbeda de los Cobos (2001: 270-286), el más crítico sobre el asunto del encausto en España: "la historia de un fracaso sin paliativos". Fracaso que ya atisbaron algunos de sus contemporáneos, como el mismo Azara. En una carta a Bernardo de Iriarte fechada en Roma el 24 de septiembre de 1994, le dice, entre otras cosas, a propósito del manuscrito de Pedro García de la Huerta y del permiso que ha dado a Bosarte para su impresión: "Tanto Huerta como su principal Requeno, promovedor de la pintura encáustica, son grandes fautores de recetas, pero cuando se meten a hablar de pintura hacen lástima" (Azara, 2009: carta 196, p. 300). Cf. García de la Huerta (1795), una aclaración de los experimentos de Requeno.

[6] Requeno (2008).

[7] A lo largo de 2011-2013 publicamos varios artículos presentando las distintas caras del polifacético Requeno, entre otros: Astorgano (2011a, 2011b, 2001c, 2012b, 2012c, 2012d, 2012e, 2012f y 2013). Vid., asimismo, Garrido Domené (2015).

[8] El libro consta de dos partes: una en papel y otra en CD. En papel se insertan: Parte I, Estudios biográficos: Antonio Astorgano Abajo: Perfil bio-bibliográfico del abate Requeno (1743-1811), pp. 23-78; Carlos A. Martínez Tornero: Origen y destino del noviciado jesuita de Tarragona, donde se formó Requeno, pp. 79-100; José Antonio Ferrer Benimeli: Los colegios de Aragón que conoció Requeno, pp.

Por razones de espacio, ahora solo procede que presentemos al lector los grandes rasgos de la persona y obra de Requeno, poniendo de relieve su obsesión por restaurar la música grecolatina. Agradecemos al P. José del Rey Fajardo la oportunidad de presentar al lector latinoamericano los frutos musicales del incansable investigador del mundo grecolatino que fue el jesuita aragonés Vicente Requeno.

2. ESBOZO BIOGRÁFICO DE REQUENO[10]

El historiador ex jesuita, Juan Francisco Masdeu, pronunció en 1804 y publicó en 1806 el magnífico y patriótico discurso académico titulado Requeno, il vero inventore, para exaltar la aportación de Requeno al estudio de la Antigüedad y sus invenciones, donde lo considera "el gran genio del siglo XVIII", "el más benemérito,

101-128; José Francisco Forniés Casals: La Real Sociedad Económica Aragonesa que conoció Vicente Requeno y Vives (1798-1801), pp. 129-176.

Parte II, Pensamiento y poligrafía de Requeno: Jorge Manuel Ayala: Vicente Requeno y Vives, ensayista filósofo, pp. 177-208; Vicente León Navarro: Vicente Requeno y Vives: entre la Ilustración y la curiosidad, pp. 209-238; José Luis Peset: El jesuita ilustrado y la marquesa melancólica: locura y educación en un manuscrito italiano de Vicente Requeno, pp. 239-262; Juan Riera Palmero: Los médicos y la medicina: Un capítulo de la obra de Vicente Requeno y Vives (1743-1811), pp. 263-278; Alfredo Verdoy: Vicente Requeno y Vives (1743-1811), devoto y propagador del Sagrado Corazón de Jesús, pp. 279-302.

Parte III. Requeno, estudioso de las artes antiguas: Francisco José León Tello: La teoría de las artes de Requeno en el contexto de la aportación estética de los jesuitas expulsos, pp. 303-360; Antonio Gallego Gallego: Vicente Requeno y la música, pp. 361-438: Antonio Astorgano Abajo y Emilio Borque Soria: Vicente Requeno y el arte de hablar desde lejos, pp. 439-496; Giovanni R. Ricci: La "Scoperta della Chironomia" di Vincenzo Requeno, pp. 497-518; José Gabriel Storch de Gracia y Asensio, Alejandro Oviedo Palomares y Antonio Gascón Ricao: Una aproximación a la Quironomía en Requeno, pp. 519-572; Alberto Aguilera Hernández y Almudena Domínguez Arranz: La Numismática del abate Vicente Requeno y Vives, pp. 573-590; Guillermo Fatás: Apunte sobre las apreciaciones numismáticas de Requeno, pp. 591-598; Genaro Lamarca Langa: Apuntes sobre el arte de imprimir a mano de Vicente Requeno, pp. 597-610.

La parte editada en CD (pp. 621-111) comprende varios apéndices, editados y estudiados por Antonio Astorgano Abajo: La memoria de Requeno en los siglos XVIII-XXI; "La imagen de Requeno entre sus coetáneos", pp. 621-630; Apéndice nº 1. "Elogio Fúnebre" manuscrito sobre Requeno, pp. 630-639; Apéndice nº 2. MASDEU: Requeno, il vero inventore delle più utili scoperte della nostra età (Versión latina y versión castellana) y Adición. El tambor armónico de don Vicente Requeno, propuesto por el autor de estos opúsculos [Masdeu] a los ejércitos de España, pp. 640-677; Apéndice nº 3. Requeno: Dos opúsculos pedagógicos sobre la pintura: Libro de las formas de todo género de pintura, y Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica, o de un solo color, pp. 678-895; Apéndice nº 4. Appendice ai saggi sul ristabilimento de'greci e de'romani pittori (1806), pp. 896-935; Apéndice nº 5. Fuentes y Bibliografía sobre Vicente Requeno, pp. 936-1050; Índices, pp. 1051-111.

[9] En relación con la musicología de Requeno, aparecen en Astorgano (2012a) los estudios de León Tello (2012), Gallego Gallego (2012), Ricci (2012) y Storch de Gracia et alii (2012).

[10] Un resumen de este esbozo puede verse en Astorgano (2012g). Una buena aproximación a Requeno músico la ofrece Sanhuesa (2002).

quizás, de la república literaria"[11], "luminar de nuestra edad [...] hará época perpetua en la historia del siglo decimoctavo"[12]. Masdeu lamenta que viviese en Roma sin la consideración debida a sus trabajos y publicaciones y que se atribuyese a otros sus descubrimientos[13]; observa que, en parte, él mismo fue responsable de este oscurecimiento "por su admirable modestia"[14]. Según Masdeu, Requeno no quiso hacer valer su prioridad en los varios hallazgos de los que fue pionero. Como ejemplo, recuerda el caso de la inglesa Emma Jane Greenland Hooker (Londres, 1760-Londres, 1843), que presentó a la Royal Academy of Arts londinense una disertación acerca del encausto que le reportó un valioso premio, a pesar de que el aragonés había publicado cinco años antes sus Ensayos sobre el mismo tema[15]; también el Giornale di Milano pretendió que el honor del restablecimiento de este antiguo género pictórico correspondía a Italia.

Respecto al conocimiento de la vida de Requeno, hoy se sabe casi lo mismo que escribió su consocio de la Real Sociedad Económica Aragonesa, Félix Latassa[16], hace doscientos años. Solo algunos estudios parciales recientes de Astorgano han ensanchado la visión del personaje[17]. Por razones de espacio no podemos extendernos en biografiar a nuestro abate y reservamos para otra ocasión una extensa monografía, limitándonos ahora a dar unos rasgos generales bio-bibliográficos.

Vicente Requeno y Vives nació en Calatorao (Zaragoza), el 4 de julio de 1743 y falleció el 16 de febrero de 1811 en Tívoli. En total casi 68 años de vida, de los que 54 fue jesuita (1757-1811), si bien durante 31 años (entre 1773 y 1804) fue simple clérigo secular (abate) por estar suprimida la Compañía de Jesús. Los dos rasgos esenciales de su personalidad son la de ser jesuita expulso y crítico histórico-artístico.

[11] Masdeu (1806: 7-8). El mismo Masdeu hizo la traducción. Vid. también Masdeu, Opúsculos en prosa y verso, ap. Astorgano (2012a: 640-677) y en cuyo índice de la primera parte, con el número IX, fechado el año 1804, aparece Requeno, el verdadero inventor de los más útiles descubrimientos de nuestra edad, pp. 243-274.

[12] Masdeu (1806: 26).

[13] Masdeu (1806: 8).

[14] Masdeu (1806: 26).

[15] Masdeu (1806: 15).

[16] Latassa (1802.III: 34-37). Esta obra fue completada a fines del siglo XIX por Gómez Uriel (1884).

[17] Astorgano (1998, 2000a, 2000b, 2001, 2003, 2004, 2006a y 2006b) y Astorgano y Ayala ap. Requeno (2008: X-CC).

Fue el penúltimo de los seis hijos supervivientes de don Joseph Requeno, infanzón, y de doña Josepha Vives, fallecida el 14 de abril de 1748. De familia muy religiosa, su residencia en la villa de Calatorao está documentada desde principios del siglo XVII hasta finales del XVIII. Huérfano de madre a los cinco años (abril de 1748), Vicente reside en Calatorao hasta 1753, pues en la Lista de Cumplimiento Pascual de Calatorao (LCP) de 1754 la familia Requeno ha desaparecido de dicha villa, ¿dónde residió hasta su ingreso en la Compañía de Jesús, en el noviciado de Tarragona el 2 de septiembre de 1757? ¿Dónde pasó la importantísima etapa de los 10 a los 14 años? ¿A dónde se trasladó el viudo don Joseph con su familia? No lo sabemos. Probablemente a Zaragoza, donde residían algunos de sus hijos.

La Necrológica no es concreta y, en plan apologético, se fija en el carácter recogido y virtuoso del niño Vicente: "Tuvo su patria en el Reino de Aragón, en el lugar llamado Calatorao. Desde niño, por la formación en el seno de su familia, cultivó la devoción y la virtud, en cuyo amor y ejemplos sobresalía sobre sus coetáneos y condiscípulos"[18].

Los primeros estudios humanísticos ("reglas de la elocuencia") los realizó con un preceptor privado bajo la dirección de un "varón religioso", que infundió en Vicente el amor a la cultura clásica y el esmero en el bien pensar y bien hablar que le durará toda la vida. Desconocemos su identidad, pero es presumible que fuese alguno de los clérigos de la familia, como don Baltasar de Burgos o sus hermanos Manuel o Dionisio Requeno, magnífico orador sagrado y racionero de mensa del Pilar.

Las fuentes jesuíticas y la rígida normativa del Concilio de Trento nos permiten conocer mejor las etapas sucesivas de su educación. A Vicente Requeno le sorprendió el real decreto de expulsión antes de terminar los estudios de Teología que estaba realizando en el colegio de Zaragoza. Tenía, a la sazón, 24 años de edad. Había entrado en la Compañía de Jesús el 2 de septiembre de 1757. En total, había pasado en la Compañía de Jesús diez años: dos de noviciado en Tarragona (1757-79); uno de Humanidades en Manresa (1759-60); dos de maestrillo en Huesca (1760-62); tres de Filosofía en Calatayud (1762-65); y dos de Teología en Zaragoza (1765-67)[19].

[18] Archivo General de la Compañía de Jesús en Roma (en adelante ARSI), Roma, Vitae, 63, f. 299. En lo sucesivo aludiremos a este documento simplemente como la Necrológica o Elogio fúnebre.

[19] Puede verse una buena síntesis histórica y artística de estos colegios jesuíticos zaragozanos en Boloqui

Después de un año de improvisado destierro en Córcega (verano de 1767-verano de 1768), pasó cinco años en Ferrara (1768-1773 ó 1774) hasta la disolución de la Compañía, en agosto de 1773. Mientras tanto, se ordenó sacerdote en Módena en mayo de 1769. Entre 1773 y 1798 vivió en Bolonia, a la sombra de su amigo y protector, José Pignatelli, dedicado al estudio y restablecimiento de las artes grecolatinas, donde fue miembro de la Accademia Clementina, en la que ingresó el 7 de enero de 1785, por sus estudios sobre las bellas artes. En este campo, tomado en el sentido más amplio, llevado de su versátil y agudo ingenio, consiguió bastante renombre en Italia, en especial con sus estudios prácticos sobre el encausto (manera de pintar de los grecorromanos, basada, según él, en la cera púnica), a partir del éxito de la publicación de la primera edición de los Saggi sul ristabilimento dell'antica art de'greci e de'romani pittori (1784), de manera que, según Lorenzo Hervás, "no viene a esta ciudad [Roma] personaje ilustre o curioso de las bellas artes que no procure llevar entre sus rarezas alguna pintura al encausto"[20]. Al año siguiente, el embajador José Nicolás de Azara consigue para Requeno el premio de pensión doble (19 de julio de 1785), que, en un principio, estaba destinada para el helenista y traductor de Heródoto, el también ex jesuita Bartolomé Pou. Sus investigaciones artísticas eran bastante costosas, por lo que años más tarde solicitó, infructuosamente, ayudas al conde de Aranda (1792) y a Godoy (1795)[21].

Ante las dificultades derivadas de las guerras napoleónicas en Italia, regresó a Zaragoza entre septiembre de 1798 y marzo de 1801, donde residían tres de sus hermanos. Participó muy activamente en las tareas de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, donde reorganizó y dirigió el Medallero o Museo Numismático y el Gabinete de Historia Natural[22]. Durante este periodo fue nombrado académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (7 de agosto de 1799) y de la de San Fernando de Madrid (1 de septiembre del mismo año). Entre los prosélitos ganados en Zaragoza para la nueva técnica pictórica del encausto, restablecida por Requeno, está fray Manuel Bayeu, un cartujo cuñado de Francisco de

(2002).

[20] Hervás y Panduro (2007: 482). En adelante citada como BJE.

[21] Vid. Astorgano (2000a).

[22] Vid. Astorgano (1998).

Goya, que en 1799 pintó la Alegoría de las Bellas Artes (Museo de la Real Sociedad Económica Aragonesa)[23]. Requeno casi fue profeta en su tierra, si nos fiamos de la entusiasta valoración que el secretario de la Aragonesa, Diego de Torres, hace de su personalidad: "habiéndose tenido [la Aragonesa] la complacencia de que regresase este sabio a Aragón y a esta capital, disfruta la Sociedad de sus luces y grandes conocimientos literarios, y le ha encargado comisiones de la mayor importancia, que está desempeñando, y de las que se hablará en las actas de otro año" (Requeno, 1799: 68).

Nuevamente expulsado a Italia (marzo de 1801), los diez últimos años de su vida fueron de lo más ajetreado, ligados a la restauración de la Compañía, (en la que Requeno reingresa en 1804), capitaneada por su amigo José Pignatelli: en Roma (1801-1804), en Nápoles (1804-1806), otro año en Roma (1806-1807) y los cinco últimos en Tívoli (1807-1811), donde murió el 16 de febrero de 1811, probablemente a causa de una enfermedad contraída por su intenso apostolado en las cárceles.

Profundo conocedor del mundo grecolatino, el abate Requeno es un buen erudito y, sin duda, uno de los más obsesionados por restablecer las técnicas artísticas del mismo en el siglo del Neoclasicismo. Consciente de su valía, su carácter independiente y contradictorio ("hago lo que puedo ya que no lo que debo", repetía con frecuencia) lo llevó a entablar polémicas con los estudiosos europeos (académicos franceses e italianos, principalmente) de la pintura al encausto o ceras diluidas, con los musicólogos, con los numismáticos, etc.

Requeno, que comenzó publicando algunos poemas de circunstancias (una Oda en 1783), consiguió el mayor prestigio y fama con el restablecimiento de la pintura grecolatina o encausto con la primera edición de los Saggi...de'greci e de'romani pittori (1784), no sin cierta oposición y algunas polémicas, muy dieciochescas[24], como con Lorgna, que aparecen reflejadas, tres años después, en la segunda edición ampliada (Saggi, 1787), publicada en Parma, por influencia de su paisano y embajador José Nicolás de Azara, a quien está dedicada.

Paralelos en su título y en su metodología son los Saggi sul ristabilimento

[23] Sobre fray Manuel Bayeu, cf. Morales y Marín (1979: 161-169).

[24] Requeno (1785). el calatorense mantuvo una cordial discrepancia con Lorgna. Cf. AAVV (1998).

dell'arte armonica (1798[25]), donde Requeno intentó restablecer el sistema musical grecolatino, objeto del presente estudio.

Sus investigaciones más curiosas están relacionadas con el sistema de comunicación grecorromano, pues el abate calatorense es considerado como uno de los precursores del telégrafo, en polémica también con los enciclopedistas franceses, por sus Principi, progressi, perfezione perdita, e ristabilimento dell'antigua arte di parlare da lungi (1790), traducidos al castellano por don Salvador Ximénez Coronado, director del Real Observatorio Astronómico de Madrid, en 1795[26]. Años más tarde, continúa y amplía estas investigaciones, pasando de la comunicación a lo lejos a la comunicación de cerca, con las manos, en el mundo antiguo, con una obra bastante interesante desde el punto de vista semiótico, la Scoperta della Chironomia (1797), la única obra de Requeno recientemente reeditada por el semiólogo G. R. Ricci (1982).

Fruto de su escrupuloso trabajo en el monetario de la Sociedad Económica Aragonesa es un documentado libro de numismática, el único escrito y publicado en español por nuestro abate, en el que describe 19 monedas inéditas, Medallas inéditas antiguas existentes en el Museo de la Real Sociedad Aragonesa (1800), que dicha Sociedad consideró como una de sus publicaciones emblemáticas. Sorprenden las abundantes puntualizaciones a los más famosos escritores numismáticos de la época, que le dan un tono polémico al libro, hoy claramente superado por sus arriesgadas afirmaciones.

Vuelto a Italia (1801) y reingresado en la Compañía en 1804 (llegó a impartir clase de Humanidades a los alumnos más jóvenes del colegio jesuítico de Nápoles en los cursos 1804-1806), tuvo tiempo para continuar, en medio del vendaval bélico napoleónico, con sus estudios histórico-prácticos sobre el perfeccionamiento del tambor y su importancia en las guerras (Il Tamburo, 1807) y sobre la imprenta, Osservazioni sulla Chirotipografía (1810), donde el abate de Calatorao intenta demostrar que ya desde el siglo X se usaban ciertos rudimentos de la imprenta en los monasterios, antecedentes de Gutenberg.

Con la excepción de la reedición de la Scoperta della Chironomia por Ricci

[25] Esta obra la citaremos en lo sucesivo como Saggi cantori, 1798.

[26] Vid. Baig i Aleu (2008: 247-277).

(1982), ninguna otra obra de Requeno ha visto la imprenta desde 1810 hasta 2008, año en que publicamos los inéditos filosóficos más interesantes, según nuestro criterio. Entre los apéndices del libro colectivo *Vicente Requeno (1743-1811), jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, que coordinamos en 2012 hay varios opúsculos sobre la pintura encáustica, el dibujo y la música grecolatina (Astorgano, 2012a: 640-935).

Del prestigio de Requeno entre sus contemporáneos pueden ser muestra las palabras de Hervás, hablando del encausto:

> [Requeno] Aplicado por ingenio al estudio de la historia natural y al de la pintura, tuvo la afortunada y honrosa suerte de descubrir el encausto o la pintura antigua de los romanos y griegos. Este feliz y utilísimo descubrimiento llamó inmediatamente la atención de todos los europeos amantes de las bellas artes (Hervás y Panduro, 2007: 481-483).

Por razones de espacio no podemos dilatarnos en el análisis de sus obras filosóficas, teológicas, de historia eclesiástica, etc., ni de las muchas artes grecolatinas que llamaron la atención del abate de Calatorao, de las que él se creía restaurador. Tal era su admiración por el mundo clásico, que su deseo hubiera sido que, en pleno siglo XIX, se pintase, se cantase, se hablase y se gesticulase en el teatro como lo hacían los griegos o los romanos, llegando a redactar un Examen de las obras retóricas de Demetrio Falero, de las de Marco Tulio Cicerón y de las de Quintiliano, un tomo en 4.º, que no hemos localizado; o incluso que se imitasen ciertas técnicas de telecomunicación, de hacer barcos y de tratar el mármol en esculturas y otros usos, como se supone que se empleaban en el Imperio Romano.

No vamos a extendernos en esas técnicas restauradoras, sino solo hacer algunas consideraciones y valoraciones panorámicas y elementales sobre sus estudios acerca del sistema de la música grecolatina.

3. ESTUDIOS DE REQUENO SOBRE LA MÚSICA GRECOLATINA (1798-1807)

Las teorías musicales de Requeno fueron expuestas extensamente en los citados Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori. Diez años después publicó un interesante librito con la intención de dignificar el tambor como instrumento musical y no solo para usos militares, como engañosamente se titula. Ambas obras han sido estudiadas brevemente por León Tello en los dos libros de 1974 y 1981[27] con menos extensión de la debida, tal vez porque León Tello considera la obra de Requeno más como obra histórica que técnica[28].

Como ya se ha indicado, aun de soslayo, Requeno extendió los métodos de sus estudios sobre el encausto a los de la música grecolatina mediante experiencias con instrumentos de su propia invención. Incluso la estructura de los estudios es similar. Como siempre, en la "Prefazione" el abate justifica la aparición de su obra analizando la penuria de tratados musicales grecolatinos antes de él, considerando con su típico criterio jesuítico, algo despectivo hacia los eruditos de la época, que era absoluta. Por eso, comienza examinando a fondo las fuentes grecolatinas, confrontándolas con las interpretaciones de teóricos de su época y anteriores. No tiene reparos, de hecho, en analizar críticamente los tratados teóricos de otros estudiosos, por lo que estos Saggi constituyen una fuente de notable interés para la historia del arte musical del siglo XVIII.

De la proclividad de Requeno al estudio de la música de los antiguos griegos da fe una traducción al español del mismo abate, inédita y creemos que posterior a 1798, fecha de la publicación de los Saggi del arte armonica. Son dos gruesos legajos conservados en la Biblioteca Nacional de Roma[29].

---

[27] León Tello (1974: 374-377) y León Tello y Sanz Sanz (1981: 123-179), respectivamente.

[28] León Tello y Sanz Sanz (1981: 374 – 377).

[29] Se trata, respectivamente, de los Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos, escritos en italiano y traducidos al castellano por su autor, Don Vicente Requeno, Académico etc. y Ensayo segundo práctico de las series harmónicas de la música de los antiguos griegos. Con las pruebas necesarias para demostrar cuáles fuesen, ambos publicados, presumiblemente en 1798 si no después. El primer manuscrito citado es traducción del "Ensayo primero" que llena el tomo I de la edición parmesana, mientras que el segundo incluye los "Ensayos segundo" (fols. 1-61) y "tercero" (fols. 62-120) incluidos en el tomo II parmesano. Recordemos que el primer volumen es un "Ensayo histórico" y que el segundo recoge dos "Ensayos prácticos", tanto en la edición italiana como en la traducción castellana. Nuestro presente estudio se basa fundamentalmente en los dos tomos de esta obra en sus dos versiones. Estamos preparando la edición de ambas traducciones.

Estaba tan orgulloso de su obra que, nada más llegar a Zaragoza, la presentó a las autoridades madrileñas, con mediación del capitán general de Aragón, Jorge Juan de Gillelmi, según una carta fechada en Zaragoza el 8 de diciembre de 1798:

> Me tomo la libertad de poner a los pies de vuestra excelencia dos tomos que acabé de imprimir al salir de Italia [Saggi... Cantori...]. El primero contiene la historia de los músicos de la antigua Grecia y el segundo la descubierta de sus prácticas armónicas, confirmadas con mis nuevos experimentos, de los que puede vuestra excelencia cerciorarse por cualquiera hombre docto que sea capaz de repetirlos (AGS, Estado, leg. 5064).

Esta obra, según Latassa, "hizo resonar las alabanzas por nuestro autor, de toda suerte de gentes"[30]. Por el contrario, en el Diccionario Espasa leemos: "obra curiosa, pero que contiene muchos errores".

Azara no estaba de acuerdo con las teorías musicales de nuestro abate: "y en cuanto al arte de declarar el antiguo sistema de la música peca evidentemente de visionario"[31]. Menéndez y Pelayo, por su parte, califica esta obra de "tentativa frustrada", en la que destaca más la investigación histórica que su utilidad[32]. Batllori desconoce el mucho trabajo que Requeno puso en sus Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica y, lo que es peor, parece que los enjuició sin leerlos, pues se limita a decir: "son obra más de un inquieto y pintoresco curioso que de un concienzudo investigador"[33].

No es este el lugar para criticar extensamente las teorías musicales de Requeno, pero no debemos caer en el error de vapulear a los musicólogos del siglo XVIII por algunas creencias o afirmaciones que hoy nos parecen claramente ridículas. Si el abate de Calatorao habla de que Jubal enseñó a los patriarcas el arte musical instrumental, otro músico importante aragonés de este mismo siglo, Pablo Nasarre, cuya competencia musical pocos discuten, habla de la "música que hacen los cielos y de cómo la que

[30] Latassa (1802.III: pp. 34-37).

[31] AER, Santa Sede, Leg. 363, expediente 10.

[32] Menéndez y Pelayo (1940: 647-650): "la tentativa frustrada para hallar la ley armónica seguida por los cantores griegos y romanos, le llevó a trazar una historia muy docta de la música entre los griegos, libro que en su tiempo debió de ser útil, aunque hoy no ofrezca más que un interés de curiosidad bibliográfica [...]. Por esta sucinta indicación se comprenderá cuánto se dejó arrebatar del furor apologético o del espíritu de compañerismo el padre Masdeu, cuando dijo que "sólo a Requeno había querido rebelarse el dulcísimo genio de la antigua música»".

[33] Batllori (1966: 32).

usamos es por influjo de aquella"[34]. Además, doscientos años después del libro de nuestro abate, todavía no sabemos cómo sonaba, en realidad, la música de los griegos, pues continuamos con escasísimos documentos gráficos que de una manera fehaciente nos aclaren y definan suficientemente este aspecto[35].

4. El contexto sociocultural de la musicología de Requeno

4.1. Contexto temporal

Parece que Requeno concibe la idea de estudiar la música de los griegos con motivo de sus investigaciones sobre el arte de comunicarse desde lejos, antes de 1790, al menos ocho años antes de ser publicados en Parma, en 1798, los Saggi sul'ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani cantori:

> A lo último de este tratado me habría introducido a tratar de la antigua música, con la cual, a lo que entiendo, tenía gran relación el uso del antiguo clásico militar en los tiempos más famosos de la República Romana, y, asimismo, hubiera dado idea de la antigua composición, de la melodía, de su sencillez, del arte de hablar en los coros, cantando y pronunciando harmoniosamente con sólo los instrumentos de cuerdas o de aire sin las voces de los cantones o cantoras. Hubiera descrito los efectos naturales de esta música encantadora, que ahora se creen o milagrosos o imaginarios (Requeno, 1795: 24).

El tema de la música de la Antigüedad siempre interesó a Requeno. Anteriormente al libro que comentamos (los Saggi de 1798), ya se había ocupado tangencialmente de algunos instrumentos musicales, como el tambor, que se usaban en los ejércitos, al estudiar el Arte de hablar desde lejos (1790). En la Scoperta de la Chironomia (1797) estudió los gestos de los bailarines y otros relacionados con la dirección coral y sinfónica. Con posterioridad, publicará un librito sobre Il Tamburo (1807).

Masdeu dice, de una manera imprecisa e inexacta, que Requeno emprendió los estudios musicales después de la Chironomia:

> De estas ideas teatrales [Scoperta de la Chironomía], él pasó, naturalmente con su ferviente ingenio, a la de la música en general y en el año siguiente, 1798, publicó en Parma, en dos volúmenes en octavo, su cuarto descubrimiento con el título de Restablecimiento del arte

[34] Nasarre (1724: cap. 5).

[35] Vid. López Jimeno (2008).

armónica de los cantores de riegos y romanos. De esta admirable arte, muy digna de volver a ser introducida y de renovarse, se borraron las ideas miserablemente no solo desde que fue enterrada por las tinieblas a lo largo de los siglos oscuros y por la superioridad de las naciones bárbaras, sino incluso de alguna manera desde la época de los conquistadores romanos, los cuales no comprendiendo la harmonía de los griegos y queriendo, por otra parte, imitarla, hicieron de ella (primero en la práctica y después de la enseñanza) un lamentable destrozo. Para descubrirla entre los torbellinos de los siglos pasados y revivirla en nuestros días, se han afanado largamente muchos hombres grandes de todas las naciones; en Italia, [Vicente] Galileo y [Giovanni Battista] Martini[36]; en Francia, Burette y Rousseau; en España, Cerón y Salinas; en Alemania, Meibonio; en Flandes, Kircher; en Inglaterra Burney. Pero todos, hasta ahora, en vano; todos ellos sin producir un experimento seguro; todos sin llegar a descubrir ni siquiera la base más elemental de la harmonía de los griegos, es decir, el mecanismo de su Cànone, construido de cuerdas unítonas. El dulcísimo genio de la música antigua solamente ha querido desvelarse a Requeno; solo con él se ha vuelto familiar, solo a él ha abierto todos sus antiguos tesoros. Yo me esforzaré en dar una pequeña idea de este nobilísimo descubrimiento, fundado por su insigne descubridor no solo en los textos originales de la Antigüedad, sino también en reiteradas experiencias, repetidas por él cortésmente delante de personas curiosas (Masdeu, 1806: 21).

Después de muchas dificultades económicas, porque la hipotética reconstrucción de los instrumentos musicales grecolatinos era muy costosa, publicó en Parma, en 1798, los dos volúmenes de los Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori.

Las circunstancias de elaboración nos proporcionan detalles biográficos. Ya hemos visto cómo, en 1792 y en 1795, le solicitó al conde de Aranda y a Godoy un "socorro" económico para facilitar la adquisición de instrumentos musicales con los que poder experimentar el proceso que estaba restableciendo. Es sabido que Requeno siempre experimentó sus teorías antes de darlas al público. Como la respuesta en ambos casos fue negativa, parece que suplió la falta de recursos económicos con imaginación y con la ayuda de amigos, como José Pignatelli o el bibliotecario de Bolonia: "La copiosísima y bien servida biblioteca del Instituto de Bolonia, que me hizo ver a mí mismo su gentil y erudito bibliotecario"[37].

[36] Por sus veinticinco años de residencia en Bolonia, Requeno conoció a Giovanni Battista Martini (Bolonia, 1706- id., 1784), monje franciscano, teórico e historiador de la música y compositor italiano.

[37] Requeno (1798.I: XIX).

Los Saggi acabaron de imprimirse a finales del verano de 1798, momento en el que Requeno emprende el retorno a Zaragoza aprovechando el permiso que acababa de conceder Godoy a todos los jesuitas expulsos. En contraste con el denso olvido posterior, los Saggi musicales fueron pronto descritos con agudeza en la primera de las cartas que el abate Juan Andrés Morell, otro de los jesuitas expulsados de España y residente en Italia, envió a su hermano don Carlos. Fechada precisamente en Parma el 30 de marzo de 1799, con ella don Juan daba comienzo al cumplimiento de la promesa que le había hecho en correos anteriores de irle "dando noticias literarias y suplir de algún modo con largas cartas el gusto que no puedo aún lograr de tu compañía y conversación"[38]. Juan Andrés hace un contundente elogio de algunos de sus compatriotas en Italia, también jesuitas, dedicados a escribir sobre música, con el pretexto de la obra reciente de Requeno, que recibe así su primera descripción, si bien carente de análisis porque el que escribe "no entiende la materia":

> Aunque es ya sobrado larga esta carta, quiero alargarla algo más y darte noticia de una obra italiana de un español, de la cual tal vez no la tendrás aún. Esta es del abate don Vicente Requeno sobre el restablecimiento de la música de los griegos y romanos, impresa aquí el verano pasado [1798], y no bien concluida del todo la impresión cuando el autor partió para Zaragoza y pocos o ningún ejemplar perfecto se pudo llevar consigo, por lo que me persuado que poca noticia se podrá tener ahí de ella. En dos tomos en 8º comprende la materia, reservándose el publicar ahí otro, si tiene medios para hacer las pruebas [los experimentos] que aquí no le ha sido posible ejecutar.
>
> Empieza con la historia de la música antigua, y ésta desde Jubal, o se puede decir desde el principio del mundo, en lo que no puede dejar de haber mucho de arbitrario y de propia imaginación; pero viniendo después al tiempo de los poetas griegos, va mostrando cómo se unían en cada uno de ellos la música y la poesía; cómo gran parte de la diversidad de la poesía provenía de la de la música; y cómo la decadencia de la música vino de dividirla de la poesía, y quererla hacer parte de la matemática, tratándola con cálculos y proporciones de que ella no necesita[39].
>
> Entra después a examinar los escritores de música griegos, y aun los pocos romanos que tenemos, y expone la doctrina del antiguo Aristógeno [sic, Aristoxeno], de quien nos

[38] Juan Andrés (1800: 1).

[39] D. Juan Andrés describe en este párrafo la parte primera del Ensayo histórico y los cuatro primeros capítulos de la segunda parte del mismo Ensayo (pp. 1-212). Requeno continuó sus experimentos musicales en Zaragoza, bajo el mecenazgo del conde de Fuentes (sobrino de su amigo, José Pignatelli) con la intención, al parecer, de publicar un tercer tomo de los Saggi sobre la música grecolatina. Dicho tomo, si es que llegó a ser redactado, no se conserva.

quedan aún tres libros, bien que algo alterados en las ediciones que se han hecho de ellos, la de Arístides Quintiliano, lo poco que dicen Plutarco, Sexto Empírico y Macrobio, la doctrina de Claudio Tolomeo, de Nicómaco, Bacchio el mayor, y Gaudencio, la de Boecio, Euclides, no el geómetra, Alipio, San Agustín, Marciano Capela, Psello, y Briennio; y en todos ellos va distinguiendo lo bueno, que en los más es muy poco, de lo malo y falso o inútil, aunque tal vez no sea falso. Donde es de observar que Briennio, aunque tanto más moderno, es uno de los que hablan más ajustadamente, y con más exactitud y claridad[40].

Dada la historia, entra a explicar los sistemas diferentes de la harmonía de los griegos, y explica más largamente el sistema ecuable [sistema igual], que fue el más generalmente seguido por los escritores, y propone un instrumento de los antiguos llamado canon, del que da un diseño, que él ha hecho trabajar, y con el que ha hecho varias pruebas sobre las cuerdas, las consonancias y todo el sistema de la música griega[41]. A más de los instrumentos, examina el canto, que dice dividían los griegos en métrico, armónico y rítmico, y largamente examina aparte lo que es el ritmo, sus pies, sus mutaciones y todo lo que le toca (Juan Andrés, 1800: 1)[42].

No era, por cierto, la única obra que sobre la música, en general, y sobre la música antigua, en especial, estaban escribiendo y a veces editando los jesuitas expulsados de España por Carlos III, como vamos a ver a continuación[43].

4.2. Requeno en el contexto de los jesuitas musicólogos expulsos

El académico Antonio Gallego subraya la erudición de Requeno sobre los laberínticos meandros musicales antiguos, tanto sobre los autores clásicos aludidos por nuestro abate como sobre quienes los han analizado e interpretado a lo largo de los dos últimos milenios. Gallego no solo se centra en Requeno, sino que contextualiza su obra en el rico acervo músico jesuítico-dieciochesco, poniéndolo en relación con los ignacianos Padre Esteban Terreros (términos musicales incluidos en su Diccionario[44]), Juan Francisco Masdeu, Juan Andrés, Pedro José Márquez, Esteban de Arteaga,

[40] Se describen los capítulos V a XIV de la segunda parte del primer Saggio (pp. 213-347 del Tomo I).

[41] He aquí una descripción somera de todo el Saggio II, dividido en cuatro partes (pp. 1-252 del Tomo II). El grabado con el instrumento teórico denominado canon está al final, en la séptima página sin numerar, tras el índice y la corrección de errores.

[42] El canto griego está expuesto en el Saggio III, parte primera (pp. 253-309 del Tomo II), y el canto rítmico en la segunda parte (pp. 311-453 del Tomo II). Los instrumentos antiguos son descritos en la tercera y última parte, pp. 403-453, con el grabado final del instrumento canon, pero sin los dibujitos de instrumentos incluidos en la traducción al español en los manuscritos inéditos.

[43] Vid. Gallego Gallego (2012).

[44] Sobre el complicado pleito a que dieron lugar los derechos de autor de este célebre Diccionario, pueden verse Astorgano (2008 y 2009).

Antonio Eximeno... Nuestros ilustrados y laboriosos jesuitas residentes en Italia, en sus investigaciones músicas, se imbuyeron de cultura italiana y, por ende, clasicista, mientras que la mayoría de los ilustrados hispanos peninsulares eran partidarios de la cultura francesa. En consonancia, nuestro jesuita aragonés es antifrancés (critica siempre al musicólogo J. J. Rousseau), defensor acérrimo de la Antigüedad y denostador del estado de las artes en su época[45]. Resalta, como rasgo de modernidad de Requeno, su defensa apasionada del sistema igual frente a los proporcionalistas pitagóricos, separando radicalmente música y matemáticas, igual que Eximeno, aunque por razones bien distintas. El abate de Calatorao, obsesionado por la música grecolatina, critica la moderna y defiende ardorosamente la racionalidad que debe tener el sistema musical, frente a las artes que solo por el gusto del sentido se regulan. Esta tensión entre lo razonable y lo gustoso, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre las reglas del buen juicio y la aparente anarquía de la pasión, entre los reconfortantes órdenes clásicos y las tormentas prerrevolucionarias amenazadoras ya en el horizonte, colorean una época de intensidad extraordinaria, cuyo estudio todavía sigue apasionándonos porque aún nos conmueven sus protagonistas. También en lo músico hoy seguimos enzarzados en estas cuestiones, que apasionaron a Requeno y que no son cosa del pasado, como subraya el académico Antonio Gallego Gallego, a quien seguimos muy de cerca[46].

En efecto, entre las numerosas investigaciones que emprendieron los jesuitas españoles expulsados en 1767 por Carlos III tuvo un lugar muy relevante la de la Música. Estas investigaciones, como las que realizaron en prácticamente todos los ramos del saber, les servían, entre otras razones, para justificar un aumento de la escasa pensión que recibían del Gobierno de España. Como prácticamente todos ellos efectuaron estas pesquisas musicales durante su estancia en Italia, considerado el país músico por excelencia, algunos escritores italianos se mostraron escandalizados, cuando no indignados, por las presuntas "lecciones" que los españoles pretendían darles: vanno gli spagnuoli a insegnar musica agli africani, le dijo al matemático y musicólogo valenciano Antonio Eximeno un matemático italiano, Gioacchino Pessutti[47]. Pero no era nada extraña la elección de la temática musical grecolatina: las riquísimas bibliotecas

[45] La crítica y la incomprensión de Requeno para la musicología de su tiempo es reiterada y hasta cansina.

[46] Gallego Gallego (2012).

[47] Ap. Farinelli (1929.II: 295, n. 3).

italianas, ahora a su alcance, rebosaban de libros y papeles músicos, y precisamente cuando los expulsados tenían todo el tiempo, aunque no siempre todas las facilidades, para estudiarlos. Por otra parte, la excelente formación humanística de los expulsos, especialmente en lo referente a las lenguas clásicas, facilitaba investigaciones que muchos de ellos consideraban que nadie había realizado satisfactoriamente. Es más, el pretexto para acercarse a la música podía ser, y de hecho fue, muy variado.

Como una de las artes liberales, la antigua conexión de la Música con las artes del número (las del Quadrivium) era uno de los pretextos, y lo fue en Antonio Eximeno y en Vicente Requeno, aunque para oponerse, por razones distintas, al ya secular Pitagorismo. También fue profesor de Retórica y Matemáticas Esteban de Terreros, pero su acercamiento a la música lo había hecho por el camino de la lexicografía. La no menos antigua alianza de música y poesía, recordando los tiempos en que compartieron sitio entre las artes del Trivium, fue buena ocasión para el abate Juan Andrés, centrado en el Medievo, para Buenaventura Prats, para Requeno en su ensayo histórico y, en parte, para Esteban de Arteaga en sus escritos finales inacabados, todos ellos estudiando la Antigüedad. Otro pretexto más se asentó en la especulación sobre la nueva ciencia filosófica de la Estética: al tratar de la belleza ideal, tanto en general como en la poesía o en las artes del diseño, y recordando aquel viejo dicho de que "la filosofía es la más grande música"[48], también se indagó en la del arte de los sonidos y en la de la danza, como hizo en sus dos obras editadas Esteban de Arteaga y el Padre Pedro José Márquez, aunque el mexicano tenía como objetivo final la belleza arquitectónica. En otras ocasiones, la investigación se asentó en el afán historicista, tan fuerte ya en el Siglo de las Luces: el deseo de desentrañar la teoría musical de griegos y romanos, al hilo de lo que empezaba a saberse de las restantes artes por las excavaciones arqueológicas, fue el caso de Vicente Requeno, de Prats y de Arteaga. Aunque en menos ocasiones, también la teoría de la música de su propio tiempo atrajo la atención de los jesuitas expulsos, como, aunque fuera para conseguir su objetivo primordial, la de Eximeno o la del hoy muy desconocido sevillano José Pintado. Hay que añadir, por último (y sin ánimo de agotar el asunto), que junto a los libros antiguos de Matemáticas, Retórica o Música que los jesuitas analizaron, fueron incluidos también los que trataban sobre las artes del

[48] Es Platón quien, en el Fedón, narra el sueño en el que Sócrates recibió la orden de hacer música y practicarla. Vid. Cabrero (1995).

diseño, y especialmente los de Arquitectura, lo que invitaba también a la aproximación musical: a través de las investigaciones sobre el número áureo y la divina proporción, la conexión de música y arquitectura era en aquel tiempo inevitable, y este fue el caso del mexicano Pedro José Márquez y sus escarceos musicales en el copioso asedio a Vitruvio[49].

A través de todos estos caminos, pues, y de alguno más, los jesuitas españoles expulsados por el gobierno de Carlos III de todos sus dominios y residentes en Italia realizaron estudios e indagaciones sobre teoría, estética e historia de la Música que llamaron mucho y merecidamente la atención, y la siguen reclamando. De los primeros en resaltar este hecho, como señalamos, fue precisamente el abate Juan Andrés, quien en su carta del 30 de marzo de 1799 a su hermano Carlos, un año después de publicados en Parma los dos volúmenes musicales de su compañero Vicente Requeno, y tras describir su contenido como ya vimos, añadía:

> Yo no entiendo la materia para poder dar mi juicio, sólo observo que este punto del ritmo de la música antigua debe ser muy obscuro y enredado, pues todos los escritores hallan dificultad en entenderlo, y le diré para gloria de nuestra nación que en este tiempo han trabajado tres españoles para ilustrar la música antigua y el ritmo; y me persuado que todos tres le habrán dado cada uno por su parte sus luces particulares. La obra de Requeno está ya expuesta al público; los otros dos son don Esteban [de] Arteaga, cuya felicidad bien conocida en tratar todas las otras materias que ha emprendido puede ser una segura prenda de la que le habrá asistido igualmente en tratar esta que deseamos ver cuando antes publicada[50]; y don Buenaventura Prats[51], cuyo manejo de libros y códices éditos e inéditos y pericia en la lengua y erudición griega me hacen esperar que su obra haga olvidar las de

[49] Gallego Gallego (2012).

[50] Esteban de Arteaga había publicado ya, entre otras cosas menores, su obra principal italiana (Le rivoluzioni del teatro musical italiano dalla sua origine fino al presente) y también su obra principal española (Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación). Los estudios a los que se refiere el abate Andrés quedaron inacabados e inéditos (vid. Arteaga, 1944).

[51] Según don Félix Torres Amat (1836: 498-502), Buenaventura Prats (Tarragona, 1749-Manresa, 1825), también expulsado a Italia, catedrático luego de Humanidades en el Colegio de Valencia (1816-1820) y Rector del Colegio y Noviciado de Manresa en 1823, había dejado manuscritas, entre otras, las siguientes obras: Conjeturae de poesi et musica veterum, en tres partes; Rhitmica antiquorum graecorum illustrata, con dos disertaciones sobre el metro y el ritmo; y una edición del De Musica, de Plutarco (o el Pseudo Plutarco) traducido del griego e ilustrado con notas y disertaciones, junto con un pasaje de Luciano y la Sección XVII de los Problemas de Aristóteles. Ni la musicología española, en general, ni los editores del Pseudo Plutarco, en especial, han citado estos trabajos. Probablemente Torres Amat tomó la noticia de la BJE de Lorenzo Hervás y Panduro, entonces manuscrita y editada recientemente (Hervás, 2007: 462-464).

los Meibomios[52] y Donis[53], y dé nuevo lustre y extensión a este ramo de la literatura griega. Si a estos tres añades a don Antonio Eximeno, que compuso su obra, que puede llamarse clásica, Del origen y reglas de la música[54], y al abate Pintado, que publicó una gramática de la música[55], te causará tal vez admiración que tantos españoles hayan casi a un mismo tiempo empleado sus estudios en la música, pero podrás tener el gusto de pensar que sus trabajos en esta parte han sido y serán honrosos a nuestra nación (Juan Andrés, 1800: 33-35).

En efecto, causaba ya entonces admiración, y lo sigue haciendo en nuestros días. Por otra parte, hemos de precisar que prácticamente todos ellos estuvieron relacionados entre sí durante su estancia italiana, pidiéndose y dándose noticias y datos, polemizando, defendiendo sus opiniones o las de sus colegas... Así, Antonio Eximeno,

[52] Marcus Meibomius o Meibom (ca. 1630–1710 ó 1711), erudito danés y buen conocedor de la historia de la música griega, fue anticuario, librero, filólogo y matemático. Es conocido por su obra Antiquae musicae auctores septem Graece et Latine, publicada en 1652, sobre la música griega. Dicha obra comprende, en dos volúmenes, la edición griega y ulterior traducción latina de los textos musicales griegos de Aristóxeno de Tarento, Cleónides, Euclides, Gaudencio el Filósofo, Nicómaco de Gerasa, Alipio, Baquio el Viejo, Arístides Quintiliano y el libro IX de De nuptiis Philologiae et Mercurii, del autor tardolatino Marciano Capela, dedicado a la música; a estos dos últimos musicógrafos está dedicado el segundo libro de este gran trabajo, si bien del segundo de ellos Meibom ofrece su edición latina y comentario al contenido de la misma. A la edición y traducción latina de cada uno de los documentos musicales de cada una de estas personalidades de lengua griega, Meibom añade un comentario sobre el término o términos griegos más destacados tanto a nivel de concepto como de edición, además de una breve aunque interesante introducción acerca del autor y la obra en cuestión.

[53] Giovanni Battista Doni (ca. 1593–1647) fue un musicólogo italiano que realizó amplios estudios sobre música antigua. Es conocido, entre otros trabajos, por haber cambiado el nombre de la nota Ut por el de Do sobre la base de su propio apellido para facilitar el solfeo. Fue protegido de la familia del papa Urbano VIII, poseedora de una magnífica biblioteca, descrita por Hervás y Panduro (2007: 71-78; 163-183). Natural de Florencia, estudió Griego, Retórica, Poesía y Filosofía en Bolonia y en la Universidad de La Sapienza, en Roma. Doctorado por la Universidad de Pisa, fue elegido para acompañar al cardenal Neri Corsini a París en 1621, donde conoció a Marin Mersenne y otros literatos. A su regreso a Florencia, en 1622, entró al servicio del cardenal Francesco Barberini y viajó con él a Roma, donde Barberini asumió el cargo de decano del colegio cardenalicio. Luego lo acompañó en giras por Madrid y París. Doni hizo buen uso de las oportunidades surgidas en estos viajes para adquirir conocimientos exhaustivos sobre música antigua. Entre otras invenciones, fue el creador de una doble lira que llamó «Lira Barberina» en honor de su mecenas, también conocida como «Amficordio» o «Barbitono». Después de la muerte de su hermano en 1640, volvió a Florencia, donde contrajo matrimonio y permaneció como profesor en la Universidad de dicha ciudad. Su corpus abarca Compendia del trattato de'generi et de'modi della musica, publicado en 1635; Annotazioni sopra il compendio, que vio la luz cinco años más tarde; De praestantia musicae veteris, publicado en 1647; y una descripción de la Lira Barberina, que se publicó en 1763.

[54] La versión italiana data de 1774, mientras que la traducción al español a cargo de don Francisco Antonio Gutiérrez, maestro de capilla de la Encarnación de Madrid, es fechada en 1796.

[55] Autor totalmente desconocido en la bibliografía habitual, solo Lorenzo Hervás y Panduro lo incluye en su BJE (Hervás, 2007: 652): Josef Pintado era un sevillano de 1741, recibido en la Compañía de Jesús en 1755 y residente en Roma tras la expulsión. Era autor de Diversas observaciones sobre la teórica, la práctica y el estado presente de la música, y Hervás anuncia que se iba a editar en 1794 un impreso de 59 páginas intitulado Vera idea della musica, e del contrapunto, di Giuseppe Pintado, Roma, Nella Stamperia de Gioacchino Puccinelli.

cuando quiso reconciliarse con el influyente fraile boloñés Gian Battista Martini, historiador de la música antigua y uno de los oráculos musicales de su tiempo, recabó la mediación de Arteaga[56]; Juan Andrés pidió la opinión de Arteaga sobre la música provenzal y, luego, sostendrían agria polémica acerca de la música arábiga y su posible influencia sobre la lírica medieval europea[57]; Eximeno defenderá a Juan Andrés ante el ataque de un italiano sufrido por el valenciano a causa de su opinión sobre la Literatura eclesiástica medieval[58]; Vicente Requeno elogió a Eximeno y tuvo un excelente defensor en el abate Juan Francisco Masdeu, amigo, a su vez, de Buenaventura Prats.[59]

5. METODOLOGÍA INVESTIGADORA DE REQUENO: RESTABLECER PARA INNOVAR

Sin duda, Requeno tuvo grandes dificultades para esbozar un método investigador fiable, pues el objeto de sus tareas era de lo más oscuro. Mientras que para nosotros la música es el arte que estudia lo relacionado con el sonido, en la Antigua Grecia el concepto de μουσική tenía un sentido mucho más amplio. Efectivamente, la llamada μουσικὴ τέχνη, propiamente "el arte de las Musas", complementaba la formación integral del hombre griego, tal y como refiere Platón (R. 376d-e). Es más, esta parte de la educación helena incluía, a su vez, tres aspecto de capital importancia: la danza, la palabra y la música propiamente dicha. Todas ellas son enumeradas, de hecho, por Arístides Quintiliano cuando habla de la influencia de la música en la educación de los hombres. Es difícil, no obstante, hacernos una idea de cómo debía de "sonar" la música antigua, puesto que, lógicamente, no se ha conservado ninguna grabación de la época, si bien es cierto que algunos musicólogos y "arqueólogos" musicales, como los hermanos Paniagua, han reproducido algunos de los instrumentos griegos antiguos y han representado algunas de las pocas piezas de música griega antigua que se conservan. La música estaba presente, pues, tanto en la educación, como en muchas de las actividades de la vida cotidiana en forma de nanas, rondas, banquetes, canciones de

[56] Vid. Otaño (1943: 55-56). Martini había discrepado de Eximeno, y éste había publicado la respuesta en Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di Contrapunto del reverendissimo padre maestro Giambatista Martini, publicado en 1775.

[57] Vid. Arteaga (1944: XX-XXV).

[58] Cf. Eximeno (1784), traducción Francisco Javier Borrull y Villanova, de Eximeno (1783). Eximeno dedicará al ilustrísimo y amiguísimo colega Juan Andrés el ensayo preliminar de su Curso filosófico y matemático.

[59] Para un panorama general son imprescindibles los estudios de Menéndez y Pelayo (1940), León Tello (1974), Martín Moreno (1985) y Gallego Gallego (1988 y 2014).

trabajo, etc. y especialmente vinculada a ciertas celebraciones públicas o familiares (bodas, funerales, fiestas religiosas).

Durante siglos, la música se fue transmitiendo de generación en generación de manera exclusivamente oral y se basaba, en un alto porcentaje, en la improvisación. Las fuentes que poseemos incluyen documentos literarios de índole varia, tratados técnicos y teóricos, noticias epigráficas y papiráceas e incluso representaciones iconográficas. Es precisamente aquí donde nuestro abate habrá de indagar cómo era la música griega antigua en sus primeras etapas, la más genuina e interesante para él.

En definitiva, los estudiosos y musicólogos, tanto griegos como romanos, estudiaron la música desde diversos puntos de vista: métrico, acústico, matemático, educacional, social y filosófico. A estas reflexiones sobre el papel de la música de los antiguos griegos, se añaden los experimentos físicos sobre el sonido llevado a cabo por los ingenios más inquietos. Frente a la aparente falta de interés por la ejecución por parte de los teóricos antiguos, un aspecto que preocupaba sobremanera a Requeno, los documentos conservados contienen los soportes técnicos y los fundamentos filosóficos.

Sin embargo, pese a las diferencias que, sin duda, existirían entre la música europea actual occidental y la música antigua, muchos son los elementos básicos que hunden sus raíces en la antigüedad griega. Para empezar, la mayor parte del vocabulario musical procede del griego.

La principal dificultad para el estudio de la música griega es lo exiguo de fuentes directas. Con todo, pese a que durante siglos los fragmentos conservados se limitaban a varios poemas de Mesomedes de Creta (siglo II) y a unas cuantas prácticas instrumentales pertenecientes a tratados teóricos, el hallazgo y ulterior análisis de no pocas fuentes epigráficas y papiráceas a finales del siglo XIX han favorecido, y mucho, este ramo del estudio de la música griega antigua. En este sentido, la última catalogación realizada por Pöhlmann-West, en 2001, distingue hasta 61 documentos datados aproximadamente desde el siglo IV a. C. hasta la Antigüedad tardía[60].

Además de las composiciones de Mesomedes y de los tratados de Harmonía de los autores estudiados por Requeno en sus ensayos musicales, contamos con otros documentos relacionados con el mundo de la música antigua en tanto en cuanto son

[60] Téngase presente, empero, el carácter hipotético de las dataciones más presumiblemente antiguas.

transmisores de su sistema de notación: seis fragmentos instrumentales insertados en tratados anónimos de época tardía, un fragmento de la Pítica I de Píndaro, recogida en un manuscrito medieval, luego desaparecido; tres inscripciones, a saber, dos Himnos Délficos, uno anónimo de 138 a. C., otro de Limenio, de 128 a.C., y el Epitafio de Seikilos, del siglo III a.C.; quince breves fragmentos papiráceos cuyas fechas se sitúan entre el siglo III a.C. y el IV d. C.

Las reflexiones de los griegos sobre su música eran más bien de tipo teórico, filosófico, sobre el papel que debía desempeñar en la formación del individuo o sobre su función social, así como experimentos físicos sobre el sonido.

Con tales precedentes como reto, Requeno emprende una vasta tarea de lectura de los clásicos desde una nueva y moderna perspectiva con el único fin de restablecer las técnicas antiguas en materia musical y, con ello, perfilar y mejorar las artes modernas. De hecho, a través de sus obras, Requeno reitera una y otra vez que no se había propuesto asumir innovaciones, sino plantear la actualización de unos procedimientos cuyas virtualidades pensaba que demostraba la historia y la experiencia. Su pretensión, manifestada con modestia aunque no falta de agudeza, no era inventar nada. De hecho, su forma de identidad en la correspondencia mantenida entre el aragonés y Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, reza "Vicente Requeno, dedicado al restablecimiento de las artes perdidas"[61], entre las que se cuenta la música. No eran, pues, meras especulaciones eruditas. Tamaña recuperación, perfeccionamiento y renovación de la antigua harmonía es declarada por el propio jesuita al final del ensayo tercero sobre el restablecimiento de los cantores griegos y romanos:

> Ved aquí cuanto he podido yo descubrir sobre la música de los griegos. Yo no dudo que, si se toma por los españoles el empeño de reducir a la práctica cuanto he enseñado de las series harmónicas, del canto y de los instrumentos con que los antiguos los ejecutaron, no quede la música griega perfectamente avivada y restablecida (1798c: 120r).

A través de sus obras, Requeno reitera una y otra vez que no se había propuesto asumir innovaciones, sino plantear la actualización de unos procedimientos cuyas virtualidades pensaba que demostraba la historia y la experiencia. El jesuita aragonés

[61] Dirigida al Príncipe desde Bolonia y fechada el 25 de abril de 1795, esta carta se conserva en el *Archivo Histórico Nacional*, Estado, Legajo 2940. Vid. Astorgano (2000a) y Gallego Gallego (2012: 414).

respondió con agudeza a todas las impugnaciones, advirtiendo con modestia que solo le correspondía el título de restaurador del arte antiguo y que no quería inventar nada.

Su pretensión manifiesta, en definitiva, no es otra que transmitir la imperiosa necesidad de dar a conocer las teorías musicales y de distinguir adecuadamente la historia del arte músico de la historia de los artistas, sobre lo que incide ya desde la "Introducción" del ensayo primero:

> En la historia de un arte se busca su origen, se describen sus métodos, se desenvuelven sus diversas prácticas y variaciones y, por incidencia, se habla de los maestros que las inventaron, o introdujeron o perfeccionaron. En la historia de los artistas directamente no debe tratarse [nada más] que de sus vidas y operaciones, singularmente por incidencia de sus métodos y luces acarreadas al arte.
>
> Con este principio de crítica, abrid esos tomos intitulados Historia de la música. Ellos son pocos y os será fácil el leerlos y el observar que no hay uno solo que deba intitularse Historia, mucho menos Historia del arte músico (1798b: 9v).

Antonio Gallego comenta que, de haberlos podido conocer, al investigador aragonés le hubieran escocido especialmente los juicios sobre la inutilidad de sus pesquisas: habría restablecido no artes, sino causas perdidas[62], porque estas restauraciones de las antiguas artes iban dirigidas a su renovación, de manera que no eran mera erudición inútil, como le achacaba Menéndez y Pelayo y su secuaz Batllori. Así nos lo transmite Juan Francisco Masdeu:

> Después de haber renovado (dice Requeno) el arte de pintar al encausto con ceras coloridas y todos los antiguos métodos olvidados para hablar de lejos con los telégrafos, me he aplicado a restablecer el arte desconocido ya de nuestros días, de las antiguas señas y gestos para perfeccionar (perfeccionar) con ella la pantomímica moderna (Masdeu, 1806: 18-19)[63].

No eran, pues, meras especulaciones eruditas. Se trataba de "restablecer", para luego "perfeccionar", "renovar", y eso, especialmente en la música, introduce un matiz digno de ser tenido en cuenta.

Pero no eran solo los españoles, destinatarios de su traducción del libro italiano, los que aprenderían con su lectura, sino toda la culta Europa, es decir, el mundo

[62] Vid. Gallego Gallego (2012).

[63] Menéndez y Pelayo, en cambio, tras calificar el Ensayo como "muy curioso", califica "la pretensión" como desmesurada: "el autor se prometía nada menos que introducir estas gesticulaciones y estos bailes en el teatro moderno" (1940: 1626, nota).

todo. Así pues, el objetivo estaba claro, y Requeno lo justifica un poco más adelante aludiendo a sus circunstancias personales, lo que hará en el curso de su obra muy a menudo, y poniendo ahora en relación sus investigaciones músicas con el resto de sus pesquisas en otros campos, pues todo confluye a un mismo fin, el de ser útil. Esta finalidad, muy acorde con los anhelos pedagógicos de la Ilustración, es la que salva, en definitiva, el que el autor haya tenido que dedicar su tiempo "en estas frioleras, ya que me está prohibido el serlo en cosas más graves":

> Viendo la necesidad que hay en nuestra música de principios fijos y estables y de una teórica que puede servir a la práctica, viendo la pobreza de cuerdas armónicas en que al presente (contra lo que se cree) nos hallamos, llevado del deseo de ser útil a los otros hombres en estas frioleras –ya que me está prohibido el serlo en cosas más graves[64]–, para no ser responsable ni a la patria ni a mi conciencia del ocio literario a que la providencia me ha dejado destinado en el ameno y tranquilo paraíso terrestre de la Italia[65], después de haber restablecido las pinturas encáusticas de los griegos, y el arte de hablarse de muy lejos, y la antigua pantomima, publicaré lo que he estudiado y descubierto sobre la música de los griegos, o para buscar un mejor entable de harmonía del que al presente tenemos cual fue el de las antiguas naciones, o para enmendar el moderno (1798b: 21r-v).

En conclusión, los pasos de su procedimiento investigador fueron: lectura crítica de los clásicos, comprobación experimental de sus teorías y, solo después, las debidas conclusiones (1798c: 29v-30r).

5.1. Los necesarios experimentos

Antonio Gallego y Juan Riera han incidido en que Requeno fue un aficionado a los procedimientos empíricos[66], como demuestra la gran cantidad de fisiólogos que toma como fuente en su Libro de las sensaciones humanas y el hecho de que la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País le encargase la dirección del

[64] Alusión de Requeno a no poder ejercer sus funciones pastorales como sacerdote jesuita, por la extinción de la compañía por Clemente XIV en 1773.

[65] Es mucho más expresivo en su referencia a Italia en el original impreso, aunque llevando siempre el agua a su molino: "Italia! Italia! madre e maestra de'cantanti e de'suonatori dell'universo! Voi havete e dovete avere tutto il vanto d'aver resa con arte tollerabile una pratica stromentale mancante di principii, un'armonía priva di fondamento! Voi, a cui pur si debe la gloria di aver con vostro ingegno raddrizzata la musica, lasciatavi da'barbari nelle irruzioni: voi, nelle cui mani c'incantano i piani forti, ci riempiono di stupore i violini ed i flauti, ci struggono il cuore i cantanti! Voi, che con le vostre arie e co'vostri rondò vi conciliate il silenzio, fate ammutolire la rumorosa molditudine delle platee de'nostri grandiosi teatri! quai più mirabili effetti non cagionereste voi con l'armonía, se fosse questa a dovere da'voi sistemata e resa perfetta?" (1798a.II: 70-71).

[66] Gallego Gallego (2012: 417-423) y Riera Palmero (2012: 263-278).

Gabinete de Historia Natural entre 1799 y 1801[67]. Como para restablecer y, por lo tanto, volver a instaurar las antiguas prácticas musicales era del todo punto conveniente demostrar en la realidad –es decir, sonando– lo que se mostraba por escrito, el abate aragonés lo hace sin dificultad, pues estaba habituado al método experimental[68]. Pero eso significaba reconstruir instrumentos, lo que hacía costosa la experiencia. Así termina Requeno su libro músico italiano en 1798:

> Di tante e di tali usanze, a'giorni nostri sconosciute, avrei io fatti, prima di pubblicare colle stampe questi Saggi, i necessari sperimenti, se la trista situazione de'finora espulsi exgesuiti non mi avesse tolti i mezzi necessari per fare le dispendiose prove della costruzione degli stromenti (1798a.II: 453)[69].

Aun así, pudo construir uno de los instrumentos citados en sus páginas, el canon o magade, cuya imagen insertó en su libro y también dibujó en su traducción manuscrita[70]. Disponemos de una descripción española de cómo lo utilizó en las demostraciones públicas de sus descubrimientos. Hemos leído en la carta del abate Andrés a su hermano que Requeno viajó a Zaragoza nada más publicar sus *Ensayos* musicales en Parma en el verano de 1798. En Aragón, mientras recibía honores españoles, como la elección de miembro de honor de la Real Academia de San Fernando, y catalogaba las medallas de la Real Sociedad Aragonesa, que igualmente le había acogido en su seno, llevó a cabo demostraciones sobre la teoría musical antigua

[67] Requeno (2008: CXXII-CLV y LXXV-LXXIX, respectivamente).

[68] Gallego Gallego (2012: 417).

[69] Antonio Gallego traduce este párrafo, pues no se encuentra en su propia traducción de Requeno: "de tales y tales usos [acaba de referirse a la utilización harmoniosa de los tambores en el ejército griego antiguo], desconocidos en nuestra época, habría yo realizado, antes de editar estos Ensayos, los necesarios experimentos si la triste situación de los hasta ahora exjesuitas expulsos no me hubiera arrebatado los medios necesarios para hacer las costosas pruebas de la construcción de los instrumentos" (2012: 418, n. 137).

[70] (1798a.II: última hoja sin numerar). El canon y la mágadis, mejor que magade, eran instrumentos distintos que luego se confundieron en la tratadística. El canon o monocordio, como su propio nombre indica, era un instrumento de una sola cuerda. Era, además, el instrumento pitagórico por excelencia, con el que, presumiblemente, los discípulos de Pitágoras realizaban sus experimentos musicales (así lo cuenta, de hecho, Aristides Quintiliano en el libro III de su tratado Sobre la música). La mágadis, en cambio, era un instrumento policorde (de unas 20 cuerdas, por lo menos). La confusión proviene de "magás", que da nombre a la mágadis, pero que en realidad era éste un término que designaba el "travesaño" o "puente" de los instrumentos de cuerda en general, incluyendo el canon o monocordio, el más simple de los cordófonos. En cuanto al grabado de Requeno ("lo presenta como cuadrangular"), debe de tratarse de otra confusión procedente de la tratadística, pues la mágadis originaria era triangular. Pensamos que Requeno confundió ambos instrumentos en nomenclatura y en forma (el canon sí era cuadrangular; es más, era rectangular, pues se trataba de una tabla con una única cuerda).

con el instrumento que había reconstruido. Así, nuestro jesuita continuó sus experimentos musicales en su tierra natal bajo la protección dispensada del conde de Fuentes (sobrino de su amigo José Pignatelli) –según relata el compositor y amigo de Requeno, Pedro Aranaz y Vides[71]–, con la presumible intención de publicar un tercer tomo de los Saggi sobre la música grecolatina. Lamentablemente dicho tomo, si es que llegó a ser redactado, no se conserva.

Sirva como muestra de la importancia otorgada por Requeno a las experiencias el siguiente pasaje de la versión castellana, donde, de alguna manera, se anuncia el contenido y finalidad de los ensayos prácticos:

> Todos los armónicos griegos dan noticia de la lira egipciaca, vista por los viajantes y conservada por los sacerdotes egipcios en su santuario. Todos dicen que esta lira tenía siete cuerdas, y Nicómaco, [con] los otros armónicos griegos, nos dice que Pitágoras, en sus viajes, la viese y que la aumentase, llegado a Grecia, de siete hasta quince cuerdas, explicándonos Nicómaco el modo con que Pitágoras aumentó los intervalos de las siete cuerdas. Esta noticia es interesantísima, pues prueba que los egipcios, ora fuese Orfeo, ora un otro el inventor, habían hallado otro sistema músico que el de los primeros patriarcas. Estos, como habemos visto, halladas las tres consonancias en la mitad, en el tercio y en el cuarto de una cuerda, multiplicaron con esta misma ley de la mitad, del tercio y del cuarto de los intervalos de las tres originales consonancias, las cuerdas en sus instrumentos. En esta división, como cada uno puede tocar con [la] mano haciendo la experiencia, las cuerdas son consonantes de cinco en cinco, y de tres en tres, y de ocho en ocho, mas no de cuatro en cuatro.
>
> La lira egipcia, como se puede ver en nuestros experimentos citados, experimentos fundados en el texto de Nicómaco Geraseno, tenía dos tetracordos consonantes en siete cuerdas, y el aumento de las cuerdas hecho por Pitágoras, y por mí renovado, procede por tetracordos unidos y desunidos. Esto es decir que la lira egipcia procedía por cuerdas de cuatro en cuatro consonantes. Leed el capítulo I de la IV parte de mis experiencias (1798b: 25v-26r).

De ahí la importancia que él mismo otorgó al tomo segundo de su libro, que contiene los dos Ensayos prácticos (el de las series harmónicas, el del canto griego y el de la construcción de instrumentos) en los que, en un principio, tratará de demostrar,

[71] Curso completo de composición que presentan a sus discípulos y a los que no lo son los Profesores Don Pedro Aranaz y Vides, Maestro de Capilla jubilado de la Sta. Iglesia de Cuenca, y Don Francisco Olivares, Prebendado Organista y Rector del Colegio de Música de Niños de Coro de Salamanca, manuscrito de comienzos del siglo XIX. Citado por Martín Moreno (1985: 439).

con los experimentos correspondientes, la cuestión del llamado sistema igual desde el punto de vista pitagórico y aristoxénico y la escala diatónica. No obstante, en la revisión y ampliación del texto italiano, mejor que traducción, el propio Requeno ampliará sus propósitos:

> Estos descubrimientos y las experiencias que yo he hecho para verificar toda la doctrina musical de los armónicos griegos hacen la sustancia de este tratado; en el cual daré probadas 1º todas las series armónicas del sistema igual haciendo ver que ellas son las únicas que se usaron en los instrumentos de los griegos; 2º daré probadas en un instrumento griego hecho según las reglas de los antiguos todos los géneros diatónico, cromático y enarmónico con sus diversas especies y modos o tonos, haciendo ver con el hecho las únicas variaciones que Aristoseno [Aristóxeno] introdujo en alguna parte del género cromático y enarmónico del sistema igual o aritmético; 3º daré asimismo probadas todas las series armónicas fundadas en las proporciones, de suerte que se oigan por la primera vez las cuerdas y sonidos del sistema de Arquitas, de Eratóstenes, de Filolao, de Baquio y de los otros armónicos que nos quedan, así como también las series diatónicas que los modernos armónicos nos han dejado señaladas con números para darnos a entender la escala fundamental de los músicos de hoy día, haciendo evidente con las experiencias que las escalas fundamentales del Zarlino, de Tartini, de Rousseau son entre sí disonantes en muchas cuerdas y que ninguna de las modernas tiene que ver con las de los griegos, añadiendo yo las reflexiones que creeré oportunas o para poner en práctica las escalas armónicas de los griegos o para enmendar la nuestra y la moderna temperatura [templanza] de órganos, claves y otros instrumentos (Requeno, 1798c: 1v-2r).

El proceder de Requeno, por tanto, se resume en una atenta crítica de los clásicos, en una comprobación experimental de sus teorías para, ulteriormente y como colofón, establecer las debidas conclusiones. La seguridad en sus propias experiencias lo anima a lanzar un desafío firme –y arrogante, en la versión española– a sus previsibles opositores tras alabar el objeto de su investigación:

Al comienzo de su Ensayo tercero, el dedicado al canto griego, el propio Requeno resumió lo que había hecho en el ensayo anterior, el segundo y primero de los prácticos. Manifiesta, asimismo, su propósito de completar en España sus experimentos y devolver, así, así el favor a la sociedad italiana, que lo había acogido durante tantos años:

> En el ensayo de las series armónicas de los antiguos habemos probado con experimentos la verdad de todo lo que nos han dejado escrito los armónicos griegos y latinos sobre sus sones, sobre sus consonancias, intervalos, sistemas, géneros y modos diversos de harmonía.

> Al presente [no] nos queda [más] que desenmarañar el oscurísimo e intrincadísimo tratado de sus cantares, y del arte precioso de que los griegos se sirvieron para ponerlos en práctica, ahora con la voz, ahora con los instrumentos de toda especie. ¿Quién será capaz de aclarar con limpieza estas ideas? Hasta aquí no hallo un solo escritor que de esto haya tratado con experimentos y pruebas. La extensión, a más de esto, del canto griego era sorprendente: todos los armónicos dicen que la Melopía [sic], o sea, el arte del canto griego contenía las reglas de formar toda especie de versos, las reglas de dividir el tiempo en compases, las reglas de notar con cifras el canto o, lo que es lo mismo, las partes métrica y rítmica, y las de las notas para solfear los cantos. Sólo el saber distribuir el tiempo en compases sin salir de las sílabas de los versos griegos con la debida variedad y hermosura es un asunto, al parecer de casi todos los modernos, inapeable; ¿cuánto más difícil se volverá este tratado del canto si se le unen las otras partes? Las preocupaciones a más de esto de los escritores modernos sobre el cantar de los griegos hacen muy oscuro el camino para rastrear las reglas del antiguo canto. Con todo, yo no desespero de hallarlo. El asiduo trabajo vence todas las dificultades, y hasta los más duros guijarros se deshacen al blando y continuo pasaje del agua más dulce e inocente (Requeno, 1798c: 63r-v).

6. Fuentes musicales de Requeno: la erudición musical requeniana

Como ya se ha dicho, Requeno estaba convencido de haber sido el primero en el estudio de las fuentes griegas que le permitían sostener su teoría. Para ello, nuestro jesuita hubo de hacer un vastísimo acopio de fuentes que le autorizaran a mantener tamaña afirmación. He aquí la tan nombrada erudición requeniana por la crítica moderna, una erudición, empero, no carente de fallos en el manejo de sus fuentes. Sirva de ejemplo la confusión entre Plutarco y Ateneo que el aragonés ostenta en el pasaje en el que cataloga los músicos asistentes a las nupcias de Alejandro el Grande y la princesa Roxana, en el capítulo cuarto de la segunda parte del Ensayo histórico.

Con todo, es más que evidente su conocimiento directo tanto de los tratados como de los textos sobre música antigua incluidos en obras con otra dedicación temática primordial, de las que obtiene una interesante información. Acude, en este sentido, a los diálogos platónicos Timeo y República, a la Política de Aristóteles, hacia quien se muestra poco receptivo, a los comentarios de Porfirio de Tiro a la obra harmónica de Claudio Ptolomeo, al opúsculo Sobre música atribuido a Plutarco de Queronea, así como a las noticias recogidas por Ateneo, Aulo Gelio, Eusebio y la Suda. Asimismo, no desmerecen de crédito los datos obtenidos del estudio de la historia del teatro relativos al desarrollo de la música, ni tampoco las referencias al papel educador de ésta en la

sociedad griega.

A toda esta plétora de referencias y lecturas de afianzamiento de su historia musical antigua, ha de agregarse la mención y reproducción parcial de los propios tratados musicales de época grecorromana. Nos referimos a los escritos teórico-harmónicos de Aristóxeno de Tarento, Arístides Quintiliano, Sexto Empírico, Claudio Ptolomeo, Nicómaco de Gerasa, Baquio el Viejo, Gaudencio el Filósofo, Alipio, Boecio, Euclides o Pseudo Euclides, Marciano Capela, Miguel Pselo y Manuel Brienio. De todos ellos, Requeno se aventura a lanzar juicios de valor más o menos favorables.

Al margen de la atención prestada a los textos mencionados en lo que a aspectos relacionados con la historia del teatro y de la educación se refiere, es menester apuntar un tipo de referencia que ha permitido a la crítica corroborar la existencia de ciertos instrumentos musicales. Inclúyanse, por tanto, todos aquellos pasajes en los que nuestro jesuita hace mención directa o indirecta de ciertos instrumentos grecolatinos, como la mágadis, el canon o monocordio, el auló, el bárbiton, la lira y su desarrollo a lo largo de la historia antigua, la testudo, la siringa, la pektis y el hidrauló u órgano hidráulico, atribuido a Ctesibio de Alejandría, entre otros. Si la mención de estos órgana es insólita, más lo es la inclusión y explicación, en la parte histórica de estos Ensayos, de composiciones auténticamente griegas de época antigua y cuya paternidad es nominal o popular-tradicional. Tal es el caso del himno métrico armazio o de los carros, del nomo ortio, un tipo de composición caracterizada por su elevado tono, carácter y sentimiento, o del juego de la lotta, que formaba parte del entrenamiento de los jóvenes espartanos o bien se tocaba, como nomo aulético, en las carreras de carros, además de competiciones y festividades agónicas en que la música y la recitación jugaban un papel protagonista. A estas composiciones se añaden la fiesta del carnero o las competiciones Orzias, Pitias y Carnenses, entre otros agones públicos.

Luego de repetir los tópicos sobre Pitágoras y Boecio imperantes a lo largo de la Edad Media, nuestro abate hace un estudio prolijo de las fuentes grecolatinas afloradas en la época renacentista que se continúan en las centurias siguientes. Es así como Requeno introdujo en su trabajo músico el análisis crítico de los tratados de Zarlino, Glareano, Salinas, Bontempi, V. Galilei, Meibomius, Rosier, Burette, Rousseau, Martini, Tartini, Sacchi o Burney, entre otros muchos.

Requeno parte de un criterio acertado: "yo creo más a los autores que a sus intérpretes, y para hablar así me gobierno por lo que Aristóxeno enseña de su sistema harmónico" (1798c: 35v). De hecho, en varias ocasiones alardea de documentarse concienzudamente: "avendolo io letto ed esaminato più volte, ed avendo inoltre provate sullo stromento le sue serie armoniche, crederei di poter parlare con fondamento e senza riguardi", dice en alabanza de Aristóxeno (1798a.I: 213)[72].

Los datos sobre la ejecución y sobre la importancia de la música en diversos aspectos de la vida cotidiana y de la sociedad griega y romana antiguas nos son conocidos, de manera general, a través de varias fuentes, entre las que se cuentan el mito, las referencias literarias secundarias y, sobre todo, el abundante material iconográfico.

De todas las maneras, el abate aragonés hace esfuerzos para distinguir el mito y las fábulas de la realidad histórica, atreviéndose a censurar al gran Homero de no haber tenido el valor para ello:

> Lo cierto es que los griegos recibieron de los egipcios estas historias, y que contaron entre sus divinidades los héroes antiguos inventores de los artes, que no se vieron ser [más] que hombres antiguos que, o para su subsistencia o para su deporte y comodidad, necesitaron de alambicarse el celebro [cerebro] para encontrarlos (1798b:45v).
>
> Homero, el escritor más antiguo de los griegos, si hubiera tenido crítica y coraje para deshacerse de las impresiones de la religiosa educación de los antiguos de su nación, hubiera podido descubrir y dar las verdaderas orígenes de la invención de la poesía y de la música; mas él se contentó de la gloria de poeta sin cuidarse de la de filósofo, y nos trasladó todas las fábulas que corrían en su religión sobre los inventores de la música y de las otras artes. Así no hubiese también envuelto en sus amenas y brillantes imaginaciones los nombres de algunos célebres músicos de las edades a él poco anteriores, pues nos hubiera evitado el trabajo de reducirlas a historia verdadera, despejándolas de los adornos de su encantatriz poesía (1798b: 30r).

Requeno utiliza, de vez en cuando, la iconografía y la arqueología, ya que es abundante la representación iconográfica de escenas en las que la música está presente, documentos que nos facilitan información preciosísima sobre los bailes, el contexto, los

[72] No hemos encontrado la traducción requeniana de este párrafo en los Ensayos históricos, por lo que la traducción es nuestra: "habiéndolo yo leído y examinado muchas veces, y habiendo, además, probado en el instrumento [en el canon] sus series harmónicas, creo poder hablar con fundamento y sin ningún reparo".

personajes, pero, sobre todo, sobre los instrumentos y su manera de tocarlos[73]. En este sentido, desde los tiempos más remotos se representaron escenas de este tipo y, así, los ejemplos más antiguos son un fresco de época minoica procedente de Cnosos y un par de estatuillas cicládicas: los famosísimos tocadores de lira y de la flauta doble. No obstante, la mayor documentación procede de las cerámicas de época clásica y posterior, así como alguna inscripción en mármol, como el trono Ludovisi[74], en cuyo lateral aparece una flautista desnuda[75].

En su tratamiento de la antigua música egipcia, el abate de Calatorao alude a "los instrumentos puestos en jeroglífico egipcio, significados con la imagen de una joven armada de un instrumento músico" (1798b: 25r), al tiempo que hace a Marsias el inventor del doble flauto o diauló, retratado "según las pinturas antiguas, grande y pequeño; bien que, con dos flautas iguales y de diverso diámetro (como se hace más fácilmente y es más creíble que sucediese) (1798b: 35r). Asimismo, después de afirmar que "el instrumento de que se valió Homero para cantar sus versos fuese el escindapso", afirma que "de este instrumento nos queda una perfecta idea en las pinturas del Herculano, no obstante que los académicos no le hayan dado este nombre" (1798b: 48r).

En cuanto a los tratados harmónicos referenciados, aun de soslayo, por Requeno, la mayoría son confusos para nosotros, porque la teoría musical griega la relacionaba con simbolismos aritméticos, con la astronomía, el misticismo y la aritmética, especialmente a partir del siglo II, con escasa afinidad y/o concreción con la antigua música práctica o su ejecución. Los estudios de autores posteriores aportan cierta información, como los de Plutarco, Nicómaco de Gerasa, Claudio Ptolomeo, Plotino, Porfirio o Jámblico. Todas las dificultades que venimos apuntando hacen del estudio de la música antigua uno de los aspectos más complejos en el campo del helenismo[76]. Otros se interesaron más por la función social de la música, sobre todo los filósofos. Platón, en diálogos como República, Gorgias o Timeo, identifica la música con la filosofía misma, mientras que para Aristóteles su placentera utilidad es más que evidente tanto para la ciudad como para el ciudadano.

[73] Vid. García López et alii (2012: 22-23).

[74] Trono Ludovisi. Flautista, 450 a.C. Museo de las Termas de Roma.

[75] Vid. López Jimeno (2008: 18).

[76] Vid. López Jimeno (2008: 6).

En consecuencia, no debió ser poco el trabajo de nuestro abate al seleccionar las fuentes de su investigación, porque los tratados de música griega que han llegado hasta nosotros no son muchos más de una docena, algunos de los cuales son capítulos de obras de otras materias, por ejemplo de la Astronomía, e insertados en contextos enigmáticos. No obstante, esta falta de material directo se suple con la no poca cantidad de noticias de procedencia indirecta.

Como fuentes clásicas del calatorense, debemos destacar las muchas citas de Arístides Quintiliano, teórico musical griego (siglo II d. C.), en cuyo tratado Sobre la música explica los principios de la composición griega. Este es, precisamente, la fuente fundamental de nuestro abate. Además, se basa en textos de otros muchos escritores, como Aristóxeno de Tarento, Gaudencio, "el supuesto Euclides" (los teoremas XIII y XV, por ejemplo, de la División del canon, atribuida al geómetra), Ptolomeo (Harmónicos), Manuel Brienio, Nicómaco (Manual de harmónica y Excerpta ex Nicomacho), e incluso en el cotejo con algunos autores de los textos sacros, como San Pablo, con el objeto de conformar y dar fe de ciertos aspectos de la música de los antiguos. No obstante, Requeno justifica la poca extensión de las citas por razones de espacio y economía (Requeno, 1798b: 86v.).

Requeno sigue el criterio de alabar a los defensores del sistema igual y atacar a los del proporcional pitagórico (Boecio y Ptolomeo, especialmente). De hecho, según Requeno, los principales autores griegos siguieron el sistema igual:

> Luego para valerse de la doctrina harmónica de los antiguos griegos según Aristóxeno, Arístides Quintiliano, Baquio, Gaudencio, Nicómaco, Alipio, Euclides y Marciano Capella, es necesario dejar todos los sistemas harmónicos proporcionales y entablar las experiencias de los preceptos de la música práctica griega según el sistema igual, equabile o aritmético, teniendo, por cierto, que este fue el sistema músico más acreditado en aquella nación entre los cantores prácticos (1798c:8r-8v).

En este sentido, no solo descalifica a Ptolomeo, sino que se atreve, incluso, a calificar a Pitágoras de "no proporcionalista"

> A mis ojos Ptolomeo comparece un literato armónico de grande ingenio y de muchos conocimientos y de estilo desenvuelto, más muy ignorante de la historia de la música de su nación, muy falto de práctica y muy impostor (Requeno, 1798c: 60r).

> No fue Pitágoras, como dicen los escritores, el inventor del sistema musical llamado pitagórico. Nicómaco Geraseno (Lib. 1, págs. 25-26) nos conservó la serie armónica o la sección de la cuerda armónica hecha por Pitágoras y de los intervalos que en ella prescribió se ve con evidencia que este insigne filósofo siguió en todo el sistema anterior en su nación llamado igual o aritmético; nunca jamás el sistema armónico proporcional. Esta no es pura opinión, es certeza si nos debemos regular por el texto de Nicómaco; expondremos –dice este autor– la sección del canon armónico hecha a voluntad y dirección de Pitágoras que lo enseñó, y no como lo expuso Eratóstenes muy mal a propósito (1798c: 50v).

La conjunción entre música y matemática tenía ya una larga historia tras de sí. Uno de los primeros que se interesó por dicha relación fue el presocrático Pitágoras, ya en el siglo VI a. C., de quien se dice que extrajo sus principios de los sacerdotes egipcios y tal vez mesopotámicos. Entre sus logros musicales destacan el cómputo del tono y del llamado semitono, la Harmonia mundi y, por supuesto, la creación del monocordio, entro otros. Con una concepción musical meridianamente opuesta, Aristóxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles (siglo IV a.C.), es el símbolo del sistema musical defendido por Requeno:

> Aristoseno, el más antiguo práctico escritor de la música de los antiguos griegos, fue tan acre [acérrimo] secuaz del sistema igual que varios llaman el sistema igual sistema aristoseniano; él dividió el tono en 4 partes iguales, la cual no puede constar [más] que en el sistema igual (1798c: 7r).

Al margen de sus críticas, positivas o negativas, hacia todo tipo de noticia procedente del mundo antiguo, Requeno acomete, con firmeza, contra los diversos tratadistas, a los que compara con los estudiosos de otras disciplinas, que no salen bien parados:

> Causa mucha admiración que siendo Euclides suficiente a los cultos europeos para hacer resurgir la geometría griega [...] no hayan sido suficientes tantos autores de música griega, a saber, Aristóxeno, Arístides [Quintiliano], Ptolomeo, Brienio, etc., para revivificar el arte de los cantores griegos ¿Quizá ha sido la causa de no haberla descubierto ninguno hasta ahora el no haberse empleado hombres eminentes en comentar a dichos autores, en interpretarlos y en hacerlos asequibles a la práctica de nuestros compositores modernos? Ciertamente no. Cada nación, cada idioma abunda de intérpretes y de comentaristas de los músicos griegos (1798b: 1v).

Hace, por tanto, una historia de las aportaciones de los principales estudiosos anteriores a él. Entre los muchos franceses que "se ocuparon de revivir las voces

técnicas del arte antiguo y en descubrir las leyes fundamentales de la composición musical griega" (1798b: 2r), destaca a Charles Perrault, Claude François Fraguier, Charles de Rosier ("varias disertaciones dadas a la luz por la Academia de París"; Requeno, 1798b: 3v), Jean Jacques Rousseau ("el soberbio y resuelto Rousseau, fiado de su talento sistemático y brioso y en la gran práctica de la moderna harmonía, sin examinar [a] los antiguos, pidió algunos libros de la Real Biblioteca y algunas disertaciones de la Academia, y se retiró a trabajar los artículos de la Enciclopedia"; Requeno, 1798b: 3r) y Pierre Jean Burette ("Comentarios a los Diálogos de Música de Plutarco, siendo Plutarco el más miserable autor de la antigua harmonía y poco inteligente compendiador de la doctrina de las dos escuelas, aristoxeniana y alejandrina"; Requeno, 1798b: 4r), quien se equivocó, porque se limitó a seguir a Plutarco.

Entre los italianos, no puede ignorar los dos gruesos volúmenes de Gioseffo Zarlino, las obras de Giuseppe Tartini, las disertaciones de Giovenale Sacchi, los cultos Diálogos de Vincenzo Galilei ("otro genio extraordinario, el cual habría sido capaz de poner en claro la harmonía griega por estar dotado de audacia, de espíritu crítico, de erudición y de práctica"; Requeno, 1798a.I: p. II, en traducción)[77], los trabajos de Giovanni Battista Doni (Florencia 1594–id. 1647), quien en sus estudios sobre la música abrigó la ilusión de hacer renacer la antigua práctica musical de los griegos), los libros de Heinrich Loriti, llamado Glareano, de Franchino Gaffurio, de Pietro Aarón, conocido como Toscanello, de Vicentini (Nicola Vicentino), del erudito Buontempi (Historia de la Música), de Gerolamo Cardano ("eruditísimo, aunque supersticioso"), de Coltellinajo (Francesco Provedi), del boloñés Ercole Botregari y, especialmente, la obra del franciscano Fray Giambatista Martini ("hizo una Historia de los antiguos músicos"), a quien califica como "emérito, modesto y valentísimo profesor" (1795b: 12r-12v), si bien reconoce sus estudios sobre la música griega, pero le parece que trabajó sobre sus expositores del siglo XVI más que sobre las fuentes. Este juicio de Requeno sobre Martini, a quien había conocido personalmente, no dejaba de conllevar algún riesgo para alguien que residía en Bolonia, donde el italiano gozaba de mucho prestigio y tenía una especie de museo.

Requeno califica al jesuita belga Atanasio Kircher (Musurgia universalis) de

[77] No encontramos este elogio en la traducción de los Ensayos históricos requenianos.

ser el "hombre original que no se cuidó de otra cosa que de sorprender al público con invenciones de toda suerte" (1798b: 6v). Del holandés Marcos Meibom (Meibomio o Meibomius) alaba el hecho de la edición de las obras de los teóricos clásicos, aunque no tiene la misma opinión de su traducción e interpretación: "autor de mediocre talento, de suficiente y mal digerida erudición y de una gran altanería" (1798a.I: XXV, en traducción). Entre los ingleses destaca al confuso Burney, cuya Historia de la Música (1776, después de cincuenta años de trabajo) está llena de "crítica bastante trivial" (1798a.I: XXXVI, en traducción).

Requeno no duda en criticar a los seguidores de Isaac Newton (1642 - 1727), a quien parece admirar: "las ganas de acreditar un sistema, que no tenía necesidad de otro que del nombre de Newton, que lo inventó, hizo a algunos seguidores suyos encontrar las leyes de la atracción y rechazo de los cuerpos celestes en el sistema harmonioso de los escritores griegos" (1798a.I: 196, en traducción).

La conclusión de Requeno sobre los musicólogos anteriores es, en fin, contundente y negativa:

> Se in questa maniera hanno scritto i creduti capi d'opera sul ristabilimento della greca armonía, quale maraviglia può farci il non essersi quella sino ad ora scoperta? Se così male si sono condotti i duci, qual giudizio dovrà farsi dell'immenso esercito di piccioli scrittori, che sotto la loro scorta tentarono di combattere e di annientare le difficoltà occorrenti nel ristabilire il greco canto, al parere di molti insormontabili? (1798a.I: XXVI).

> Si han escrito de esta manera los considerados máximos entendidos en el restablecimiento de la música griega, ¿qué extraño puede hacerse el que aquella no haya sido descubierta hasta ahora? Si así de mal se han conducido los maestros, ¿qué juicio deberá hacerse del inmenso ejército de escritores menores que bajo su inspiración intentarán combatir y someter las dificultades surgidas al restablecer el canto griego, insuperables en opinión de muchos?

Esta desoladora situación le sirve a Requeno, por el contrario, para resaltar la importancia de sus investigaciones:

> Tale è stata nel risorgimento della greca armonía la condotta de' nostri valent'uomini; tali sono stati i pregiudizj de' mediocri e degl'infimi scrittori dell'arte. Cessi dunque la maraviglia di non essersi finora scoperta la greca musica: cessi l'antico metodo d'investigarla, e cancellinsi, o al meno sospendansi le vecchie preoccupazioni sopra l'antico canto e sopra le armoniche moderne usanze; e armandosi di giusta e di severa

> critica, l'amena Italia ricorra a' greci esemplari unicamente per rintracciarla. Le grandi scoperte, come si vede nella física, non dipendono tanto dall'ingegno, quanto dal metodo di studiarle. Stabiliscasi l'universale principio per lo scuoprimento delle smarrite arti, che ci condusse al risorgimento degli antichi encausti: Non deve attribuirsi agli antichi nessuna usanza, che non sia provata co' testimonj degli antichi, o che non venga chiaramente da' loro testimoni conchiusa (1798a.I: XXIX-XXX).

> Tal ha sido la conducta de nuestros más destacados hombres en el descubrimiento de la música griega. Tales han sido los perjuicios de los mediocres y escritores menores. Cese, pues, el misterio de no ser descubierta la música griega hasta ahora. Cese el antiguo método de investigarla y cancélense, o al menos suspéndanse, las viejas preocupaciones sobre el antiguo encausto y sobre las prácticas armónicas modernas, y armándose de justa y severa crítica, la amena Italia acuda únicamente a los modelos griegos para encontrarla.

Nuestro abate lamenta, por lo que se ve, el poco provecho del estudio de los eruditos anteriores a él: "ninguno de estos historiadores llegó al grado de interpretarnos debidamente las memorias de una música jamás probada por ellos con instrumentos, y ninguno de ellos tuvo la mínima sospecha del arte admirable de las cuerdas harmónicas con el cual, igualmente que con la voz humana, se cantaban las Odas de Píndaro, la Ilíada de Homero y otras composiciones de autores griegos" (1798a.I: XXXVII, en traducción).

La crítica que Requeno vertió contra los tratadistas griegos que defendieron el sistema proporcional pitagórico fue severa, quizá en algunos casos excesivos. No obstante, según Antonio Gallego, hay dos excepciones, una antigua y otra moderna[78].

La antigua es para el tratado de Arístides Quintiliano, uno de los más utilizados por el aragonés. La moderna es la de nuestro Francisco Salinas (Burgos, 1513-Salamanca, 1590), el de la Oda de Fray Luis, el de los números sonoros, y eso a pesar de haberlo incluido varias veces entre los pitagóricos. A pesar de los no pocos elogios que Requeno dispensa a su compatriota, en ocasiones lamenta que no abarcase toda la problemática de la música griega.

Si la erudición musical en los Saggi de 1798 es apabullante, por el contrario, en Il Tamburo (1807) es muy escasa porque no existía, ya que muy pocos estudiosos se habían fijado en dicho instrumento, y menos aún los que se habían interesado en la

[78] Gallego Gallego (2012).

restauración del mismo. Las fuentes principales de Il Tamburo, de hecho, son Isidoro de Sevilla (el más citado por Requeno, quien había leído detenidamente el libro III de las Etimologías) y el colaborador de la Enciclopedia, Louis de Jaucourt, autor del artículo "tambor", al que nuestro jesuita descalifica razonadamente. Además de estos dos autores, aparecen citados otra docena por distintos motivos, principalmente grecolatinos e italianos. Entre los autores clásicos sobresalen nombres como Arístides Quintiliano, el neopitagórico Nicómaco de Gerasa, Ovidio (Metamorfosis), el satírico Juvenal, el gramático e historiador Quinto Asconio Pediano (ca. 9 a. C.–ca. 76 d. C.), el matemático Eratóstenes (ca. 275 a. C–194 a. C.) y Dídimo el Harmónico (ca. 63 a. C.–10 d. C.). A la Edad Moderna pertenecen Bonaventura Pistofilo, el teólogo protestante Federico Adolfo Lampe (1683–1729), el compositor italiano Domenico Mazzocchi, el jesuita alemán del siglo XVII Atanasio Kircher (Musurgia universalis), calificado por el abate aragonés de ser "hombre original que no se cuidó de otra cosa que de sorprender al público con invenciones de toda suerte" y Giuseppe Tartini, (1692–1770), autor de una conocida escala musical.

En definitiva, sus minuciosos estudios acerca de los escritos de los autores antiguos y de sus expositores modernos revelan un talento y un esfuerzo inapreciable. La tarea requeniana de análisis, síntesis, interpretación y crítica realmente extraordinaria fue destacada por los editores de la obra en la dedicatoria a Antonio Pallavicino, en la que elogiaban con justicia "el laborioso y útil trabajo realizado, nuevo testimonio de sus ilustres fatigas y de su mérito en el conocimiento de la antigüedad erudita" (1798a.I: s.n. paginar, en traducción).

Lo maravilloso de los afanes restauradores de la música griega antigua del autodidacta Requeno es que consigue exponer un sistema solo con la ayuda de la mágadis, sin que nos conste una formación musical académica reglada ni que hubiese manejado algún fragmento musical, pues sabemos que la música que acompañaba la mayor parte de la poesía griega se perdió en el proceso de transmisión desde fechas muy tempranas, y la mayor parte de los 61 documentos catalogados hasta 2001 (fragmentos y, en varios casos, partes de una misma obra) fueron redescubiertos y estudiados a partir de las últimas décadas del siglo XIX[79].

[79] Seis de esos fragmentos han sido analizados por García López et alii (2012: 389-418).

7. Contenido de Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica (1798)

Dejando aparte las fobias antipitagóricas, que no deben obnubilar nuestro juicio crítico sobre el abate aragonés, debemos resaltar el valor del contenido de los Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori, una de las grandes obras de nuestro jesuita, "que desafía los juicios peyorativos o la indiferencia de los autores que no han debido leerla, al menos, con pausa"[80]. Requeno comprendió bien que la presencia de la música en la sociedad grecorromana, su vinculación con la literatura (poemas homéricos, canciones líricas, teatro) y el interés de científicos y filósofos por este arte obligaban al historiador al análisis de estos factores de interrelación. De ahí, y con razón, se ha considerado acertadamente que los Saggi musicales constituyen una vasta enciclopedia de la cultura grecolatina, especialmente el primer tomo. Conservados escasísimos ejemplos de composiciones, el historiador de la música griega se ve obligado a centrar su estudio en fuentes indirectas y en los tratados o en las teorías contenidas en escritos de distinta temática, como los diálogos de Platón, ciertos tratados aristotélicos, escritos de matemáticos, poetas, educares y legisladores e incluso alusiones dadas en las obras de los tragediógrafos griegos y latinos. Ante este panorama, es admirable el dominio de Requeno de todos estos materiales, de los que ofrece no solo síntesis valiosas sino agudas y precisas críticas[81].

La obra del jesuita aragonés consta de tres ensayos, distribuidos en dos volúmenes. Precede una dedicatoria, que falta en la traducción española, ("A sua Eccellenza il signor[e] Marchese Antonio Pallavicini, marchese di Zibello e Roccabianca, gentiluomo di camera con esercizio e Consigliere del privato consiglio di S[u] A[ltezza] R[eale]"), firmada por los editores, los hermanos Gozzi, que, hablando del autor, dicen:

> Basta indicar el nombre del autor, celebrado por tantos méritos literarios. Él es uno de aquellos no pocos cultísimos ingenios, a los que las vicisitudes borrascosas de un Cuerpo [la Compañía de Jesús] muy notorias por su virtud trasplantaron, desgraciadamente, desde España a Italia. Él es el abate Vicente Requeno, que deja, antes de abandonarnos y retornar a la patria, este laborioso y útil estudio, nuevo testimonio de sus ilustres faenas y de su valor en la Antigüedad erudita.

[80] León Tello (2012: 341).
[81] Ibidem.

El texto del primero de los Saggi, Ensayo histórico para el restablecimiento de los cantores griegos y romanos, que abarca todo el volumen primero, está integrado por dos partes, en las que desarrolla una historia de la música en la Antigüedad con una clara finalidad motivadora:

> Para animar, pues, a los prácticos y al público a contribuir al restablecimiento de la harmonía griega y del canto perdido instrumental, antepongo el Saggio storico. Además, hasta ahora nadie ha tenido la idea de ordenar en un libro las memorias de los cantores griegos y romanos (1798a.I: XXXIII, en traducción).

En este primer tomo, nuestro jesuita pretende resolver la diversidad de criterios entre las fuentes bíblicas y clásicas. Así, siguiendo el tópico repetido en toda la teoría musical de los siglos XVI-XVIII, refiere el origen de este arte a Jubal, de quien lo habrían recibido los primeros patriarcas, al tiempo que atribuye a Enós la iniciación del canto vocal, una práctica que habría sido desarrollado por Noé, cuyos descendientes se habrían encargado de difundirlo por el mundo. Por consiguiente, el pueblo hebreo enseñó al egipcio la música y el canto y estos, a su vez, lo transmitieron a los griegos. Con tales antecedentes, Requeno reduce su temática, a partir del capítulo V de la primera parte, a la música helénica primitiva.

La segunda parte del Ensayo histórico se inicia con el estudio de la aportación de Pitágoras y de su escuela, quienes dedicaron a la música gran parte de sus estudios en los que se señalaban con números los siete tonos de la escala. El influjo directo de esta escuela hasta el fin del período romano, así como su actual influencia indirecta es un hecho incuestionable. Requeno dedica sendos capítulos, o fragmentos de ellos, a Aristóxeno, Arístides Quintiliano, Claudio Ptolomeo, Nicómaco de Gerasa, Gaudencio, Boecio, Euclides, Agustín de Hipona, Marciano Capela, al polígrafo bizantino Miguel Pselo, de quien cita el Quadrivio –o sea, Sobre las cuatro ciencias matemáticas: Aritmética, Música, Geometría y Astronomía–, y Manuel Brienio.

En el volumen II, en cambio, se agrupan los Ensayos segundo y tercero, ambos "prácticos", y recogen infinidad de experimentos destinados a demostrar las excelencias del sistema musical "igual" y los muchos perjuicios que el sistema "proporcional" de Pitágoras ocasionó al progreso de la Música, como podemos contemplar en las tablas de los índices de los dos tomos, los cuales nos dan una idea de la amplia erudición historicista de Requeno. He aquí la sombra de una dicotomía radical un tanto antipática

para el lector actual, que sabe que estos asuntos de la erudición histórica son acumulativos y en los que abundan los claroscuros.

Nos surge una duda a la hora de describir el contenido de los dos tomos de los Saggi: o seguir la edición italiana de Parma (1798) o la traducción española hecha por el mismo Requeno (1799). Nos decidimos por esta última a la hora de citar, por ser inédita y más extensa (un capítulo más) y por ser la traducción del mismo autor, aunque posterior y con ciertos guiños hacia el hispano lector, si bien en las tablas van los índices de las dos versiones, para ver las diferencias estructurales.

7.1. Descripción del volumen I ("histórico") de Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica (1798)

El volumen I de la edición parmesana de 1798 corresponde con el manuscrito 262 de la BNCVEII de Roma. Es un largo ensayo histórico fundamental, según la justificación de Requeno:

> Tratándose del restablecimiento de la música de los griegos, debe la historia preceder como luminoso fanal que muestre el camino para las descubiertas del arte. Ella es la maestra de la verdad, y por ignorancia de las diversas épocas de la música de los griegos y de las diversas revoluciones que sufrió, se ven en clásicos escritores los más enormes prejuicios de esta arte, cual ha sido mayor el de tomar por clásicos escritores de la Harmonía de los griegos los infelices autores que escribieron de ella después que estaba arruinada. ¿No es de esta clase Ptolomeo? ¿No son de esta clase casi todos, fuera de Aristoseno y de Arístides Quintiliano? La falta de una historia de los antiguos músicos y cantores ha sido causa de infinitos errores, y éstos, al presente, retardan el descubrimiento de la antigua harmonía (1798b: 12r-v).

Los capítulos que componen la primera parte del Ensayo histórico, acerca del proceso evolutivo del arte literario-musical antiguo, no están dedicados en exclusividad al mundo griego. Los cuatro primeros apartados, consagrados a la música egipcia y hebrea de época bíblica, parecen, más bien, cumplir una función preparatoria e incluso quasi santificadora de las ulteriores melodías, ritmos y composiciones paganas del ámbito grecolatino. Tomemos como ejemplo la afirmación de Requeno según la cual "la familia de Noé, educada de esta suerte, pudo muy bien esparcir por todas las naciones del universo la música y las noticias de sus cultivadores" (1798b: 23v). Para el aragonés, los hebreos enseñaron la música y el canto a los egipcios y estos, aun con

variaciones, a los griegos, quienes hicieron un uso idólatra de este arte destinándolo a la alegría y al regocijo. En estos primeros apartados, y en general a lo largo de todo el tratado, nuestro autor no pasa por alto las noticias o anécdotas de ámbito mitológico. Piénsese, a tal efecto, en el final del capítulo noveno de la edición parmesana, pasaje en el que Requeno, haciendo apología de los beneficiosos efectos del canto instrumental, se muestra conocedor de la atribución a la música antigua instrumental de "efectos superiores a la diabólica magia de los egipcianos".

No es sino a partir del quinto capítulo cuando Requeno introduce sus investigaciones sobre la música griega antigua propiamente dicha, desde los tiempos más primitivos hasta Corina, Píndaro y otros cantores. En ellos, hace gala de un conocimiento directo de los tratados y textos sobre música insertos en obras de dedicación temática ajena a la harmónica, como determinados diálogos platónicos (Timeo y República, principalmente), algunos textos aristotélicos o los Comentarios porfirianos, entre otros. De ahí la obtención, tratamiento, análisis y exposición de datos precisos relacionados con la evolución de la música en Grecia, de los que se pueden destacar los referentes a la historia del teatro. Así, los apartados que completan la primera parte, desde el quinto hasta el mal enumerado décimo séptimo, incluyen en sus páginas los logros y anécdotas relacionadas con la música por parte de personajes tanto míticos como históricos de diverso ámbito: cantores legendarios, cantores y poetas épicos, líricos, políticos y tragediógrafos. Entre ellos, cabe destacar el detenido análisis elaborado por Requeno en torno a las figuras de músicos fundadores de primitivas ciudades helenas hasta la conquista de Troya; de celebrados músicos ejecutantes de la esfera legendaria, como Hiagnis, Marsias o Polifemo, e histórica, como Cleonas o Arión; de los cantores Óleno, Melanipe, Femonoe, Helena; de los aedos épicos Homero, Hesíodo, Creófilo, Arctino o Cinetón; de los educadores y legisladores Taletas, Licurgo, Dracón, Pítaco, Biante y Solón, junto con el ya mencionado poeta de Ascra; de los líricos y teólogos Arquíloco, Tirteo, Janto, Polimnesto, Terpandro, Alcmán, Lisandro, Estesícoro, Safo, Corina, Demófila, Alceo, Mimnermo, Epiménides, Simónides, Anacreonte o Píndaro; y de los primeros tragediógrafos y comediógrafos, como Tespis, Frínico, Susarión o Amipsias. Es más que evidente, en definitiva, el importantísimo papel que la música tenía en la vida cultural, social, religiosa y, en fin, cotidiana de la sociedad griega antigua, una faceta esta que se nos permite conocer gracias a la sin par

obra de Vicente Requeno.

La primera parte de este Ensayo histórico, con un total de 17 capítulos mal computados, no es, como ya se ha dicho, una correspondencia fiel de la versión italiana. Efectivamente, al margen de la dedicatoria inicial de los editores, los hermanos Gozzi, la edición publicada en Parma suma un total de 16 capítulos. La falta de equivalencia entre ambos textos se debe a que la versión manuscrita resulta ser, más que una traducción, una revisión y, en la mayoría de los casos, ampliación de lo recogido en el documento italiano. En este reajuste del texto primigenio, es notable cómo nuestro autor rehace su exposición incorporando en el cuerpo del texto español notas explicativas y/o aclaratorias que en la edición parmesana aparecían a pie de página. En otros casos, el proceder de Requeno consiste en reducir anécdotas propias de musicólogos o de las etapas en el desarrollo de la música antigua recogidas en las fuentes por él empleadas o ciertos aspectos peculiares de la música antigua, como en el capítulo IV de la primera parte, en el que el jesuita únicamente alude, sin entrar en detalles, al carácter supersticioso e ignorante de la religión egipcia frente a la hebrea; en este sentido, en la edición italiana se muestra mucho más generoso en sus explicaciones, llegando a ofrecer algunos ejemplos tomados de jeroglíficos que corroboran sus palabras. Sea como fuere, la crítica está de acuerdo –y nosotros con ella– en que, de manera general, son mejores las traducciones que el original. Es más, en algunos capítulos, como los dedicados a la escuela pitagórica y a sus miembros o, especialmente, el consagrado a Aristóxeno de Tarento, ambos de la segunda parte, Requeno varía notablemente su redacción española en detrimento de la italiana. En el caso del apartado sobre Aristóxeno, cuyo título se reduce a la primera oración en la versión italiana, son nuevas en la traducción española dos páginas introductorias. En este caso, la reelaboración española nos parece más clara, por lo sintética, que la originaria.

Exponemos a continuación el cotejo de los índices de ambos textos, del español y del italiano, que probará las marcadas diferencias que, ya desde un principio, se establecen entre ambos:

ÍNDICE DEL MANUSCRITO TRADUCIDO AL ESPAÑOL (ca. 1800). TOMO I	ÍNDICE DEL VOL. I DE LA EDICIÓN ITALIANA (PARMA, 1798)

Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos, escritos en italiano y traducidos al castellano por su autor, don Vicente Requeno, académico, etcétera.	Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori. Tomo primo.
Índice de los capítulos: traducción española (fols. 1-153).	Índice de los capítulos: edición italiana (pp. 4+XXXIX+347).
	[Dedicatoria de los editores, los hermanos Gozzi]
Introducción. Sobre las causas que han impedido la descubierta del arte harmónico de los antiguos.	Prefazione.
PRIMER ENSAYO HISTÓRICO PARA SERVIR AL RESTABLECIMIENTO DE LA MÚSICA DE LOS ANTIGUOS GRIEGOS	SAGGIO I STORICO PEL RISTABILIMENTO DE'GRECI E ROMANI CANTORI. PARTE PRIMA
I. Del origen de la música.	I. Dell origine della musica.
II. Los primeros patriarcas aprendieron la música de Jubal. Enós inventó el canto vocal.	
III. De Jubal y de Enós aprendieron la música instrumental y vocal los antiguos patriarcas y sus familias, y la familia de Noé la propagó por todas las otras naciones, y se cultivó singularmente entre los adoradores del verdadero Dios.	II. Da Jubal impararono l'arte musica stromentale i primi patriarchi. Enos inventò il canto vocale: da questo lo prese Noemo ed i figli ed i nipoti di esso lo propagarono per l'universo, singolarmente fra i caldei e gli egizi.
IV. Que los egipcios conservaron más memorias (aunque envueltas en fábulas) de la música y del canto de los antiguos patriarcas, que ninguna otra de las antiguas naciones, bien que, después, la variaron; y cómo se hizo esta variación.	III. Gli antichi patriarchi istruirono nella loro musica i caldei e gli egizi, ed i greci la impararono dagli egizi.
V. Los griegos aprendieron la música de los egipcios. Se habla de los músicos desde la fundación de sus principales ciudades hasta la conquista de Troya.	IV. Della musica de'greci dalla fondazione delle loro prime città fino alla conquista di Troia.

VI. Janide, célebre músico, inventa el modo frigio. Marsias, su hijo, el flauto doble. Concurrencia del célebre sonador de flauto, Polifemo, a los juegos públicos de la Toscana, con la historia de otros cantores.	V. Greci cantori dopo la conquista di Troia. Dividesi la corda armonica in quarantotto parti eguali e Janide da principio al sistema detto da'greci equabile ed inventa il modo frigio.
VII. Femonoe (llamada sibila Cumea), Óleno, Melanipe, Elena, insignes cantores y cantatrices de la Grecia.	VI. Oleno, Melanippe ed altri cantori.
VIII. Homero, Hesíodo y Creófilo, cantores.	VII. Omero, Esiodo e Creofilo cantori.
IX. Taletas, Licurgo y Hesíodo, cantores sisteman la Grecia en materia de religión, de legislación y de pública educación.	VIII. Sistemasi la Grecia in materia di religione e di legislazione da'tre cantori: Taleta, Licurgo ed Esiodo.
X. Artino, Cinetón y otros insignes cantores.	IX. Artino, Cinetone ed altri celebri cantori.
XI. Arquíloco, inventor del compás en la música y de nuevos metros en las composiciones.	X. Archiloco inventore della battuta e de'nuovi metri.
XII. Tirteo, Janto, Cleonas, Polimnesto y Lisandro, inventor del contrapunto.	XI. Xanto, Cleona, Polimnesto, Tirteo e Lisandro, inventore del contrappunto.
XIII. Terpandro, Acmán y Pisandro, ilustres cantores con el célebre músico Arión, inventor de la tragedia.	XII. Terpandro, Alcmane e Pisandro, cantori, ed il celebre musico Arione, inventore della tragedia.
XIV. Dracón, Estesícoro, la Safo, la Erina y Demófila, cantores y cantatrices de mucha celebridad.	XIII. Dracone, Stesicoro, Saffo, Erinna e Demofila.
XV. Alceo, Pítaco, Mimnermo y Biante, cantores.	XIV. Alceo, Pittaco, Minermo e Biante cantori.
XVI. Epiménides, Solón y Periandro, cantores.	XV. Epimenide, Solone e Periandro cantori.

XVII. Tespis, Frínico, Simónides, Susarión, Amepsia, la Corina, Anacreonte, Píndaro y otros cantores. Invención del teatro escénico y de las máscaras y de las comedias sin el canto.	XVI. Tespi, Frinico, Simonide, Sussarione, Amepsia, Corinna, Pindaro ed altri cantori. Invenzione del teatro scenico.
PARTE SEGUNDA DEL ENSAYO HISTÓRICO PARA SERVIR AL RESTABLECIMIENTO DE LA MÚSICA DE LOS ANTIGUOS GRIEGOS Y ROMANOS.	SAGGIO I STORICO PEL RISTABILIMENTO DE'GRECI E ROMANI CANTORI. PARTE SECONDA
I. Pitágoras descubre la proporción de las seis fundamentales consonancias hasta su tiempo practicadas en el canto, y dan principio sus discípulos al uso del cálculo para hallar la harmonía, con detrimento y ruina de la de los antiguos.	I. Pittagora scopre la musica delle sei antiche consonanze e fissa i numeri proporzionali delle corde con detrimento della musica.
II. Laso de Hermíone e Hipaso, apenas huido Pitágoras, publican una experiencia de los números harmónicos de su maestro. Crates, Millo, Evenides inventan las comedias sin música o recitables.	II. Crates, Millo, Evenide e Chionide cantori incominciano a rendersi celebri per le commedie recitabili coi cori.
III. Empédocles, Arquitas, Filolao y Platón, [in]novadores en la música y secuaces del sistema llamado pitagórico y de su inventor.	III. Empedocle ed Archita, che separa i tre generi di musica; Filolao e Platone cantori.
IV. El práctico Eratocles escribe el primero en Grecia de los diversos tonos o modos. Estratónico lleva a su última perfección el griego contrapunto. Háblase de Filóxeno, Dorión y otros secuaces del sistema músico anterior a Pitágoras.	IV. Erastocle; Stratonico rende del tutto perfetto il greco contrappunto; Filosseno, Dorione ed altri cantori.
V. Aristóxeno, cantor y autor de tres libros de música que nos quedan, intenta restituir a su pleno decoro la música de los antiguos griegos. Novedades que él introdujo en el arte.	V. Aristosseno, cantore ed autore de'tre libri di musica che ci rimangono.

VI. Teofrasto, Epicuro, Eratóstenes, escritores de música.	VI. Teofrasto, Epicuro, Eratostene, scrittori di musica.
VII. Comienza la música a cultivarse entre los romanos. La lengua latina se hace métrica. De sus primeros harmónicos y cantores: Livio y Plauto. Y de otros semejantes libertos y esclavos.	VII. Incomincia la musica fra i romani e la loro lingua si rende metrica da'liberti cantori Livio, Ennio e Plauto.
VIII. Los griegos, por secundar la ignorancia de los romanos conquistadores, separan la música de la poesía; y los poetas romanos, por esto, no se cuidaron, generalmente, de la música de los griegos.	VIII. Si separa la poesia dalla musica.
IX. Se habla rápidamente de los poetas latinos, que de ninguna manera deben ser reputados músicos o cantores semejantes a los griegos.	IX. Sedicenti cantori fra i romani, o sieno poeti differenti affatto da'greci.
X. Tientan los romanos desacreditar entre los griegos la música de sus antepasados y el harmónico griego Arístides Quintiliano, en tres libros (que nos quedan), escribe contra estos hombres prejudicados.	X. I romani tentano di screditare la musica de'greci e Aristide Quintiliano scrive tre libri armonici contro i pregiudizi de'medesimi.
XI. Nerón tienta acreditar la música entre los romanos. Y escriben de música Plutarco, Sexto Empírico y Dídimo.	XI. Nerone ristabilisce i premi per i suonatori a Roma. Plutarco, Sesto Empirico, Macrobio, scrittori di musica.
XII. Claudio Ptolomeo tienta fijar a los prácticos, por medio de las proporciones, las cuerdas harmónicas en los tres géneros. Se [a]notan sus errores y los que atribuye a los músicos más antiguos.	XII. Claudio Ptolomeo da calcolatore armonico tenta di fissare le corde armoniche in tuti i tre generi diatonico, cromatico ed enarmonico. Si palesano i falli di questo armonico e la sua dottrina.
XIII. De los escritores harmónicos Nicómaco, Baquio el Viejo y Gaudencio, escritores sobre la harmónica griega y cuál juicio deba de ellos hacerse.	XIII. Nicomaco, Bacchio il seniore e Gaudenzio, scrittori della greca armonia.

XIV. Qué se haya de pensar, en materia de música griega, de Boecio, del supuesto Euclides, de Alipio, de Marciano Capela, de Pselo y de Brienio y otros semejantes autores.	XIV. Boezio, il finto Euclide, Alipio S. Agostino, Marziano Cappella, Psello e Briennio, scrittori di musica.
	INDICE DEI CAPlTOLI
	Tabla de errores

A partir de esta confrontación pueden observarse ciertas diferencias, al menos, en el cómputo de los capítulos de la primera parte. En primer lugar, los capítulos II y III de la versión española se corresponden con el segundo epígrafe de la edición italiana. En el primero de ellos, Requeno, con la mención de Jubal, comienza esta historia de la música en el periodo bíblico, concretamente en la época de los patriarcas y del Éxodo, un tiempo en el que cantar se consideraba casi como hablar, dado que se tenía por un atributo innato de la humanidad, en tanto que dedica el segundo de ellos a profundizar sus investigaciones y conclusiones relacionadas con la música hebrea. En segundo lugar, y aunque no pueda apreciarse en el índice de capítulos aquí expuesto, Requeno repite, por equivocación, el número del apartado XII de la primera parte, haciendo coincidir, así, la relación de los epígrafes en sendas versiones, en esta y en la primigenia en lengua italiana. En lo sucesivo, el resto de los capítulos de la primera parte llevan un desfase en su numeración, que nosotros corregimos en las respectivas notas aclaratorias.

Comentar el contenido de este tomo I nos llevaría a hacer una reseña historiográfica, en parte ya realizada al hablar de las fuentes y de la estructura. Pedimos perdón por las inevitables repeticiones.

Mientras que en esta primera parte nuestro abate se detiene a presentar la evolución del arte musical grecorromano en sus facetas varias desde los tiempos más primitivos hasta “Corina, Píndaro y otros cantores”, en la parte segunda Requeno estructura los catorce capítulos de que consta en torno a la aportación teórica de autores determinados. El primero, por ejemplo, lo dedica a mostrar que “Pitágoras descubrió la medida de las seis antiguas consonancias y fijó los números proporcionales de las cuerdas con detrimento de la música” (1798a.I: 157-160, en traducción). El último de

esta parte, y que pone fin al primer Ensayo, versa sobre Boecio, Euclides, Alipio, Agustín, Marciano Capela, Miguel Pselo y Manuel Brienio. En los intermedios, empero, examina tratados y diversos estudios de Empédocles, Arquitas, Filolao, Aristóxeno, Teofrasto, Epicuro, Erastótenes, Arístides Quintiliano, Plutarco, Sexto Empírico, Ptolomeo y otros. A lo largo de estas páginas extraña la calificación requeniana de cantor para con algunos de estos personajes, especialmente cuando es utilizada en autores con acusada personalidad en otros campos. Así, por ejemplo, en el título del tercer capítulo de esta parte leemos "Filolao y Platón cantores", al tiempo que es única la referencia del "filósofo cantor Tales Milesio" (1798a.I: 108, en traducción).

Es, pues, incuestionable el conocimiento directo de Requeno no solo de los tratados sino también de los textos sobre la música incluidos en obras con otra dedicación temática primordial, de las que obtiene una interesante información. Sirvan de ejemplo sus interpretaciones de los diálogos platónicos Timeo y República, o su afirmación respecto a los comentarios porfirianos: "los comentarios de Porfirio son dignos del autor de la Isagoge, de los cinco predicables tan celebrados por nuestros escolásticos. Porfirio disputa contra Ptolomeo por haber definido el sonido como cantidad, siendo, dice él, una cualidad" (1798a.I: 302, en traducción). Observa, asimismo, que "Arquíloco fue inventor de la batuta y de nuevos metros" (1798a.I:. 85, en traducción) y que "Tirteo compuso y anotó en música cinco libros de cantos guerreros, exhortando en ellos al amor de la gloria, de la virtud y del honor" (1798a.I; 96, en traducción). Son también importantes sus datos sobre temas concretos de la evolución de la música, por ejemplo los referentes a la historia del teatro (1798a.I: 178).

Después de repetir lugares comunes sobre Pitágoras y Boecio, a través de la Edad Media, en el Renacimiento se inicia un estudio de las fuentes grecolatinas, que se continúa en los siglos siguientes. En este sentido, Requeno introdujo en su trabajo el análisis crítico de la bibliografía pasada y contemporánea a él, a saber, los tratados de Zarlino, Glareano, Salinas, Bontempi, V. Galilei, Meibom, Rosier, Burette, Rousseau, Martini, Tartini, Sacchi o Burney, entre otros. Tanto con respecto a los autores antiguos como a sus expositores modernos, sus juicios suelen ser muy severos. Sin embargo, supo reconocer el mérito de la erudita, objetiva y bella aportación de Salinas, a quien elogia por su erudición y "por su magisterio en el arte harmónico", de singular valor para el conocimiento, a la vez, de la teoría de la música grecolatina y la de su tiempo.

Para que no se atribuya su elogio a patriotismo, compara los tratados sobre el ritmo del autor español y de Vosio y concluye: "Vosio nada enseña, Salinas todo analiza" (1798a.I: XV, en traducción); confirma este juicio con varias citas en distintos lugares de los Saggi. Estima también los Diálogos de V. Galileo y dedica varias e interesantes páginas a la polémica Kircher- Meibomius: de este elogia su erudición, aunque lo tiene por "autor de mediocre talento y de mal digerida erudición" (1798a.I: XXV, en traducción); a aquel le atribuye un conocimiento no parco de tratados de la Antigüedad, pese a no aportar un análisis detallado de los mismos, pues "este hombre original no se cuidó de otra cosa que de sorprender al público con invenciones de toda suerte" (1798a.I: XIX, en traducción). Critica a Burette y muestra respeto hacia Martini, al que estima "emérito, modesto y valentísimo profesor" (1798a. XI).

Sus minuciosos estudios de los escritos de los autores antiguos y de sus expositores modernos implican talento y esfuerzo inapreciable (León Tello, 2013). Requeno realizó una tarea de análisis, síntesis, interpretación y crítica realmente extraordinaria, que fue destacada por los editores de la obra en la dedicatoria a Antonio Pallavicino, ya citada, en la que elogiaban con justicia el esfuerzo y utilidad de su trabajo.

7.1.1. Primera parte del Ensayo histórico: antes de Pitágoras

Requeno no tiene inconveniente en recoger mitos y leyendas de varias tradiciones en los primeros capítulos de este primer tomo, empezando por la de Jubal. Era inevitable, porque no podemos olvidar las abundantísimas referencias a la música en la rica mitología griega, en la que sabemos de algunos mitos en los que su papel es esencial[82]. De hecho, los orígenes de la música griega son míticos (las Musas, Apolo, Hermes, Palas Atenea y otros dioses menores, semidioses y héroes) y hunden sus raíces en la religión, especialmente en la ejecución de cantos y en la celebración de fiestas en honor a los dioses. De todo el panteón griego, sin duda Hermes y Apolo, cuya rivalidad con Marsias recoge el abate aragonés, aunque con cierta ironía, son los dioses que mantienen una relación más estrecha con la música, amén de las Musas[83]:

> Me maraviglio [maravillo] que los fecundos griegos creyesen tener necesidad de estos cuentecillos inventados por los enemigos de Marsia para formarle una admirable vida,

[82] Vid. García López et alii (2012: 33-54).

[83] López Jimeno (2008: 8-11).

> siendo cierto en la historia, y quedando los indubitables hechos que lo confirmaban aún en la edad de Platón, y mucho después, que Marsia había sido un excelente sonador de flauto. Que había educado [a] algunos jóvenes en la música afecta y que entre ellos había dejado expresivísimas canciones uno de sus más acreditados discípulos, llamado Olimpo Frigio (1798b: 37r-v).

Apolo, hijo de Zeus y Leto, es la personificación del Sol, así como su hermana gemela Ártemis representa a la Luna. Además de ser el referente mítico de la música, Apolo cuenta con otros atributos, como dios de la poesía, de la medicina y de las artes adivinatorias. Con todo, Apolo es un dios vengativo y castiga de forma terrible a quienes se le oponen o quieren rivalizar con él, como Marsias, al que desolló vivo por pretender tocar el auló mejor que él la lira. Según una leyenda, Marsias encontró en Frigia el auló que había pertenecido a Atenea y que ésta había maldecido porque desfiguraba su rostro al tocarlo. Con solo acercarlo a los labios, salían de él tan hermosas melodías que Marsias se atrevió a desafiar a Apolo a una competición musical. Otra tradición mantenida aún en época clásica, en cambio, consideraba a Marsias como el introductor en Grecia el auló y el arte aulético, haciéndolo inventor de este instrumento; de hecho, Platón llama al auló "instrumento de Marsias".

Otra de las figuras míticas más relacionadas con la música, poeta, músico prodigioso y el cantor por antonomasia, es Orfeo, hijo de Eagro o de Apolo y de la musa Calíope o Polimnia, según versiones. Dejando a un lado su imagen como soberano de Tracia, este virtuoso tocaba la lira y la cítara (de la que se le considera inventor o, al menos, perfeccionador, aumentando sus cuerdas de siete a nueve en honor a las nueve musas) de manera tal, que sus melodías tenían el poder de conmover a las rocas, de hacer que los árboles inclinaran las ramas a su paso, que las fieras se amansaran y que el carácter más acre de los hombres se dulcificara. Requeno lo considera un "inventor": "Esta noticia es interesantísima, pues prueba que los egipcios, ora fuese Orfeo, ora un otro el inventor, habían hallado otro sistema músico que el de los primeros patriarcas" (1798b: 25v).

El mito de Lino[84], peronaje que dio su nombre a sus composiciones, tiene un paralelo mesopotámico, al tiempo que Marsias es una figura existente en la mitología semítica, como otras de creadores de flautas y otros instrumentos. En cualquier caso, los

[84] Vid. D.S. III 67; Ps.Plu., De musica, 1132A-B; y Plin., H.N. VII 207.

mitos reflejan las relaciones tempranas de la música griega con Mesopotamia y Egipto. Requeno, no obstante, pone en duda la existencia de Lino:

> Los eruditos que creen haber existido Museo y Lino, cantores, podrán colocarlos en esta época. Yo, que estoy persuadido que Museo y Lino, en su origen, sean nombres de composiciones musicales y no de cantores, no haré de ellos mención. Mas de Lino se lee expresamente en Pausanias haber también [un] altar en el templo de Apolo y que los sacerdotes, cuando entraban a la adoración de las Musas, incensaban antes la pequeña estatua de Lino. Pero puntualmente esta autoridad me confirma, en mi opinión, de haber sus antecesores tomado del Egipto no sólo las Musas (por no entender los títulos de los cantares dejados de los hebreos que allí habitaron tantos años con los jeroglíficos a la frente), sino también el poeta y cantor Lino, por no haber entendido el título Helim, o sea, la mentación de algún otro cántico hebraico estimado entre los egipcios. Hay entre los eruditos quien fue de esta opinión, añadiendo que el poema Helim hubiese sido intitulado de los egipcios Emanerum en la traducción que hicieron del hebreo a su lengua, y que el poema Emanerum egipcio, traducido al griego, fuese el poema Linos entre los antiquísimos griegos. Lo cierto es que, debiendo corresponder este cantor a la época vecina a Homero, no era fácil que en tal tiempo fuese contado entre los dioses o semidioses, no hallándose ningún otro de los más insignes músicos o poetas incensado en los templos como Linos (1798b: 43r-43v).

Nuestro abate alude, asimismo, al dios Pan, el dios de los pastores y de los rebaños y enamorado de la ninfa Siringe, que habitaba en los montes de Arcadia. Una de las versiones más célebres del episodio de Pan y Siringe remonta a Ovidio, en cuyas Metamorfosis (I 705-712) cuenta cómo esta ninfa, en su huida del dios, se metamorfoseó en junco. Así, cuando Pan escuchó el sonido del viento a través de las cañas, pensó que era la voz de su amada y quiso inmortalizarla en un instrumento musical al que puso el nombre de la ninfa.

En sus páginas, Requeno intenta dar credibilidad histórica al personaje de Pan mediante un extraño razonamiento, que termina identificándolo con un Patriarca:

> Los egipcios, en educar [a] los rudos griegos en la música y en las otras artes, no dejarían de darles, con símbolos misteriosos, noticia de los más antiguos inventores y cultivadores de ellas. Habemos hecho observar que el nombre de Jubal, inventor de la música instrumental y expresamente de la cítara, fue por los egipcios mudado en el de Apolo, y el de Tubalcaín, inventor de las herrerías, en el de Vulcano. Es creíble que, bajo el dios Pan, se esconda algún otro patriarca inventor de los siete flautillos en un instrumento pastoril y que, bajo el nombre de Mercurio, [se esconda] el patriarca inventor del gran magade en la lira, el cual, con el plano harmónico, hace la figura de una tortuga (1798b: 29v-30r).

En cambio, Requeno no cree en el mito de las Sirenas, hijas del dios-río Aqueloo y de la musa Melpómene. Estos personajes fabulosos mitad ave, mitad mujer tenían una maravillosa voz con la que compitieron contra las Musas. Estas últimas ganaron y les arrancaron las plumas, de manera que las sirenas, avergonzadas, se retiraron a las costas sicilianas, desde donde, con su canto, atraían a los marineros. Estos, sin poder sustraerse a su melodiosa voz, se estrellaban contra las rocas[85].

En el capítulo IV ("Que los egipcios conservaron más memorias [aunque envueltas en fábulas] de la música y del canto de los antiguos patriarcas, que ninguna otra de las antiguas naciones, bien que, después, la variaron; y cómo se hizo esta variación"), nuestro abate, después de sostener que la palabra "música" está relacionada con la de "Moisés" y, por lo tanto, tiene procedencia hebrea, rechaza su parentesco con la voz "Musas":

> Geroflicos [Jeroglíficos] semejantes, según un antiguo escritor, hicieron creer a los griegos que viajaron al Egipto la historia de las sirenas, pues fijándose las mujercillas, abarraganadas en las islas con el canto de sus voces y de sus instrumentos, tiraban a [hacia] sí [a] los mercaderes de mar que por ellas se avecinaban y, para lograr sus amores, dejaban en las manos de estas infames mujeres las ganancias de su negocio y de sus tráficos y, habiéndolas pintado en jeroglífico los egipcios medio mujeres y medio pescados en medio de las ondas y armadas de instrumentos musicales, los griegos tomaron la material idea de estas figuras y fingieron o se imaginaron la historia de las sirenas. Semejante a ésta me figuro la historia de las nueve hermanas de los griegos, llamadas Musas (1798b: 24v-25r).

Aunque la palabra «Apolo» aparece una treintena de veces en este tomo, no encontramos demasiadas leyendas relativas a otros mitos. Lógicamente, Requeno acude a las mitologías hebrea, egipcia y griega para intentar dar una explicación racional al origen de la Música, tratando con sumo respeto los primeros libros de la Biblia.

La música no podía faltar en las grandes celebraciones públicas, como ceremonias religiosas, fiestas solemnes, los agones y juegos de origen, igualmente, religioso y otros rituales, como los cultos mistéricos, con sus ritos de iniciación, e incluso rituales purificatorios, que consideramos en el campo de la Medicina, pero que estaban cerca de la magia y la religión. Los efectos terapéuticos de la música no han dejado de ser investigados desde entonces hasta hoy.

[85] Homero, Odisea, XII 36-54, 181-200.

La música y la danza tenían una importancia fundamental en los oficios sagrados. De hecho, las primeras creaciones musicales sistemáticas fueron los llamados νόμοι, cantos corales o monódicos acompañados de la cítara, del auló o sólo instrumental y dedicado, en su origen, a los dioses.

La música, por lo tanto, estaba presente en casi todos los aspectos de la vida cotidiana, pero Requeno no se detiene en los cantos populares que acompañaban actividades cotidianas, como acunar a un bebé, las clebraciones de bodas y funerales o, hasta hace poco, las labores del campo, cuya pervivencia es difícil de atestiguar a través del folklore, sino que se basa en la erudición libresca.

Abandonado los tiempos oscuros de las leyendas, el abate aragonés exprimió concienzudamente los datos musicales de la poesía épica y de la poesía arcaica griega, a partir del capítulo VII (VIII en la traducción española) dedicado a Homero, Hesíodo y Creófilo.

Es bien sabido que la épica es fruto de una larga tradición oral y que la poesía épica era cantada en público. El aedo, cuyo nombre ya indica etimológicamente su función de cantor, cantaba las hazañas de héroes y dioses acompañado de la cítara o de la forminge. Los poemas homéricos nos traen los ecos del papel de la música en la sociedad micénica. Aunque el término aedo aparece en la Ilíada una sola vez [86], en la Odisea Homero ya se refiere a músicos profesionales con cierta relevancia social: Femio de Ítaca y Demódoco de Corcira, que acompañan los banquetes y danzas atléticas en la corte de Ulises y de Alcínoo. Su instrumento es ya la cítara. En ambos poemas, los músicos son siempre hombres libres y, según Eumeo, pertenecen a la clase de los δημιουργοί [87].

Del aedo se pasará al rapsoda, cambio de denominación que indica un cambio del papel social del músico o intérprete, que ahora marca el ritmo con un bastón, el "rapsos", y ya no tiene acompañamiento musical, como el aedo. Además, tenemos noticias de competiciones musicales desde época arcaica y, probablemente, micénica, en juegos funerarios, por ejemplo. Hesíodo, de hecho, resultó ganador en una competición hexamétrica durante unos juegos de este tipo en Calcis, según relata él

[86] Il., XXIV 720.

[87] Od., XVII 380-390.

mismo[88].

Requeno presenta a Hesíodo con sumo respeto como rival de Homero y maestro de Licurgo:

> No fue vano su celo ni quedó sin efecto su deseo. Publicada la Teogonía de Hesíodo, sus cantares fueron respetados y aplaudidos y cada uno se ingeniaba para aprenderlos y para entender los orígenes religiosos o la teología de su país. La cual cosa, vista por Licurgo, acreditado cantor, le movió a entrar en el proyecto de sistemar la legislación y de ver si podía hacer que otro cantor tomase a pechos el fijar el espíritu y las reglas de la pública educación (1798b: 51v).

Pasando a la lírica de la época arcaica, no hemos de perder de vista que la poesía griega era cantada, no recitada, como la nuestra, por tanto indisolublemente unida a la música. Los poemas eran concebidos para ser cantados en público con acompañamiento musical, originariamente de cuerda, como la lira, que dio nombre a todo el género poético. Los cantos solísticos estaban destinados a un público reducido, como los convidados a un banquete. Con todo, no sabemos exactamente cómo acompañaba la lira al poema, aunque una descripción posterior, salida del cálamo de Platón, sugiere que doblaba la melodía vocal. Así, el canto vocal era la parte fundamental y la lira, partiendo de la misma melodía, la ejecutaría literalmente o adornada, según la voluntad del artista.

Un lugar importante en el desarrollo del género fue la isla de Lesbos. Por su estratégica posición, pegada a Asia Menor, ya desde tiempos remotos se había fusionado en ella la tradición griega con influencias orientales, en especial tracias, pero también lidias. Así, la actividad de poetas como Arión, Safo y Alceo fue muy innovadora, incorporando instrumentos orientales.

Requeno presenta, pues, a una Safo virtuosa que rechazó al impetuoso Alceo de Mitilene:

> Ni se imaginen, por esto, los que caracterizan [a] los personajes antiguos por la práctica de los modernos que la Safo se dedicase al estudio por falta de hermosura y de las otras dotes mujeriles que sirven a entretener [a] los amantes. La Safo era una joven de una fisonomía interesante, mas de un talento y decoro más interesantes que su cara. De lo uno y de lo otro puede servir de prueba el músico joven Alceo, el cual fue cautivado de la hermosura de la

[88] López Jimeno (2008: 11-13).

> Safo y rechazado por su vigorosa modestia. Alceo era impetuoso, la Safo tranquila. Ella púdica, éste atrevido y resuelto. Estaban un día los dos solos y Alceo se sentó y la provocó, mas era tal el respeto que la modesta Safo le inspiraba que no se atrevía a hablarle de amor con su franqueza acostumbrada (1798b: 72v-73r).

Pero la importancia musical de Safo fue que logró crear escuela: "con el buen ejemplo de la aplicación de la Safo, Erina y Damófila, jóvenes de condición y de talento, se pusieron en emulación para superar, si fuese posible, [a] la Safo" (1798b: 73v).

En época arcaica y clásica, durante las fiestas públicas, frecuentes gracias al sistema político que permitía la participación del ciudadano en la gestión de la polis, se ejecutaban habitualmente composiciones corales, que adaptan su forma a la ocasión. En ellas había cantos específicos dedicados a las divinidades, pero también de otra naturaleza, como himeneos o cantos de boda, trenos, prosodion o melodía procesional o el partenio, ejecutado por un coro de doncellas. No en vano, Solón (ca. 638 a. C.–558 a. C.), poeta, reformador y legislador ateniense y uno de los Siete Sabios de Grecia, es dibujado por Requeno como un destacado "cantor":

> Solón fue un habilísimo cantor y, bien que nacido fuera, para cultivarse en la melodía, pasó de muy joven a Atenas, donde el parentesco con Pisístrato le facilitaba los medios más exquisitos. En efecto, los tuvo y aprovechó de ellos, instruyéndose en la harmonía, en la historia y en la política (1798b: 79r).

Otra escuela musical importante fue la de Esparta, que en el siglo VII a. C. era el centro musical más importante de toda Grecia, donde se estableció Terpandro. Relacionado con esta polis fue Taletas de Gortina, que introdujo las innovaciones de Arquíloco de Paros, como el acompañamiento con el auló. Según Himerio, ejecutaba con la lira aires lidios, introduciendo, así, melodías asiáticas en el estilo espartano. Estas escuelas se especializaron en el canto coral, que en la educación espartana tenía una función paidéutica también para los adultos, a saber, fomentar la cohesión social y el sentido de comunidad.

Según Requeno fue el mismo legislador Licurgo quien impulsó la escuela de música, como arma de acción sociopolítica:

> Estando en Creta (Plutarco, Licurgo), Licurgo conoció y trató, dice Plutarco, [a] un hombre sabio y civil, llamado Taletas y, conociendo en él todas las c[u]alidades que se requieren en

un hombre de bien entendida educación, valiéndose de la amistad y de las más tiernas y premurosas súplicas, lo obligó a pasar a Esparta para preparar, de esta suerte, los ánimos de los espartanos a recibir la legislación que habían publicado los lacedemonios.

Era Taletas –dice Plutarco– un músico lírico de buena moral y de buen gusto, y ya en Creta enseñaba la música y hacía con sus sentencias y cantares el oficio de un óptimo legislador. Su canto se reducía a oraciones a los dioses y, con su agradable harmonía y con su grave y pausado ritmo o compás, conducía [a] los hombres a la obediencia de sus mayores y al amor fraterno, aquietando con su canto las pasiones y moviéndolos a despojarse de la rústica malevolencia y a abrazar las cosas honestas. Y con esta parte de la música y del canto, efectivamente, logró que aceptasen la nueva legislación.

De estas palabras de Plutarco se ve que Licurgo y Taletas obraron de concierto para sistemar la Grecia, y que la pública educación había siempre dependido de los músicos, cuyos cantares hacían efectos maravigliosos.

Nuestros modernos harmónicos y, lo que más vergüenza hace a nuestra cultura, nuestros filósofos y nuestros eruditos niegan que estos efectos puedan recabarse con la harmonía y con el canto, y no pueden concebir cómo el grave y autorizado Polibio diga de toda una provincia de la Grecia que había tornado a su antigua ferocia por no haber cultivado la música.

[…] Les parece, asimismo, un prejuicio de educación que un hombre insigne en la política y en las armas se desacreditase en un convite de la Grecia, rehusando la lira y diciendo que no sabía sonarla.

[…] En Grecia los teólogos, los juristas, los que daban el tono a las serias costumbres, a la moral y a la pública educación, por siglos enteros, fueron los músicos y cantores. El fin de la harmonía, como lo dice expresamente Arístides Quintiliano, no era el puro placer del sentido; era el culto de la religión y la enseñanza de las buenas costumbres, sirviendo únicamente la harmonía y el canto, dice ese escritor, como medio más suave que la fastidiosa voz de un puro preceptor para insinuar en los ánimos de la juventud (que en todas partes es naturalmente inclinada al baile y a la harmonía) las buenas máximas y para formarle el habla y los movimientos de la persona.

En esta suposición, los músicos de la Grecia debían ser considerados como las personas más graves y más instruidas y morigeradas de la nación, capaces de imponer con su presencia y de moderar con sus cantos [a] la descompuesta juventud (1798b: 52r-53v).

Aparte habría que hablar del coro como parte fundamental de la tragedia. Al igual que en la poesía lírica, también en la dramática es fundamental el elemento musical. En la tragedia clásica, el canto (coral y solos) era equivalente al texto

dialogado y a la acción dramática, si no más importante. La poesía era modulada y acentuada, más que silábica, y se alternaba el recitado en prosa con el canto. Al principio, la música consistía exclusivamente en coros sin acompañamiento o acompañados de auló y ocasionalmente de la lira. Se agregaban monodias (para voces solistas), pero el papel fundamental era la danza del coro[89].

Requeno le dedica a la música en el teatro el capítulo XIII en la traducción (·Terpandro, Alcmán y Pisandro, ilustres cantores con el célebre músico Arión, inventor de la tragedia"), que corresponde con el XII de la edición italiana.

A finales del siglo VI a. C., Laso de Hermíone, uno de los principales músicos e innovadores de la música griega[90], se instaló en Atenas, invitado por Hiparco, e introdujo las competiciones de ditirambos. Sus innovaciones en todos los géneros provocaron reacciones encontradas entre sus contemporáneos. Con todo, gozó de una importante relevancia en las Fiestas Antesterias, Targelias, Panateneas, Hefesteas y Prometias, celebradas todas ellas en Atenas, así como en Delfos, dada la relación de Dioniso con Apolo en este lugar de culto. A finales del siglo V a. C., sus reformas se habían convertido ya en clásicos, especialmente en los νόμοι ditirámbico y citaródico, esto es, formas astróficas, modulaciones y fiorituras, mezcla de ritmos y harmonía, multiplicidad de notas..., rasgos que se convertirán en características de la "Nueva música".

Como Terpandro para los νόμοι, también en la tragedia hubo un gran renovador del género: Arión de Metimna (siglo VII a. C.). Él introdujo sátiros que hablaban en verso. En el ditirambo de Arión confluyeron elementos satíricos de los antiguos cantos de fertilidad con motivos orientales dionisíacos, de origen frigio. También a él se atribuye la transformación del espacio del coro de cuadrado a circular. Los coreutas no evolucionaban en fila, como en las danzas procesionales, sino en círculo, en torno al altar del dios, primero en un sentido y luego en el contrario (estrofa-antístrofa). El público, por su parte, se situaba alrededor de los danzantes. El teatro griego tenía su propio espacio destinado al conjunto de instrumentos, denominado ὀρχήστρα, que acompañaba los pasajes del coro trágico. Había otro lugar destinado únicamente para

[89] López Jimeno (2008: 13-14).

[90] Ps. Plu., De musica, 1141C.

escuchar conciertos, cuyo nombre, ᾠδεῖον, se conserva hoy día, aunque con otro sentido: odeón.

El abate aragonés se extiende en narrar anécdotas del "espiritoso joven Arión", legendario tañidor de lira, considerado el mejor de su tiempo:

> Era discípulo de flauto de Alcmán y, bajo su educación, había tomado la primera leche y se había instruido en la música, pero, al ver el aplauso que hacía toda la Grecia con el renombre de Sabio a Tales Milesio, dejó el uso del flauto para no verse obligado a frecuentar, como su maestro, las mesas de los señores, y se dio enteramente a la práctica de la lira, en cuyo manejo salió excelentísimo. Arión fue natural de Metimna, mas salió de su patria para cultivarse y, después de ejercitado en las líricas composiciones, para lograr mayor crédito, compuso y cantó en los templos y fiestas públicas muchos y nuevos himnos muy estimados, pues inventó el ditirambo.
>
> Para tomar algún desahogo, se partía los veranos a cantar y sonar por las campañas al tiempo de la vendimia, en la cual los griegos celebraban, en honra del dios Baco, la fiesta intitulada del Carnero, fiesta en que se comía, se debía y se bailaba.
>
> Arión, para dar novedad a esta función, no contento de los sencillos himnos y canciones, introdujo el primero el canto en diálogo, inventando alguna ficción, en que, con preguntas de una parte y respuestas de otra, se divirtiesen más con el canto y representación histórico-poética del diálogo los concurrentes, ejecutando estos mutuos cantares con el ritmo más conveniente a la borrachera.
>
> A los ingeniosos y sagaces griegos pareció tan bien esta invención, que creyeron poderse muy mucho perfeccionar, introduciendo más número de cantores que representasen, y otras historias más serias bajo el mismo género de representación. En efecto, de los diálogos de Arión, hechos para el baile del carnero, llamados por esto tragedos, tuvo aborigen la Tragedia, de que tanto se honró después esta ilustre nación (1798b: 67r-69r).

Pisísitrato de Atenas (siglo VI a. C.) instituyó las Dionisias Urbanas, con concursos varios, verdadero germen de los festivales teatrales. El clima de competición acabaría paulatinamente con el carácter repetitivo, esencial de la música griega hasta entonces, favoreciendo las innovaciones. Así, poco a poco se fueron flexibilizando los estrictos cánones del género. El νόμος dejará paso a un concepto nuevo: el de harmonía (ἁρμονία, "juntura, conexión"), en la que se basará la música occidental posterior hasta nuestros días. En sentido musical, su primera acepción era "afinación de un

instrumento"[91].

El último capítulo de la primera parte del Ensayo histórico lo dedica Requeno también al teatro, elogiando las representaciones arcaicas en las que predominaba la música, que iba perdiendo protagonismo a favor del diálogo:

> Tespis, nativo della (sic, de la) Icaria, en la Ática, cantor muy estimable, siendo dotado de una amena imaginativa, se hizo muy célebre, añadiendo a la invención de los diálogos trágicos de Arión la otra [invención] de las escenas. Y, para que todos gozasen de ellas, formó un pequeño teatro sobre carros y los conducía por calles y ciudades, representando algunos diálogos trágicos.
>
> […] Los ingeniosos griegos no miraron como una cosa pueril este nuevo espectáculo, que, poco a poco, se vio llegar a la perfección en tiempo de Esquilo. Frínico, discípulo de Tespis en el canto, observando que algunos interlocutores de los diálogos trágicos tenían alguna vergüenza de mostrarse a cara descubierta, comenzó a teñirles la cara y a cubrirles de varios modos sus facciones naturales.
>
> […] Siendo el diálogo trágico el que dio principio a las máscaras, no sé por cuál motivo los modernos las han desterrado de la tragedia y, confinádolas a la sátira o a la despreciable comedia[92], siendo así que es más necesario el fingir semblantes heroicos, pues no se encuentran generalmente entre los actores [más] que los cómicos, que son siempre a las personas ordinarias naturales. No fue la sola invención de Frínico la máscara. Halló la variedad de actores y quitó la forma del diálogo, introduciendo*** el tetrámetro en vez del jambo y del ditirambo (que se había usado en los diálogos) e hizo servir el teatro fijo a las trágicas y guerreras representaciones.
>
> […] Este género de tragedias no debe confundirse con las que usamos al presente y con las que, después, se representaron en Grecia y en Roma. En este primer teatro todo era cantado en baile. El baile del carnero, llamado tragedos, había sido ampliado por Arión con el diálogo cantable. Y el baile y el diálogo cantable se habían reducido a la forma escénica por Tespis y por Frínico, y habían sido aumentados con la diversidad de cantores enmascarados. La muchedumbre de actores en estas tragedias de canto y de baile pantomímico, a las veces (aun en los tiempos posteriores de Esquilo) se reducían a uno o dos bailarines, cantores reales y verdaderos, supliendo con la máscara la diferencia que debía pasar de uno a otro. Yo di a la luz la descubierta de la antiquísima chironomía[93] y en

[91] López Jimeno (2008: 16).

92 Recordemos los muchos escritos de los jesuitas contra las comedias y el afán restaurador de todas las artes clásicas que tenía Requeno. Al parecer, no duda en reivindicar el uso de las máscaras en las tragedias a finales del siglo XVIII.

93 Párrafo que falta en la edición italiana, lo cual quiere decir que la edición de 1798 estaba dispuesta para la prensa antes de 1797 y que la traducción española es posterior a la publicación de la Scoperta

ella se pueden ver este y otros puntos claros y abriguados [averiguados].

Como no era fácil que se encontrasen muchos cantores hábiles en el representar con gestos cantares, y como cada ciudad quería en Grecia un teatro, por la necesidad de echar mano de muchas personas, se introdujo el segundo género de tragedia, compuesta de actores que decoraban y decían la parte de los versos que les tocaba, hablando medio entonado (como dice Aristóxeno que se usaba leyendo un canto) y dejando la parte del baile, del gesto y del canto a algún otro que supiese gestir*** y cantar, de cuya usanza tomó origen el coro, que, a poco a poco, se aumentó de sonadores y de cantores. Este segundo género de tragedia dio, aplicada a asuntos satíricos y domésticos, origen a la comedia cantable y conversable.

Estas ideas de la antigua tragedia y comedia no se adaptan a las de tantos tomos y disertaciones en que los modernos literatos han recibido otras diversas. Yo no tengo la culpa, la tienen los escritores que, no estando muy versados en la antigüedad de los griegos, con textos pescados acá y allá las han malamente sistemado[94].

Las novedades introducidas en la segunda tragedia de no cantar, sino de proferir como leído el verso y el canto, fueron mal recibidas de (sic, por) los músicos de aquel tiempo, los cuales creyeron que el deleite de la simple representación podría alejar [a] la juventud de las escuelas del canto (1798b: 82r-86r).

El papel del coro y, por tanto, de la música fue perdiendo paulatinamente importancia a favor de los parlamentos de los personajes. En el teatro romano, la orchestra ya es solo un semicírculo, indicativo de que se han perdido las circunvoluciones del coro y no era necesario un espacio circular. No es de extrañar que Requeno no se fije en los tres trágicos clásicos, si bien reconoce que la tragedia «poco a poco, se vio llegar a la perfección en tiempo de Esquilo» (1798b: 82v), quien introdujo en la tragedia el diálogo, por lo que en lo sucesivo se reputó el coro como accesorio de la tragedia.

Solo y de pasada, y citando al importante historiador de la filosofía, Diógenes Laercio, Requeno alude a Eurípides, quien había calificado a Palamedes como “el

---

della Chironomía, que vio la luz también en Parma en 1797. Opinamos que dicha traducción la hizo Requeno durante su regreso a España (1798–1801). Requeno alude a su obra Scoperta della Chironomía, cuyo proceso de elaboración y su poca fortuna entre el público fue resumido por Juan Francisco Masdeu (1806: 18-19).

94 Párrafo crítico que falta en la edición italiana. Requeno se atreve a censurar a los estudiosos contemporáneos europeos ante los lectores españoles y no ante los italianos. El abate de Calatorao se consideraba a sí mismo una autoridad en la cultura grecolatina y no duda en contradecir a los neoclásicos enciclopedistas, con los que, por otra parte, está en guerra ideológica en el plano filosófico. Vid. Requeno (2008: 418-431).

ruiseñor" del canto: "l'abilità oltre a ciò di Palamede nella musica e nel canto fu così originale, che Euripide (Laert., lib. 2.) lo chiamò l'usignuolo della natura" (1798a.I: 34).

Algo similar ocurre con Esquilo, a quien cita hablando de la pésima educación musical que había en Roma en tiempos de Cicerón:

> Tan ajena estaba la educación de los romanos de la música y del aprecio que se merece, que hasta este hombre de tanto juicio [Cicerón], en los libros De la República[95] se declaró e hizo una invectiva contra el estudio de la música, que era lo único, tal vez, de que no tenía alguna inteligencia. […] Sus tragedias en verso, tan alabadas en las cartas que sobre ellas le escribió César, no eran, según este juez que las leyó, inferiores en latín a las mejores de los griegos. Bien que, si se hubieran de haber cantado como las de Esquilo, no sabiendo Tulio nada de música cuando las compuso, hubieran comparecido al lado de las griegas por el ritmo (1798b: 127v-128r).

Respecto a la comedia, inventada por Tespis, Requeno constata en el segundo capítulo de la segunda parte («Laso de Hermíone e Hipaso, apenas huido Pitágoras, publican una experiencia de los números harmónicos de su maestro. Crates, Milo y Evenides inventan las comedias sin música o recitables») su poca contribución al progreso de la Música casi desde el principio, es decir, desde la época de Pitágoras:

> La música no ganaba nada con estas invenciones [de los discípulos de Pitágoras] y, cuando antes todo se enseñaba y hacía y representaba con la harmonía, a ésta no le quedaba otro lugar que los coros en los teatros. […] Los lamentos de (sic, por) abandonarse la educación de los antiguos y la música serían grandes, pues a la Olimpiada LXXXIX [año 424 a. C.], en una de las representaciones teatrales para secundar estos lamentos, Ferécrates hizo una comedia sobre la antigua música y la de su tiempo (señal [de] que, con las novedades de los discípulos de Pitágoras en la práctica de aumentar el quinto tetracordo sinemenon, la moda se había por los prácticos tomado). […] Efectivamente, el estudio de la música en esta época estaba ya confinado a las escuelas de los filósofos, como antes lo estaba a la de los poetas (1798b: 94r-97r).

7.1.2. Segunda parte del Ensayo histórico: después de Pitágoras

La segunda parte del Ensayo histórico incluye un detallado y, si acaso, apasionado estudio de las aportaciones y concepciones musicales más destacadas de los autores griegos más técnicos y teóricos, cuyas doctrinas musicales se han conservado

95 Obra no citada en la edición italiana de los Saggi (1798). El diálogo Sobre la República, de Cicerón, ha sido objeto de un especial estudio por los estudiosos del pensamiento ciceroniano sobre la teoría política en la antigua Roma.

hasta nuestros días. Así, a lo largo de los 14 capítulos que conforman esta segunda parte, Requeno se detiene a exponer y a explicar las diversas contribuciones en el ámbito de la música y de la harmónica de musicólogos y musicógrafos de reconocido nombre en sus respectivas épocas, desde Pitágoras hasta Manuel Brienio. De manera análoga a como hiciera en la primera parte, los apartados que ahora nos ocupan versan sobre conceptos y acontecimientos no exclusivos del mundo griego. En este sentido, partiendo de las enseñanzas e influencia de Pitágoras y sus adeptos, así como de la oposición de Aristóxeno, sus novedades y nueva concepción y orientación de la música, con la pertinente influencia ejercida, además, en filósofos y poetas, Requeno incluye un análisis de la práctica musical entre el pueblo de habla latina, lo que le permite, asimismo, abordar la cuestión de las nuevas tendencias teórico-harmónicas por parte de personajes que vivieron en época de dominio romano. Como en la primera parte, también ahora el aragonés alude al desarrollo de la música en suelo y cultura romana vinculado con la evolución del teatro en lengua latina desde sus orígenes más arcaicos. Paralelos a estos datos histórico-anecdóticos propios de la esfera literaria, Requeno inserta otros más técnicos relacionados con las doctrinas y propuestas harmónicas capitaneadas por autores de peso para el aragonés, como Arístides Quintiliano, Plutarco, Sexto Empírico, Dídimo, Claudio Ptolomeo, Nicómaco de Gerasa, Baquio Geronte, Gaudencio el Filósofo, Euclides o Pseudo Euclides, Alipio, Marciano Capela, Miguel Pselo, Manuel Brienio o Boecio. De todos ellos y de sus escritos nuestro jesuita aporta críticas más o menos favorables, haciendo manifiesta ostentación de su preferencia por Arístides Quintiliano, máxima autoridad musical para el aragonés.

La segunda parte del Ensayo histórico es un continuo lamento elegiaco de Requeno por la desaparición de la genuina música griega, basada en el sistema “igual”. Empieza significativamente con un capítulo dedicado a Pitágoras, el demonizado inventor e introductor del sistema “proporcional” en la educación musical de los griegos.

Ya a finales del siglo V a. C. empezaron a introducirse innovaciones en la música griega. El ditirambógrafo Timoteo de Mileto (446 a. C.–357 a. C.) fue uno de los pioneros de la Nueva Música, una corriente conocida con el nombre de “Nuevo Ditirambo”. Compositor de himnos, ditirambos, νόμοι y citaredo, introdujo el cromatismo y los sonidos enarmónicos y fue partidario de la música puramente

instrumental por encima del λόγος, es decir, el texto. Aumentó el número de cuerdas de la cítara a once y quizá también a doce, con lo cual podía ejecutar en un mismo canto melodías del género diatónico, enarmónico y cromático. Introdujo variaciones de harmonías y ritmos, utilizando una dicción de tipo imitativo y no narrativo. Todo esto hacía más compleja la ejecución, que requería ya la habilidad de profesionales. Requeno parece no haber apreciado el alcance de la revolución musical de Timoteo, pues se limita a relatar sus relaciones con Alejandro Magno:

> Si Timoteo, con el canto significativo de sus cuerdas, viendo a Alejandro sumergido en los manjares y en las tazas, comenzó a entonar alguna ode en que reprendiese las delicias de los convites y exhortase a tomar las armas, no sería de admirar que, para mostrar lo que era, saltase de la mesa y tomase la espada un Alejandro y que, comenzando Timoteo a cambiar ritmo y modo y entonando un canto exhortativo al reposo, después de las muchas victorias, y a comer y beber alegremente los frutos de su valor, que Alejandro, tranquilizado, tornase a su real lecho y convite. Yo no hallo en esto un hecho inverosímil (1798b: 54r-54v).

Filóxeno de Citera (435 a. C. –380 a. C.) siguió su estela y se estableció en la corte de Dionisio I de Siracusa. Sus innovaciones crearon pronto una moda, aunque de éxito breve por falta de continuadores. En compensación, se incidió más en la calidad de la representación. A partir del siglo IV a. C. el músico empezó a considerarse a sí mismo más como ejecutante que como autor, haciéndose profesional. Así, nacieron conceptos como el virtuosismo y el culto al aplauso. Los flautistas vieron crecer su influencia y clase social, pero los intérpretes más valorados, a juzgar por sus honorarios, eran los citaristas. La abundancia de representaciones iconográficas de intérpretes varios (hombres y mujeres, jóvenes y viejos, profesionales y amateurs…) en diversos contextos, demuestran el creciente poder de los virtuosos a partir del siglo V a. C.[96].

Algunos, como Platón o Pseudo Plutarco, rechazaron firmemente este nuevo estilo frente a la simplicidad de la tradición[97]. A diferencia del tradicionalista Platón, Aristóteles valora positivamente la música contemporánea a él[98]. En cualquier caso, las reformas de ambos (Timoteo y Filóxeno) afectaron a la música griega hasta el final de

[96] López Jimeno (2008: 16-18).

[97] Ps. Plu., De musica, 1138A.

[98] Arist., Pol. 1339b10ss.

la Antigüedad.

El jesuita aragonés trata de Filóxeno de Citera, cantor contemporáneo de Platón, en el capítulo IV ("El práctico Eratocles escribe el primero en Grecia de los diversos tonos o modos. Estratónico lleva a su última perfección el griego contrapunto. Háblase de Filóxeno, Dorión y otros secuaces del sistema músico anterior a Pitágoras"), al que califica de "músico práctico y cantor, educado a la antigua usanza de la nación". Pero Requeno se fija más en su extravagante vida en la corte del tirano Dionisio que en sus innovaciones musicales: "el cantor Filóxeno, en la corte, tenía más gusto de comer y beber a pedir de boca en palacio que de la honra que recibía. Y el rey se lo tenía a la mesa frecuentemente para divertirse con su buen humor […]. No sería difícil que hubiese muerto de hartazgo" (1798b: 107r-108r).

Es inexacta la afirmación de Amor López Jimeno de que "después de Timoteo, en los siglos siguientes no consta ningún nombre de relevancia en la historia musical griega"[99], desmentido por la misma autora en otros lugares de dicho estudio al poner de relieve que Aristóxeno de Tarento (siglo IV a. C.)[100] fue el primero que dio testimonio de una forma de notación que, con sus Elementos harmónicos, creó una serie de escalas bastante precisas y que, siendo "gran conocedor de la tradición clásica, sus trabajos analíticos sobre la teoría musical son de gran valor"[101].

El abate aragonés dedica el capítulo V, a una de sus fuentes más admiradas, Aristóxeno, ("cantor y autor de tres libros de música que nos quedan, intenta restituir a su pleno decoro la Música de los antiguos griegos. Novedades que él introdujo en el arte").

Después de contextualizar el ambiente filopitagórico en el que vivió Aristóxeno ("los filósofos habían tomado el consejo de Platón de destinar al uso de los tratados filosóficos los cálculos de la harmonía pitagórica y todos los que por este tiempo escribieron estaban llenos de ideas harmónicas y de números relativos a las series

[99] López Jimeno (2008: 16-18).

100 Requeno varía notablemente este capítulo dedicado al admirado Aristóxeno, autor que conocía perfectamente. Son nuevas en la traducción española dos páginas introductorias, hasta el párrafo que comienza: "Aristóxeno nació en Tarento de un padre habilísimo, práctico de la antigua música de los griegos" (1798b: 112v). La traducción castellana nos parece más clara, por lo sintética, que la italiana. Vemos que Aristóxeno es fuente de capital importancia para el estudio de Requeno, por lo que maneja críticamente varias ediciones. En consecuencia, se detiene en su análisis con un "diligente esame".

[101] López Jimeno (2008: 6).

musicales de los tetracordos pitagóricos, de suerte que a quien no sepa de éstos, se le hacen varias alusiones ininteligibles", 1798b: 111r-111v), Requeno destaca la mala recepción que tuvieron sus ideas:

> Estos tres libros de Aristóxeno que nos quedan tuvieron la desgracia de ser por los copistas antiguos, poco o nada inteligentes, copiados confusamente. Y la mayor desgracia fue que, al darnos Meibomio la edición de los antiguos harmónicos traducidos, no advirtiese el mal orden con que habían sido recogidos por los copistas antiguos, de quien se servía. Merece una obra aparte esta observación en que se haga una ordenada edición de este singular harmónico, el más antiguo, de mucho, que todos los otros que nos quedan. […] en el orden con que los daremos [los tres libros de Aristóxeno], si tenemos salud y comodidad (1798b: 112v-113r).

Vemos que Requeno se proponía hacer una edición del tarentino para mejorar y poner orden en las anteriores, pues "los libros de Aristóxeno son claros y metódicos, bien organizadas sus partes y cada una con evidencia demostrada" (1798b: 113r). Con cierta complacencia, resalta el antipitagorismo de este músico:

> Antes de entrar a analizar esta obra que nos queda, es bien de tener abriguada la manera con que Aristóxeno pensaba sobre el destrozo que habían hecho los pitagóricos en la música de sus mayores. Ateneo (libro XIV) nos la declara, tomando las palabras de una obra de Aristóxeno sobre la música, la cual se ha perdido:
>
> Desde que los teatros –decía Aristóxeno– se gastaron con la barbarie y desde que comenzó a hacerse distinción de la música privada y de la pública (distinción seguramente hallada por los pitagóricos para que el gobierno no les persiguiese por sus novedades), los pocos que quedamos amantes de la antigua educación nos vemos obligados a imitar [a] aquellos griegos que, habiendo sido hechos prisioneros de los romanos y toscanos, se juntaban en un día del año en la plaza a renovar la memoria de las costumbres de su patria, de sus usos, del nombre y fama de sus antepasados, de sus amables modales; y encendiéndoseles el corazón y la imaginación en ideas y afectos de la Grecia, prorrumpiendo en grandes llantos y alaridos, se retiraban a sus casas.
>
> Estas expresas palabras de Aristóxeno muestran no haber sido el siglo de oro de la filosofía en Grecia el siglo de oro de la música; y de haber los pitagóricos, como tantas veces habemos dicho para el común desengaño, atrasado esta arte más de lo que lo hayan adelantado.
>
> En tal estado se hallaba la música de los griegos, cuando Aristóxeno, provisto de todo género de conocimientos para hacer frente a los pitagóricos, se declaró contra ellos a favor del antiguo sistema harmónico, llamado equabile, 'igual', diametralmente opuesto al de los

proporcionalistas calculadores (1798b: 113r-113v).

Puesto que Aristóxeno "dejaba a los prácticos todo el sistema igual o equabile en todo su vigor" (1798b: 114r), será fuente capital para el restablecimiento musical que el jesuita se proponía: "En nuestro Tratado de las series harmónicas de los griegos[102] se podrán, ver por mí restablecidos y probados, estos tetracordos del sistema aristoxénico, si alguno quisiera entender llenamente lo que habemos dicho. Es ajeno de la historia otro más menudo detalle" (1798b: 114v).

Aunque remite al Ensayo práctico, "demostrando con todo rigor todas las proporciones de alguna entidad" (1798b: 115r), ahora, en el Ensayo histórico, resume las líneas del pensamiento aristóxenico:

> Aristóxeno demuestra:
>
> 1º. Que el canto musical no está puesto en los acentos de la lengua griega, sino en los intervalos de la voz bien regulados por el arte.
>
> 2º. Aristóxeno demuestra que la diateseron, compuesta de dos tonos y medio, es consonancia perfecta. Esta diateseron, como veremos, excede en un preciso medio tono nuestra cuarta moderna.
>
> 3º. Aristóxeno demuestra que el saber poner en notas un canto músico no pertenece al arte de la música. ¿Qué dirán nuestros maestros de capilla, que hacen consistir en esto solo todo el saber de la música?
>
> 4º. Aristóxeno demuestra que el imputar a la música de los griegos el que es oscura es decir un grande error, no pudiéndose por su gran método y claridad de principios demostrables hallar otra entre las artes que la geometría que se le iguale, y que de la aparente oscuridad son causa los que han tratado muy mal del arte. Y [Aristóxeno] tiene mucha razón.
>
> 5º. Aristóxeno dice que las consonancias son ocho. ¿Qué dirán los que juran que los griegos no conocieron [más] que cinco o seis consonancias? Que si Aristóxeno hablase de las que ahora llamamos consonancias imperfectas, estas fueron muchas más entre los griegos, como lo haremos palpable, entendidas por ellos bajo el nombre de sones concinos o agradables en el canto. O diáfonos (1798b: 115r-115v)[103].

Requeno concluye reconociendo a Aristóxeno como máxima autoridad entre los

102 Requeno (1798a.II: 256-313).

103 Este resumen no aparece en el capítulo correspondiente de la edición italiana (Requeno, 1798, pp. 213-227). Sobre la importante contribución de Aristóxeno en la definición, conceptos fundamentales y partes de la ciencia harmónica y su desarrollo, véase una síntesis en García López et alii (2012: 303-332).

musicólogos griegos, incluso por encima de Arístides Quintiliano, el otro autor preferido y abanderado del sistema musical "igual":

> El crédito que logró antiguamente por sus admirables obras Aristóxeno y que todavía se le conserva entre los juiciosos literatos estuvo y está muy fundado, y su autoridad en materia de música griega debe ser a la de todos los otros harmónicos antepuesta, bien que en otros, como en Arístides Quintiliano, el sistema equabile y todo lo que a él pertenece se halle mucho más explicado (1798b: 115v-116r).

En las celebraciones de la polis siguieron ejecutándose himnos cultuales y poemas líricos, monódicos y corales compuestos a la manera tradicional. En muchas ciudades, empero, se celebraban festivales diversos en los que los rapsodas profesionales, a menudo asociados a compañías teatrales, cantaban textos dedicados a la recitación con acompañamiento musical. Existían, asimismo, escuelas específicas que preparaban a los futuros virtuosos.

Paralelamente se difundió cada vez más la práctica de la combinación de instrumentos de viento y cuerda juntos. Pero, pese a ese uso simultáneo, no se llegó a configurar el fenómeno de la harmonía y de la polifonía, propios de la música moderna. Ni siquiera la invención del órgano hidráulico de Ctesibio de Alejandría consiguió dar ese salto[104].

Nuestro jesuita, en fin, despacha en un solo capítulo la musicología del mundo helenístico ("Capítulo VI. Teofrasto, Epicuro, Eratóstenes, escritores de música"), deteniéndose en Eratóstenes (ca. 275 a. C. –194 a. C.), quien, según nuestro abate, estaba desacreditado incluso en vida: "los prácticos de su tiempo vieron luego la inutilidad de sus cálculos, recorriendo a su monocordo y probándolos. Y el poco caso que de ellos hicieron obligó a Eratóstenes a enmendarlos y a trabajar de continuo en ajustarlos. De lo cual, se le suscitó una tan acre fluxión a los ojos que lo privó de la vista". Y concluye con ironía, casi burla, de los musicólogos alejandrinos: "de esta suerte [con la ceguera de Eratóstenes] triunfó la antigua música del primer filósofo alejandrino, que quiso, con las proporciones harmónicas que hoy estimamos tanto, reformarla" (1798b: 118v). El poco espacio dispensado a este periodo se debe, quizá, a dos razones: la primera, porque eran claros seguidores del sistema proporcional de Pitágoras; y la segunda, porque otro jesuita expulso, Antonio Eximeno, se había

[104] López Jimeno (2008: 19-20).

encargado recientemente de desautorizar a Pitágoras ("de este asunto trató, con toda la fuerza y energía que requiere la razón, el cálculo y la experiencia, nuestro hábil español Eximeno; y no hay por qué replicarlo"; 1798b: 118r).

7.1.3. La música de Roma y la época helenística

Requeno dedica ocho capítulos (del VII al XIV) de la segunda parte del Ensayo histórico a narrar la música de los romanos. Como sabemos, la etapa helenística se solapa con la expansión de la República de Roma, y más en el campo musical, en el que los primeros músicos romanos reconocidos fueron libertos y esclavos procedentes de Grecia, como reza significativamente el capítulo VII ("Comienza la Música a cultivarse entre los romanos. La lengua latina se hace métrica. De sus primeros harmónicos y cantores: Livio y Plauto. Y de otros semejantes libertos y esclavos"). Basta leer los títulos de los capítulos siguientes para comprobar la pésima imagen que Requeno tenía de la música de los romanos: capítulo VIII ("Los griegos, por secundar la ignorancia de los romanos conquistadores, separan la música de la poesía; y los poetas romanos, por esto, no se cuidaron, generalmente, de la música de los griegos"), capítulo IX ("Se habla rápidamente de los poetas latinos, que de ninguna manera deben ser reputados músicos o cantores semejantes a los griegos"), capítulo X ("Tientan los romanos desacreditar entre los griegos la música de sus antepasados y el harmónico griego, Arístides Quintiliano, en tres libros (que nos quedan), escribe contra estos hombres prejudicados"). Se trata de un largo periodo, desde Alejandro Magno hasta el Medievo, en el que se suceden una serie de escuelas filosóficas con el correspondiente influjo en el campo de la música: los epicúreos, con Filodemo de Gádara; los estoicos, con Diógenes de Babilonia; los neoplatónicos y neopitagóricos, con Plotino, Porfirio, Jámblico, Proclo y Arístides Quintiliano; los escépticos, como Sexto Empírico, y otros escritores romanos sobre la música, de corte neoplatónico, como Boecio, Calcidio o Marciano Capela[105].

Lo dicho respecto al papel de la música en la sociedad griega antigua es aplicable a la civilización romana, alumna bastante mediocre. Así, por ejemplo, en los aspectos de cultura oral, también en Roma las formas poéticas –como la poesía sagrada, los cantos triunfales y conviviales, los textos dramáticos o los lamentos fúnebres–

[105] García López et alii (2012: 246-260).

estaban concebidas para su ejecución cantada con acompañamiento de un instrumento. Roma traía, ya en sus orígenes, elementos importantes de las culturas y tradiciones Etruscas y Latinas. Su aportación al desarrollo de la música es mínima, ya que los romanos básicamente se limitan a adoptar y adaptar a sus costumbres las tradiciones musicales de Grecia[106].

Roma recibe los usos, los instrumentos, las costumbres y las bases musicales tanto de la Grecia clásica como de los demás territorios conquistados. Estas influencias fueron, por una parte, la sirio-egipcio-alejandrina; y por otra, la música griega. A partir del siglo III a. C. no encontramos diferencias sustanciales entre las formas de expresión musical de ambas sociedades. La música romana era monofónica y era tenida como continuación de la griega, de la cual se nutre.

Algunos de los instrumentos más utilizados de la época romana, de hecho, eran los bronces (lituus, bucina, cornu), la percusión (sistros, tympanon, crótalos) y, naturalmente, los instrumentos de viento (auló, tibia, sirinx, hidrauló u órgano hidráulico) y cuerda (lira, mágadis y cítara).

El órgano, que tanto en Bizancio como en Roma, era un instrumento de práctica esencialmente seglar; cambiará de carácter al ser introducido en los ritos y liturgia de la nueva religión cristiana de Occidente, donde se convertirá en el instrumento litúrgico por excelencia a partir del siglo VIII.

A excepción de un breve fragmento de una comedia de Terencio, no nos ha llegado ninguna pieza musical romana, pero contamos con muchos tratados musicales de la época. Marco Terencio Varrón (116 a. C. –26 a. C.), en su tratado De lengua latina, destaca la importancia importancia de la música como una de las principales disciplinas de la educación romana. La música, además de ser un arte, era considerada en Roma un importante espectáculo, por lo que los músicos gozaban de un status muy especial entre los romanos.

Entre los muchos estudiosos musicales de la época romana, Requeno cita específicamente a Nerón, quien “tienta acreditar la música práctica entre los romanos. Escriben de música Plutarco, Sexto Empírico y Dídimo” (capítulo XI), al tiempo que se refiere a otros ilustres, como Claudio Ptolomeo, quien “tienta fijar a los prácticos, por

[106] López Jimeno (2008: 20).

medio de las proporciones, las cuerdas harmónicas en los tres géneros. Se [a]notan sus errores y los que atribuye a los músicos más antiguos" (capítulo XII) y a los "escritores harmónicos Nicómaco, Baquio el Viejo y Gaudencio, escritores sobre la harmónica griega y cuál juicio deba de ellos hacerse" (capítulo XIII).

Habida cuenta de los estudios y ediciones que algunos Departamentos de Clásicas han hecho en España (Granada y Murcia, principalmente), nosotros solo nos fijaremos en Arístides Quintiliano[107], por ser fuente admirada de nuestro abate y por dedicarle específicamente el citado capítulo X de la segunda parte del Ensayo.

Según Requeno, Arístides compuso sus tres libros sobre la Música para rebatir "el aplauso y los excesivos elogios que los romanos, señores del mundo, hacían a sus poetas latinos, igualándolos con los mejores griegos, como consta que lo hizo Julio César", lo cual "debería mover la bilis a los cultos griegos". La osadía de los romanos se resumía en tres máximas, defendidas, primero, en los diálogos de La República por Cicerón:

> 1ª. Que los efectos atribuidos a la antigua música de los griegos son falsos.
>
> 2ª. Que la música no es a propósito, como pretendieron los antiguos, para dar la educación a los muchachos.
>
> 3ª. Que la música no vale nada para aprender las ciencias y las artes (1798b: 130r).

El mismo Arístides Quintiliano, al principio de su obra, nos confirma que el "motivo por que escribe era el de abatir los prejuicios esparcidos por el Imperio Romano sobre la música de sus antepasados":

> Me ha incitado –dice (libro I, p. 1-3)– a escribir, ante todas [las] cosas, la inaplicación universal de muchos a la harmonía, a los cuales procuraré hacer ver cuál arte ellos se atreven a despreciar…, pues no era un estudio de personas ordinarias, como ellos en nuestros días esparcen por no entenderlo, el arte de la música entre nuestros mayores; sino que era propio de las personas que no estimaban sino las cosas de gran valor, que lo creyeron útil a todas las otras ciencias y artes etc. etc. (1798b: 130r)[108].

107 Requeno da máxima autoridad musical a Arístides Quintiliano, pues dice en la introducción a la traducción castellana: "siendo muchos los antiguos autores, leído y entendido Arístides Quintiliano, se han leído y entendido todos ellos" (1798b: 2r).

108 En la edición italiana, Requeno (1798a.I: 269-279) pone la cita latina en una nota a pie de página: "Porro ad haec scribenda me incitavit in primis plurimorum segnitia, queis ostendere conabor qualem disciplinam, ut minime decebat, contemptui habeant: neque enim vulgare apud ipsos antiquos hoc erat

Objetivo confirmado por Requeno: "efectivamente, los tres libros de Quintiliano parecen trabajados para combatir los tres prejuicios, ya dichos, pues en el primero procura probar que la música no es un arte de las personas vulgares. En el segundo, que sirve para la educación de la juventud. En el tercero, que ella tiene intrínseca relación con todas las principales ciencias y artes" (1798b: 130r).

El restaurador abate aragonés se identificaba totalmente con la actitud de Arístides Quintiliano, por lo que no nos extraña que lo califique con los mayores elogios ("el mayor y más culto harmónico, […] el elegante, el elocuente, el culto, el erudito, el harmonioso, el amable Arístides Quintiliano") y su obra como "la más breve, más clara, más comprensiva, más grave, más sólida y más graciosa":

> Viendo los cultos griegos que no solo los sabios latinos, como Tulio, sino que [también] los griegos escritores se iban preocupando y se alzaban a escribir contra la antigua educación de sus mayores, dada con la música, y que pretendían envilecer el arte, excitaron al mayor y más culto harmónico que entonces existía a escribir sobre la música de los antiguos griegos y a abatir estos nocivos prejuicios del arte. Este fue el elegante, el elocuente, el culto, el erudito, el harmonioso, el amable Arístides Quintiliano. No es fácil hallar autor en un asunto tan espinoso como el de la música, más breve, más claro, más comprensivo, más grave, más sólido y más gracioso. Afortunadamente, sus tres libros nos quedan y ellos son los únicos de los antiguos que comprendan toda la ciencia harmónica completa en todas sus partes (1798b: 130r-130v).

Nuestro jesuita resume brevemente el contenido de los tres libros de Arístides Quintiliano:

> No es este el proprio (sic) lugar para hacer de los tres libros harmónicos de Arístides un compendio ni una análisis de las razones con que atierra los prejuicios de los romanos y de los griegos italianizados; solamente advertiré que, en el primer libro, da el sistema músico llamado después por Ptolomeo el equabile, diverso en especie del de los pitagóricos; y que cuando, en el libro III, habla del uso de la música en las ciencias y artes, expone el sistema pitagórico como a ellas más acomodable, siguiendo en esto a Platón, que dejó la música antigua en su República, y en el Timeo, para explicar la formación del universo, usó del pitagórico y de sus proporciones (1798b: 131r).

---

studium, ut multi ex his, qui rem perspectam non habent, et nostro in primis tempore autumarunt, sed et per se magno in pretio habebatur, et ad reliquas scientias etc. Aristid. Quintil. lib. 3, pag. 1". En realidad, la cita es del segundo capítulo del libro I. Cf. el encendido elogio de la música por parte de Arístides Quintiliano en I 3.

Con todo, lamenta el ostracismo histórico que sufrió la obra de Arístides Quintiliano e intenta explicar sus causas, resumidas en la falta de autocrítica de los políticos y la mediocridad de los literatos del Imperio Romano:

> El no hacerse mención por los griegos o latinos de su tiempo de Arístides Quintiliano, el más culto y docto escritor harmónico que se haya conocido después de Aristóxeno, lo atribuyo al mal humor que debió engendrar su obra entre los señores romanos esparcidos por todo el mundo y, singularmente, en la Grecia, para su gobierno y mando, los cuales no pudieron llevar en paciencia un tan docto y elegante desengaño sobre los prejuicios de ser la música, que ellos despreciaban como propria de gente ordinaria, digna de los más sublimes generales y de los más doctos togados; y de haber en la Grecia, antiguamente, servido y poder servir al presente para la educación en el Estado; y de tener íntima relación, como él prueba, con la moral, con la legislación, con la astronomía, con la física, con la medicina.
>
> Quien abata prejuicios corrientes entre las personas más poderosas de un estado no debe, por bien que escriba, esperarse muchos aplausos. Arístides Quintiliano no fue ni aun nombrado por Marciano Capela, que lo extractó, ni por otro de los que escribieron de música bajo el imperio de los más cultos romanos.
>
> El prejuicio de los poetas latinos que se hicieron famosos en el Imperio, sin saber un cero de la música, prevaleció, de suerte que esta se abandonó en la práctica a las gentes más infames, y en sus teorías, a los abstractos matemáticos, hasta que Nerón se puso en la cabeza de honrarla y el proponer premios para su cultivo (1798b: 131r-131v).

Como conclusión se puede decir que en Roma finaliza la historia musical del Mundo antiguo y surge la Música Medieval, europea u occidental109. Por eso, el último capítulo del Ensayo histórico es un rapidísimo panorama de la herencia bizantina de la música grecolatina ("Capítulo XIV. Qué se haya de pensar en materia de Música griega de Boecio, del supuesto Euclides, de Alipio, de Marciano Capela, de Pselo y de Brienio y otros semejantes autores").

Se observa que Requeno prácticamente termina su repaso histórico de la música grecolatina con Boecio, en el siglo VI d. C., y Marciano Capela, en el V d. C. Las alusiones a la música bizantina medieval son bastante someras, en las personas de Manuel Brienio (siglo XIV) y al polifacético e intrigante cortesano Miguel Pselo (siglo XI). No le interesa, en cambio, el papel que los árabes y los monasterios medievales

[109] López Jimeno (2008: 20-22).

tuvieron en la transmisión del legado musical grecolatino[110].

110 Remitimos a las actas de la docena y media de Jornadas de Canto Gregoriano, que desde 1996 patrocina y edita la Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua (Zaragoza), coordinadas por Pedro Calahorra Martínez y Luis Prensa Villegas.

7.2. Descripción del volumen II ("práctico") del libro Saggio sul ristabilimento dell'arte armonica (1798)

7.2.1. Planteamiento general

El contenido del volumen II son los Ensayos segundo y tercero y ocupan todo el volumen II de la edición de 1798 ó el manuscrito 263 de la BNCVEII de Roma. En las tres partes del Ensayo segundo Requeno realiza un análisis del sistema musical helénico (intervalos, géneros, escalas, entre otros aspectos). Así, las tres partes del Ensayo tercero versan sobre el canto, sobre el ritmo y sobre los instrumentos, respectivamente. Ponemos a continuación los índices de la traducción española y de la edición italiana, pues varían, de nuevo, en la estructura (número de capítulos y materia tratada), lo cual manifiesta claramente que Requeno sabía muy bien distinguir al lector italiano del español:

ENSAYO SEGUNDO PRÁCTICO DE LAS SERIES HARMÓNICAS DE LA MÚSICA DE LOS ANTIGUOS GRIEGOS, CON LAS PRUEBAS NECESARIAS PARA DEMOSTRAR CUÁLES FUESEN (fols. 1-120). Índice del manuscrito traducido al español (ca. 1800).	SAGGIO II PRATICO PEL RISTABILIMENTO DE'GRECI E DE'ROMANI CANTORI. Índice de la edición italiana (Parma, 1798). Tomo II.
Introducción.	Índice de los capítulos: edición italiana (pp. 459).
PRIMERA PARTE. DEL SISTEMA SEGUIDO POR LOS GRIEGOS Y DE LAS EXPERIENCIAS SOBRE SUS CONSONANCIAS.	PARTE PRIMA. DELLE ARMONICHE DE'GRECI SISTEMA, PROVATE CO'NECESSARI SPERIMENTI.
	Introduzione.
I. Cuál fue el sistema músico más antiguo y de mayor uso entre los griegos.	I. Quale sia stato il più antico armonico sistema de'greci.
II. El sistema músico anterior, en Grecia, a Pitágoras y más universalmente practicado fue el sistema igual o aritmético.	II. Il più antico sistema armonico de'greci fu l'equabile.

III. De los harmónicos griegos, cuyos preceptos de música están fundados en el sistema igual.	III. Si espone il sistema equabile co'suoi principi e co'suoi precetti fondamentali.
	IV. Tutti i greci scrittori di musica (fuori di Ptolomeo e degli alessandrini e pittagorici, di cui Ptolomeo ci porge le serie armoniche, e di Boezio, che li seguitò) abbracciarono il sistema equabile, ed i loro musicali precetti debbono con questo sistema praticarsi.
IV. Instrumento necesario para entablar las experiencias sobre los antiguos sistemas harmónicos de los griegos.	V. Stromento richiesto per fare gli sperimenti del sistema equabile de'greci e delle serie armoniche, descritte da'greci più antichi autori.
V. Proposiciones de los harmónicos griegos sobre la división de la cuerda sonora, verificadas con mis experiencias.	VI. Proposizioni de'greci armonici sulla divisione della corda armonica, verificate co'miei sperimenti nel sistema equabile in tutta l'estensione dell'arte.
VI. Proposiciones sobre las consonancias de los harmónicos griegos verificadas con mis experiencias.	VII. Sperimenti sopra le tre consonanze fondamentali de'greci armonici e sopra gl'intervalli, onde si compongono.
VII. Se demuestran con mis experiencias las proposiciones de los griegos sobre las consonancias diapason-diateseron, diapason-diapente y disdiapason.	VIII. Delle altre tre consonanze de'greci, composte del diapason e diatesseron, del diapason e diapente e del doppio diapason co'miei sperimenti.
SEGUNDA PARTE DEL ENSAYO SEGUNDO PRÁCTICO. DE LAS SERIES HARMÓNICAS DE LOS SISTEMAS GRIEGOS, TANTO DE LAS DIATÓNICAS COMO DE LAS CROMÁTICAS Y ENARMÓNICAS.	PARTE SECONDA DEL SAGGIO II PRATICO. DELLE SERIE ARMONICHE DE'GRECI CANTORI, OSSIA, DE'SISTEMA MUSICALI DIATONICI, CROMATICI ED ENARMONICI DE'GRECI, CO'RISPETTIVI SPERIMENTI.
Introducción.	Introduzione.
I. De los nombres y del número de cuerdas que usaron los griegos en sus series o escalas harmónicas y de la diversidad genérica y específica de sus escalas o series y de sus tetracordos.	I. De'nomi delle corde, adoperate da'greci nella maggiore loro serie armonica fondamentale e della specifica diversità delle loro serie.

II. Experiencias sobre la formación de las series harmónicas fundamentales del género diatónico de los griegos.	II. Della formazione delle serie armoniche fondamentali de'greci nel genere diatonico dimostrate con gli sperimenti nel sistema equabile.
	III. Della formazione del sistema, composto di due tetracordi congiunti e di due disgiunti, detto maggiore, e de'due minori sistemi nella serie del genere diatonico intenso.
III. Experiencia hecha sobre el sistema o serie mayor del mole diátono.	IV. Della serie armonica del molle diatono.
IV. De las novedades que introdujo Aristóxeno en el antiquísimo sistema igual de los griegos.	V. Del cambiamento introdotto da Aristosseno nel sistema equabile degli antichissimi greci armonici.
V. De las series harmónicas concernientes al género cromático en el sistema igual y aristoseniano.	VI. Delle serie musicali, concernenti il genere cromatico de'greci, seguaci del sistema equabile.
VI. Serie del género enarmónico de los griegos.	VII. Delle serie armoniche de'greci, seguaci del sistema equabile.
PARTE TERCERA DEL ENSAYO SEGUNDO PRÁCTICO. DE LAS SERIES HARMÓNICAS DE LOS DIVERSOS MODOS, TONOS O TROPOS EN LOS GÉNEROS DIATÓNICO, CROMÁTICO Y ENARMÓNICO DE LOS GRIEGOS.	PARTE TERZA DEL SAGGIO II PRATICO. SERIE ARMONICHE DE'MODI DIATONICI, CROMATICI ED ENARMONICI DE'GRECI, CON GLI OPPORTUNI SPERIMENTI.
Introducción.	Introduzione.
I. Nombres de los 15 tonos o modos o tropos de los harmónicos griegos y la manera de hallarlos en el instrumento.	I. Si espongono i modi de'greci in particolare con la maniera di provarli sullo stromento.
II. Qué se haya de pensar de los 7 modos o tonos de los autores del tiempo de la decadencia.	II. Si espongono per la prima volta gli antichissimi modi enarmonici lidio, missolidio, lidio intenso, dorio, frigio e iastio.

III. De los modos o tonos enarmónicos. Cuántos y cuáles fueron entre los griegos. Y de mis experiencias con que los he renovado.	III. Serie de'sette modi diatonici dell'epoca della decadenza della greca música.
IV. Todos los más antiguos y escogidos preceptos de la música griega están comprendidos en estas observaciones y experiencias.	
PARTE CUARTA DEL ENSAYO SEGUNDO PRÁCTICO. DE LAS SERIES MUSICALES DE LOS SECUACES DEL SISTEMA HARMÓNICO PROPORCIONAL.	PARTE QUARTA DEL SAGGIO II PRATICO. DE'SISTEMA ARMONICO-PROPORZIONALI DE'PITTAGORICI.
Introducción.	Introduzione.
I. Pitágoras descubrió las proporciones en que se hallaban las seis consonancias de la música en Grecia practicadas por tantos siglos bajo los intervalos del sistema igual, y no hizo novedad en el sistema anterior de los griegos.	I. Pittagora, dopo scoperte le leggi delle consonanze, non cambiò le misure del tuono, del semituono, usate allora nell'antico sistema equabile.
II. Los pitagóricos generalizan las razones de los números con que Pitágoras había señalado la proporción de cada consonancia con toda la cuerda y del intervalo del tono, y forman el sistema harmónico-proporcional con grave perjuicio de la antigua música.	II. Gli scolari di Pittagora generalizzano le ragioni delle proporzioni delle consonanze, trovate dal loro maestro, e formano una nuova sezione della corda armonica, manchevolissima di armonia.
III. Se proponen las series harmónicas de los griegos secuaces del sistema proporcional, llamado pitagórico. Y se prueban con la experiencia.	III. Propongonsi i principi del sistema proporzionale, detto pittagorico, e si dimostrano falsi col sistema equabile.

IV. Se proponen las series numéricas dadas por diversos autores de nuestra escala diatónica y se hallan entre sí en algunas cuerdas disonantes. Reflexiones sobre todas estas series antiguas y modernas.	IV. Propongonsi le serie armoniche de'greci seguaci del sistema proporzionale e si esaminano nello stromento.
	V. Riflessioni sopra le serie armoniche de'pittagorici.
V. El sistema de la práctica moderna de la música no es ninguno de los que usaron los griegos ni está fundado en las proporciones harmónicas, sino que desde que se fijó en el 1600 pasa de padres a hijos, a oreja, con grave perjuicio del arte harmónica.	VI. Che il sistema musicale dei moderni nostri armonici è fatto a capriccio, e senza le armoniche proporzioni.
ENSAYO TERCERO PRÁCTICO SOBRE EL RESTABLECIMIENTO DE LOS CANTORES GRIEGOS Y ROMANOS.	SAGGIO III PRATICO.
PARTE PRIMERA DEL ENSAYO TERCERO PRÁCTICO. DEL CANTO GRIEGO.	PARTE PRIMA DEL SAGGIO III PRATICO. DEL GRECO CANTO.
Introducción.	Introduzione.
I. Idea general del canto griego.	I. Idea generale del greco canto.
II. Los griegos no dividieron el canto en vocal e instrumental.	II. I greci non divisero il canto in vocale ed in istromentale.
III. Los griegos dividieron el canto en métrico, harmónico y rítmico.	III. I greci divisero il canto in metrico, armonico e ritmico.
IV. Del canto métrico, propio de los músicos griegos.	IV. Del canto metrico proprio de'greci.
V. Del canto harmónico de los griegos.	V. Del canto armonico vocale de'greci antichi.

VI. De los tres estilos de composiciones cantables entre los griegos, correspondientes a las tres diversas llaves de sus entonaciones.	VI. De'tre stili del greco canto, corrispondenti alle tre diverse chiavi della voce.
VII. De las reglas del canto harmónico griego.	VII. Delle regole del greco canto.
PARTE SEGUNDA DEL ENSAYO TERCERO. DEL CANTO RÍTMICO.	PARTE SECONDA DEL SAGGIO III PRATICO. DEL CANTO RITMICO.
	Introduzione.
I. De los tiempos simples del ritmo griego.	I. Definizione del ritmo, sua divisione e natura del semplice tempo ritmico.
II. De los pies rítmico-harmónicos y de su compás.	II. De'piedi del ritmo armonico e della loro battuta.
III. De la conducta rítmica en el servirse de los tres ritmos.	III. Della condotta ritmica.
IV. De las mudanzas de la conducta rítmica.	IV. Delle mutazioni ritmiche de'greci.
V. De las cifras o notas musicales de los griegos.	V. Delle cifre o note musicali de'greci.
VI. De la manera de componer el canto rítmico.	VI. Della ritmopeia, ossia, del modo di comporre il canto ritmico.
VII. Los griegos, en su siglo de oro de la música, usaron de un canto instrumental significativo, con el cual, sin voz alguna humana, pronunciaron de modo que se entendían las letras, las sílabas y las palabras de sus versos.	VII. Del canto stromentale significativo.

VIII. De los diversos métodos con que, según los autores harmónicos, se puede entablar un canto instrumental significativo, y del que usaron realmente los griegos.	VIII. In qual modo si eseguisse il canto stromentale significativo nell'età più rimota de'greci,e come dopo si rendesse più vario.
	IX. Pregiudizi derivati alla greca musica dall'essersi in essa accresciuto il numero delle corde.
TERCERA PARTE DEL ENSAYO TERCERO PRÁCTICO. DE LOS INSTRUMENTOS MÚSICOS DE LOS GRIEGOS Y DE SU CONSTRUCCIÓN Y MANEJO.	PARTE TERZA DEL SAGGIO III PRATICO. DEGLI STROMENTI MUSICI, CON CUI SI ESEGUÌ IL GRECO CANTO, E DEL LORO MANEGGIO.
	Introduzione.
I. Ninguno hasta ahora ha escrito de esta materia.	I. Della divisione degli stromenti.
II. Que los instrumentos griegos de pocas cuerdas se tañeron con los dedos y cómo esto se ejecutase.	II. De'greci stromenti da corda in particolare ed in primo luogo del canone.
	III. Della cetra e della lira.
	IV. Delle lire propriamente dette e della loro costruzione e maneggi, e delle tre dette peotidi.
	V. Delle lire magadiche e delle cetre.
III. De los instrumentos de aire.	VI. Degli stromenti da fiato e da percossa.

En este segundo tomo, Requeno demuestra que había leído con detenimiento los tratados de musicólogos grecorromanos, pues los cita con precisión para demostrar la tesis que había defendido con insistencia en el tomo I y que recuerda en la "Introducción" de este tomo II:

> En la historia de la antigua música he descubierto que los griegos, desde que comenzaron a cultivar el arte de la Harmonía, siguieron un sistema musical diverso en especie del que se formó después de Pitágoras, fundado en las proporciones harmónicas. Yo he averiguado

que dicho sistema se llamó por Ptolomeo sistema igual, por Brienio y otros sistema aritmético, y por los antiguos alejandrinos, bien que con poca razón, sistema aristoxeniano (1798c: fol. 1r).

El tomo segundo consta de los Saggi II y III, divididos, respectivamente, en cuatro y tres partes. Utiliza las mismas fuentes que en el tomo I dedicado al Ensayo histórico –a saber, tratados y escritos diversos sobre el arte musical–, pero añade diecinueve proposiciones y treinta y seis experimentos propios. La redacción clásica de escolios y corolarios y la exposición continua del contenido de tratados de la época se animan con estas adiciones, con las que confirma o rechaza, apoyándose en sus prácticas acústicas personales, las teorías desarrolladas y le permiten introducir su metodología empírica en el racionalismo de los autores analizados. Estudia detalladamente, a través de los distintos tratados, el sistema musical de los griegos, en concreto la teoría de los intervalos, las consonancias, la escala, los géneros diatónico, cromático y enarmónico, la modalidad y la tonalidad, la métrica, el ritmo y los instrumentos de cuerda, viento y, más brevemente, los de percusión, sin obviar las alusiones a las formas.

Por tanto, expone la técnica de la música grecolatina no desde las composiciones, que se consideraban prácticamente perdidas, sino a partir de las teorías abstraídas por los tratadistas, que examina y discute ampliamente. A pesar de su rigor y en contra de la opinión de Burette, no prescinde de la mitología, pues no ignoraba que, como más tarde a Paganini, se atribuía a la antigua música instrumental "efectos superiores a la diabólica magia de los egipcianos" (1798a.I: 79, en traducción).

León Tello[111] echa en falta en los Saggi requenianos una mayor atención a temas estrictamente estéticos, como la proyección del pitagorismo filosófico en la teoría de la música de esta escuela, la influencia del idealismo de Platón en su actitud sobre la evolución de la música y en su explicación de la creación artística o las reflexiones de Aristóteles en el libro V de la Política acerca del valor de la educación musical para el individuo y la sociedad, entre otros aspectos. Por otra parte, en virtud de lo indicado, solo se puede hablar de una teoría de la música griega que no hubiera variado como reflejo de los ideales y aspiraciones academicistas de reconocimiento de un único buen

[111] León Tello (2012: 344).

gusto, que permitiría objetivarlo en normas de validez universal: habría sido también el deseo de Platón. Pero el arte es creación y el músico griego no sería menos creativo que los representantes de las otras artes. Ahora bien, cada estilo tiene su gramática: he aquí la razón de las discrepancias, pues el tratadista explica, pero no origina; puede equivocarse en su interpretación, pero este es un problema de crítico e historiador; y, aunque la autenticidad de sus reglas se contrasta con las obras de las que se deducen, es imposible cuando ya no existen o no disponemos de ellas.

Requeno no renuncia tampoco en la parte práctica de su obra a repetir lugares comunes, si bien sus exposiciones y críticas son siempre precisas y documentadas, fiel reflejo del principio metodológico válido para todos los historiadores:

> No debe atribuirse a los antiguos ninguna práctica que no sea probada con el testimonio de los autores antiguos o que no se deduzca claramente del testimonio de los mismos. Conducido por este principio me he internado en los secretos de la antigua harmonía y en la historia de los músicos [cantores les llama] griegos (1798a.I: XXX, en traducción).

Como puede observarse, se trata de una declaración de intenciones que distingue a los Saggi… de'…cantori de otras obras como Il tamburo o los Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de'greci e de'romani pittori.

La postura antipitagórica de Vicente Requeno, similar a la mostrada por Antonio Eximeno, se deja ver de nuevo, en los Ensayos prácticos. Tamaña oposición no solo es a su estética o a su concepción matemática de la música, como el jesuita valenciano, sino fundamentalmente a su teoría acústica y a su evaluación de la escala. Por tanto, aun desde otro punto de vista, junto con la de Eximeno, el texto de los Ensayos musicales requenianos significaba una inesperada crítica a este filósofo, opuesta a una secular tradición de citas laudatorias que no se interrumpiría con los juicios de estos dos autores. En el fondo se trata de una reivindicación del método experimental frente al racionalismo matemático.

Pese a todo, Requeno no apreció el avance que significó la expresión matemática del fenómeno físico para el desarrollo de la ciencia. En cambio, supo advertir que con esta metodología la teoría de la música quedaba reducida a pura especulación con consecuencias, como la contradicción entre la teoría y la práctica sobre el número de intervalos consonantes o las normas de uso de las consonancias en la

polifonía[112], ya que, pasada la primera fase de su práctica, se prohibió precisamente el paralelismo de las consonancias perfectas: entendía que entre el juicio del oído y el de la razón no debería haber subordinación, sino harmonía[113].

La crítica a Pitágoras obsesionaba en cierto modo a Requeno, pues la reitera a través de su libro en buen número de ocasiones, pero en sus juicios observamos alguna confusión conceptual tanto con respecto a su filosofía como a su teoría acústica. Nótese, en primer lugar, la atribución gratuita "a la novedad suscitada por Pitágoras" el que "la música y el canto instrumental perdieran muchísimo" por "haber sido confinada a las escuelas de la filosofía" (1798a.I: 179, en traducción); pero lo que en realidad se introdujo en éstas fue la teoría de la música, sin que esto significara desaparición o disminución de los cantos que los discípulos de la escuela pudieran aprender y entonar obligatoriamente, como ocurría en la Universidad de Salamanca en el siglo XVI, cuando Salinas regentaba la cátedra de Música. Por tanto, no había motivos para una incidencia de la especulación teórica en una merma de la práctica musical como, en continuación del ejemplo citado, las clases teóricas de Música de la Universidad de Salamanca no impidieron el magnífico florecimiento de la escuela española de música religiosa de ese siglo.

Advierte en Pitágoras la separación de la música de otras ramas del saber y, por el contrario, la elevación de la estima de la Filosofía. Pese a su afirmación según la cual la primera secta filosófica fue la pitagórica, lo que, muy a su pesar, provocó que los pitagóricos acapararan las ciencias y las artes, este juicio no es justo porque Requeno no ignoraba que el principio que informa la filosofía de Pitágoras derivaba de su concepción matemática (y por tanto musical) del universo, razón de todas las ciencias, de todas las artes y de toda la naturaleza.

Según la tradición, en sus investigaciones musicales Pitágoras aplicó a la vez los métodos matemático y experimental. El resultado fue la evaluación numérica de la escala diatónica que partía del reconocimiento de las proporciones 9/8 para el intervalo de tono y 2/1, 3/2 y 4/3 como constitutivas de los intervalos de octava (διὰ πασῶν), quinta (διὰ πέντε) y cuarta (διὰ τεσσάρων); y justificantes, por su racionalidad, de la

[112] Requeno (1798a.I: 164).

[113] León Tello (2012: 320).

estimación consonante de los mismos. Aunque los tratadistas medievales asumieron y difundieron la ordenación pitagórica de la escala, con el desarrollo de la polifonía los compositores admitieron también como consonancias, aun imperfectas, los intervalos de tercera mayor y menor y sexta mayor y menor, lo que originó una contradicción entre la teoría y la práctica, dadas las evaluaciones pitagóricas de estos intervalos[114].

Puso fin a esta situación el español Bartolomé Ramos de Pareja[115], quien demostró que las proporciones de estos cuatro intervalos estaban dentro de los límites de la racionalidad: 5:4, 6:5, 5:3, 8:5. Dedujo igualmente la existencia de un tono mayor 9:8 y menor 10:9, y un semitono mayor 16:15 y otro menor 25:24, una observación ya tenida por los pitagóricos centurias atrás. La alteración y enriquecimiento de la escala diatónica por la interpolación de nuevos sonidos resultantes de la división de los tonos creó problemas en los instrumentos de teclado y de traste, por lo que se tendió a una simplificación en la práctica de estos instrumentos, aun conservando en todos la escala teórica según su división en diatónica, cromática y enarmónica, y la correspondiente notación de todos los sonidos. Después de propuestas incompletas, como las de Fogliano, Gaforio y Zarlino, el teórico español Francisco de Salinas presentó en su tratado una evaluación racional de la escala temperada igual de tonos y semitonos, estudiada también por la física posterior para la afinación de la citada clase de instrumentos, escala que en el siglo XX incluso fundamentó un tipo de lenguaje y forma

[114] León Tello (2012: 347).

115 Importante fuente no citada por Requeno. Bartolomé Ramos de Pareja (Baeza, ca. 1440–Romna, ca. 1522), en su De Musica tractatus sive Musica practica (1482) replantea la división de la octava. Ramos de Pareja fue un teórico de la música y compositor español, que se desempeñó en la cátedra de Música en la Universidad de Salamanca, en la que explicaba los libros de Boecio dum Boetium in musita legeremus. Posteriormente, pasó a Italia, donde residió, primero, en Bolonia y, más tarde, se trasladó a Roma. Desde el Ars antiqua se produjo una importante escisión entre la teoría y la práctica musicales. Por influencias de las doctrinas de origen pitagórico, los tratadistas consideraban solo consonantes a la octava, quinta y cuarta. Los compositores, en cambio, reconocían el mismo criterio a las terceras y sextas mayores y menores. Ramos puso fin a la antinomia con la observación de que estos intervalos respondían a la evaluación de 5:4, 6:5, 5:3 y 8:5, fracciones sencillas y muy diferentes de las que habían admitido los teóricos precedentes. La acústica posterior ha aceptado plenamente las razones que figuran en la obra de Ramos, quien quiso también poner fin a la completa y confusa notación exacordal, proponiendo ocho denominaciones silábicas para determinar los sonidos de la escala diatónica: psal-li-tur-per-vo-ces-is-tas. Su tratado contiene, asimismo, noticias muy completas e interesantes sobre la notación figurada mensural, alteraciones cromáticas, realización contrapuntística, instrumentos, división y efectos de la música, etc. Además de ser uno de los teóricos más importantes de la Historia de la Música, fue destacado compositor; en su tratado alude a diversas partituras suyas. Al proponer el empleo de la escala temperada, se adelanta en más de dos siglos al sistema musical formulado por Johann Sebastian Bach. Se han perdido todos sus tratados, excepto De musica practica, mayo de 1482; 2ª ed. junio de 1482; ed. posterior en Leipzig, 1901, por J. Wolf. Edición reciente: Musica practica, Madrid, Editorial Alpuerto, 1990, traducción de José Luis Moralejo, Madrid, 1990.

musical: el sistema dodecafónico. A través de las partituras y de los libros teóricos se puede seguir este proceso evolutivo de la escala[116].

Aunque ya Salinas había aludido a antecedentes clásicos, la tesis de Requeno consiste en admitir que la escala griega anterior a Pitágoras se basaba en la división igual de tonos y semitonos. En su opinión, "el más antiguo sistema harmónico de los griegos fue el igual" (1798a.II: 11, en traducción), si bien fue "el más común entre los prácticos de todo siglo en Grecia con todas las variaciones de Aritsóxeno" (1798a.II: 5, en traducción), seguido por todos los tratadistas antiguos, a excepción de los pitagóricos, alejandrinos, Ptolomeo y Boecio[117]. No hay en el texto requeniano, por tanto, dudas interpretativas: "en este sistema igual el semitono fue la precisa mitad del tono" (1798a.II: 12, en traducción). Sin embargo, no destaca que habría sido coincidencia con los pitagóricos considerar que "los tonos fueron todos iguales", frente a la opinión posterior de Ramos de Pareja, confirmada por la física moderna. Sea como fuere, nuestro jesuita rechaza la suposición de que los griegos no hubieran conocido más que las consonancias perfectas[118].

Convencido de haber sido el primero en el estudio de las fuentes griegas que le permitían sostener su teoría, Requeno afirma categórico: "yo he descubierto en la historia del arte harmónica que los griegos siguieron al principio un sistema de sonidos harmónicos, diverso en especie de aquél que nació después de Pitágoras" (1798a.II: 3-4, en traducción). Y de hecho, con cierta jactancia, observó que "los modernos creen que la música debe más a Ptolomeo que a ningún otro tratadista griego, pero de mis experimentos sobre el sistema griego se concluye que ningún otro autorizó con el cálculo harmónico tantos errores sobre los intervalos cuanto Ptolomeo" (1798a.I: 298, en traducción).

Aparte de esta aportación al conocimiento del sistema musical de la Antigüedad grecolatina, parece necesario aludir, aun brevemente, a la posición de Requeno sobre uno de los problemas más debatidos entre los historiadores de la música

[116] León Tello (2012: 348).

[117] Requeno (1798a.II: 21-28).

[118] Requeno (1798a.II: 64-65).

antigua: la práctica de la polifonía en la música griega[119]. Basado en diversas fuentes clásicas, consideraba que Lisandro "encontró el arte de unir muchos instrumentos para formar una orquesta, práctica hasta ese tiempo desconocida entre los griegos y que después sirvió tanto para cantar en los coros de la tragedia, […] lo cual, siendo verdadero contrapunto, yo atribuyo su invención a Lisandro" (1798a.I: 98-100, en traducción). Más adelante insiste en que "Lisandro, en la Olimpiada XXV [año 680 a. C.], poco más o menos, había inventado el contrapunto, como habíamos dicho en su lugar" (1798a.I: 199, en traducción). En un nuevo texto alude al canto en diálogo en el que, por una banda los sátiros y por otra Baco, cantaron el ditirambo[120]. En consecuencia, partidario de la práctica griega del contrapunto, juzgaba que "las innumerables disertaciones hechas por los modernos para negar el contrapunto a los griegos me parecen semejantes a la disertaciones de los antiguos que negaban la existencia de las antípodas: en cuyas disertaciones se presentaban argumentos y razones que, descubierta América, nos hacen reír" (1798a.I: 200, en traducción).

En la posterior traducción española tacha de ignorantes a los críticos modernos que negaban la práctica del contrapunto entre los griegos:

> Los que mal emplearon el tiempo entre los modernos eruditos sobre la disputa de si los griegos conocieron o no nuestro contrapunto, ¿cómo se atrevieron a decidir de (sic, sobre) esta grave cuestión, sin tener clara idea de la música de los griegos? Yo he examinado estos autores y, con más atención, [a] el que más seriamente y con mayor análisis lo trató, cual es el padre maestro Martini. Yo los hallo [a] todos ellos llenos de falsas suposiciones, puestas por primeros principios, de las cuales, razonando justamente, debe sacarse la consecuencia [de] que los griegos no tuvieron ni conocieron nuestro contrapunto (1798b: 62r-62v).

7.2.2. Requeno defensor del "sistema igual" contra el sistema proporcional: La escala temperada igual de 12 semitonos

Requeno dedica todo el ensayo II práctico (las 252 primeras páginas del vol. II) a cantar las excelencias del sistema musical "igual" y a denostar el "proporcional" pitagórico, en especial a Ptolomeo y a Boecio:

[119] León Tello (2012: 349).

[120] Requeno (1798a.I: 109).

> En una palabra, todos los prejuicios más clásicos que hoy reinan entre los doctos sobre la música de los griegos, y los que éstos han ocasionado sobre la música moderna, según veo por las memorias históricas de este arte, vienen originalmente de Ptolomeo y de Boecio, que lo siguió en sistemas como el de la armonía por proporciones y en suponer por verdaderas e incontrastables los teoremas de música que Ptolomeo había avanzado (1798c: 139r.).

La crítica se aúna, para identificar y reconocer en la defensa requeniana del llamado "sistema igual" frente al sistema proporcional, la mayor aportación de estos escritos musicales de abate aragonés. Dicha defensa está más que vinculada al menosprecio, por parte de nuestro jesuita, de la figura de Pitágoras y de sus aportaciones en el campo de la investigación musical. Efectivamente, el matemático de Samos y sus seguidores propugnaron lo que aquí hemos llamado "sistema proporcional", llegando a imponerlo en Grecia, en Roma y, centurias más tarde, en Europa. La hegemonía del sistema pitagórico o proporcional en detrimento del aquí llamado "sistema igual" no era un hecho ni desconocido ni negado por Requeno, que se refiere a él en el Ensayo segundo práctico:

> Era Pitágoras demasiado filósofo para formar un sistema de música con las proporciones llamadas harmónicas y para publicarlo sin haber hecho todas las necesarias experiencias en su abono. Los números con que enseñó a sus discípulos la razón en que cada consonancia se hallaba en proporción con la otra y con toda la cuerda, pasados algunos años se tomaron en abstracto y sin relación ninguna a las divisiones que había hecho y prescrito Pitágoras de toda la cuerda, y se formó el sistema músico proporcional diametralmente contrario al que se había usado hasta entonces por toda la Grecia.
>
> Pitágoras, por ejemplo, había hallado y enseñado que la diferencia que pasa del 8 al 9 en las 12 partes iguales en que había divido la cuerda sonora erala medida de un tono, como lo es en realidad en el sistema músico de los más antiguos griegos, y sus discípulos enseñaron sin relación alguna a las 12 divisiones de toda la cuerda que la diferencia de 8 a 9 era la medida del tono en la cuerda sonora. La diferencia de 8 a 9 en 12 es tan diversa de la diferencia abstracta o absoluta de 8 a 9 que aquella es una duodécima y esta es una nona parte del todo. Este solo error debía hacer cambiar toda la serie harmónica de los griegos más antiguos (1798c: 52v).

Este sistema igual o equabile, como lo llama Requeno en no pocas ocasiones a lo largo de su manuscrito inédito, mantiene numerosas afinidades con otro de marcado dominio entre los músicos europeos de su tiempo: el sistema de temperamento equidistante. Esta forma de hacer música conllevaba, como ventaja supina, la derogación de los tonos mayores y menores, así como la factible modulación de cualquier tonalidad o modalidad a otra, lo que abrió las puertas a una evolución musical sin parangón que tuvo como referente la obra Das wohltemperierte Klavier de Johann Sebastian Bach.

Sea como fuere, para nuestro jesuita la creación del llamado sistema equabile remonta a una época y a un pueblo anterior al heleno, tal y como lo refleja en el capítulo IV de la primera parte de los Ensayos históricos:

> Por lo cual se concluye que los egipcios habían cambiado las leyes de la división de la cuerda harmónica de los antiguos patriarcas, seguida por las santas familias y, después, por la nación de los hebreos, y que fueron ellos los inventores del sistema igual, seguido después por los antiguos griegos hasta Filolao (1798b: 26r).

Así pues, para Requeno la escala griega anterior a Pitágoras se basaba en la división igual de tonos y semitonos, un tipo de escala que fue denominada por Ptolomeo, en opinión de nuestro jesuita, "sistema harmónico igual", si bien Briennio la llamó "sistema aritmético" y los alejandrinos, "sistema aristoxeniano". Esta formación fue, en su opinión, "el más antiguo sistema harmónico de los griegos", al tiempo que fue "el más común entre los prácticos de todo siglo en Grecia con todas las variaciones de Aristóxeno" (1798c: 1r). Característica de esta escala "igual" es la admisión del semitono como la mitad justa del tono, un concepto no aceptado por la escuela pitagórica. Para estos últimos, el semitono no solo no era la exacta mitad del tono, sino que consideraban dos tipos de semitonos, uno mayor, llamado apotomé, y otro menor, llamado leimma.

El aragonés dedicará los seis primeros capítulos de la primera parte del segundo volumen de su obra musical a estudiar y analizar el "sistema igual", a saber, el octacordio, llamado por Aristóxeno harmonía (ἁρμονία) y, posteriormente, sustituido por el término técnico διὰ πασῶν. Para explicar la formación y uso de este sistema, Requeno recurre, de nuevo, a Arístides Quintiliano. Tal y como relata en el Ensayo segundo práctico, este musicólogo heleno se refería a dicho sistema o escala como "la

harmonía por diesis de los antiguos, que recorre la primera octava hasta llegar a las 24 diesis y desarrolla la segunda por semitonos"[121], si bien es cierto que un poco después, al hablar de las escalas como la unión de dos o más intervalos, apunta la imperfección del tetracordio y del pentacordio, "mientras que el octacordio es perfecto, pues todo sonido que va detrás del octacordio es por completo semejante a uno de los sonidos precedentes"[122]. Este octacordio no es sino la octava que, según Arístides Quintiliano, "se llama diapasón y está formada por seis tonos, o doce semitonos o veinticuatro diesis"[123]. Que esta escala contenía la composición descrita por Arístides Quintiliano era una noticia no descocida para nuestro jesuita, tal y como lo demuestra en el capítulo VI de la primera parte del Ensayo histórico, en un pasaje en el que está hablando de Hiagnis y de la creación del modo frigio:

> Prueba, asimismo, que el sistema igual, llamado equabile por los autores posteriores, en el cual toda la cuerda harmónica se dividía en 24 intervalos iguales de una diesis, el cual*** fue el más antiguo entre los griegos y el único que recibieron de los egipcios, como dijimos. Habiendo yo hecho la prueba, como se verá en las experiencias, de esta invención de Janide, he hallado las cuerdas harmónicas y agradables de cuatro en cuatro; y cada uno [cada lector], entablando la misma prueba que yo, podrá juzgar de su valor y del talento de Janide en la invención del modo frigio (1798b: 33v-34r).

Asimismo, en la segunda parte del Ensayo histórico, Requeno insiste en la supremacía del sistema igual en detrimento del proporcional y, según él, mal atribuido a Pitágoras. Nos encontramos en un contexto en el que el aragonés está narrando o, más bien, describiendo el experimento con los vasos pitagóricos por parte de los adeptos a esta escuela:

> Ninguno de los matemáticos crea que los números inventados por Pitágoras para demostrar las series de los antiguos tetracordos fuesen en la que ahora llamamos proporción harmónica. Ellos eran solamente números que, desde una determinada cantidad supuesta, se disminuían o se aumentaban con la ley con que se aumentaban o disminuían las longuras o grandezas de los intervalos, ya desde muchos siglos practicados entre los griegos. Esta ley no era del sistema proporcional harmónico, en que Pitágoras jamás soñó, sino del sistema igual, cual después explicaremos (1798b: 94v-95r).

Su menosprecio por la música numérica al estilo pitagórico vuelve a quedar

[121] Aristid. Quint. I 7.
[122] Aristid. Quint. I 8.
[123] Ibidem.

reflejado en el capítulo dedicado a Aristóxeno de Tarento, quien se opuso de manera manifiesta a esta escuela en lo que a su concepción de la música y de la harmonía se refiere. En estas líneas, Requeno insiste en su enconado desprecio por las matemáticas en conexión con el arte músico:

> En tal estado se hallaba la música de los griegos, cuando Aristóxeno, provisto de todo género de conocimientos para hacer frente a los pitagóricos, se declaró contra ellos a favor del antiguo sistema harmónico, llamado equabile, "igual", diametralmente opuesto al de los proporcionalistas calculadores. Mas, como no podía negarse a estos que la descubierta (sic) de Pitágoras, de ser consonante una cuerda en su mitad, en su tercera y en su cuarta parte, era verdadera, Aristóxeno acomodó esta triple división, recibiéndola como sólida, al intervalo que forma un tono, de suerte que Aristóxeno recibió dos divisiones diversas del tono para formaren los tres géneros –diatónico, cromático y enarmónico– sus tetracordos. Una de las divisiones del tono era en cuatro partes iguales, sin que fuesen todas ellas cantables. Otra división del tono fue en su mitad, en su tercera y en su cuarta parte. Con lo cual tomaba de los pitagóricos la mitad, el tercio y el cuarto, para formar los tetracordos en el género cromático y enarmónico, y dejaba a los prácticos todo el sistema igual o equabile en todo su vigor. […]
>
> Es cosa que no hace honor a los modernos, ni al famoso Ptolomeo, ni a Juan Jacobo Rousseau ni a los infinitos diccionarios que se aplauden el que, habiendo expresamente Aristóxeno escrito que los de su tiempo le habían acumulado este error, se halle otra vez repetida esta acusación contra Aristóxeno y su sistema en todas partes. Que si estos célebres modernos, con el calculador Ptolomeo, niegan el sistema harmónico llamado equabile y no creen que la mitad precisa del tono pueda servir a la música, repitan las experiencias que yo he hecho en el instrumento canon de los griegos y hallarán el medio preciso tono harmónico y demostrable (1798 b: 113v-114 y 115r).

En definitiva, la música occidental siguió el esquema definido por Pitágoras hasta el Barroco, época y movimiento cultural que propició la aparición del ya llamado temperamento equidistante. Algunos músicos griegos pitagóricos reflejaron en sus respectivos tratados "versiones" más o menos descriptivas de la teoría pitagórica y que sirvieron de punto de partida para comprender la afinación de los instrumentos musicales a partir de unas relaciones matemáticas muy determinadas. La escala se creaba a partir de una nota siguiendo la relación hemiólica o de quinta (3:2), lo cual, pese a ser matemáticamente correcto, confería una división de esta en doce partes desiguales, lo que hacía que solo se pudieran ejecutar obras muy sencillas y en una sola tonalidad, ya que en otras tonalidades distintas podrían sonar, a los oídos de la época y a

los nuestros, absolutamente desafinadas. De hecho, si la afinación seguía más allá de la nota número doce, se producía la denominada Coma Pitagórica, esto es, una total disonancia entre la primera nota y la que debería ser su octava perfecta. Así, a partir del Barroco y en especial tras la mencionada obra de Johann Sebastian Bach, se optó por una afinación que ajustara las doce partes antaño desiguales por doce partes proporcionalmente iguales, de forma que se pudiera complicar la música hasta cualquier límite, especialmente en tonalidades distintas, pues la misma melodía cambiada de tono tendría la misma apariencia y afinación. Veamos cómo lo expresa Requeno:

> Leídos los harmónicos griegos, se saca limpia esta idea del sistema igual:
>
> [1º.] En el sistema igual la cuerda sonora de la largueza que se quisiera y de grosura igual se dividía aritméticamente o con el compás en 12 partes iguales que se llamaban tonos.
>
> 2º. La medida de seis de estas partes daba la consonancia diapasón, y el diapasón (u octava), en consecuencia, en dicho sistema constaba de seis tonos de una misma medida.
>
> 3º. De estas seis partes o tonos de la [consonancia] diapasón, dos y medio precisamente medidos con el compás daban el intervalo de la diateseron [sic: diatesaron] o cuarta [justa], tres y medio el intervalo de la diapente o quinta [justa]; así, la diapasón en este sistema constaba de una diateseron y de una diapente en seis tonos, pues dos tonos y medio de la diateseron y tres tonos y medio de la diapente unidos hacen seis tonos.
>
> 4º. En este sistema igual, en consecuencia, no había tonos mayores y menores, ni semitonos mayores y menores.
>
> 5º. En este sistema igual el tono era la 12ª parte de toda la cuerda o el exceso de la diapente a la diateseron, que era según los griegos de un tono.
>
> 6º. En este sistema igual, la precisa mitad del tono, o de una duodécima parte de la cuerda sonora medida con el compás, era el semitono o [h]emitonio, y el tono dividido en cuatro partes iguales daba cuatro dieses cuadrantales o tetartemorias, como dijeron los griegos, enteramente iguales.
>
> Yo desafío [a] los más sagaces eruditos para excusarme de citaciones a que vean si es o no ésta la idea que nos dan Ptolomeo, Boecio, Baquio, Arístides y otros griegos del sistema igual e [o] equabile o aritmético (1798c: 4v-5r).

La crítica a la imposición del sistema proporcional frente al sistema igual defendido por el de Calatorao es repetida una y otra vez en estos Ensayos musicales:

> El prurito de generalizar los números con que Pitágoras indicó las consonancias y el tono hizo decir a los harmónicos pitagóricos proporcionalistas que el tono era como 8 a 9, o que

> estaba en la diferencia de 8 a 9. El Zarlino, Salinas, Martini, Rousseau y cuantos maestros modernos han hablado de la medida del tono, lo han puesto en la diferencia de 8 a 9.
>
> La diferencia de 8 a 9 en general da una medida del tono bien diferente de la que da la diferencia de la 8ª a la 9ª parte de la cuerda sonora repartida en doce partes iguales. Esta diferencia es la 12ª parte de la cuerda; aquella es la nona parte de toda la cuerda. Tratándose de investigar la antigua música, el yerro es clásico, y cometido por clásicos autores es clasicísimo, por unirse su grande autoridad a un error de gravísimas consecuencias, pues es preciso errar en todos los intervalos de las series harmónicas de los griegos en las cuales entra diversas veces la medida del tono, si no se toma por tono la 12ª parte de la cuerda (1798c: 12r-12v).

No obstante, de toda la censura requeniana a los tratadistas antiguos y modernos que, de alguna manera, incluyen y justifican el sistema proporcional pitagórico, solo dos son excusados por parte de nuestro jesuita: el tratado de Arístides Quintiliano y la obra de Francisco de Salinas. La alabanza del aragonés hacia estos dos musicólogos queda plasmada en la "Introducción" del Ensayo histórico:

> Un solo autor del 1500, respetable por sus luces, por su lenguaje latino, por su cultura y buen gusto, por el desembarazo magistral de su espíritu, por la pericia y práctica de la moderna harmonía, hubiera sido capaz de resucitar la antigua música, si la preocupación a favor de la moderna, en la cual había adelantado más que los otros de su tiempo, no lo hubiera empeñado en querer hacernos demostrable que las cuerdas de la música griega y las medidas del tiempo eran, poco más o menos, las mismas que ahora usamos. Este autor es el español Salinas. Ninguno entre en sospecha que io lo he alabado tanto al nombrarlo porque fuese español. Quien dude del carácter que io le he hecho y lo atribuya a patriotismo, [que] lo lea y me diga, si ha examinado los otros escritores italianos, franceses o tedescos, si entre ellos hay uno solo que pueda comparársele en la penetración de la moderna harmonía, en la extensión de sus luces y en la solidez de su crítica.
>
> Salinas fue el primero que, en su edad juvenil, halló la ley del moderno temperamento, publicada después por el Zarlino como invención propia. Salinas fue el primero que dijo con resolución no haber jamás los griegos tomado el cálculo por regla de la práctica harmónica. Salinas fue el único que conoció la debilidad del tratado harmónico de Severino Boecio, tan alabado y seguido en su tiempo. ¿Quién examinó el ritmo de los griegos tan diestramente como Salinas?
>
> El tratado de Vosio de la fuerza del antiguo ritmo, comparado con el de Salinas, parece composición de un joven retórico [***] respecto de un consumado orador y filósofo. Es cosa digna de lamento el que un tan insigne español no entablase un solo experimento sobre las cuerdas de los griegos y que, habiendo conocido la inutilidad del cálculo en la

harmonía, se dejase llevar de la corriente en el examen de Ptolomeo y en la aprobación de sus intervalos correspondientes a las harmónicas proporciones y en condenar las divisiones de Aristóxeno sobre la posibilidad de dividirse el tono en dos medios tonos iguales con harmonía. Mas, ¿cómo hacer en un siglo en que ninguno había sospechado de la solidez del sistema igual de Aristóxeno? ¿Cómo podía Salinas abandonar la gloria de haber consolidado la moderna música, incierta hasta entonces entre los maestros de su tiempo por la dudosa descubierta de la antigua, creída perdida e impracticable? Salinas es excusable (1798b: 5v-6r; 1798a.I: XIV-XVII).

A pesar de estos elogios, Requeno lamenta que Salinas no abarcase toda la problemática de la música griega:

Sin embargo, es de lamentar que Salinas no observase que, además del ritmo poético, tan bien analizado por él, existía el ritmo musical del que no dice palabra. Salinas, en su examen de las cuerdas harmónicas, prestó toda su atención a los números y a las proporciones, ninguna a los experimentos y poca a la autoridad de los músicos griegos (1798a.I: XVI-XVII, en traducción).

Concluyendo, el sistema musical que intenta restablecer Requeno tiene como guión la obra de Arístides Quintiliano, al que sigue muy de cerca y le dedica el capítulo III del Ensayo segundo práctico ("De los harmónicos griegos cuyos preceptos de música están fundados en el sistema igual"):

En la historia de la música antigua habemos podido leer la antigüedad del harmónico Arístides Quintiliano. Este escritor es el primero que nos expuso cumplidamente los intervalos y series harmónicas del sistema igual refiriéndose siempre a los antiquísimos harmónicos. Nosotros, dice (pág. 15, Lib. 1)[124], habemos descrito la harmonía que se halla en los viejos autores, en la cual se ponen dentro de la diapasón 24 dieses, e inmediatamente añade después de darnos las 24 notas o cifras musicales por los 24 intervalos, de una dieses el uno, dentro de la diapasón: esta es la harmonía de los antiguos, que contenía dentro de la diapasón (u octava) 24 dieses[125], y en la pág. 14[126], para prevenir [a] los lectores de esta antigua doctrina, había dicho que los antiguos sistemas harmónicos se componían haciendo distar una cuerda de la otra el intervalo de una diesis (1798c: 6r-6v).

La obsesión de Requeno era recuperar la música griega, por lo que insiste en

124 Subiecimus autem eam quae apud antiquos reperitur per dieses harmoniam qua ad XXIV dieses primum diapason extenditur (Nota del Autor, es decir de Requeno; en adelante: N.A.).

125 Haec est veterum per dieses harmonia, ad XXIV dieses primum diapason deducens (N.A.).

126 Sed et veteres sistemata sic componebant, singulas cordas diesis spatio terminantes (N.A.).

diferenciar a su libro Saggi cantori por la utilidad y práctica, pero no era un técnico ni un virtuoso de la música. En consecuencia, sus investigaciones terminarán cayendo en los defectos que critica en sus antecesores: más erudición historicista que fundamentos científico-técnicos de la música. Sin embargo, el apologista Masdeu también insiste en lo práctico de este descubrimiento requeniano:

> Io mi sforzerò a dare una piccola idea di questa nobilissima Scoperta, fondata dall'insigne Scopritore non solo sù i testi originali dell'antichità, ma ancora sulle replicate sperienze, ripetute da lui cortesemente innanzi alle curiose Persone (Masdeu, 1806: 21.)[127].

7.2.3. El canto en la antigua Grecia

Requeno divide el Ensayo tercero práctico en tres partes, dedicadas, respectivamente, al canto griego, al ritmo y a los instrumentos. En la primera parte sostiene que los griegos no distinguieron el canto en vocal e instrumental, sino que dividieron el canto en métrico, harmónico y rítmico. En la época dorada de la música griega antigua, se empleó un canto instrumental significativo, con el cual "sin voz alguna humana pronunciaron de modo que se entendían las letras, las sílabas y las palabras de sus versos" (capítulo VII de la parte segunda de este Tercer ensayo práctico).

La justificación de restablecer el canto griego es, pues, remediar la pobreza del moderno:

> En los cantores sucede lo mismo que en los violines: si se ajustan a las quintas y terceras del órgano o del clave, entonan más bajo o más alto de la natural voz de esas consonancias; si entonan al natural de esas cuerdas, desentonan con el órgano y el clave. ¿No es tal, en pura plata, nuestra música? ¿Hay en ella preceptos fijos y arte estable con que se dirija a la práctica del canto vocal o instrumental?
>
> […] Tales son los sones machihembrados de nuestros estables instrumentos y tal es nuestro arte en la moderna música, que camina al ton ton y que, acordando por quintas un instrumento, tiene necesidad de caparlas y de degradarlas de su natural entonación para que puedan servir en la harmonía. ¿Es este arte harmónico o antiharmónico?
>
> Mas lo peor no es esto; del órgano o del clave toman el tono los otros instrumentos de la

127 La traducción del mismo Masdeu es: "Procuraré daros, oh filósofos, una sucinta idea de este nobilísimo hallazgo, fundado por el insigne descubridor sobre los textos originales de la Antigüedad, y sobre las muchas experiencias que ha hecho y que ha replicado varias veces con la mayor cortesía ante las personas que se lo han pedido" (Masdeu, Opúsculos en prosa, BNM, ms. 2898, párrafo 15).

> orquesta, algunos de los cuales, como los violines, pueden hacer justas todas las quintas rebajadas en los claves y órganos; mas si las hacen justas desentonan con esos instrumentos reguladores; si no las hacen justas, van como ellos fuera de la entonación natural de las quintas (1798a.II: 21v, en traducción).

La música antigua estaba estrechamente vinculada al canto y al baile, y no hay que olvidar que en el griego antiguo la alternancia entre sílabas largas y breves, así como los diversos acentos (grave, agudo y circunflejo, que marcaban la modulación de la voz), hacían que incluso la lengua hablada diera una impresión "musical", de la que carecen las lenguas modernas. Las distintas combinaciones entre vocales largas y breves daban lugar a diversos tipos de metro (yambos, troqueos, dáctilos, anfíbracos, anapestos), denominaciones que, en realidad, hacen referencia a distintos ritmos.

Requeno dedica la parte segunda del Ensayo tercero práctico a "la conducta rítmica" de los griegos. Lógicamente, el ritmo participa de la historia y características del sistema musical, descritos por Requeno en la primera parte (la dedicada al canto), es decir, evolucionó desde oscuros orígenes hasta conseguir la perfección entre los griegos:

> De las leyes rítmicas, pienso lo mismo que de las métricas. Los griegos aprendieron el ritmo o la medida del tiempo en la música de los egipcios, pues, tomando de ellos la música, y no pudiendo haber música sin alguna medida del tiempo en que debe sonarse cada cuerda, era necesario que los griegos tomasen el ritmo de los egipcios, mas el sistema de los pies rítmicos, correspondientes a los métricos, fue toda obra y perfección de los admirables y de los despejados talentos de los griegos, como la suma perfección a que lo levantaron, habiéndolo tomado muy informe y rudo de los egipcios (1798b: 28r-28v).

No faltan en estas páginas las referencias mitológicas ni las relacionadas con el papel del coro en las primitivas tragedia y comedia. Mientras que en la comedia antigua el coro era tenido como un actor más y no como un elemento lucrativo dentro del desarrollo de la intriga, a lo largo de la historia de la tragedia griega, el papel y protagonismo del coro sufrió una disminución. Así, mientras que en Esquilo llegó a gozar del protagonismo principal, como en Suplicantes, en Sófocles, aun conservando el status de "personaje", perdió ya su protagonismo, lo que resultó un hecho en Eurípides. De la misma manera, el número de coreutas, dirigidos por el corifeo, representante del coro en los momentos de recitación, también varió con los años, oscilando entre doce o quince en los dramas esquileos y sofocleos. Algunas piezas de Esquilo y de Eurípides

testimonian la división del coro en dos semicoros guiados cada uno por un corego, e incluso la existencia de un coro secundario, cuya aparición únicamente se da al comienzo y al final de la obra[128].

En cuanto a su aparición y actuación en la representación, esta comenzaba en la párodo con ritmo anapéstico, escena de presentación del coro precedida en muchas ocasiones de un prólogo. Una vez ubicado en la orquestra, entonaba, con acompañamiento de danza y música, el estásimo o canto coral lírico compuesto de estrofa, antístrofa y, a veces, epodo; normalmente, los dramas griegos antiguos solían presentar hasta tres estásimos.

Las piezas trágicas clásicas presentan, asimismo, partes dialogadas entre coro y actores, cuya denominación varía en virtud de la presencia o ausencia de canto y recitación. Así, se denomina diálogo epirremático al canto coral en contestación a la recitación del actor; y kommós al canto de ambos. Las diversas variantes de estas intervenciones podían dar lugar a las esticomitías o al protagonismo del corifeo. En Áyax, en fin, se atestigua el ocasional procedimiento de la epipárodo, esto es, la salida del coro de la orquestra y su ulterior reaparición.

En cuanto a los coros cómicos, sus veinticuatro miembros hacían su entrada en la orquestra, como en la tragedia, por medio de la párodo, bien desfilando y cantando, bien siendo llamados o invocados, bien siendo anunciados por algún actor. La estructura de la párodo cómica es más libre que la trágica, si bien es cierto que su intervención, sobre todo en la primera sección de las piezas, consistía en una serie de versos destinados a la danza, al canto y al recitado con composición epirremática. La parábasis es la más antigua de este tipo de estructura. Su ejecución tenía lugar, por lo general, cuando la acción dramática llegaba a su culminación.

Con un total de siete partes, el coro, adelantándose hacia el público aprovechando la ausencia de los actores en escena, danzaba, recitaba y cantaba una serie de versos siguiendo esta disposición, que se vio alterada ya en el propio Aristófanes. Otra estructura epirremática propia de la comedia es el agón, una escena de debate o discusión, distribuida en hasta nueve partes, en la que el héroe exponía su plan frente a otro contrincante o lo defendía ante la oposición o indiferencia de un antagonista. Así,

[128] Cf. Suplicantes, Euménides o Hipólito.

el coro u otro personaje actuaba de juez. El éxodo o salida del coro de la orquestra indicaba el final de la pieza. Cada una de estas estructuras tipo de la Comedia Antigua, variables según los autores y épocas, estaban precedidas, además, por una escena yámbica, cuyo metro era más libre que el de la tragedia y se adaptaba perfectamente a la reproducción de la lengua cotidiana[129].

El punto de inflexión lo marca la introducción del Cristianismo, cuya música se limita casi en exclusividad a la salmodia. Naturalmente, la música paleocristiana no es 100% griega, puesto que asimila rasgos hebreos, caldeos y sirios. Los primeros cristianos van conformando sus melodías a partir de la música grecorromana sobre la base de la recitación: es el llamado Canto Ambrosiano, cultivado, sobre todo, en el norte de Italia. Posteriormente, se transformó en el Canto Gregoriano, que sobrevive hasta hoy en la Iglesia Católica. En el siglo XI se impuso definitivamente la liturgia Romana en toda Europa bajo las influencias de otras tradiciones musicales.

El legado de la tradición musical de los griegos se ha repartido según sus dos modalidades, diatónica y cromática, de manera separada en Occidente y Oriente: en Europa occidental el canto llano y la música profana solo conservan el género diatónico, mientras que el género cromático y enarmónico se encuentra aún en pueblos de Asia y África. Esta diferenciación geográficomodal empezó por motivos religiosos con las reformas litúrgicas de San Agustín y San Ambrosio y fue completada más tarde por San Gregorio. Su consecuencia fue el abandono definitivo del sistema modal a favor del sistema tonal en Europa en el siglo XVI. Este proceso coincidió con la invención del sistema de anotación musical por el monje benedictino Guido d'Arezzo en el siglo XI[130].

[129] De las muchísimas referencias sobre el tema tenidas ya por clásicas, puede consultarse a López Férez (1992: 281-283, 287-289 y 472, donde se presenta un catálogo bibliográfico básico y fundamental) y Lesky (2005: 249-267).

[130] Vid. López Jimeno (2012: 30-32). Guido d'Arezzo, monje benedictino y teórico musical, fue una figura central de la música de la Edad Media, ya que, tras varios ensayos con sistemas de líneas horizontales, perfeccionó la escritura musical con la implementación definitiva de líneas horizontales que fijaron alturas de sonido, acabando con la notación neumática. Además de este logro musical, debemos a Guido d'Arezzo el desarrollo de la escala diatónica y la creación de los actuales nombres de las notas musicales, empleando la primera sílaba de cada frase de un himno a san Juan Bautista para identificar las notas que con ellas se entonaban. Este sistema de entonación fue denominado por el propio Guido "solmisación"; más tarde, será conocido como "solfeo". Asimismo, su obra Micrologus de disciplina artis musicae fue el segundo tratado sobre música con mayor difusión en la Edad Media tras las obras de Boecio.

La última parte de este Ensayo versa sobre los instrumentos y todo lo que a ellos se refiere. Esta sección será abordada y tratada en el siguiente epígrafe.

7.2.4. Los instrumentos de la música de los antiguos griegos

En la tercera parte del Ensayo tercero práctico, Requeno trata de los instrumentos músicos de los griegos, así como de su construcción y manejo. Como ya hiciera en los otros Ensayos, principia el apartado de los órgana justificándose en que "ninguno hasta ahora ha escrito de esta materia" (capítulo I), dedicando los otros dos capítulos a los instrumentos de cuerda ("Que los instrumentos griegos de pocas cuerdas que se tañeron con los dedos y cómo esto se ejecutase"), y a los "de aire". Ya en 1790 se lamentaba de que sus contemporáneos europeos no pudiesen gozar de las delicias que supondría la introducción de los instrumentos musicales griegos, y estaba dispuesto a investigar incansablemente hasta proporcionar esta utilidad a la sociedad:

> No os maravilléis, me dice la Filosofía, si la antigua Música hacía tales efectos en los oyentes, cuales no puede hacer la vuestra. Cuanto la Poesía y la Elocuencia pudieron antiguamente, tanto y más podía la Música. Vosotros, europeos, con los instrumentos de cuerda y de boca no sabéis hacer más que una pantomima insignificante de sonidos. Antiguamente, con solos los instrumentos se representaba la Ilíada de Homero; vosotros ponéis todo el cuidado en una orquesta de voces y de sonidos, en la cual estos acompañen a lo más a aquellas, pero antiguamente los instrumentos pronunciaban y todo el estudio de los cantores era de acomodarse al sonido de los instrumentos; pero, ¡callad… no me digáis tales cosas! La Europa estima aún demasiado sus Artes establecidos sobre los falsos fundamentos que los bárbaros les dejaron en sus irrupciones, ¿pero trabaja ella en rectificarlos, en repulirlos y hacer que todos los estimen? Todo padre ama a sus hijos por feos que sean.
>
> Sin embargo, si mis trabajos sobre las Artes perdidas o corrompidas por nuestros mayores (cual es esta de los signos [de hablar de lejos] que hemos explicado y procurado restablecer) fuesen acogidos por el público con aquella humanidad y generosidad que me ha mostrado por el restablecimiento de la pintura antigua, no omitiré emplear mis vigilias en solicitar algún descubrimiento aprovechando del ocio que me conceden los dioses en la amena y deliciosa mansión de la Italia (1795: 176-177).

Puesto que el enorme trabajo de erudición histórica del jesuita aragonés estaba encaminado a la resurrección de la genuina música griega (la romana era un sucedáneo más o menos degenerado), mal se podría alcanzar dicho objetivo sin los instrumentos músicos adecuados para ejecutarla e interpretarla. Como puede comprobarse, este

Ensayo tercero tiene la misma finalidad que el Ensayo segundo práctico, a saber, restaurar la genuina música griega antigua con los instrumentos pertinentes. Así lo confiesa en la "Introducción":

> Se trata de resucitar la más graciosa arte de los griegos; se trata de buscar una ley fija a nuestra incoherente ciencia harmónica; se trata de poner en la más clara y patente ley la creída misteriosa escritura de los griegos harmónicos que nos quedan; se trata de abolir infinitos prejuicios comunes a los doctos e ignorantes sobre las cuerdas, sobre las notas, sobre el canto de los griegos; se trata de hacer ver con el hecho la inutilidad de muchos eruditos y estimados volúmenes sobre la música de los antiguos; y, de todo esto, se trata con hechos que pueden verse y oírse fundados en los textos de los harmónicos griegos; de todo esto se trata sin números ni cifras algebraicas y aún sin cifras musicales modernas para que aun los que no saben de letras ni de música puedan por sí mismos probar cuanto yo dijere (1798c: 2v).

Por eso, Requeno, al final del Tercer ensayo práctico, se ocupó de los instrumentos griegos antiguos, de su construcción y manejo, y les dedica toda la tercera parte con cierto orgullo. No es muy prometedora ni rigurosa la extraña proposición primera, por la que "los griegos dividieron todos sus instrumentos en varoniles, femeniles y mixtos o participantes de ambas calidades" (1798a.II: 405-409, en traducción). Habla luego de los instrumentos de cuerda (monocordios, cítaras o liras), de los de aire o viento y de los de golpe o de percusión. Incluye, además, en el manuscrito unos cuantos dibujitos para que el lector comprenda mejor sus descripciones.

No procede detallar ahora todos esos instrumentos. Aunque la descripción que de ellos hace Requeno es el colofón de la obra de los Saggi cantori (1798), creemos que su interés por los mismos es mucho anterior, fruto de la curiosidad del funcionamiento de algunos de ellos utilizados en el ejército por los griegos y romanos en su telegrafía óptica y acústica (Requeno, 1790 y 1795). Ahora nuestro abate profundiza en todos los instrumentos del sistema musical. Sabido es, de hecho, el importante papel que dentro del ejército desempeñan, además del tambor, las cornetas, trompetas, bocinas y, sobre todo entre los romanos, el clásico militar. Pero desde entonces nada se había progresado:

> Con las luces de nuestro bien disciplinado ingenio se habría descubierto que nuestros mayores tomaron del clásico de los romanos el uso de la trompeta, del clarín y de la bocina,

> y que nosotros no hemos hecho más que hacerles servir más bien a nuestro placer que a lo útil y que, si hemos afinado las voces de estos marciales instrumentos hasta la más harmoniosa delicadez, poca o ninguna utilidad se sigue de esto, respecto de que no podemos, como los antiguos, mandar a la multitud sino lo convenido: ni sabemos, como ellos, cantar con la trompeta los hechos de nuestros héroes ni entonar sin la voz un majestuoso himno al Dios de las batallas (1795: 14).

Solo en el deseo de no polemizar con los musicólogos italianos, que se consideraban máximos expertos en música que no toleraban que los españoles, como los también ex jesuitas Antonio Eximeno y Esteban de Arteaga, se atreviesen a escribir de música, frenó, por el momento, los planes del aragonés:

> He huido hasta la sospecha de imprudente rivalidad con una Nación en que se hallan los más ilustres Compositores, y he respetado la paz de mis semejantes, sin olvidar la mía propia. Así no hago más que indicar un tan ameno como nuevo argumento. Por las mismas razones no he querido más que tocar muy de paso el arte de reducir el sonido de las campanas a que sean algo más que signos de convención. Es muy difícil que cualquiera novedad, por inocente que sea, no choque el orgullo literario; pero es cuasi imposible que deje de estremecer la multitud que posee las Artes, y que no suponga en el inventor o renovador el orgullo, la codicia de singularizarse, el demasiado amor proprio, el desprecio de los demás, la falta de prudencia, y aun si se quiere la extravagancia, o locura (1795: 24-26).

No vamos a aludir a todos los instrumentos grecorromanos, sino solo a los que tuvieron especial relevancia en las investigaciones requenianas. A diferencia de los romanos, los griegos aprovecharon poco los instrumentos de viento con mucha sonoridad, como la salpinge, utilizando mucho más los de cuerda, en especial la cítara y la lira, que son considerados instrumentos esencialmente griegos y estaban vinculados a los aspectos más nobles del individuo. Por el contrario, la tradición atribuía a los de viento una procedencia oriental minorasiática, como reflejan mitos, como el de Dioniso. Conocemos la mayoría de los instrumentos antiguos gracias a las abundantes representaciones iconográficas.

a) Instrumentos de cuerda

Entre los instrumentos de viento griegos, destaca, en primer lugar, el auló (αὐλός, tibia en latín). Habitualmente doble, era el principal y más antiguo instrumento

de viento de Grecia que, solo o combinado con otros instrumentos de cuerda, jugaba un notable papel en la vida social griega, como en ceremonias –especialmente en honor a Dioniso–, procesiones, en el drama, en los Juegos Nacionales o en los banquetes; servía de acompañamiento a las danzas, regulaba los movimientos de los remeros y la marcha de los soldados. El que en Homero aparezca como un instrumento de los troyanos y en la descripción del escudo de Aquiles, llevó a pensar en un posible origen asiático[131]. Pese a ello, el auló fue conocido en Grecia desde tiempos muy remotos, aunque el arte aulético evolucionó bajo la influencia e impulso de los auletas frigios[132]. El cuerpo principal del instrumento era el auló en sí, llamado βόμβυξ, hecho de muy diversos materiales (caña, metal o madera de árbol, de loto, cuerno, hueso de ciervo o rama del arbusto del laurel)[133] y con un número de agujeros laterales (τρήματα o τρυπήματα) que oscilaban de cuatro o tres, en los aulós más antiguos, hasta quince. En la parte superior del tubo principal se insertaba una embocadura formada por la boquilla (ὅλμος), en donde se encajaba y se fijaba la lengüeta (γλωττίς), y por el tudel (ὑφόλμιον). Los auletas solían emplear una cinta de cuero (φορβειά), que pasaba sobre las mejillas y se ataba detrás de la cabeza y que tenía un agujero en la parte de la boca para permitir la inserción de la embocadura, con el fin de hacer más fácil y menos esforzado el soplo[134].

En cuanto a su invención, una leyenda, mantenida aún en época clásica, hace a Marsias inventor de este instrumento; de hecho, Platón llama al auló "instrumento de Marsias". Por Pausanias sabemos que creó el doble auló y que lo tocaba en el culto a Cibeles[135]. Amén de la leyenda contada por Plutarco que explica los ataques en la Atenas del siglo V a. C. a las innovaciones en la música del auló[136], Pausanias habla de una estatua de Atenea en la que la diosa golpea a Marsias por recoger el auló que ella había arrojado al agua al ver su rostro deformado mientras lo tocaba[137]. La leyenda de la disputa con Apolo es bien conocida: Marsias y su auló fueron derrotados por Apolo y su cítara[138]. En este certamen musical con las Musas como jurado, el vencedor podría tratar al perdedor como quisiera. Así, Apolo, luego de derrotar a Marsias, lo colgó de un árbol

[131] Il. X 12 y XVIII 495, respectivamente.
[132] Cf. Ps. Plu., De musica, 1133F.
[133] Cf. Poll. IV 71.3-5.
[134] Vid. Howard (1863), Schlesinger (1939), Sachs (1940: 138-140), Michaelides (1978: s.v. "aulos"), West (1992: 81-107), Mathiesen (2000: 177-222) y Hagel (2009: 327-365).
[135] Paus. X 30.9.
[136] Plu., Moralia, 456B-D.
[137] Paus. I 24.1.
[138] Cf. D.S. III 58-9.

y, vivo aún, le quitó la piel. Según Ovidio y Pausanias, bien de la sangre de Marsias, bien de las lágrimas que por él derramaron los demás sátiros y ninfas, nació el río que lleva su nombre, un afluente del Meandro relacionado con la saga del sátiro[139]. Contamos, no obstante, con varias versiones de esta leyenda: Marsias tocó mejor que Apolo, pero este puso la lira boca abajo y tocó la misma melodía, lo que resultó imposible para aquel; en otra versión, Marsias fue derrotado cuando Apolo tocó y cantó a la vez, lo que provocó la protesta de Marsias arguyendo que el concurso era de habilidad tocando un instrumento y no con la voz, protesta que fue obviada. Esta disputa puede interpretarse como una lucha entre el arte nacional y la tradición contra la influencia extranjera y la intrusión; y Apolo, representando el arte nacional –de hecho es su dios protector–, debía ganar. Pero, a pesar de la victoria lograda, los elementos extranjeros fueron aceptados poco a poco y por partes, al igual que fueron asimilados en el arte griego. La leyenda, sin embargo, se suaviza un poco en Diodoro Sículo: Apolo, arrepentido por lo que le hizo a Marsias, destruyó su cítara y la harmonía creada de ella[140].

Según otra leyenda transmitida por Plutarco, fue la diosa Atenea la inventora del auló[141]. Sin embargo, al verse reflejada en las aguas con su rostro deformado mientra tocaba su instrumento, irritada, lo arrojó lejos. El auló cayó en Frigia, donde fue recogido por Marsias. Esta leyenda, que tiende a establecer un origen griego para el auló, fue, muy probablemente, creada con posterioridad a la disputa entre Apolo y Marsias.

La aulodia, uno de cuyos máximos representantes fue Polimnesto de Colofón (siglos VII a. C.-VI a. C.), consistía en un solo vocal acompañado por el auló, mientras que la aulética era el género instrumental, un arte asociado a un músico de nombre Olimpo[142].

---

[139] Ov. Met. VI 391ss. Paus. X 30.9. Cf. Hdt. VII 26.3 e Hyg., Fab. 165.
[140] D.S. III 59.5-6. Cf. Apollod. I 4.2 y Plin. H.N. XVI 89.
[141] Plu., Moralia, 456B-C; cf. Pi., P. XII.
[142] La Suda recoge hasta tres Olimpos distintos (ómicron, 218-221). El primero, que vivió mucho antes de la guerra de Troya, es de Misia, en Asia Menor, hijo de Meón y discípulo del sátiro Marsias. Además de auleta –arte que descubrió–, compositor de cantos y elegías, así como de nomos auléticos y trenéticos en Figia, varias leyendas le atribuyen la introducción y difusión en Grecia de la música instrumental aulética. Dio nombre, asimismo, al monte Olimpo de Misia. Del segundo personaje con este nombre la Suda solo dice que fue compositor de nomos citaródicos. Del tercero, llamado el Joven y con frecuencia confundido con el primero, tan solo escribe que nació en época de Midas, hijo de Gordias, rey de Frigia (siglo VIII a. C.–VII a. C.). Plutarco menciona en dos ocasiones a un músico de nombre Olimpo: en la primera (De

La siringa (σῦριγξ), que no debe confundirse con siringe –vocablo griego para aludir la boquilla del auló simple– es un término que indica propiamente "silbido" o "siseo". Representa la flauta pastoril, esto es, la propia de los pastores[143], en caso de que esté compuesta por una única caña (μονοκάαμος), o la flauta de Pan, en el supuesto contrario (πολυκάλαμος). La composición de una y otra está privada de boquilla, lo que hizo que el propio término se empleara para designar instrumentos sin boquilla. De esta manera, el sonido se produce por el soplo directo en el agujero del extremo superior. Las siringas múltiples contaban con un número de siete cañas de diferente tamaño, formando una línea horizontal en el extremo superior, sin agujeros que tapar y unidas con cera[144]. La flauta de Pan era un instrumento pastoril usado por los pastores, pero nunca con fines artísticos. Sin embargo, sabemos por Plutarco (Moralia, 961E) que la siringa también estaba relacionada con encantamientos y hechizos[145]. En cuanto a su origen, según Pólux era celta[146]; no obstante, otros autores ven una mano divina en su creación[147]. De manera general, puede decirse que la siringa múltiple fue el principal precursor del hidrauló.

Requeno menciona, en fin, lo que él llama el clásico militar, que era una especie de tuba o trompa, y diversos cuernos para uso fundamentalmente castrense, de los que nuestro jesuita habla en El antiguo arte de hablar desde lejos[148]. Masdeu recuerda el empeño de Requeno por darle utilidad en el campo de las telecomunicaciones:

> Las muchas luces y noticias que había adquirido el señor Requeno con sus varios descubrimientos, principalmente con los de la música y telégrafos, pusiéronle en proporción de poder llamar a nueva vida el antiguo clasicum militare, que era una especie de trompa o clarín, con la cual los jefes de los ejércitos no sólo llamaban a sus soldados y les mandaban las operaciones de la guerra, sino que animábanlos también con aquellas célebres oraciones o arengas, a que se debieron muchas veces las más famosas victorias. Ya

musica, 1132E-F) para atribuirle, según Alejandro, la introducción en Grecia de la música instrumental; en la segunda (1134F) es considerado por los músicos, según Aristóxeno (Fr. 98), como el creador del género enarmónico. Sea como fuere, la tradición hizo de un músico de nombre Olimpo el responsable de dar a conocer en la música griega elementos musicales minorasiáticos, llegando a considerarlo por ello el inventor de este arte.

[143] Cf. Il. XVIII 525-526 y Pl., R. 399d.7-9. Sobre este instrumento, vid. especialmente Michaelides (1978: s.v. "syrinx") y Mathiesen (2000: 222-225).

[144] Cf. Poll. IV 69 y VIII 72, donde habla de una siringa de cinco cañas.

[145] Plu. Moralia, 961E.

[146] Poll. IV 77.1-2.

[147] D.S. III 58.2 y Ov., Met. I 689-712, cf. Euph. ap. Ath. IV 84.21-28.

148 Requeno (1795: 112-121): "capítulo XIV. Cómo hablaban los antiguos con los instrumentos de aire".

nos había dado [Requeno] en su obra telegráfica alguna idea pasajera de este importantísimo instrumento, pero hízolo conocer más abiertamente con las experiencias hechas en España en los últimos meses del año de 1799 y primeros del siguiente. Hizo componer en Cuenca, por el maestro de capilla don Pedro Aranaz[149], una música simplicísima, fácilmente adaptable al intento y, con ella, se profirió a son de clarinete, sin voz humana, un entero discurso clarísimo, que oyeron y entendieron sin dificultad ninguna muchos sujetos allí presentes. El nuevo lenguaje musical mereció la aprobación, que el autor conserva por escrito, de los insignes maestros de música de El Escorial (Opúsculos en prosa: ms. 2898, párrafo 19).

b) Instrumentos de cuerda

Si hablamos de los instrumentos que utilizaron los habitantes de la Grecia antigua cabe destacar la lira, instrumento que simboliza la poesía. Pese a que los instrumentos griegos tienen sus propias características e historia, mantienen un estrechísimo parentesco con modelos de origen oriental. Piénsese, por ejemplo, que en Mesopotamia se emplearon cordófonos y aerófonos bastante antes del año 2000 a. C., extendiéndose ampliamente por el oeste asiático y este mediterráneo. De hecho, la primera imagen que se conserva de una lira ha sido hallada en un graffiti de Megido (Israel), fechado en torno al año 3100 a. C. Los reinos sumerios e hititas emplearon, asimismo, liras más complejas (de hasta once cuerdas) desde comienzos del tercer milenio antes de Cristo. Los pueblos semitas occidentales desarrollaron, en cambio, un modelo más ligero y fácil de manejar que extendieron a Babilonia y Egipto. En el caso de la lira griega, a pesar del origen mítico del que habla Nicómaco de Gerasa[150], es el único instrumento heleno atestiguado por las civilizaciones minoica y micénica, lo que refleja, al tiempo que vaticina, su dominio y enorme prestigio en la Grecia Clásica.

La χέλυς griega o testudo latina es, propiamente, la lira primitiva. Inventada por Hermes y regalada por éste a Apolo para aplacar su enfado por el robo de sus vacas, según el Himno Homérico a Hermes, recibió este nombre porque su caja de resonancia estaba formada con el caparazón de una tortuga.

149 Requeno, en su estancia en Zaragoza (1798-1801), enfocó sus estudios de la comunicación a distancia más hacia los instrumentos sonoros que a métodos visuales, tal vez reconociendo que estos sistemas superaban a los propuestos por los antiguos. Para eso encontró un aliado en don Pedro Aranaz y Vides, maestro de capilla jubilado de la catedral de Cuenca, músico de reconocido prestigio que compuso una buena cantidad de obras de renombre y fue, además, un importante teórico que escribió unas Reglas generales para que una composición de música sea perfecta y un Curso completo de composición.

150 Nicom. Exc. I, K. von Jan, p. 266.

En cuanto a su composición, cítara y lira (κιθάρα y λύρα), ésta de origen griego y aquélla asiático, presentaban una fabricación muy similar: una caja de resonancia, inicialmente de caparazón de tortuga –en el caso de la lira– y posteriormente de madera, por encima de la cual se extendía una membrana vibrante de cuero de buey[151]. A cada lado se fijaban dos brazos (πήχεις o κέρατα) hechos de cuerno de cabra salvaje o de madera y paralelos a la caja de resonancia, cuyos extremos superiores se unían ligeramente a un travesaño (ζυγόν) de madera. Las cuerdas, de tripa o de tendón, se tensaban con un nudo en un pequeño tablero sito en lo más bajo de la caja de resonancia, pasaban por encima de un puente (μαγάς), aislando la parte vibratoria de las cuerdas, y se extendían a lo largo del instrumento hacia la barra transversal, en la que se ataban. Unas clavijas (κόλλαβοι o κόλλοπες) de madera, metal o marfil, se fijaban a la barra transversal, alterando la tensión de cada cuerda. Todas las cuerdas tenían la misma longitud, pero no igual grosor y tamaño, produciendo cada una un único tono al ser tocada con el dedo o con un plectro.

En cuanto a su construcción, la cítara era más elaborada y perfecta y contaba con una caja de resonancia mucho más grande, lo que le confería un sonido más sonoro y amplio. El peso, por tanto, establecía otra diferencia entre ellas. Así, en el caso de la cítara, el intérprete, normalmente sentado, tenía que sostenerla en una posición casi vertical, incluso un poco inclinada hacia él, mientras que la lira, al ser mucho más ligera, se sujetaba en posición inclinada respecto al ejecutante, que la sostenía con una correa de cuero (τελαμών).

El número cuerdas de la lira cambió considerablemente a lo largo de su historia, pero durante un largo periodo de tiempo fueron siete (invención atribuida a Terpandro), si bien la primitiva lira tenía cuatro o incluso tres cuerdas[152]. Por lo que sabemos, desde el siglo V a. C. aparecieron liras con nueve, diez, once e incluso doce cuerdas. Nicómaco transmite la noticia según la cual Teofrasto (o Profrasto) de Pieria (segunda mitad del siglo V a. C.) añadió la novena cuerda, Histieo de Colofón (siglo V a. C.–IV a. C.) la décima y Timoteo de Mileto (siglo IV a. C.), la undécima[153]. En el pseudoplutarqueo De musica, los responsables de añadir la duodécima cuerda son

[151] Sobre ambos instrumentos, vid. Sachs (1940: 100-103 y 128-135), Michaelides (1978: s.v. "kithara" y "lyra"), Chailley (1979: 65-70), West (1992: 48-70), Mathiesen (2000: 324-270) y Hagel (2009: 76-95 y 133-135).
[152] Cf. Hagel (2009: 76-91).
[153] Nicom., Exc. IV, K von Jan, p. 274.1-275.15.

Melanípides y Timoteo[154]. Sea como fuere, lo cierto es que el número siete para las cuerdas de la lira ha sido reconocido como el canónico y más puramente tradicional. Téngase en cuenta que esta cifra se tenía por sagrada y venerada, ya que no solo era la de los planetas y sabios, sino también el día del nacimiento del dios Apolo (el séptimo día del mes Bysios), el número de las puertas de Tebas y el de las vocales del alfabeto griego que no han de ser pronunciadas en voz alta por hombres sabios[155]. Frente a la creencia común de muchos de que Terpandro fue el responsable de la adición de la octava cuerda a la lira heptacorde, Nicómaco hace remontar tal acontecimiento a Pitágoras[156]. Boecio atribuye la adición de esta octava cuerda a Licaón de Samos (siglo VI–V a. C.), aunque, en opinión de Calvin M. Bower, bajo este nombre se oculta el de Pitágoras[157]. La Suda, por su parte, recoge el nombre de Simónides como responsable último de esta evolución del instrumento.

El bárbiton (βάρβιτος) –también conocido como βάρμος, βάρωμος y βαρύμιτον– es una variedad de la lira, más estrecha y más larga, lo que hace que sus cuerdas fueran más largas y su registro de tono más agudo[158]. El bárbiton era un instrumento muy antiguo. Según Píndaro, Terpandro fue el inventor del bárbiton, lo que contrasta con la noticia transmitida por Neantes el Joven, el historiador de Cícico, según la cual esta invención se debe a Anacreonte[159]. Sea como fuere, el bárbiton fue tenido como un instrumento de gran honor en la escuela de Lesbos por parte de importantes personalidades, como el propio Terpandro, Alceo, Safo y Anacreonte. Su número de cuerdas no es conocido, aunque Teócrito lo define como instrumento policorde[160], mientras que el poeta cómico Anaxilas habla de bárbitos tricordes[161].

Pero el instrumento musical que más ayudó a Requeno a resucitar la música griega fue el canon o canone o magade o mágadis (sinónimos, según la lengua de los textos). Era un arpa triangular, probablemente de origen lidio[162], cuyo número de

[154] Plu., De musica, De musica, 1141D-1142A.
[155] Cf. Nicom., Exc. VI, K. von Jan, pp. 276.8-278.9.
[156] Nicom., Harm. V, K. von Jan, p. 244.11-245.17; cf. Arist., Pr. XIX 32
[157] Boet., Mus. I 20. Bower (1978).
[158]Sobre este instrumento, vid., principalmente, Sachs (1940: 129-136), Michaelides (1978: s.v. “barbitos”) y Mathiesen (2000: 249-253).
[159] P., ap. Ath. XIV 37.12-36.
[160] Theoc. XVI 5.45.
[161] Ap. Ath. IV 70.11-18.

162 Así lo afirma Ateneo de Náucratis (XIV 634ss.) y Diógenes Laercio (45).

cuerdas variaba, de acuerdo con la iconografía, de nueve a veinte, pudiendo abarcar dos octavas completas. Había una variedad con 40 cuerdas, que se apoyaba sobre las rodillas[163], y que seguramente, a juzgar por el dibujo que nos dejó nuestro jesuita, fue el modelo que se hizo construir en Bolonia y con el que viajó a Zaragoza para continuar sus investigaciones sobre la teoría musical antigua bajo el mecenazgo del projesuítico conde de Fuentes, según cuenta Pedro Aranaz, como ya se vio en la descripción del volumen segundo.

Retornado a España, Requeno emprende la traducción al español de los Saggi cantori, probablemente en 1800, y, en la "Introducción" del Ensayo tercero, hizo un nuevo recuento de sus trabajos y de las dificultades que había tenido, mostrando su agradecimiento al canone por haberle facilitado sus investigaciones:

> El continuo estudio que yo he hecho de aquellos autores griegos que escribieron de la harmonía me ha facilitado el entenderlos y explicarlos. Los primeros experimentos, hechos sobre el instrumento canon y de que hemos hablado ya en el segundo ensayo, me han abierto las puertas para entrar a la inteligencia de las reglas que nos dejó Aristóxeno sobre el canto. Yo he llegado a fabricar los instrumentos y los plectros antiguos y, con ellos, he sonado. Es verdad que, por falta de medios para pagar en sonadores y cantores prácticos y en la fabricación de otros antiguos instrumentos, yo no he podido hacer pruebas en que comparase el moderno con el antiguo canto para introducir en nuestras orquestas los instrumentos de los griegos y romanos; y ahora, concedida por el Rey católico a los exjesuitas la licencia de volver al seno de sus familias, yo me he visto obligado a dejar este mi tratado del canto sin hacer aquellos experimentos que hubieran sido más fáciles de ejecutar con el tiempo en la Italia y que yo había prometido en mis primeros ensayos. Pienso hacerlos en España e informaré del resultado a la Italia: me tendría por dichoso si con este y otro medio pudiese atestiguar mi gratitud a los favores en ella recibidos de buena acogida y trato en treinta y dos años de mi morada aquí (1798c: 63r-63v).

c) Instrumentos de percusión

Entre los instrumentos de percusión, los de mayor uso y popularidad en Grecia fueron el tympanon (una especie de tambor o pandero), los címbalos (pequeños platillos de bronce, que se entrechocaban con los dedos), el sistro y los crótalos164.

Que la música percutida formaba parte tanto en las fiestas populares como en

[163] López Jimeno (2008: 28-29).

[164] López Jimeno (2008: 29-30).

los ritos sagrados que propiciaban éxtasis, era un hecho del todo conocido por nuestro abate, razón por la que el tambor será el único instrumento al que nuestro jesuita le dedicará una monografía: Il tamburo (1807), que intentará dignificar, aunque estudiándolo como instrumento de cuerda y no de percusión. Masdeu, en el resumen de las investigaciones del aragonés sobre el "tambor harmónico" (artículo IV. "Reforma práctica del tambor"), confirma esta metodología:

> Efectivamente, nuestro tambor, cuando se haya de reducir a instrumento harmónico, debe ponerse en la clase de los de cuerda, porque, según las experiencias hechas, no puede conseguirse en él toda la serie de tonos ni por la groseza mayor o menor de sus pieles, que es la medida de los instrumentos de golpe, porque esta proporción es incierta y desconocida; ni por la mayor o menor largura de su caja o tubo, que es la de los instrumentos de viento, porque en esta especie de medida no se le hallan límites ciertos; sino solamente por la mayor o menor largura del diámetro de su parche, que es lo mismo que su cuerda (Masdeu, Opúsculos: ms. 2898, párrafo 19).

Pero Requeno fija su preferente análisis en instrumentos que pudiéramos considerar raros. Ya hemos aludido a la construcción de su magade. El órgano, que se clasifica como un instrumento de viento, pero en una subcategoría en la que está completamente solo y diseñada para él (instrumentos de viento de teclado y tubos), fue descrito en el Arte de hablar desde lejos (1790) y en los Saggi cantori de 1798. He aquí uno de los instrumentos musicales más complicados, cuya reconstrucción el abate aragonés hace a través de las noticias de Vitruvio y de sus comentaristas. Ya antes de 1790 había propuesto la construcción de un "órgano portátil para hablar"[165]:

> Constrúyase un órgano de tantas gruesas flautas y sonidos diferentes cuantas son las letras del alfabeto de la lengua en que se quiere hablar. Instrúyanse los oficiales en reconocer en este órgano la A, la B, &c., para lo cual, con una ley pública, si fuese necesario, como hicieron los griegos respecto a los instrumentos músicos, se establezca el modo con que debía tocarse aquel órgano, que sería este: la primera flauta de cualquier sonido que fuese se destinaría para significar la letra A, la segunda para la letra B, la tercera a la letra C y así de las demás hasta la Z (1795: 173).

Posteriormente, en los Saggi de 1798 (II: 446-449), entre los organitos pequeños y portátiles, describió Requeno, en el tercero de sus Saggi sull'arte armonica, un tercer tipo, en el que ya intervenía el agua, que aunque toma como fuente a Vitruvio,

[165] Requeno (1790: 175-180; 1795: 173-177).

parece que se refiere al órgano hidráulico acústico de Ctesibio (ca. siglo III a. C.), inventor del órgano de agua (ὑδραυλικὸν ὄργανον, llamado hidrauló [ὕδραυλος] o hidraulis [ὕδραυλις]), cuya traducción manuscrita del propio Requeno no es literal, pero da una idea precisa de lo editado en italiano:

> A imitación de estos órganos hidráulicos pequeños se hicieron otros muy grandes, de los que habla Vitruvio y de los que intentó Vosio dar explicación en el librito del antiguo ritmo, bien que no logró darnos una idea clara de su manejo. Ellos estaban construidos con dos cajas de metal cuadradas; en la superior estaban los flautos de todas las series harmónicas, según Brienio (que nos describe el modo de colocar los tonos con orden), cerrados de modo que salían de sus bocas o trompas por la cubierta de la caja superior; la parte inferior de los flautos o de sus embocaduras entraba en la segunda caja llena de agua; contenía esta dos fuelles que, con artificio, tenían una común desembocadura en el segundo plano de la caja llena de agua; estos dos fuelles tenían a cada lado su manubrio para henchirse de viento; henchidos, echaban el viento en la caja del agua y, no hallando otra salida que la de las embocaduras de los flautos del órgano, estas sonaban con murmurio: el sonador o sonadores estaban sentados en la caja superior o al derredor de ella; y con las manos regulaban, abriendo y cerrando las bocas de los flautos, los sones y las canciones (1798c: 118v-119r).

8. Estudio de Requeno sobre el tambor (1807)

Hacia el año 1816, Masdeu calificó a Requeno, ya fallecido en 1811, como "el nuevo padre del clarín parlante y del tambor harmónico; dos producciones merecedoras del más sincero reconocimiento"[166]. Cuando leímos Il Tamburo por primera vez nos pareció una joya de la historia de la Música[167], pero, para comprobar la certeza de esta impresión nuestra y de la afirmación de Masdeu y para descartar que no era otras de las "exageraciones" que, según Menéndez y Pelayo y Miguel Batllori, Masdeu tributaba a su admirado abate aragonés, rogamos a don Francisco José León Tello que analizase brevemente Il tamburo para el libro colectivo que coordinamos con motivo del bicentenario de la muerte del calatorense y que ahora simplemente resumimos[168].

Respecto al objetivo que se propuso Requeno con Il tamburo, estaba marcado

[166] Masdeu (Opúsculos: ms. 2898, párrafo 6).

167 Requeno, Il Tamburo, stromento di prima necessità per regolamento delle truppe, perfezionato da D. Vincenzo Requeno, Roma, Luigi Perego Salvioni, 1807, pp. 93. Ahora puede bajarse cómodamente de Google Books: http://goo.gl/5JDgQy

[168] León Tello (2008: 331-341).

por el mismo axioma de restauración pragmática que se había planteado en el Arte de hablar desde lejos, veinte años antes, al principio de sus investigaciones sobre el mundo grecolatino: el "refinar" los instrumentos musicales, que en el siglo XVIII eran "groseros", pero que en la Antigüedad habían sido "un arte perfecta". Así lo entendió el jesuita P. Manuel Luengo al reseñar el descubrimiento de la telegrafía óptica requeniana: "El asunto del autor, en general, consiste en probar que los antiguos griegos y después los romanos, hasta las irrupciones de las naciones bárbaras, de las cuales se tomaron estos groseros instrumentos de timbales y tambores de que usan ahora todos los ejércitos europeos, tuvieron un arte perfecta de hablar e intimar órdenes desde lejos a ejércitos numerosos"[169]. Requeno aborda ahora (1807) las posibilidades harmoniosas del "grosero instrumento", tal y como se había comprometido en el final del tercero de sus Saggi cuando escribió sobre el tema "degli stromenti da fiato e da percossa" ("De los instrumentos de soplo y de golpeo o percusión")[170]. En su traducción manuscrita al español podemos leer:

> Nuestros panderillos y sonajas están hechos sin arte y hacen un ruido antiharmónico. Lo mismo digo de los tambores de nuestros Regimientos, los cuales pudieran hacerse entre sí harmónicos y de sones más agradables y distintos con las mismas reglas (1798c: 119).

8.1. Contenido de Il Tamburo[171]

En la tabla adjunta puede observarse que Requeno hizo serios experimentos acústicos con la finalidad de hacer del tambor un auténtico instrumento musical, cuyo uso se expandiese mucho más lejos de los estruendos de los ejércitos y ocupase el lugar que le corresponde en una orquesta.

169 Luengo, *Diario*. Año 1797. Tomo XXXI, 2ª parte, pp. 446-449; reproducido por Astorgano en Requeno (2008: XCII).

170 Requeno (1798a.II: 451-453).

171 Excepto la tabla, el resto de este capítulo está tomado literalmente del artículo de León Tello (2012), que no entrecomillamos por razones tipográficas, pero dejamos constancia de ello.

Nº capítulo	Nº páginas	IL TAMBURO STROMENTO DI PRIMA NECESSITÀ PER REGOLAMENTO DELLE TRUPPE, PERFEZIONATO DA DON VINCENZO REQUENO
	3-8	INTRODUZIONE
	8-42	Parte I.
CAP. I	8-11	Origine del Militare Tamburo.
CAP. II	11-14	Il fine per cui al dì d'oggi si adopra il tamburo è assai diferente del fine per cui s'inventò: onde ci abbisogna ridurlo atto al fine per cui l'adoperiamo.
CAP. III	14-18	Discrivesi il moderno militare stromento.
CAP. IV	18-22	Si esamina il Tamburo, e l'unico scrittore che abbia di esso parlato.
CAP. V	22-31	Essenziali difetti del moderno Tamburo.
CAP. VI	31-38	Le antiche Nazioni ebbero tamburi più perfetti del moderno.
CAP. VII	38-42	Che l'antico tamburo più perfetto del moderno, può al dì d'oggi rinovarsi, e rendersi eziandio più perfetto e più atto a' bisogni militari.
	42-62	PARTE II. PRINCIPI ACUSTICI E PROPOSIZIONI PRATICHE DA REGOLARCI A PERFEZIONARE IL NOSTRO ED A RINAVARE L'ANTICO GRECO TAMBURO.
	42-43	INTRODUZIONE.
	43-51	Siete principios.
	51-62	Seis proposiciones.
	63-86	PARTE III. SPERIMENTI E RISULTATO DELLE MIE RICERCHE DE' PROPOSTI PRINCIPI E DELLE MIE PROPOSIZIONI.

	63-64	INTRODUZIONE.
CAP. I	64-66	Sperimento I. Come inalzai lo strepito del moderno tamburo a voce armonica.
CAP. II	66-73	Sperimento 2. Della maniera con cui ritrovai nel Tamburo la graduazione e cambiamento di tono.
CAP. III	73-77	Metodo pratico con cui presi la degradazione de'suoni armonici del tamburo, e con cui da ognuno potrà prendersi (Requeno gradúa el tambor según las escalas de Dídimo y de Tartini).
CAP. IV	77-78	Della proporzione della cassa, e dell'eco aggiunto a' tamburi della nostra costruzione.
CAP. V	78-79	Della cattubba.
CAP. VI	80-81	Della maniera con cui la cattubba possa rendere tre toni in consonanza.
CAP. VII	82-86	Dell'uso che può farsi della nostra Cattubba per parlare quanto piaccia a gli ufficiali o a' soldati.
	87-88	CONCLUSIONE.
	88-93	AGGIUNTA. Sperimenti musicali fatti coll'Ab. Requeno li 6 Febrajo 1807, li 9 Febrajo, li 10 Febrajo 1807.

Masdeu, fallecido Requeno, traduce su opúsculo Requeno il vero inventore y añade un resumen de las investigaciones del aragonés sobre el "tambor harmónico", donde la palabra clave es "suavizar", constantemente repetida, como objetivo fundamental de sus experimentos: "11. Es necesario, pues, por todos los títulos y razones, suavizar nuestro tambor y restituirle, en cuanto se pueda, la antigua harmonía, para lo cual, ante todo, es preciso fijar las leyes de acústica, que nos faciliten esta deseada reforma"[172].

[172] Masdeu, *Opúsculos en prosa. Adición: el tambor armónico de don Vicente Requeno, propuesto por el*

Cuando Menéndez y Pelayo afirma de Requeno que fue "personaje de extraña y singular inventiva y de fantasía aventurera y temeraria", parece referirse, aun de manera poco acertada por el matiz peyorativo con que pudieran ser interpretadas sus palabras, a la rareza y originalidad de la temática de casi todas sus obras; pero cuando concluye que su "imaginación errabunda iba mezclada por raro caso en una verdadera y peregrina erudición que hace hoy mismo respetables algunos de sus trabajos", lamentamos que el reconocimiento de su talento y de sus conocimientos venga menguado por adjetivaciones tan poco idóneas [173]. Despojados estos juicios de esos términos inapropiados, definen los caracteres del libro Il tamburo (1807). En efecto, es sorprendente que habiendo diversidad de instrumentos de cuerda y viento integrados ya en los conjuntos de música de cámara, teatral, orquestal e incluso religiosa de su tiempo, y capaces de producir una escala con precisa determinación tonal, se dedicase a investigar la acústica del tambor en sí misma y con posibilidad de proyección de sus resultados a todos los instrumentos que componen el grupo de percusión de membrana.

Pero hay tres aspectos que acentúan el interés de su estudio: aportación a la historia de este instrumento, verificación de sus ideales neoclásicos a través del análisis de los textos griegos sobre su empleo y propuesta de evolución de su construcción para obtener calidades sonoras que permitieran en el futuro su introducción en las distintas agrupaciones musicales. Con el tiempo, la función del timbal en las orquestas sinfónicas se hizo imprescindible: aumentó su número, con la consiguiente ampliación de sus posibilidades sonoras, y se volvieron sus vibraciones más refinadas. A su insustituible participación en la ordenación rítmica, se añadió la aportación de su timbre inconfundible a la creación de la forma. Llegaría a convertirse hasta en instrumento solista, como muestra, por ejemplo, en una de sus obras Cristóbal Halffter, quien, como habían hecho maestros barrocos con otros instrumentos, como el clavecín, conjunta varios timbales con bello y expresivo resultado. Requeno habría gozado si hubiera podido comprobar la coincidencia de sus ideales con los de los compositores de las vanguardias del siglo XX y observar la validez de sus propuestas. Extraña, en cambio, que su libro no haya suscitado mayor interés entre los musicólogos, ni siquiera entre los aragoneses, que tanto alardean de bombos en su Semana Santa. Estamos ante uno de los

autor de estos opúsculos a los ejércitos de España. Párrafo 11.

[173] Menéndez y Pelayo (1940: 647).

tratados más importantes sobre instrumentos: no solo historia o análisis de estructura, sino también normas de fabricación. Su amplio contenido realiza el doble carácter de la cultura del siglo XVIII: restauración e innovación.

Su minuciosa descripción de los tipos de tambor utilizados en la Antigüedad constituye un verdadero tesoro para el investigador de la historia de los instrumentos musicales: materiales empleados, estructura, mecanismo de cambio de la tensión de la membrana para obtener distintos tonos, etc. En este aspecto, el tratado es una fuente de singular valor, pero no solo para el músico, sino para el historiador, en general. El pasado del hombre no se reconstruye atendiendo únicamente a su actuación política, bélica, religiosa o sociológica: se realiza en todas sus actividades, aunque en unas con carácter más significativo que en otras. Es indudable la importancia de la artística en la creación y en la percepción. Por tanto, una visión general de la Humanidad implica un conocimiento de las artes y de su historia. Los instrumentos de música evolucionan con el hombre y contribuyen a definir su trayectoria, lo mismo en su uso singular que en conjuntos.

Aparte del interés concreto del tema desarrollado, de su estudio cabe deducir la actitud de Requeno ante problemas generales de teoría de la ciencia y del arte en los que se revela su pensamiento filosófico. Durante un largo periodo histórico, los tratadistas expusieron un concepto del arte de origen aristotélico referido a las denominadas “artes útiles”. Figura todavía en libros de autores pertenecientes a la corriente neoescolástica del siglo XX. Requeno afirmaba: “de las diversas necesidades han nacido todas las artes. Las artes necesarias a la vida humana nacieron de las necesidades de primera necesidad” (1807: 3). Los teóricos de las bellas artes se han esforzado en distinguir éstas de las prácticas y han lamentado el uso de una misma nominación. Sin embargo, si consideramos la vivencia estética como una necesidad humana, aun de carácter anímico, la definición podría seguir siendo válida, aunque inmediatamente habría que distinguir entre ambos tipos de necesidad y, en consecuencia, entre dos géneros de artes. El mismo Aristóteles afirmaba que la música hace posible el empleo noble del ocio del hombre libre, lo que implica subvenir a una necesidad del hombre derivada de su naturaleza espiritual. Requeno habla también de artes de lujo y, aun en la profesión militar, reconoce la necesidad de artes utilitarias para la realización de sus difíciles fines bélicos, proponiendo también el empleo de “las de honesto placer” (1807: 4) para la

restauración de las fatigas del soldado. No olvidemos que la historia de las bandas militares comienza en la Antigüedad, cuando se proyectaba la distinción en la clasificación de los instrumentos de cuartel: "de primera necesidad" (tambor, cornetín de órdenes) y los que se integraban en la banda "di puro decoro" y placer (1807: 4); incluso en los primeros advertía la doble finalidad de su empleo.

Por esto, pretendía en su tratado llevar al tambor "a su última perfección y a volverlo harmonioso, de modo que con voces y tonos diferentes pueda tener las tres propiedades de las artes acústicas: ser necesarias, útiles y agradables" (1807: 6); con estas palabras definía el futuro de los instrumentos de percusión, en su integración en la forma musical. Aunque tuviese destino primario bélico, se utilizaba también en ceremonias religiosas, festivas y civiles. Sin embargo, Requeno advierte que solo se había propuesto tratar del tambor de uso militar[174]. En este aspecto, comparaba la función rítmica del tambor en la banda militar con la de la mano del Maestro de capilla; pero para el cumplimiento de esta misión estimaba que debía producir un sonido harmónico capaz de afinarse en varios tonos, condiciones que no reunían hasta entonces, ya que eran monótonos y sonaban "con estrépito más que con sonido harmónico" (1807: 14). Hombre de paz, se excusaba ante los militares de inmiscuirse en su terreno por segunda vez (recordemos que en la primera presentaba la actualización del antiguo sistema de "comunicación a distancia en la guerra"[175]).

Destaca también en este libro su aportación a la determinación de la práctica del método experimental. En la música, la tradición atribuye su aplicación a Pitágoras por el uso del sonómetro para obtener y comprobar las leyes de la vibración: a la observación empírica del hecho sonoro de los intervalos producidos en la fragua por los golpes de los distintos martillos, habría que añadir los cálculos de los tonos y de los intervalos formados entre sus respectivas frecuencias, al someter en su estudio las cuerdas a la acción tensora de distintos pesos[176]. La independencia de criterios que muestran los jesuitas expulsos, y especialmente Eximeno, se advierte también en Requeno al rechazar como leyenda esta referencia al filósofo griego que sigue exponiéndose en las historias actuales de la música y del pensamiento; expresa con claridad su opinión contraria:

[174] Requeno (1807: 14).

[175] Requeno (1790 y 1795).

[176] Sobre esta cuestión, vid. Garrido Domené (2012).

"ilusión histórica lo que se cuenta de Pitágoras de haber encontrado las consonancias con la tensión de cuerdas a las que se dice que ataba los pesos" (1807: 30).

Requeno no puede considerarse partidario radical y exclusivo de la experiencia; por el contrario, recomienda su empleo "para desengañar a los que no quieren creer en la razón" (1807: 31). Bajo este punto de vista, actúa a la vez según la tradición y anticipándose a los científicos posteriores. Analiza las constantes físicas y su incidencia en la entonación de la escala natural. Así, por ejemplo, conserva cuerdas iguales en longitud y cambia sucesivamente la tensión para observar su incidencia en la escala diatónica; distingue, a través de la acústica, una cultura que desaparecía (clavicémbalo) y otra que alumbraba y se imponía (pianoforte); con sus experimentos pensaba, como Eximeno, que "se caerá la benda de los ojos a los matemáticos y a los filarmónicos" 1807: 30-31).

Es comprensible que más que en la ciencia, el empirismo se proyectara en la construcción de instrumentos, puesto que, al lado de grandes talleres, aún en nuestros días subsisten los familiares; la técnica pasaba de padres a hijos. Requeno puntualizaba que "la teórica enseñada por los mayores es breve, pero la práctica es más larga" (Requeno, 1807: 14). Es deliciosa la transcripción de la conversación que tuvo con un "viejo soldado", "un acreditado y viejo maestro de este arte", acerca de las propiedades acústicas del instrumento, procedimientos para obtener la mejor calidad sonora, observación del ritmo, acoplamiento con los restantes instrumentos, método empírico de enseñanza, diferente manera de sonar según se empleara en los ejercicios para educar a los reclutas o para regular las evoluciones de las tropas ya instruidas, etc.[177]. Hasta en un tema tan especializado y, en apariencia, poco importante, se proyectaba la tendencia tradicionalista de Requeno: "Veremos que en vez de perfeccionar dicho instrumento lo habíamos degradado de su antigua perfección" (1807: 18). La demostración de esta afirmación se erige en uno de los temas de su libro.

Desde su teoría del humilde tambor resolvía, según la tesis académica, la cuestión de la superioridad de los antiguos o los modernos, a favor de los primeros: "las naciones antiguas tuvieron tambores más perfectos que los modernos"[178], "somos

[177] Requeno (1807: 16-18).

[178] Requeno (1807: 31-38).

nosotros superados" (1807: 37); lo prueba con anécdota incluida del fracaso de aquel estudioso que aspiraba a perfeccionar el tambor de los bárbaros, lo que le permite comentar: "si hubiese consultado a los antiguos le habría ido mejor" (1807: 31). Por esto aconsejaba, "tratándose de las artes, consultar las memorias de las cultas antiguas naciones, singularmente de Grecia" (1807: 31). Critica a los representantes del "moderno orgullo literario"[179] y predica con sus escritos teóricos y sus trabajos prácticos (experiencias con la pintura encáustica y con el tambor y su acústica): "no sólo con las palabras cuanto con hechos, renovando varias antiquísimas e ingeniosísimas artes, perdidas de hecho. En este caso concreto me contentaré con presentar a los modernos cuanto escribieron los antiguos sobre la construcción de los tímpanos y los tambores" (1807: 32).

Como puede observarse, no se limita a profesar la ideología neoclásica, sino que convierte el Neoclasicismo en método de investigación, que aplicó con vigor y esfuerzo: "cuánto tiempo no he debido perder en la lectura de los escritores de pintura, música, arte militar y otras materias, antes de publicar mis ensayos para el resurgimiento de estas artes" (1807: 32). Sin embargo, aunque el científico necesita conocer y juzgar la bibliografía anterior antes de comenzar a realizar su propia obra, Requeno no olvida un principio metodológico fundamental: la investigación no supone reiteración, sino innovación o desarrollo. En el caso de este tema se veía liberado de este trabajo bibliográfico previo, porque "la historia literaria no me presenta otro autor y otro escrito que el artículo "Tamburo" publicado por el Caballero Jancourt (sic)[180] en el Gran Diccionario Enciclopédico de París" (1807: 18). Requeno refutaba además dos tesis de este "brevísimo trabajo" (1807: 19) porque el autor no aportaba pruebas; advertía, por ejemplo, una errónea confusión de las propiedades acústicas tono y timbre. Lo más importante de su oposición es que la formulación de sus objeciones le había llevado a hacer un interesante experimento: actuaba en esta materia con el mismo criterio metodológico que en la teoría de la pintura encaústica.

De las observaciones de Requeno sobre diversos tipos de tambor utilizados históricamente se deducen otros tres nuevos principios generales: la adecuación de la

[179] Requeno (1807: 31 y 38, donde afirma que "abunda el orgullo").

[180] El caballero Louis de Jaucourt, médico, filósofo y escritor francés, nacido en París el 16 de septiembre de 1704 y muerto en Compiègne el 3 de febrero de 1779, contribuyó de forma importantísima en la Encyclopédie de Diderot y d'Alembert.

forma a la finalidad, la supeditación del juicio al fin y la del efecto estético al práctico. El uso del tambor griego en la recitación poética o en la danza, del que han quedado tan bellas representaciones plásticas, fundaba un tipo de percusión instrumental muy distinto del empleado por los árabes en las guerras, ya que éstos lo habrían introducido en sus ejércitos para aprovechar el temor que, percutidas las membranas con bastones, producían en los soldados enemigos y en la plebe, por su ensordecedor estrépito. Un militar a quien había propuesto el empleo de pequeños platillos en vez de los "fastidiosos tamburos" le respondió: "querido Abate, el platillo no tiene un sonido militar y el tamburo lo tiene" (1807: 10); Requeno comentaba: "no dudo que muchos piensan como mi amigo el Oficial" (1807: 11). Por esto, dedicaba su tratado "a procurar la mayor perfección de este instrumento" (1807: 11-12). Pero, por otra parte, observaba que ya no se empleaba en los ejércitos para llevar el terror a un enemigo ignorante que se turba "y se pone en aspaviento" en cuanto oye "su rumoroso estrépito": para aterrorizar a los soldados bisoños "no puede ciertamente dudarse" que "el duro sonido del árabe tambor" era muy adecuado (1807: 11-12); mas resultaba inapropiado para los fines de la milicia de su época "educar reclutas, conducir y dirigir la tropa en paz y en guerra" (1807: 11), etc., a los que debería adaptarse su sonoridad; desde el principio de que los medios han de ser proporcionados a sus fines, resultaba inevitable su transformación. Conviene tener en cuenta que en este siglo adquieren su estructura definitiva buena parte de los instrumentos de la orquesta. Aunque pensase en el tambor militar, las innovaciones que Requeno proponía afectaban a la calidad sonora y a la determinación tonal. Consideraba necesario convertir la desagradable voz en sonido pleno, entero, agradable y sonoro; después reducirla a tonos y graduarlos según las reglas de la harmonía. Aunque en los árabes fuera intencional, en los modernos habría que estimar como "un defecto esencial de su construcción dar un estrépito en vez de un sonido harmónico" (1807: 25). Requeno observó su proximidad al ruido y acertó en la determinación de sus causas: indefinición vibratoria, "diferentísimas resonancias", "masa informe e irregular" (1807: 26). A este respecto es interesante su opinión sobre la cultura de salón de su tiempo: captó el riesgo de frivolidad de aquellas reuniones en las que se debatían los más diversos temas; observaba que "se ha hablado demasiado en este siglo de la mayor parte de las materias con gran superficialidad" (1807: 22). La reflexión sobre este hecho sociológico le convierte en teórico de la ciencia: enumera una serie de virtudes "necesarias para el aumento de los conocimientos de las artes y de las

ciencias" (1807: 23).

En relación con el tema de su libro, la bibliografía era escasa, prácticamente nula, y Homero nada dice del tambor ni en la Ilíada ni en la Odisea[181]: "hasta ahora ninguno ha examinado la naturaleza del tamburo" (1807: 25); merecían su crítica los errores de los escritos del enciclopedista "Jancourt y los cofrades académicos"; aunque estima que "yo no veo que se haya avanzado en la acústica en este siglo", las consecuencias del paso de la acústica matemática a la física son tan evidentes que se ve obligado a reconocer que se ha calculado no poco sobre el sonido, singularmente sobre el harmónico" (1807: 23).

Como en todas sus investigaciones, para el restablecimiento y perfección del tambor, historia y experimentación centran su estudio: "el antiguo tamburo más perfecto que el moderno puede al día de hoy renovarse y volverse más apto para las necesidades militares" (1807: 38).

El recurso a la fuente histórica deriva de sus ideales de restauración neoclásica. En esta cuestión tenía el precedente de los tres libros que Federico Adolfo Lampe había publicado al principio del siglo XVIII[182]. Requeno elogia su erudición, pero considera que responde más a un filólogo que a un experto en arte. En diálogo con sus datos, analiza los textos que legaron los autores más famosos de la Antigüedad sobre los distintos instrumentos de percusión utilizados en aquella época, así como la razón de su uso[183]. Isidoro de Sevilla es la fuente más citada, al tiempo que la sinfonía es el instrumento con mayor número de referencias. Estudia también, aun con brevedad, el

[181] Efectivamente, el tambor griego o, más propiamente, pandero o tímpano (τύμπανον), no está atestiguado ni en la literatura griega ni en el arte hasta el siglo V a. C, salvo en el Himno homérico XIV, dedicado a la Madre de los dioses. Este pandero había sido importado de Oriente, donde se tiene constancia de otros instrumentos parecidos desde, al menos, el año 200 a. C. en las civilizaciones sumeria, babilonia, egipcia, asiria, fenicia y hebrea. En Grecia este instrumento era tocado, sobre todo, por mujeres al ser tenido como un instrumento afeminado. de ahí que aparezca casi exclusivamente asociado a cultos orgiásticos, como el de la Gran Madre, a la que hace referencia el Himno homérico citado, el de Dionisio Baqueo y Sabacio.

[182] El teólogo protestante Federico Adolfo Lampe, (18 de febrero de 1683, Detmold-8 de Diciembre de 1729, Bremen), autor de una Dissertatio de Cymbalis veterum libri III y profesor de Teología e Historia eclesiástica en Utrech, había publicado en 1703 en esta ciudad holandesa, de romana fundación, la citada Dissertatio de Cymbalis Veterum, dividida en tres libros. Constituye, posiblemente, la obra más completa de las que se hayan escrito sobre los platillos. Sus tres libros son los siguientes: «Liber Primus: De nominis et generibus Cymbalorum; Liber Secundus: Materiam, Formam atque Historiam eorum edisserens; Liber Tertius: Ritus atque usus eorum declarans"). La edición lleva varias y curiosas ilustraciones, que explican claramente pasajes del texto literario.

[183] Requeno (1807: 12-13).

desarrollo del tambor en España desde la invasión musulmana[184]. Lo mismo que en la restauración de la pintura encáustica, sobre esta base de datos históricos realiza sus propias experiencias, que le permitieron fabricar un tipo de tambor "con figura de un reloj de arena" (1807: 38), que "produce un dulce sonido y se acorda el grave con el sonido agudo a la quinta" (1807: 40). Constantes las restantes propiedades, basa la diferencia tonal en la afinación en el cambio de tensión mediante las correspondientes clavijas; encontraba que el riesgo de ruptura de la piel por la excesiva tirantez limitaba los sonidos[185].

En otras dos partes del libro enumera con precisión todos los trabajos efectuados en la realización de su proyecto. En la segunda trata de los "principios acústicos y proporciones prácticas para regular y perfeccionar el nuestro y para renovar el antiguo tamburo griego" (1807: 42-62). En la tercera, informa sobre los "experimentos y resultado de mis investigaciones, de los principios propuestos y de mis proposiciones" (1807: 63-88). El libro termina con la adición de una relación de Giovanni dall'Armi acerca de los "experimentos musicales hechos con el Ab. Requeno el 6, el 9 y el 10 de Febrero de 1807" (1807: 88-93).

Desde la distinción entre ruido y sonido, desarrolla en estas dos partes una acústica aplicada a la fabricación de instrumentos con una relación de los estudios y las experiencias efectuadas que nos permite conocer los gabinetes científicos de la época. Las propiedades del sonido que encuentra son ya las reconocidas por los físicos posteriores[186]; también es el mismo el criterio de división y clasificación de los instrumentos musicales, así como las normas que rigen su acústica[187]. La mayor novedad de estas dos últimas partes estriba en la práctica de una metodología de relación de los instrumentos de percusión con los de cuerda[188], viento[189] e incluso con el nuevo instrumento del forte-piano, con el antiguo monocordio[190]y con cantantes[191].

[184] Requeno (1807: 14).

[185] Requeno (1807: 30-31).

[186] Requeno (1807: 44).

[187] Requeno (1807: 45, 56-57 y 78).

[188] Requeno (1807: 46-48 y 59-60).

[189] Requeno (1807: 50-51, 53, 57 y 61).

[190] Requeno (1807: 67-68).

[191] Requeno (1807: 71).

Indudablemente, estos ejercicios de comparación elevaban la importancia de los instrumentos de percusión y contribuirían a facilitar el interés de los compositores por ellos. En la afinación, Requeno aplicaba distintas combinaciones de las consonancias perfectas y de escalas[192], como la antigua de Dídimo o la contemporánea de Tartini. Por la intensidad y gravedad de su tono, la adopción de la gran caja le permitió proponer al final de su libro un nuevo modo de comunicación a distancia, a través de un alfabeto basado en la diferencia del número y ritmo de toques[193]. Requeno ofrecía a los lectores el fruto de sus trabajos, pero también sugerencias de experimentos que podían verificar personalmente.

Lógicamente, los avances de la ciencia acústica y su aplicación en la práctica de la fabricación de instrumentos hacen obsoletas las normas del siglo XVIII. Sin embargo, aunque no permiten tampoco deducciones científicas o filosóficas, como el contenido de las páginas que hemos comentado, la narración de los trabajos realizados tiene interés biográfico e incluso histórico, ya que revela el sistema de actuación del científico y del técnico en aquella centuria. En sus propuestas se adelanta a nuestro tiempo. A muchos sorprenderían sus palabras:

> Se necesita por esto encontrar el modo de construir un tambor que tenga todos los tonos de la escala musical o indagar el arte con el cual pueda, entre muchos tambores de tono diferente, encontrarse toda la graduación de tonos requeridos por el harmónico acompañamiento. A este fin he trabajado no poco; he multiplicado los experimentos y he reencontrado la manera de construir muchos tambores, cada uno de los cuales en un tono diverso de la escala harmónica, de modo que entre todos puedan hacer un concierto musical […]. A la vez he reencontrado el modo de fabricar un tambor a mi parecer montado en varios tonos de la escala harmónica […] mis investigaciones contenían dos puntos: convertir el estrépito del moderno tambor en voz armónica y graduar esta voz en tonos musicales (1807: 41-42).

9. Prestigio de Requeno como musicólogo: Quesiti dell'Accademia italiana di scienze, lettere ed arti con le loro risposte (1804)

Aunque los Saggi sobre la música levantaron menos expectación entre el público que los de la pintura, Requeno fue considerado en lo sucesivo como un gran experto en materia musical.

[192] Requeno (1807: 73 y 83-87).

[193] Requeno (1807: 54, 77 y 82-86).

Deducimos esto de unas Quesiti dell'Accademia italiana di scienze, lettere ed arti con le loro risposte, que hemos encontrado en la Universidad Gregoriana de Roma[194].

Datamos esta encuesta en 1804 porque Requeno dice en la misma que el maestro de capilla, Pedro Aranaz, "muy probablemente, vive todavía, porque era joven cuando hizo el experimento y hace solo cinco años desde que lo ejecutó". Recordemos que Masdeu sitúa este experimento con el clarinete en Cuenca, "en los últimos meses de 1799 y en los primeros de 1800":

> Le molte notizie, acquistate dal Signor Requeno colle sue varie Scoperte, con quelle principalmente di far cantare gli Strumenti, e del parlar da lontano, lo posero in istato di poter restaurare l'antico Classico militare; che era una specie di tuba, ò tromba, colla quale da lungi non solo si chiamavano i Soldati, e si comandava loro qualunque guerriera operazione, che dovesse farsi; ma si facevano ancora dai Generali ai loro numerosissimi eserciti quei rinomati Ragionamenti, che i motori furono molte volte delle più famose vittorie. Egli nel suo libro sù i telegrafi, di cui dianzi parlai, diede un'idea dell'antico uso di questo importantissimo Istrumento: ma dipoi s'è avanzato egli più oltre, avendone fatto in Ispagna negli ultimi mesi del 1799, e ne' primi del 1800, una felice sperienza luminosissima. Egli fece comporre nella Città di Cuenca dal Maestro di Cappella Signor Pietro Aranaz la Musica semplicissima, che più gli parve adattata all' antico metodo; e con essa fece eseguire a suon di Chiarinetto senza voce umana un intiero e chiarissimo Discorso, il quale da più persone, che ne posson far testimonianza, fu sentito ed inteso. Il nuovo stile della sonata, e della parlata, meritò l'approvazione (che l'Autore conserva) degli insigni Maestri di Musica dell' Escoriale; e sarebbe stata presentata la maravigliosa Scoperta al coltissimo Real Ministero, se le repentine e non prevedute vicende non avessero sul momento e privata del Signor Requeno la Spagna, e tolte agli Spagnuoli le speranze di potersi giovare d'un sì grand'Uomo (Masdeu, 1806: 24-25; trad. en Opúsculos: 19).

En cinco folios, Requeno contesta a las cinco preguntas siguientes:

1. "¿Es verdad lo que un escritor moderno italiano, por otra parte estimadísimo, asegura, que de entre los tres diferentes géneros de música -diatónico, cromático e inharmónico- que los griegos tenían, nuestra música moderna solo conoce propiamente el diatónico, habiendo perdido completamente la idea de la inharmónica, el más bello de todos y el más adecuado para expresar con la delicadeza de sus mutaciones los afectos internos del espíritu?"

[194] Requeno (1804).

Las contestación de Requeno es larga, técnica y contundente: "No se puede, pues, decir, si no es ignorando totalmente el arte harmónico moderno, que la música moderna no conozca propiamente nada más que el género diatónico". Lógicamente, prueba sus afirmaciones remitiendo a páginas concretas de sus Saggi sobre la música griega.

2. "¿Es igualmente cierto que los griegos ejecutaron en el género inharmónico entonaciones realmente imposibles para nosotros, incluso para el más bravo maestro de capilla de hoy, el cual no sabría ni siquiera distinguirlas ni tampoco calcularlas?"

Responde Requeno que "es muy cierto que los griegos cantaron y entonaron con los instrumentos montados solamente según el género inharmónico, pero es falso que sean totalmente imposibles para nosotros cantarlas, distinguirlas o calcularlas". Después de enumerar las fuentes griegas, se extiende en las numerosas pruebas que tanto él como otros artistas (maestro Cola en Parma, Capdagna en Bolonia[195]) han hecho de la serie inharmónica con su instrumento canone.

3. La tercera pregunta tiene dos interrogaciones que requieren dos respuestas. La primera: "¿Es esta poca delicadeza de nuestro oído, acostumbrado al actual método de afinación en los órganos y címbalos, lo que hace inevitable distribuir desigualmente el destemple, teniendo en cuenta la construcción de estos instrumentos y de nuestra música?"

Requeno responde: "es verdad que nuestro oído está acostumbrado solamente a la afinación y a distribuir desigualmente el destemple" y remite al experimento 33, descrito en las páginas 241-245 del tomo segundo de sus Saggi.

La segunda interrogación es ésta: "¿Por tanto, un griego antiguo, oyendo incluso la más bella sinfonía de Hayden, de Mozart, de [Ignaz] Pleyel, etc. se irritaría con ella por estar todos los instrumentos en un destemple insufrible para su oído delicado?"

Respuesta de Requeno: "concedo esta consecuencia. Si la sinfonía fuese ejecutada solamente con instrumentos de cuerda o voces estables, como son el órgano,

[195] Vincenzo Capdagna, maestro de capilla en Bolonia, participó en los experimentos de Requeno: "Io ho fatto lo sperimento di ordinare per semituoni eguali nella spinetta le corde d'un'ottava; ed in dodici tasti (benchè fuori del nostro sito ordinario) ho trovate tutte le corde moderne, fuori della settima minore col vantaggio delle quinte giuste, che non s'ottiene nella moderna accordatura. Ripetasi lo sperimento, e si troverà verissimo. Io l'ho fatto ripetere al signor D. Vincenzo Captagna, maestro accreditatissimo a Bologna, e l'ha trovato qua io l'ho descritto" (1798a.II: 133).

el piano forte y otros semejantes que tienen ciertos tonos determinados e invariables, también a nosotros nos parecería intolerable la sinfonía, por estar todos estos instrumentos afinados con la suavización de las consonancias terceras quintas".

4. "¿Los griegos conocían nuestro contrapunto o tenían solamente una simplicidad de harmonía que a nosotros nos parecería elemental?"

Contradiciendo al padre Martini ("falto de erudición y de conocimiento de la música antigua"), en opinión de Requeno los griegos conocían el contrapunto. Le dice a los académicos: "léase mi Saggio 3, tomo 2, p. 312".

5. "El autor de quien hablo -continúa la pregunta- cree que la música moderna se propone sólo el placer para los oídos con la harmonía de diversas voces e instrumentos, mientras que la música de los griegos iba dirigida al intelecto y al corazón, ¿Es totalmente verdad esta afirmación?"

La respuesta de Requeno es clara: "en la pregunta se supone una cosa falsa de la música antigua y se pregunta si esa misma cosa es verdad en la moderna. Se supone que la música antigua iba dirigida a impresionar el intelecto y el corazón, lo cual es falso". Remite a la parte segunda del Ensayo tercero, capítulo siete, "donde he probado con diez fortísimas razones la existencia del canto instrumental significativo entre los griegos y romanos, el cual fue puesto en práctica durante mi retorno a España, después de la edición de mis Saggi, por el maestro de capilla señor Aranaz con el clarinete".

Pero el prestigio de Requeno en la sacralizada Italia del momento también radicaba en que, como auténtico jesuita, debajo de sus investigaciones se mantiene una finalidad moral. Termina algunos capítulos con una sentencia, poniendo de manifiesto más moralidad entre los griegos que en la Europa del siglo XVIII: "Biante [músico griego] con le sue sentenze fece conoscere alla Grecia, che il maggiore interesse d'uno stato è la pratica d'una ben intesa morale; e col suo esempio animò la spiritosa gioventù a segnalarsi nelle virtù socievoli, come vedremo" (1798a.I: 135). Para Requeno, el sistema educativo de los espartanos no tenía nada que envidiar al de los ilustrados: "Vedano i nostri belli spiriti se la presente ecclesiastica educazione, attenta a condannare la lezione delle loro disoneste novelle, meriti i titoli che le danno d'ipocrita e di fanatica. I Lacedemoni adoratori di Venere e di Cupido furono più di costoro attenti al buon regolamento delle città" (1798a.I: 88).

Hablando del vicioso músico griego Arquíloco, nuestro abate relaciona la eficacia del intelectual y el grado de corrupción de la sociedad en que vive: "En una nación que no esté muy viciada por no haberse totalmente sumergido en todas las artes de lujo y de placer, no hacen tanto mal los vicios de una persona muy ingeniosa, cuanto bien hacen sus grandes luces" (1798a.I: 88, en traducción). En otro lugar habla de "los pueriles hierros de los graves autores modernos" (1798b: 62v-63r).

Formalmente, aunque ninguno de los libros de Requeno es una maravilla estilística, en sus escritos musicales encontramos ciertos rasgos poéticos, como metáforas ("los prólogos son los frontispicios de las obras y los frontispicios deben ser proporcionados a las fábricas"; Requeno, 1798b: 42v-43r). Hablando del plagio o influencias que tuvo Homero, dice:

> Como la aurora precede al sol y con su blanda luz previene los ojos de los mortales para que no les hagan demasiada impresión los ardientes rayos del sol, así precedió Elena a Homero. Ella compuso un poema intitulado La Ilíada, del cual dice Ptolomeo Efestion (sic, Hefestión) que tomase no poco en la suya el príncipe de los poetas [Homero]: a qua et Homerus accepisse argumentum creditur. No es lo mismo trabajar sobre el mismo asunto que tomar el mismo plan para formar una obra. Sobre el mismo terreno se pueden fabricar dos edificios de diverso orden. Las prendas de Homero en La Ilíada son tan originales y su copia tan exuberante que no creo tuviese necesidad de engalanarse con las plumas de Elena (1798b: 43v-44r).

10. Conclusiones sobre los estudios de la música grecolatina de Requeno

No es fácil llegar a conclusiones sobre la figura y la obra del jesuita Requeno, un personaje contradictorio y complejo que vivió circunstancias personales e históricas muy convulsas y enfrentadas: el final del Antiguo Régimen y la supresión de la Compañía de Jesús. Con no poca razón Antonio Gallego atribuye los juicios peyorativos de Menéndez y Pelayo y de Miguel Batllori sobre la persona y obra literaria de Requeno a la gran variedad y rareza de los asuntos sobre que investigó[196]. Consideraban imposible que una misma persona pudiese dominar la antigua pintura al encausto, la telegrafía óptica de los antiguos, la comunicación no verbal, desde cerca y con las manos, es decir, sobre la quironimia (o chironomía, como la llama Menéndez y Pelayo y, de él, la quironomía del P. Batllori), "para la perfección de la moderna

[196] Gallego Gallego (2012).

pantomima" ,entre otras utilidades. Después de su incursión en la teoría musical de los antiguos que ahora nos interesa, hemos de mencionar su trabajo sobre medallas aragonesas, realizado ya de vuelta a España, y los que hizo, de nuevo en Italia, sobre el tambor militar como medio de comunicación en el ejército o sobre el antiguo arte de estampar a mano. Tampoco nos podemos olvidar de los muchos y muy variados manuscritos, algunos bastante extensos, como los filosóficos, y otros muchos inéditos sobre historia eclesiástica, moral, retórica, etc.

Era, tal vez, excesiva incluso para su época no ya la indudable laboriosidad, sino el que el abate aragonés hubiera dedicado sus esfuerzos a asuntos tan variados; basta leer la lista que muy temprano estampó Latassa y los detalles de las 18 obras de Requeno que en 1802 se describen –que no son todas–, para quedar un tanto desconcertados. Este hecho ha propiciado, ya desde entonces, cierta incredulidad y ha predeterminado, por ende, algunas interpretaciones superficiales sobre la obra de Requeno. Incredulidad que puede detectarse ya en la amplia y elogiosa descripción que realiza el abate Juan Andrés de la edición parmesana, donde sugiere alguna desconfianza el hecho de haberse remontado Requeno en sus pesquisas músicas hasta Jubal, es decir, hasta el "principio del mundo, en lo que no puede dejar de haber mucho de arbitrario y de propia imaginación"[197]. Y a pesar de que el fiel amigo Masdeu elogió su labor reiteradas veces y afirmó que "sólo a Requeno había querido revelarse el dulcísimo genio de la música antigua",[198] uno de los más insistentes protectores de los jesuitas expulsos (y el árbitro de las pensiones reales), el embajador y tratadista José Nicolás de Azara, afirmó de este libro que "peca evidentemente de visionario". El que más a gusto se despachó, alejado ya un siglo de aquel final de época, fue sin duda Menéndez y Pelayo (en lo que a la música respecta, por boca de Francisco Asenjo Barbieri): llegó a comparar el libro con el entonces muy desacreditado centón barroco

[197] Andrés (1800: 1).

[198] La cita completa italiana es: "A solo Requeno ha voluto svelarsi il dolcissimo Genio dell'antica Musica; con lui solo si è reso familiare; a solo lui ha riaperti tutti i suoi antichi tesori. Io mi sforzerò a dare una piccola idea di questa nobilissima Scoperta, fondata dall' insigne Scopritore non solo sù i testi originali dell'antichità, ma ancora sulle replicate sperienze, ripetute da lui cortesemente innanzi alle curiose Persone" (1806: 21). Traducción del mismo Masdeu: "A solo Requeno ha querido manifestarse el dulcísimo genio de la música antigua. De él solo se ha hecho amigo. A solo él ha fiado la llave de todos sus tesoros. Procuraré daros, oh filósofos, una sucinta idea de este nobilísimo hallazgo, fundado por el insigne descubridor sobre los textos originales de la Antigüedad, y sobre las muchas experiencias que ha hecho y que ha replicado varias veces con la mayor cortesía ante las personas que se lo han pedido" (Opúsculos: párrafo 15). Lo recoge, no sin ironía, Menéndez y Pelayo (1940: 1627).

de otro jesuita, el P. Athanasius Kircher, la célebre Musurgia Universalis, sive Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta (Roma, 1650); Requeno habría sido, según el montañés, "personaje de tan extraña y singular inventiva y de fantasía tan aventurera y temeraria", de "imaginación errabunda" aunque mezclada con "verdadera y peregrina erudición que hace respetables algunos de sus trabajos"…, que no era de extrañar el juicio final sobre el libro: tentativa frustrada[199]. Esta doble postura de admiración y duda, simultáneas, ha llegado hasta nuestros días: "este pintoresco autor […] escribió una serie de libros sobre los más inverosímiles asuntos", afirma Batllori para justificar a su amado Esteban de Arteaga[200]. Es vieja la historia de despreciar lo que se ignora. Afortunadamente, parece que lentamente está cambiando la actitud de la crítica respecto a la música.

Resumamos ahora unas brevísimas conclusiones, breves, porque las más están ya esbozadas en el cuerpo del ensayo que ahora finaliza, siguiendo de cerca a Antonio Gallego[201]. Requeno y sus estudios musicales deben ser enmarcados dentro de las Ilustración, una época de transición entre el Antiguo Régimen y la modernidad.

Aun admirando sin reservas la capacidad de trabajo y el derroche de inteligencia que esgrimieron los jesuitas "enciclopédicos" (Masdeu, Juan Andrés, Requeno, el mismo Pedro José Márquez) releyendo los textos antiguos, traduciéndolos de nuevo en su caso y discutiéndolos con las nuevas herramientas de la crítica ilustrada, debemos reconocer que esa labor de acarreo erudito es la que más ha envejecido con el paso del tiempo. No la despreciamos, como Arteaga (a pesar de que también él la ejerció, por cierto), pero ya apenas utilizamos los datos que ellos nos proporcionaron, salvo para comprender mejor aquella época y a sus autores. Es mucho más actual y valioso su

[199] Menéndez y Pelayo (1940: 1625-1627): "Y así como el descubrimiento positivo, pero enteramente inútil, de la pintura al encausto, le llevó a trazar un excelente suplemento a la Historia del Arte de Winckelmann, así también su tentativa frustrada de hallar la ley armónica seguida por los cantores griegos y romanos le llevó a trazar una historia muy docta de la Música entre los griegos, libro que en su tiempo debió de ser útil, aunque hoy no ofrezca más que un interés de curiosidad bibliográfica, como todos los ensayos sobre la misma materia anteriores al libro alemán de Rossbach y Westphal, Música y métrica (1867) [se refiere a Griechische Metrik, Leipzig, 1868], y a la bella Historia de la Música antigua del belga Gevaert (1875)" [se refiere a la Histoire et théorie de la Musique de l'Antiquité, I, Gante, 1875; II, Gante 1881]. Las dos obras de referencia para el sabio montañés (y para su amigo Barbieri), fundamentales a finales del siglo XIX, son hoy también dos venerables y veneradas antiguallas, ¡qué se le va a hacer!

[200] Gallego Gallego (2012: 365).

[201] Gallego Gallego (2012: 429-436).

propio pensamiento, especialmente cuando, sin necesidad de apoyarse continuamente en principios de autoridad, se decidieron a explorar el pasado, a volverlo a pensar, a intentar comprenderlo y, por tanto, a "resucitarlo"; o, mejor aún, cuando pensaron y analizaron el arte de la sociedad en la que vivían, sufrían y gozaban, y nos ofrecieron muchas claves para entenderlo hoy[202].

Hay que vencer la tentación de considerarlos "precursores" o "adelantados a su tiempo", para no mostrarlos como en realidad no fueron. Es necesario, pues, tener mucho cuidado con adjudicar a esta época opiniones y mentalidades que solo florecieron en otras muy posteriores.

Requeno, como nuestros ilustrados y laboriosos jesuitas expulsos residentes en Italia, en sus investigaciones músicas se imbuyó de cultura italiana y, por ende, clasicista, mientras que la mayoría de los ilustrados hispanos eran partidarios de la cultura francesa[203]. El abate aragonés se mostró un contundente antienciclopedista en sus Escritos Filosóficos, postura que reitera en los musicales, con claros ataques a los académicos de París y, en especial, al musicólogo J. J. Rousseau, defensor de la teoría de la música como lenguaje de la pasión, al que indirectamente llama ignorante: "el Señor Roseau [Rousseau], ¿dónde halla su pretendida confusión en materia de tonos entre los griegos? Aquí no hay ninguna oscuridad para quien sepa de dónde toma origen la diversidad de los tonos o modos" (1798b: 38v).

Nuestro jesuita aragonés fue defensor acérrimo de la Antigüedad y denostador del estado de las artes en su época[204], pero Antonio Gallego destaca el rasgo de modernidad requeniano de separar música y matemáticas en su defensa apasionada del sistema igual frente a los proporcionalistas pitagóricos, igual que Eximeno, aunque por razones bien distintas[205]:

> La mayor parte de estos harmónicos pitagóricos fueron tan prácticos de la música como nuestros matemáticos y autores de cursos de Filosofía que entre otros muchos tratados de arte militar, de náutica, de que no han hecho ninguna prueba, tienen el de la música […]

[202] Gallego Gallego (2012: 432).

[203] Vid. Riera Palmero (2012).

[204] Según Requeno, el estado de la música moderna era cochambroso, aunque aún puede ir a peor: "ha de llegar el tiempo, si no se pone algún remedio, en que varíe tanto de cómo la tenemos al presente que no la conozca la madre que la parió" (1798b: 62r).

[205] Gallego Gallego (2012, p. 434).

(1798b: 53r-53v).

Veamos también cómo contribuye a desguazar la imagen, ya venerable, tan antigua y prestigiosa, de un mundo macrocosmos ordenado según las proporciones músicas pitagóricas; aunque ahora no por razones astronómicas, ¡sino también musicales!:

> Mas nosotros, que no creemos, como los pitagóricos, que el Creador haya dispuesto los cielos con las reglas de las proporciones harmónicas que ellos inventaron, no debemos tener dificultad de rechazarlas como de suyo incapaces de conducirnos a la harmonía y de creer su insuficiencia causa de la variedad de los sistemas proporcionales que por los griegos se inventaron, no hallando en los intervalos proporcionales la equivalente proporción de agradables sones que buscaban (1798b: 56r).

Aunque antipitagórico, no por eso Requeno se echó en brazos de los que concebían la Música simplemente como "un lenguaje emocional". Antonio Gallego, para resaltar lo ambiguo de la postura requeniana, recuerda que defiende ardorosamente la racionalidad que debe tener el sistema musical, frente a las artes que solo por el gusto del sentido se regulan[206]:

> La razón es evidente. En artes prácticas que se regulan por el puro gusto del sentido no hay ninguna que no cambie notablemente con el decurso del tiempo. La dureza mayor o la mayor moleza (sic) que la diversa educación da a las fibras de nuestra máquina; la mayor o menor rigideza (sic) del clima, la moda, el capricho, el diverso gusto introducido, la afectación que a éste sigue cambian todas las artes que dependen únicamente de los sentidos. ¿Quién comería ahora con gusto en una mesa preparada según el gusto de los antiguos romanos?, ¿quién sufriría cerrado en una cámara los perfumes que ellos usaban por gusto?
>
> Nuestra música moderna, no teniendo sones estables y fijos sacados con regla incontrastable en todo tiempo y lugar para acordar nuestros instrumentos y para aprender invariablemente las entonaciones del canto, mas enseñándose por tradición de oreja en oreja, es preciso que haya cambiado mucho desde el Seiscientos hasta ahora, y que en lo por venir cambie más a proporción de lo que se vaya apartando de los primeros autores prácticos que fijaron nuestro moderno temperamento harmónico; y estoy persuadido que en los países del Norte se temple un mismo instrumento a la misma llave en tono algo más agudo que en Italia y en Milán que en Roma y Nápoles. ¿Un concierto dado a dos embajadores turcos hábiles en la música de su país no les obligó en Italia a cerrarse las

[206] Gallego Gallego (2012).

> orejas con las manos? Es sabida la historia. ¿Cuál [es el] remedio a nuestro incoherente sistema harmónico y a las variaciones que debe recibir necesariamente? Yo no hallo otro que el de aplicar nuestros ingenios sin atender a las proporciones harmónicas al restablecimiento del antiquísimo sistema igual de los cantores griegos, estudiando bajo sus justas e invariables medidas la música instrumental y vocal que menos se aleje de nuestras entonaciones (1798c: 61v-62r).

Esta tensión entre lo razonable y lo gustoso, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre las reglas del buen juicio y la aparente anarquía de la pasión, entre los reconfortantes órdenes clásicos y las tormentas prerrevolucionarias amenazadoras ya en el horizonte del Romanticismo colorean una época de intensidad extraordinaria, cuyo estudio todavía sigue apasionándonos porque aún nos conmueven sus protagonistas. También en lo músico. Para comprender a nuestro abate hay que señalar que hoy seguimos enzarzados en estas cuestiones, que no son cosa del pasado. El Pitagorismo, a pesar de los denuestos requenianos, no fue enterrado en el siglo XVIII ni lo está hoy, en la segunda década del siglo XXI. El ya clásico Enrico Fubini aclara que lo subjetivo eran los afectos, lo objetivo la matemática racional (el universo como música perfectísima); que la solución tradicional para superar la disyuntiva había sido la de separar la música audible (la música instrumental de Boecio) de la inaudible, tanto la de las esferas girando (la del macrocosmos o música mundana) como la del pequeño mundo del hombre (la del microcosmos, o música humana); que la solución moderna (desde Zarlino a Euler y tantos otros) fue considerar que las pasiones son también naturaleza, son también matemática[207]. El concierto barroco –dice–, desde la idea primigenia de competir que subyace en el término concerto, era una harmoniosa unión de contrarios: piano / forte, melodía / ritmo, razón / irracionalidad. Y concluye: “el principio matemático en que se fundamenta la música es, pues, universal y natural, y en él se fundamentan todas las artes, la primera de todas la Arquitectura, que se sirve de las mismas proporciones en que se divide el cuerpo sonoro”. El melodrama, según esta tesis tan bella como discutible, sería un ejemplo de esta unión de contrarios, con el triunfo del canto como elemento irracional y absurdo: un nuevo triunfo de Orfeo.

Por su parte, Francisco José León Tello (2012) examina el complicado tema de la música grecolatina de los Saggi sul ristabilimento dell’arte armonica de’greci e

[207] Fubini (2007).

romani cantori, a los que considera como una gran suma de la teoría de la música griega elaborada por los tratadistas, un espléndido libro de su historia basado en los escritos de autores de distintos siglos que se insertan en el devenir de la cultura musical de la Antigüedad. Por esto se ha de destacar que se trata de una obra plenamente representativa de los ideales académicos de la época: la elevación del arte griego a categoría de principio estético vinculante es lo que mueve a Requeno a realizar una investigación tan difícil y amplia[208], que pone de manifiesto la riqueza de la contribución de los tratadistas de la Antigüedad a la teoría de la música[209].

Ciertamente, el exceso de erudición hace pesado y anticuado el libro de los Saggi (1798) y es bastante discutible la interpretación de la música griega, especialmente la de la escala empleada por los maestros de la Antigüedad, resumida por Requeno en unos terminantes corolarios. Es precisamente en este aspecto de erudición en lo que la crítica contemporánea al aragonés y la actual no discrepan, reconociendo con ello, aunque quizá un poco de soslayo, la aportación de Requeno en esta materia.

Requeno aplicó con rotundidad la misma metodología erudita de neoclásico puro a la investigación de la música grecolatina. Su adscripción neoclásica no solo se pone de manifiesto en el objeto de su libro, sino también en su atribución, bastante arriesgada, a los músicos de la Antigüedad del uso de la escala temperada igual de 12 semitonos, que constituye la tesis que dirige sus estudios sobre este importante período de la historia de la música europea. Sabemos que la práctica de este temperamento no se inicia antes del siglo XVI (en el que encontramos la magnífica y clarividente aportación de Salinas), pero, después de Juan Sebastián Bach, en el Neoclasicismo, se hace más frecuente su empleo e incluso, ya en el siglo XIX, puede decirse que se erige en uno de los fundamentos de la técnica musical. Como puede suponerse, la audaz opinión del abate aragonés de atribuirla a los grecolatinos motivó reacciones adversas.

La interminable controversia, sostenida durante largo tiempo entre sabios, eruditos e investigadores, sobre si los griegos conocieron o no la Harmonía actualmente parece decantase en contra de la tesis de Requeno. Los griegos no interpretaban la música polifónicamente, o sea, sonando a un mismo tiempo distinto sonidos formando

[208] Requeno (1798a.I: 3).

[209] León Tello (2012: 350).

acorde o distintas melodías concordadas. Tenían distinto concepto de la palabra "harmonía" del que se le da modernamente. Los griegos entendían por "harmonía" el "ajuste" o afinación de los distintos grados de la escala, mientras que modernamente armonía es el acorde de sonidos simultáneos.

Aunque Requeno, como Platón, exagera la trascendencia práctica de la música en la Antigüedad, ("la música antigua tenía consigo toda la fuerza de la elocuencia y de la poesía y, cuanto pudieron obtener Tulio o Demóstenes con su elocuencia, lo pudo obtener el canto instrumental de aquellos que lo escucharan"; Requeno, 1798a.I: XXXIX, en traducción). Por otro lado, recordemos que la música era considerada como la base de todo el sistema educativo y la rotunda afirmación de Platón: "nunca cambia el estilo musical sin que los principios del Estado dejen de sufrir alteración". Acierta Requeno en considerar la música romana como prolongación de la griega y en su poca importancia, a pesar de la mucha afición, como demuestra la figura del emperador Nerón, quien componía, cantaba y tocaba la lira.

Queda por determinar la posible contribución del libro de Requeno, aunque sea mínima, al desarrollo de la monodia acompañada como vehículo o medio de recitación del texto, que desembocará en el drama cantado, es decir, en la ópera, de tan fructíferos resultados en Italia.

Pocos, que sepamos, entraron al trapo de las muchas cuestiones que Requeno planteaba, y mucho menos se interesaron por los objetivos musicales que pretendía alcanzar, más difíciles, en todo caso, en la música que en el resto de las artes: los intervalos menores al semitono que los griegos habían utilizado en el sistema enarmónico, por ejemplo, el que Requeno pretendía restaurar en la música europea, serían utilizados por algunos compositores ya a finales del siglo XIX y en el XX, pero no tratando precisamente de enlazar con los griegos, y mucho menos con sus "órdenes" músicos. Así que sus Ensayos musicales, fruto tardío de una época que finalizaba, quedaron pronto olvidados. La enorme cantidad de erudición y de crítica que sobre ellos acumuló los convirtieron en una de las más serias aportaciones al asunto tratado, pero la erudición del siglo que él alcanzó en sus años finales y la ciencia del siglo XIX, tan fundamentada en las Matemáticas y en los números que él denostó tan acremente en la música, no le fueron propicias y quedaron pronto sepultados en el olvido. Con todo, merecen ser leídos –y en eso estamos algunos–, al menos para entender mejor su

postura global ante los clásicos, que no era solo de mera erudición (lo que ya sería bastante), sino con la idea de restablecer aquellas antiguas técnicas y restaurar los ideales perdidos: es decir, en plena conexión con los anhelos neoclásicos. Además, Requeno, como algunos otros –no muchos– en su tiempo, tenía ya claras algunas ideas que, con todos los matices que el tiempo ha introducido en ellas, eran ya muy contemporáneas: sobre la necesidad de hacer sonar las teorías musicales, como ya hemos visto; o sobre la distinción entre historia del arte (de la música en nuestro caso) e historia de los artistas[210].

Menos de un siglo después, los Saggi sul arte armonica requenianos habían caído en el más completo olvido, como demuestra el hecho de que el italiano, padre Cesari, no citase a Requeno en su Historia de la música antigua (1891)[211], y actualmente pasan casi totalmente desapercibidos[212].

El principal legado musical de Grecia a Europa ha sido, como en tantas otras materias, su teoría escrita, su sistematización, con la cual llegaron a tener cierta afinidad los modos eclesiásticos medievales. Se transmitió fragmentariamente a través de los últimos autores latinos, como Boecio, pero sobre todo gracias a los árabes de España. Pero mucho antes de que empezase ese proceso de transmisión, la música griega antigua, ya pertenecía al pasado[213].

En definitiva, Requeno no pudo ver cumplido el deseo con el que finalizaba su traducción al español:

> Ved aquí cuanto he podido yo descubrir sobre la música de los griegos. Yo no dudo que, si se toma por los españoles el empeño de reducir a la práctica cuanto he enseñado de las series harmónicas, del canto y de los instrumentos con que los antiguos los ejecutaron, no quede la música griega perfectamente avivada y restablecida (1798b: 120r).

[210] Por ejemplo, su distinción entre la historia de un arte y la de los que la practican. Lo había dicho ya en el tomo I de sus Ensayos musicales: "En la historia de un arte se busca su origen, se describen sus métodos, se desenvuelven sus diversas prácticas y variaciones, y, por incidencia, se habla de los maestros que las inventaron o introdujeron o perfeccionaron. En la historia de los artistas directamente no debe tratarse [nada más] que de sus vidas y operaciones singularmente y, por incidencia, de sus métodos y luces acarreadas al arte" (1798b: 9v).

[211] Cesari (1891).

[212] Vid. Martín Moreno (1985) le dedica a Requeno escasamente una página, con información de segunda mano.

[213] López Jimeno (2008: 40).

Ricci es el único estudioso hasta el momento que se ha atrevido a definir la personalidad del calatorense, calificándolo de intransigente y contradictorio[214], "un neoclásico individualista, al borde de la categoría"[215], que, en sus textos musicales, elabora incesantemente el mito de la perfección clásica y, para alcanzar la cumbre de la excelencia, no queda sino volver a recorrer los senderos que trazaron los músicos griegos anteriores a Pitágoras.

[214] Ricci (1982: 23-24).

[215] Ricci (1982: 23-24).

APÉNDICES

Apéndice nº 1.

MASDEU, Requeno, il vero inventore delle più utili scoperte della nostra età. Ragionamento di Gianfrancesco Masdeu, letto da lui nel 1804, Roma, Luigi Perego Salvioni, 1806, pp. 27. Pasajes relacionados con la música grecolatina

13. Dopo d'aver io rinovate (dice il Signor Ab. Requeno) tutte le pratiche di dipingere colle cere colorite all'encausto, e dopo di aver ravvivati tutti gli antichi metodi già perduti di parlar da lungi co' Telegrafi, fissai gli sguardi nel ristabilimento della sconosciuta ed obbliata arte di gestire colle mani per la perfezione della moderna Pantomima. Così egli diede principio alla sua terza Opera, intitolata con greco linguaggio Scoperta sulla Chironomìa. Questa nuova Produzione uscì alla pubblica luce nel 1797 dagli eleganti torchi de' Fratelli Gozzi di Parma, preceduta da una cortese Dedicatoria, in cui dissero gli Editori con gran verità al Signor Marchese Melilupj, che questa terza Scoperta può dirsi emulatrice di quelle del Telegrafo, e dell'Encausto, dovute al medesimo Autore. Quantochè essa veramente sia stimabile non meno di quelle, pur ha avuta la sorte, ch'io direi più tosto disgrazia, di non aver eccitata al par di esse l'invidia ò la rivalità de' Letterati. Attribuisco ciò all'indifferenza e superficialità, con cui è stata esaminata la nuova Opereta, quasichè d'un argomento fosse, più erudito chè utile, e di niuna ò pochissima importanza. Questa riflessione mi obbliga a darne conto colla maggior concisione e chiarezza, onde vedano i Restauratori del buon gusto, che con una convenzione arbitraria, che sia analoga all'antica, tutti i vantaggi potremo avere della mirabile Pantomimica de' Greci.

14. Io tralascio, come meno importante, la Chironomìa Forense, di cui si servivano gli Oratori per far i computi (senza tavoletta nè stile) nelle Cause d'interesse, richiedenti il conteggio, segnando co' gesti della sinistra mano tutte le unità e decine, e con quelli della destra le centinaja, e le migliaja, ed anche i milioni; sistema numerico, di cui rimaneva la memoria anche nel secolo VII. cristiano, come si rileva dalle Opere dell' erudito Monaco Beda. La Chironomìa Teatrale, che è quella che merita di rinovarsi, destinata era a rappresentare pantomimicamente al compasso della musica qualunque azione che si volesse, ó comica, ó tragica, ó epica, ò lirica, in compagnia del suono, ò del ballo, ò dell'uno insieme e dell'altro. I gesti delle mani, per ciò che appartiene all'arbitrario mecanismo, eran parte azionali, e parte alfabetici: de' primi, che saranno stati non pochi, si faceva uso per significare colle dita or silenzio, or maraviglia, or interrogazione, or minaccia, or applauso, or altrettali cose: ed i secondi, co' quali si eseguiva una muta favella, non eccedevano il numero di ventiquattro, quante eran le lettere dell' alfabeto greco; affidate le prime dodici alla sinistra, e le restanti alla mano diritta. L' Istrione, ò Ballerino, nell'atto di dire in questa maniera colle dita, quanto avrebbe potuto dir solla bocca, accompagnava l'azione con molti altri gesti, non generici già ed arbitrarj, come nelle nostre Pantomime succede, ma determinati e legati con sommo rigore sì nel numero, che nella qualità, e nella durata, onde non discordassero in un apice dal sistema musicale, da cui erano accompagnati, e diretti. Perfino i movimenti de' piedi e delle gambe avean sempre da corrispondere nel ballo non solo al moltiplice battere e levare

della batuta, ma ancora al vario ritmo musicale; per la qual cagione doveano essere i passi ed i salti di ben diverse misure, talora grandi ò della maggior estensione, talora mezzani per la metà de' grandi, e talora piccoli per la metà de' mezani: ed in tante diverse maniere queste varie classi di movimenti si andavano insieme combinando, quanti erano i diversi modi, co' quali combinava la Musica i suoi varj toni. Così l'antico teatro, a differenza del nostro, univa, quando voleva, tutte le quattro parti, di cui esso si compone, Poesia, Canto, Suono, e Ballo, facendone un totale armoniosisimo, di cui abbiamo perduta l'idea. Quanto erano adunque più perfette delle nostre le antiche rappresentazioni teatrali! Quanto più piacevoli agli occhi doveano riuscire! Quanto più gustose alla ragione! Ecco il grande oggetto, a cui tendono le investigazioni chironòmiche del Signor Ab. Requeno.

15. Da queste idee teatrali passò egli naturalmente col suo fervido ingegno a quelle della musica in generale, e nel seguente anno 1798. publicò in Parma in due Volumi in ottavo la sua quarta Scoperta col titolo di Ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani Cantori. Di questa mirabile Arte, degnissima di rintracciarsi, e di rinovarsi, cancellaronsi le idee miserabilmente, non solo dacchè nelle tenebre fu sotterrata dalla lunghezza de' Secoli oscuri, e dalla superiorità delle Nazioni barbare; ma ancora in qualche maniera fin dall'età de' Conquistatori romani, i quali non intendendo la greca armonìa, e volendo altronde imitarla, ne fecero (prima nella pratica, e, poi nella didascalica) un compassionevole guasto. Per discoprirla fra i vortici degli andati Secoli, e richiamarla a vita a' nostri giorni, lungamente si sono affaticati molti Uomini grandi d'ogni Nazione; in Italia i Galilei ed i Martini; in Francia i Burette ed i Rousseau; in Ispagna i Ceròn ed i Salinas; nella Germania i Meibomii; nelle Fiandre i Kirkèrj; nell'Inghilterra i Burney: ma tutti finora in vano; tutti senza produrre un sicuro sperimento, tutti senz'arrivar a scoprire neppur la prima base dell'armonia de' Greci, il meccanismo cioè del loro Cànone, costrutto di corde unìtone. A solo Requeno ha voluto svelarsi il dolcissimo Genio dell'antica Musica; con lui solo si è reso familiare; a solo lui ha riaperti tutti i suoi antichi tesori. Io mi sforzerò a dare una piccola idea di questa nobilissima Scoperta, fondata dall' insigne Scopritore non solo sù i testi originali dell'antichità, ma ancora sulle replicate sperienze, ripetute da lui cortesemente innanzi alle curiose Persone.

16. I più antichi Greci, anteriori in tempo alla Musica proporzionale de' Pittagorici, seguivano un sistema chiamato Equabile, naturale e semplice, assai, ma sommamente armonioso. Essi prendevano per canone della loro armonia or una corda sola, che moltiplice, si rendeva a talento loro colla moltiplicità de' ponticelli; ed ora molte corde separate, le quali, unitone essendo a cagione dell' egual misura e grossezza e tensione, diversamente sonavano all'orecchio a proporzione del luogo, in cui i suddetti ponticelli si collocavano. In qualunque di queste due maniere conoscevano essi venticinque corde, divise da ventiquattro intervalli, tutti d'egual misura, ed equivalenti ad altrettante diesi quadrantali. Due di coteste diesi formavano appunto un semitono, e due semitoni un tono: onde ne derivava, che essendo le Diesi ventiquattro; i Semitoni eran dodici, ed i toni sei. Da tutte insieme le ventiquattro Diesi, che è lo stesso che dire da dodici Semitoni, ò da sei toni, nasceva il Diapason, ò l'Ottava: da quattordici Diesi, eguali a sette Semitoni, ò a tre toni e mezzo, nasceva il Pentacordo o la Quinta: e da dieci Diesi, che eran cinque Semitoni, o due toni e mezzo, nasceva il tetracordo oppur sia la Quarta. Con questo semplicissimo

sistema, in cui comprese pur erano a un modo simile e le Terze, e le Seste, avevano i Greci un'armonìa compitissima: facevano giocare tutte le corde armoniche, possibili, più in numero delle nostre: ne dividevano le battute con artifizio maggiore del moderno: oltrepassavano facilmente d'un semitono la nostra Quarta maggiore: usavano di varj intervalli, sì diatonici, chè cromatici, de' quali noi non abbiam idea in serie separata: portarono finalmente il contrappunto, inventato da Lisàndro, e migliorato da Stratònico, al colmo della perfezione. Questo era il lor sistema generale in ogni classe di Musica, e strumentale, e vocale.

17. Eran poi e l'una e l'altra, anche per altri riguardi, più perfette ed armoniche delle nostre: imperocchè i Greci nel loro canto distinguevano mirabilmente il suono sillabico dal ritmico, dando a quello due soli tempi, ed a questo più vol te anche quattro, contrassegnati con una sola battuta in quattro parti divisa: e per ciò che riguarda poi agli Strumenti, non di qualunque di essi facevan uso per qualunque oggetto, come noi più volte facciamo; nè soliti erano di accordarli in una stessa maniera, come da noi si usa, tanto per funerali quanto per balli, sì per canti serj ché per giocosi; ma a proporzione della diversità delle circostanze diversificavano e gli strumenti, e le accordature, anzi i metri ancora, ed i ritmi, relativi quei primi alle misure della poesia, ed i secondi alle misure del tempo. Aggiungasi a ciò, che i loro precetti musicali, a differenza de' nostri, tanto erano applicabili al canto dell'uomo, come al suono degli strumenti, di qualunque genere essi fossero, ò da corda, ò da fiato, ò da percossa.

18. Da questa uniformità di leggi nasceva un effetto musicale singolarissimo, che sembrerà difficile a credersi a' nostri giorni, dacchè perduto ne abbiamo da più secoli non l'esercizio solamente, ma ancor la memoria. Il fatto si è, che un Istrumento, qualunque si fosse, senza verun ajuto di voce umana, cantava da se solo qualsisia poetica composizione, introducendo partitamente nell' orecchio degli Ascoltatori (come diceva Plutarco) e le lettere, e le sillabe, e le parole: la qual cosa i Greci facilissimamente potevano eseguire anche sulla semplice lira di quattro sole corde, con solo dare alle quattro Note del greco solfeggio TA TE TEE TOO ventiquattro diverse combinazioni, corrispondenti alle ventiquattro lettere dell'alfabeto greco. Riusciva poi armonioso e piacevole questo mirabile canto istrumentale, perchè dava in esso il Sonatore diversi tempi ed intervalli non solo alle parole ed alle sillabe, ma perfino alle lettere ancora. Perchè non saremo grati a chi ha saputo aprirci la strada a'nostri giorni, onde poter cantare di bel nuovo in sì maravigliosa maniera? A chi ha saputo svelarci tutto il sistema dell'antica armonia, degno di preferirsi per molti titoli al metodo proporzionale de' Pittagorici, e Moderni? a chi ha saputo additarci finalmente i più sicuri mezzi, onde porre un qualche rimedio alle incoerenze della nostra scienza musicale, ed accrescere il sistema armonico di tutti i nostri Strumenti?

19. Le molte notizie, acquistate dal Signor Requeno colle sue varie Scoperte, con quelle principalmente di far cantare gli Strumenti, e del parlar da lontano, lo posero in istato di poter restaurare l'antico Classico militare; che era una specie di tuba, ò tromba, colla quale da lungi non solo si chiamavano i Soldati, e si comandava loro qualunque guerriera operazione, che dovesse farsi; ma si facevano ancora dai Generali ai loro numerosissimi eserciti quei rinomati Ragionamenti, che i motori furono molte volte delle più famose vittorie. Egli nel suo libro sù i telegrafi, di cui dianzi parlai, diede un'idea dell'antico uso di questo importantissimo Istrumento: ma dipoi s'è avanzato egli più oltre,

avendone fatto in Ispagna negli ultimi mesi del 1799, e ne' primi del 1800, una felice sperienza luminosissima. Egli fece comporre nella Città di Cuenca dal Maestro di Cappella Signor Pietro Aranaz la Musica semplicissima, che più gli parve adattata all' antico metodo; e con essa fece eseguire a suon di Chiarinetto senza voce umana un intiero e chiarissimo Discorso, il quale da più persone, che ne posson far testimonianza, fu sentito ed inteso. Il nuovo stile della sonata, e della parlata, meritò l'approvazione (che l'Autore conserva) degli insigni Maestri di Musica dell' Escoriale; e sarebbe stata presentata la maravigliosa Scoperta al coltissimo Real Ministero, se le repentine e non prevedute vicende non avessero sul momento e privata del Signor Requeno la Spagna, e tolte agli Spagnuoli le speranze di potersi giovare d'un sì grand'Uomo.

20. Merita pure l'attenzione de' Guerrieri, e quella di tutte le anime armoniche, la sesta Impresa dello stesso Autore, diretta a dare armonia, secondo l'antico gusto de' Greci, al più monòtono e fastidioso di tutti gli Strumenti, al moderno tamburo militare. Egli ne fece menzione alla sfuggita nelle ultime pagine del secondo Tomo della sua arte armonica antica: ed avrebbero gli Eserciti oramai un sonoro e piacevole tamburo, che facesse alle lor musiche Bande un lusinghiero accompagnamento, e con più dilettevoli toni li animasse all' eroiche azioni della guerra; se avesse egli trovata quella efficace protezione; senza la quale gli uomini di spirito grande, ma non d'eguale dovizia nè fortuna, non possono mai fare i luminosi progressi, di cui son capaci.

Traducción del mismo Juan Francisco Masdeu (ca. 1816)[216]

Requeno, el verdadero inventor de los más útiles descubrimientos de nuestra época. Discurso de Juan Francisco Masdeu, leído por él mismo en 1804 en una reunión de filósofos. Pasajes relacionados con la música grecolatina.

[La Quironomía o lenguaje pantomímico con las manos]

13. Después de haber renovado (dice Requeno) el arte de pintar al encausto con ceras coloridas y todos los antiguos métodos olvidados para hablar de lejos con los telégrafos, me he aplicado a restablecer el arte desconocido ya de nuestros días, de las antiguas señas y gestos para perficionar (perfeccionar) con ella la pantomímica moderna. Así dio principio a su tercera obra, intitulada en italiano Descubrimiento sobre la Quironomía, y dedicada en Parma en 1797, por los hermanos Gozzi[217], al señor marqués Melilupi[218], a quien dicen, en la dedicatoria que este tercer descubrimiento puede llamarse émulo de los

[216] Transcripción y notas de Antonio Astorgano.

[217] Requeno (1797).

[218] El marqués Casimiro Melilupi di Soragna, Príncipe de Soragna y del Sacro Romano Impero (Parma, 15 de agosto de 1773-Parma, 5 de noviembre de 1865), Patrizio Veneto e Nobile di Bologna, Maestro della Corte della Duchessa di Parma. Contrajo matrimonio en Nápoles el 10 de junio de 1801 con Doña Anna Grillo, hija de Don Domenico. En la dedicatoria, los editores, los hermanos Gozzi, definen a

del telégrafo y del encausto, debidos al mismo autor. Aunque realmente es apreciable el tercer hallazgo, no menos de los dos primeros, ha tenido, sin embargo, no sé si diga la fortuna o la desgracia, de no haber picado la envidia de los literatos; porque habrán considerado la invención como más erudita que útil, y de ninguna o poquísima importancia. Esta misma reflexión me mueve a darla a conocer de algún modo, para que entiendan y vean los restauradores del buen gusto que con una convención arbitraria, análoga a la antigua, podríamos lograr e introducir en nuestros teatros todas las ventajas de la admirable Pantomima de los griegos.

14. Omito, como menos importante, la Quironomía forense, de que se valían los abogados en las causas de comercio o de cualquiera otro interés para señalar, con los gestos de la mano izquierda, todas las unidades y decenas, y con los de la diestra los centenares y millares, y aun los millones; sistema numérico, de que todavía quedaba alguna menoría en el siglo VII cristiano, como se infiere de las obras del erudito Beda[219]. La Quironomía teatral, que es la que merece restablecerse, estaba destinada para representar pantomímicamente, al compás de la música, una acción, la que fuere, o cómica o trágica o épica o lírica, acompañada siempre o del son o del baile o de uno y otro juntamente. Los gestos de las manos eran parte accionales y parte alfabéticos. Servían los primeros, que habrán sido no pocos, para indicar con los dedos o silencio, o maravilla, o interrogación, o amenaza, o aplauso u otra cualquiera cosa. Y los segundos [alfabéticos], con los cuales se formaba un lenguaje mudo, no excedían el número de 24, cuantas eran las letras del alfabeto griego, fiadas las primeras doce a la mano izquierda, y las demás a la derecha. El cómico o el bailarín, mientras decía de este modo con los dedos cuanto hubiera podido decir con la boca, acompañaba la relación con otros muchos gestos, no genéricos o a su capricho, como lo hacen ahora nuestros pantomimos, sino fijos o determinados y vinculados con sumo rigor así por lo que mira a su número, como a su calidad y duración, para que no desdijeran en la más mínima cosa del sistema musical que los acompañaba y dirigía. Aún los movimientos de las piernas y pies habían de corresponder de continuo en el baile, no solo al compás de la música, sino también a su vario ritmo; debiendo ser, por esto mismo, todos los pasos y saltos de varia y determinada medida, ora grandes o de la mayor extensión posible, ora medianos como la mitad de los grandes, y ora pequeños por la mitad de los medianos. Y ni aún esto bastaba, porque las diversas clases que he dicho de movimientos y pasos, era preciso combinarlas en tantas maneras diferentes cuántos eran los modos diversos con que iba la música entretejiendo sus varios tonos. Así juntaban admirablemente los antiguos, cuando querían, todas las cuatro partes de que el teatro es capaz: poesía, canto, son y baile, formando un compuesto

---

Requeno como "glorioso por tantos descubrimientos de las artes antiguas, cuyo ingenio continúa honrando a España, junto a los Juan Andrés, los Arteaga, los Colomez (sic, Colomés, Juan Bautista [Hervás y Panduro, 2007: 192-194]), los Conca y los Lampillas".

[219] Requeno basa su presunto descubrimiento pantomímico sobre dos, también presuntas, obras del monje inglés benedictino Beda el Venerable (673-735): el De Computatione y el De Loquela per Gestum Digitorum. Pero se trata, en realidad, de un texto unitario que hoy conocemos como el primer capitulo ("De Computo vel Loquela Digitorum") de un más amplio trabajo de Beda, el De Temporum Ratione, un tratado de cronología que él escribió en el 725 y que ejerció una fuerte influencia sobre la cultura medieval. De hecho, está comprobado que este primer capítulo tiene su origen en el texto anónimo de la alta edad media, Romana Computatio. Tanto este último escrito como el primer capitulo del De Temporum Ratione describen los gestos que sirven para indicar los números de uno hasta un millón.

harmoniosísimo, de que hemos perdido la idea. ¡Cuánto eran, pues, más perfectas que las nuestras las antiguas representaciones teatrales! ¡Cuánto más agradables a los ojos y oídos! ¡Cuánto más gustosas a la razón! He aquí el grande objeto a que se dirigen las investigaciones quironómicas del Señor Requeno.

[La Música grecolatina de Requeno]

15. De estas ideas teatrales pasó naturalmente con su férvido ingenio a las de la música en general, y luego, al siguiente año de 1798, publicó en Parma en dos tomitos en octavo, su cuarto descubrimiento con el título italiano de Restauración de la antigua harmonía de los cantores griegos y romanos[220]. De este arte maravilloso, dignísimo de conocerse y renovarse, borráronse las ideas desdichadamente, no solo desde la época de las naciones bárbaras y siglos oscuros, sino también de algún modo desde la edad de los conquistadores romanos; porque, no entendiendo estos la harmonía griega y queriendo, sin embargo, imitarla, hicieron de ella, primero en la práctica y después en la didascalia [enseñanza], una especie de monstruo. Para poderla descubrir entre las densas tinieblas de los tiempos pasados, han trabajado con mucho estudio varios hombres grandes de todas las naciones cultas. En Italia, Galileo y Martini; en Francia, Burette y Rousseau; en España, Cerón[221] y Salinas; en Alemania, Meibomio; en Flandes, Kirker; en Inglaterra Burney; pero todos sin fruto hasta ahora, sin producir un experimento seguro, sin ni aún llegar a descubrir el primer fundamento de la harmonía de los griegos, que es decir el mecanismo de su canon, construido de cuerdas unítonas. A solo Requeno ha querido manifestarse el dulcísimo genio de la música antigua. De él solo se ha hecho amigo. A solo él ha fiado la llave de todos sus tesoros. Procuraré daros, oh filósofos, una sucinta idea de este nobilísimo hallazgo, fundado por el insigne descubridor sobre los textos originales de la Antigüedad, y sobre las muchas experiencias que ha hecho y que ha replicado varias veces con la mayor cortesía ante las personas que se lo han pedido.

16. Los griegos más antiguos, anteriores a la época de la Música proporcional de los pitagóricos, seguían un sistema que llamaban equabil, muy natural y sencillo, pero sumamente harmonioso. Tomaban por canon de su harmonía, ora una cuerda sola, que se multiplicaba cuanto querían con la multiplicidad de puentecillas[222]; y ora muchas cuerdas separadas, las cuales, aunque todas unítonas por la igualdad de su largura, groseza y tensión, sonaban, sin embargo, al oído muy diversamente, a proporción del diverso lugar en que las puentecillas se colocaban. Las cuerdas que conocían eran 25, divididas, por consiguiente, con 24 intervalos, todos ellos de medida igual y equivalentes a otras tantas diesis cuadrantales. Dos de estas diesis formaban puntualmente un semitono. De lo cual se sigue que, siendo las diesis 24, los

[220] Requeno (1798a).

[221] Entre los teóricos musicales destaca el italiano Pedro Cerone (1566-1625) de Bérgamo, autoridad que trató en Madrid a músicos eminentes y sufrió los ataques del padre Antonio Eximeno. El Melopeo y maestro (1613) representa un tratado musical fundamental del siglo XVII. A lo largo de 1160 páginas distribuidas en 22 libros, se convierte en el iniciador de la nueva teoría musical española del Barroco.

[222] Puentecillas: "En los instrumentos músicos se llaman así frecuentemente las puentes", y, a su vez, puente es descrita en la guitarra y otros instrumentos, como "un maderito que se pone en lo más inferior de ella, todo taladrado de agujeritos, en donde se prenden y aseguran las cuerdas por un cabo, y por el otro se ponen en las clavijas" (DRAE 1780).

semitonos eran 12, y los tonos 6. De todas juntas las 24 diesis, que es decir de doce semitonos o de 6 tonos, nacía el diapasón u octava. De 14 diesis, iguales a siete semitonos o tres tonos y medio, nacía el pentacordón o quinta. Y de 16 diesis, que eran cinco semitonos, o dos tonos y medio, nacía el tetracordo o cuarta. Con este sistema simplísimo, en el cual estaban también comprendidas, a un modo semejante, las tercias y sextas, lograban los griegos una harmonía muy cumplida, hacían jugar más cuerdas armónicas que nosotros; las dividían con compás más artificioso que el nuestro. Añadían fácilmente un semitono más a nuestra cuarta mayor; usaban de varios intervalos, así diatónicos como cromáticos, de los cuales nosotros en serie separada no tenemos idea. Llevaron, finalmente, el contrapunto, inventado por Lisandro y mejorado por Estratónico, a lo sumo de la perfección. Este era el sistema general en toda clase de música, instrumental y vocal.

17. Entrambas a más de esto, aún por otros títulos, eran más perfectas y armónicas que las nuestras; pues los griegos en su canto hacían manifiesta distinción entre el sonido silábico y el rítmico, dando al primero dos solos tiempos, y al segundo, a veces, aun cuatro, notados con un solo compás, dividido en cuatro partes. Y por lo que toca a los instrumentos, no hacían uso de cualquiera de ellos para cualquiera tema, como nosotros lo hacemos; ni lo acordaban, como nosotros, siempre de un modo, tanto para exequias, como para cantares jocosos; antes bien muy al contrario, a proporción de las diversas circunstancias diversificaban los instrumentos, y acordábanlos diversamente, y aún variaban los metros y los ritmos, refiriendo los primeros a las medidas del verso y los segundos a las medidas del tiempo. Aún otra cosa hay que notar en la música de los griegos, y es que sus preceptos musicales eran igualmente aplicables tanto al canto del hombre como al son de cualesquiera instrumentos, o de viento, o de percusión, o de cuerda.

18. Esta uniformidad de preceptos producía un efecto singularísimo, difícil de creer en nuestros días, por haberse perdido de muchos siglos a esta parte, no solo su ejercicio, sino también su memoria. El hecho es que un instrumento cualquiera, sin ningún auxilio de voz humana, cantaba por sí solo cualquiera composición poética, introduciendo individualmente (como decía Plutarco) en los oídos del auditorio las letras, las sílabas y las palabras; lo cual los griegos podían ejecutar con toda facilidad aún en la lira simplicísima de solas cuatro cuerdas, con solo dar a sus cuatro notas TA, TE, TEE, TOO, veinticuatro diversas combinaciones, correspondientes a las 24 letras del alfabeto griego. Método de música muy singular y gustosa, porque daba con ella el tañedor diversos tiempos e intervalos no solo a las palabras y sílabas, pero aún a las letras. Filósofos, debierais quedar ciertamente muy agradecidos a quien ha sabido abrirnos el camino para poder cantar otra vez con tan maravilloso artificio. A quien ha sabido descubrirnos todo el sistema de la antigua harmonía, digno de preferirse, por muchos títulos, al método proporcional de los pitagóricos y modernos. A quien ha sabido enseñarnos finalmente los medios más seguros para poner algún remedio a las incoherencias de nuestra ciencia musical, y aumentar el sistema armónico de todos nuestros instrumentos.

[Investigaciones sobre el clasicum militare, especie de clarín]

19. Las muchas luces y noticias que había adquirido el señor Requeno con sus varios

descubrimientos, principalmente con los de la música y telégrafos, pusiéronle en proporción de poder llamar a nueva vida el antiguo Clasicum militare, que era una especie de trompa o clarín, con la cual los jefes de los ejércitos no solo llamaban a sus soldados y les mandaban las operaciones de la guerra, sino que animábanlos también con aquellas célebres oraciones o arengas, a que se debieron muchas veces las más famosas victorias. Ya nos había dado en su obra telegráfica alguna idea pasajera de este importantísimo instrumento; pero hízolo conocer más abiertamente con las experiencias hechas en España en los últimos meses del año de 1799 y primeros de siguiente. Hizo componer en Cuenca por el maestro de capilla don Pedro Aranaz[223] una música simplicísima, fácilmente adaptable al intento; y con ella se profirió a son de clarinete, sin voz humana, un entero discurso clarísimo, que oyeron y entendieron sin dificultad ninguna muchos sujetos allí presentes. El nuevo lenguaje musical mereció la aprobación, que el autor conserva por escrito, de los insignes maestros de música de El Escorial; y hubiérase presentado al Real Ministerio el maravilloso descubrimiento con formal autorización, si un nuevo Decreto improviso contra [los] jesuitas no hubiese echado de España al señor Requeno [15 de marzo de 1801], y privado a los españoles de las grandes ventajas que les prometía la presencia de tan insigne varón. Muy temible es que se aprovechen algún día los franceses, como suelen, de este nuevo hallazgo, despojando de toda su gloria al arrinconado aragonés.

[Investigaciones sobre el tambor]

20. Merece también la atención de los guerreros y de todas las almas armónicas, la sexta empresa del mismo autor, dirigida a dar harmonía, según el antiguo gusto de los griegos, al moderno tambor, el más monótono y fastidioso de todos los instrumentos. Don Vicente Requeno propuso de paso este su proyecto en el segundo tomo de su Arte armónica antigua[224]. Y tendrían ya los ejércitos un tambor sonoro y agradable, capaz de acompañar con harmonía a los demás instrumentos, y de animar con deleite a los guerreros a grandes acciones heroicas; si hubiese conseguido el autor aquella eficaz protección[225], sin la cual los hombres de mucho talento, pero no de igual fortuna ni riqueza, no pueden hacer los grandes progresos de que son capaces.

[…]

Adición[226].

[223] Requeno, en su estancia en Zaragoza (1798-1801), enfocó sus estudios de la comunicación a distancia más hacia los instrumentos sonoros que a métodos visuales, tal vez reconociendo que estos sistemas superaban a los propuestos por los antiguos. Para eso encontró un aliado en D. Pedro Aranaz y Vides, maestro de capilla jubilado de la catedral de Cuenca, músico de reconocido prestigio que compuso una buena cantidad de obras de renombre y fue, además, un importante teórico que escribió unas Reglas generales para que una composición de música sea perfecta y un Curso completo de composición.

[224] Masdeu remite a las últimas páginas de los Saggi cantori (Requeno, 1798a.II: 447-453), donde Requeno habla el órgano y del tambor.

[225] Alusión a las pocas ayudas que Requeno tuvo para sufragar sus costosas investigaciones artísticas, a pesar de solicitarlas en varias ocasiones. Cf. Astorgano (2000a).

[226] Masdeu (Opúsculos: 265-274). Como Masdeu pronuncia su elogioso discurso sobre Requeno en 1804, antes de que apareciese impreso Il Tamburu, hace ahora una “Adición” sobre el mismo.

El tambor armónico de don Vicente Requeno, propuesto por el autor de estos opúsculos [Masdeu] a los ejércitos de España.

1. Habiendo escogido últimamente don Vicente Requeno tres diversos sistemas para suavizar de algún modo, según leyes de acústica o harmonía, el disgustoso tapara-patán de nuestros tambores, nacidos (parece) para desconcertar, como dijo Cicerón, el juicio de las orejas, paréceme conveniente que no se le retarde esta noticia al Real Ministro de la guerra, a fin de que, examinado el invento por los oficiales mayores y otras personas inteligentes, y hallado realmente practicable, pueda ponerse por obra en los ejércitos de nuestra nación, antes que los franceses u otros extranjeros nos tomen la mano y se arroguen toda la gloria de la invención española. Movido de este deseo, escojo de los tres sistemas el más fácil, y el que generalmente ha parecido mejor. Y lo expondré aquí, según los principios e ideas de su mismo autor, con toda la claridad y concisión que me será posible: El origen antiguo del tambor. Su estado actual en la milicia. Los principios de acústica para su reforma. Y la reforma práctica del mismo según dichos principios. Estos cuatro artículos llenan todo el asunto del presente papel.

Artículo I. Origen antiguo del tambor.

2. San Isidoro de Sevilla (o menospreciado o no conocido por el Señor Lampe[227], que escribió en latín sobre los tambores antiguos) nos dice que los hubo de dos especies con los dos nombres de sinfonía y tímpano, y los explica con estas palabras: La sinfonía es un madero vaciado, cubierto por entrambas bocas con pieles, las cuales pieles, golpeadas por los músicos de una y otra parte, con la concordancia de sonidos graves y agudos, dan una suave melodía. El tímpano es un cuero, estirado sobre un aro de madera, y viene a ser la mitad de la sinfonía, y como una especie de criba[228].

3. Uno y otro tambor es muy antiguo y anterior a los tiempos del Santo [San Isidoro de Sevilla]. El tímpano, según Eurípides, fue inventado por los Coribantes; y según el satírico Juvenal pasó de la Siria a Roma. De la sinfonía hubo de originarse el nombre de sinfoniaca, aplicado por Cicerón a la música en

[227] En el siglo XVIII, en Venecia (1767), se editó una obra enciclopédica, debida a Blas Ugolino, de largo título (Thesaurus Antiquitatum Sacrarum Complectens Selectissima Clarissimorum Virorum Opuscula, In Quibus veterum Hebraeorum Mores, Leges, Instituta Ritus Sacri, Et Civiles Illustrantur: Opus Ad illustrationem utriusque Testamenti, & ad Philologiam sacram, & profanam utilissimum, maximeque necessarium), en cuyo volumen XXXII, se recogía la obra del célebre teólogo protestante Federico Adolfo Lampe, titulada "Dissertatio de Cymbalis veterum" y que éste, profesor de Teología e Historia eclesiástica en Utrech, había publicado en esta ciudad holandesa en 1703. Como ya se ha indicado más arriba, sus tres libros son los siguientes: "Liber Primus: De nominis et generibus Cymbalorum"; "Liber Secundus: Materiam, Formam atque Historiam eorum edisserens"; Liber Tertius: Ritus atque usus eorum declarans"). Comprenden de la columna 868 a la 1092 (DCCCLXVIII-MXCII), que Lampe inicia diciendo precisamente: "Cymbalum = Vox Graeco-Romana". La edición lleva varias y curiosas ilustraciones que explican claramente pasajes del texto literario. Desde la segunda mitad del siglo XV los ejércitos europeos occidentales estuvieron en contacto continuo con los turcos y su música, en la que predominaban triángulos, tambores y platillos. Es al comienzo del siglo XVIII cuando los ejércitos europeos victoriosos sobre el poder turco imitan a las bandas de música otomanas, la música turca o "jenízara". En este siglo, los platillos figuran ya en la música culta, junto a la caja, el tambor, el bombo y el triángulo, a través de obras de Gluck, Mozart, Grétry, Haydn, etc.

[228] Libro III de las Etimologías de Isidoro de Sevilla está dedicado al Quadrivium, es decir, a la Matemática, la Geometría, la Música y la Astronomía.

general. Erradamente juzgaron algunos latinos (dijo San Jerónimo, escribiendo al papa San Dámaso) que la sinfonía era una especie de órgano, porque realmente no era órgano, sino propiamente, como se ha visto, un atambor[229] armónico.

4. Este tambor musical, aunque a la verdad muy deteriorado y falta de su primitiva melodía, se conservó entre los griegos de oriente y moros de España. Mereció por ventura desde aquellos tiempos el nombre de tambor, originado del griego thambos, que significa terror o espanto. Y efectivamente le convenía entonces esta denominación, porque servía en los ejércitos mahometanos para aumentar con su destemplado ruido la confusa algazara de los que atacaban o asaltaban.

Artículo II. Estado actual del tambor.

5. La antigua sinfonía de los griegos primitivos, desconcertada por los moros, o por otros pueblos, es la que llamamos tambor en nuestros ejércitos. Los militares modernos han pretendido perficcionarlo, o a lo menos mejorarlo; mas es cierto que no lo han conseguido.

6. El antiguo tambor era de madera. Lo hemos construido de cobre, y últimamente de latón. Y en esto, en vez de ganar, hemos perdido, porque lo hemos hecho más pesado y de materia menos fibrosa y menos proporcionada a las vibraciones.

7. Le hemos añadido el bordón, destinado a comprimir más o menos el parche de abajo, para que resuene su voz más o menos. Se ha pensado con esto poder variar los tonos del tambor, pero tal cosa no sucede, ni puede suceder, porque en cualquiera instrumento músico la comprensión de la caja armónica puede aumentar el cuerpo de la voz, mas no variar su tono musical. Se ve manifiestamente, en el clave Tlanquiniano (sic) de campanillas de cristal que el sonido se puede aumentar hasta la voz más furibunda sin tomar jamás nuevo tono.

8. Le hemos añadido también unos cordeles, tirados de un aro a otro en forma de triángulos, los cuales se ensanchan o estrechan como se quiere, levantando o bajando unas corregüelas[230], que lo sujetan. Esto se ha hecho para estirar más o menos las pieles y lograr con su variada tensión la variedad de tonos. Pero en vano se espera este buen efecto: 1.º. Porque los sonidos de una piel o cuerda estirada no siguen la proporción de los pesos o fuerzas con que se estira. 2.º. Porque pieles y cuerdas ordinariamente se rompen antes de llegar a darnos todo el sistema musical. 3.º Porque, puestas en cualquiera instrumento muchas cuerdas, que por largura y groseza sean iguales, no se llega jamás con la sola variedad de tensiones a encontrar prácticamente ni aún la sola escala diatónica natural.

9. El enciclopedista Jaocourt, el único, tal vez, que ha escrito sobre nuestros tambores, les atribuye capacidad para las cuatro entonaciones DO, MI, SOL, DO. Esto quizá no es cierto, y aun cuando lo fuere, no bastaría para restituir al tambor la antigua perfección armónica. Háganse las siguientes reflexiones: 1.ª. ¿Cómo podrá ser que el sonido de un instrumento pase de un DO al otro DO, o del primero hasta el último tono de una entera octava, sin pasar por todos los demás tonos intermedios? 2.ª

[229] Atambor, arcaísmo, "lo mismo que tambor" (DRAE 1780).

[230] Corregüelas, derivado de correa (DRAE 1780).

Las que llamaba Jaocourt entonaciones diversas no son en rigor variaciones de tonos, sino extensiones varias de una misma voz. Efectivamente, confrontadas por diversos peritos con los respectivos tonos del monocordo, no han correspondido jamás al unísono. 3.ª El uso que hacemos del tambor para acompañar las músicas militares no lo prueba capaz de dichas entonaciones, ni de otra alguna, porque hay dos modos de acompañar la música: o con sonidos armónicos o con golpes dados a tiempo. El primero, como se ve por ejemplo en la vihuela o violín, es capaz de toda la graduación musical; mas no lo es seguramente el segundo, que es el del tambor, o gran caja, o cosa semejante, y también el de la mano del maestro de capilla, cuando lleva el compás.

10. El tambor nos sirve en el día para educar las reclutas y dirigir y mandar a los soldados en paz y en guerra: medio desproporcionado para su fin. En las escuelas de la antigua Grecia, para suavizar la voz fastidiosa del preceptor, daban las lecciones a la juventud con la dulce voz de un instrumento músico de viento. Y Tirteo, general de los atenienses vencido por los Lacedemonios, para animar a sus tropas desalentadas, tomó una flauta de gracioso y dulce sonido, y templando con ella sus exhortaciones marciales, consiguió segunda batalla y completa victoria. Nosotros, muy al revés, con un instrumento de voz áspera, ruda y desagradable, pretendemos animar la gente a empresas repugnantes, a graves dificultades, y aun a la misma muerte. ¡Qué cosa más impropia y desproporcionada!

11. Es necesario, pues, por todos los títulos y razones, suavizar nuestro tambor y restituirle, en cuanto se pueda, la antigua harmonía, para lo cual, ante todo, es preciso fijar las leyes de acústica, que nos faciliten esta deseada reforma.

Artículo III. Principios de acústica para la reforma del tambor.

12. Principio I. Es menester hacer distinción (dice Nicómaco, griego escritor de música) entre el sonido ruidoso y el sonido harmonioso. La tos de un enfermo, la rueda de un carro, la rotación de una cuba llena de cascajos, y asimismo el tapara-patán de nuestros tambores son sonidos puramente ruidosos, porque varían sin orden ni ley musical, ni deleite de quien los oye. La cítara, al contrario, o la vihuela, nos da un sonido harmonioso y agradable, porque se sujeta, según orden y ley, a diferente graduación de tonos.

13. Principio II. El sonido armónico comprende tres cosas diferentes: el tono de la voz, o alto o mediano o bajo; el cuerpo de la voz, de mayor o menor fuerza o esfera o extensión; y el temple de la voz, o bronco, o dulce, o blando, o de otra especie. El enciclopedista [Jaocourt] no distinguió estas tres cualidades, cuando atribuyó al moderno tambor las entonaciones que no tiene.

14. Principio III. Los instrumentos de sonido armónico se dividen en tres clases: Unos son de cuerda, como el clave; otros de viento, como la flauta, y otros de percusión, como la campana. Cada una de estas clases está sujeta a diferentes leyes y a diferentes medios de acordanza.

15. Principio IV. El único medio suficiente para medir con exactitud en los instrumentos de cuerda todos los grados diversos del sonido armónico, es la diferente largura de muchas cuerdas o pieles, que en todo lo demás sean iguales. No es medio seguro el de la mayor tensión o menor, por las razones

insinuadas en el número 8. No lo es tampoco el de la mayor o menor groseza [sic, grosor] de las cuerdas o pieles. Lo primero, porque en la piel, al contrario de la cuerda, la más gruesa da sonido más agudo, y la más delgada lo da más bajo. Lo segundo porque no se ha descubierto, hasta ahora, la proporción con que debiera engrosarse la piel, o adelgazarse la cuerda, para que llegue una y otra al tono más agudo.

16. Principio V. En los instrumentos de viento, el único medio seguro para medir la graduación armónica, es la diversa largura de muchos tubos o cañutos, que en todo lo demás sean iguales. Quien quiera asegurarse de esto con la experiencia, tome un cañuto de madera, cuyas paredes de arriba [a] abajo sean igualmente gruesas, y cuyas dos aberturas tengan igual diámetro. Abra en él agujeros en el mismo número y con las mismas distancias con que se distribuyen en un monocordo las puentecillas. Aplíquele después una lengüeta y suénelo con la boca. Si le cerrare todos los agujeros, que es lo mismo que darle toda su entera largura, oirá salir el sonido más bajo. Si abriere el agujero de la cuarta, oirá la cuarta; si el de la quinta, la quinta; y así de los demás.

17. Principio VI. En los instrumentos de percusión no hay más medida que la de su grosor, bajo la inteligencia segura de que el cuerpo más grueso da sonido más agudo, y el más delgado lo da más bajo. De este principio de acústica, que a muchos parecerá extraño, podrá cualquiera asegurarse por sí mismo, golpeando con un martillo o dos piedras de la misma calidad, pero la una grande y la otra pequeña; o dos cilindros de acero, de igual temple y largura, pero el uno grueso y el otro delgado; o bien dos tambores o panderos, de igual materia y medida, pero de piel más recia el uno, y más sutil el otro.

18. Principio VII. Los instrumentos de diferentes clases, o de cuerda o de viento o de percusión, se distinguen los unos de los otros, no tanto por la diferencia de su construcción material, como por la diversidad de las leyes acústicas a que está sujeto respectivamente cada uno de ellos. Así, el clavicordio, aunque saque su voz a golpes de martinetes o martillos, no por esto es instrumento de percusión; ni era instrumento de viento el kirkeriano, aunque el viento diese impulso y vibración a sus cuerdas. Por la misma razón, el tambor, aunque responda a los golpes de las baquetas, pudiera dejar de pertenecer a la clase de los instrumentos de percusión, cuando se sujetare en la práctica a otras leyes distintas, como se verá practicado en el artículo siguiente.

Artículo IV. Reforma práctica del tambor.

19. Efectivamente, nuestro tambor, cuando se haya de reducir a instrumento armónico, debe ponerse en la clase de los de cuerda, porque, según las experiencias hechas, no puede conseguirse en él toda la serie de tonos ni por la groseza mayor o menor de sus pieles, que es la medida de los instrumentos de golpe, porque esta proporción es incierta y desconocida; ni por la mayor o menor largura de su caja o tubo, que es la de los instrumentos de viento, porque en esta especie de medida no se le hallan límites ciertos; sino solamente por la mayor o menor largura del diámetro de su parche, que es lo mismo que su cuerda.

20. Para graduar, pues, en consonancia armónica muchos tambores, no se necesita más que arreglar y proporcionar los diferentes diámetros de sus parches o pieles, como si fueran otras tantas cuerdas. Fuera de esta diferencia de diámetros, todo lo demás ha de ser igual; la madera de todas las cajas

la misma, y de la misma delgadez o grosor; y las pieles, asimismo, todas iguales en materia, groseza y tensión.

21. El constructor de los tambores puede darles mecánicamente toda la exactitud que se requiere, con solo seguir las proporciones de una de las dos escalas diatónicas, que se dan aquí por norma, una antigua y otra moderna:

Escala de Dídimo (siglo I a.C.)	Escala de Tartini
120	180
113	160
101	144
90	135
80	120
75	108
67	96
60	90

22. Teniendo presentes el constructor estas dos escalas, forme un listón de madera de una largura competente, la que más le agrade o más bien la que la experiencia le enseñare ser mejor. Divida el listón con el compás en 120 partes iguales, o bien en 180, según la escala que se le mandare seguir; y tome desde luego dicho listón por pauta segura y constante de todos los diferentes diámetros de sus tambores.

23. El tambor que tenga el diámetro (siguiendo, por ejemplo, la escala de Dídimo) todo el listón entero, esto es todas sus 120 partes, dará el tono de DO; el que tenga 113, el tono de RE. El que tenga 101, el tono de MI. El que tenga 90, el tono de FA. El que tenga 80, el tono de SOL. El que tenga 75 el tono de LA. El que tenga 67 el tono de SI. Y el que tenga 60 dará la octava o segundo DO.

24. Con el mismo orden y método podrá pasarse adelante. Así, quien quiera construir tambores proporcionados para la segunda octava, forme un segundo listón, que tenga de largo la mitad del primero. Divídalo, como aquél, en 120 partes y dé a los segundos tambores la misma proporción que dio a los primeros. Del mismo modo, con un tercer listón, que sea la mitad del segundo, podrán formarse los terceros tambores para la tercera octava. Pero es menester advertir que estos terceros tambores saldrán demasiadamente pequeños, cuyo inconveniente no puede evitarse sino con un medio solo, que es el de dar una periferia muy grande al primer tambor de la primera octava.

25. Acerca de la largura que se puede dar a las cajas, se ha observado con repetidas experiencias, que la que dice mejor es la de la mitad de su diámetro, o poco más. Según el texto de San Isidoro, la caja debe ser vaciada; y bien pudiera ser que, de este modo, mejorara de sonido. Podrá experimentarlo quien quisiere, puesto que el señor Requeno no lo ha experimentado para ahorrar este gasto[231]. También dice el

[231] Alusión a la conocida falta de dinero que tenía Requeno para hacer sus experimentos e

Santo [Isidoro] que se daban los golpes sobre entrambos parches del tambor; y esto también puede conducir a la mayor perfección de su harmonía, sobre lo cual podrá hacer sus pruebas el maestro de capilla que hubiere de componer la música.

26. Los tambores armónicos, construidos del modo que se ha dicho, podrán tocarse o por sí solos o para acompañar la música militar de los instrumentos de viento. Y en esta suposición, podrá introducirse su uso en los regimientos, o para uno de estos dos fines, o para entrambos, según se juzgare más conveniente. Dos cosas es menester advertir para el nuevo sistema: la primera, que para las dos diferentes operaciones insinuadas, debe cuidar el maestro de capilla de componer dos diferentes clases de música; y la segunda, que los que han tocado hasta ahora el tambor, no lo podrán tocar en lo porvenir, sin aprender antes la solfa[232].

investigaciones.

[232] Masdeu (Opúsculos: 243-274).

Apéndice nº 2.

Juicio de Menéndez y Pelayo sobre la musicología de Requeno

Casi al mismo tiempo que Arteaga, intentó penetrar el misterio de la Música griega otro jesuita español de los desterrados a Italia, el aragonés P. Vicente Requeno y Vives, personaje de tan extraña y singular inventiva y de fantasía tan aventurera y temeraria, que nos recuerda sin querer a su compañero de hábito el P. Kircher, aquel que en su Musurgia redujo a notas musicales el canto de los pájaros. Requeno es el renovador de la pintura encáustica, de la chironomía o arte de gesticular con las manos, el inventor de un telégrafo militar de señales, y de la trompeta parlante, y del tambor armónico... La imaginación errabunda de este Padre iba mezclada por raro caso con una verdadera y peregrina erudición, que hace hoy mismo respetables algunos de sus trabajos. Y así como el descubrimiento positivo, pero enteramente inútil, de la pintura al encausto, le llevó a trazar un excelente suplemento a la Historia del Arte de Winckelmann, así también su tentativa frustrada para hallar la ley armónica seguida por los cantores griegos y romanos, le llevó a trazar una historia muy docta de la Música entre los griegos, libro que en su tiempo debió de ser útil, aunque hoy no ofrezca más que un interés de curiosidad bibliográfica, como todos los ensayos sobre la misma materia anteriores al libro alemán de Rossbach y Westphal, Música y Métrica (1867), y a la bella Historia de la Música antigua del belga Geväert (1875).

Requeno, después de enseñarnos que Tubal inventó la Música, y Enós el canto vocal, que de él lo aprendió Noé, que sus hijos y nietos lo propagaron entre los Caldeos y los Egipcios, y que de los Egipcios lo aprendieron los Griegos mucho antes de la conquista de Troya, afirma que el más antiguo sistema armónico de los Griegos fue el de proporciones iguales; que todos los escritores griegos de Música, fuera de Ptolomeo y de los alejandrinos y pitagóricos, cuya serie armónica nos explican Ptolomeo y Boecio, abrazaron este sistema equabile, por lo cual solo dentro de él son practicables y tienen sentido sus preceptos. Así duraron las cosas hasta el cambio radical introducido por Aristóxeno. Pitágoras, cuando descubrió las leyes de consonancia, no alteró por eso las medidas del tono y del semitono, usadas en el antiguo sistema equabile, con el cual coincide en el fondo el sistema proporcional llamado pitagórico. Por esta sucinta indicación se comprenderá cuánto se dejó arrebatar del furor apologético o del espíritu de compañerismo el P. Masdeu, cuando dijo que "sólo a Requeno había querido revelarse el dulcísimo genio de la antigua Música".

Con Arteaga, Requeno y Eximeno, puede decirse que queda completo el cuadro de la Estética musical española en el siglo XVIII. Séanos lícito, no obstante, llamar la atención sobre el proyecto verdaderamente original de coleccionar la música popular española, formulado en 1799 por el coronel Torres de Nava, primer folklorista musical de que hasta ahora tengamos noticia, si bien nuestros antiguos e insignes tratadistas, incluso el clásico Salinas, y antes de él Luis Milán[233], Valderrábano[234], Fuenllana[235]

[233] Luis de Milán (antes de 1500-después de 1561), también conocido como Lluís del Milà, Lluís Milà, Luys Milán, Luis Milán o Luys de Milán, fue un compositor y vihuelista español del Renacimiento. Es conocido por ser el primer compositor que publicó música para vihuela y uno de los primeros en dar instrucciones para marcar el tempo en la música. Probablemente nació, murió y vivió la mayor parte de su vida en Valencia, aunque no contamos con noticias fidedignas de ello. Su familia era de origen aristocrático. Sus padres fueron Luys de Milán y Violante Eixarch. Viajó a Portugal, donde estuvo en la

y otros, no se habían desdeñado de admitir las flores de la inspiración popular en sus libros didácticos (Menéndez y Pelayo, 1940: 647-651).

corte de Juan III, a quién dedicó su libro El Maestro. Algunos indicios parecen indicar que también viajó a Italia. Sin embargo, el centro musical que acaparó las actividades musicales de Milán fue Valencia, principalmente en la corte virreinal de Fernando de Aragón, Duque de Calabria y Germana de Foix, donde estuvo hasta 1538. Milán publicó tres obras a lo largo de su vida, todas ellas en Valencia. De ellas solo la segunda contiene música: El Maestro o Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro (1536), que es importante a nivel musical español por ser el primer libro publicado en España para la docencia de un instrumento musical. A diferencia de otros libros para vihuela publicados en la misma época, no contiene adaptaciones de obras vocales polifónicas. Todas las piezas son, por tanto, originales de Milán. Está dividido en dos libros y contiene fantasías, pavanas, tientos, villancicos, romances y sonetos. Vid. Rubio (1983); Luys Milan, Libro de mvsica de vihuela de mano. Intitulado El maestro..., Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536. Edición facsímil en color: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008 [con estudio introductorio de Gerardo Arriaga].

[234] Enríquez de Valderrábano (ca.1500–ca.1557) fue un vihuelista y compositor español del siglo XVI. No se conoce con certeza el lugar de su nacimiento, algunos indicios parecen indicar que fue en Peñaranda de Duero o en Valderrábano, en la provincia de Palencia. Del primer municipio se sabe que fue, al menos, vecino. En 1547 publica el Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas, conocido simplemente como Silva de Sirenas, en el que trabajó durante doce años. La obra está dividida en siete libros, con un total de 169 piezas. En los títulos de las composiciones utiliza una gran cantidad de denominaciones y géneros.

[235] Miguel de Fuenllana (Navalcarnero, Madrid, ca. 1500-Valladolid, 1579), vihuelista y compositor español del Renacimiento. Se conocen pocos datos sobre su vida. Ciego de nacimiento, compuso un Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra (Sevilla, 1554), dedicado a Felipe II. Al venir de Francia, Isabel de Valois (tercera esposa de Felipe II) trajo consigo un grupo de músicos instrumentistas franceses que quiso conservar en su Corte de España. Fuenllana alternó con este grupo y sus obras musicales se interpretaron junto a las otras de los artistas extranjeros. Escribió Orphenica Lyra, que abarca 188 piezas repartidas en seis libros. En los tres primeros se aprecia un orden ascendente del número de voces de las composiciones, pasando de 2 y 3 voces del primero a las 5 y 6 de los motetes del tercer volumen. El libro incluye 52 fantasías originales compuestas por él más obras de otros 17 autores. Su estilo es polifónico y con texturas al modo de Morales. Prefería el canto acompañado de vihuela a la vihuela solista. Para el cifrado de la voz cantada, en general la más grave, se recurría a escribirla con tinta roja. Miguel de Fuenllana destacó por su habilidad en encontrar acordes y contrapuntos aptos para acompañar las melodías populares. Vid. Neuman (1990).

SIGLAS, FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

1. SIGLAS

AGS: Archivo General de Simancas

APUG-FC: Archivo de la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma. Fondo Curia Generalicia

ARSI: Archivo General de la Compañía de Jesús

BJE: Biblioteca jesuítico - española

BNCVEIIR: Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma

LCP: Lista de Cumplimiento Pascual

2. FUENTES

Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma. Sección Gesuitici.

Ms. 262. REQUENO, Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos, escritos en italiano y traducidos al castellano por su autor, Don Vicente Requeno, Académico, etc, ff. 153.

Ms. 263. REQUENO, Ensayo segundo práctico de las series harmónicas de la música de los antiguos griegos. Con las pruebas necesarias para demostrar quáles fuesen, ff. 120.

3. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAVV (1998): Anton M. Lorgna scienziato ed accademico del XVIII secolo tra conservazione e novità, Roma-Verona, Accademia Nazionale delle scienze detta dei XL.

ANDRÉS, A. Juan (1800): Cartas del Abate don Juan Andrés a su hermano don Carlos Andrés, en que le comunica varias noticias literarias, Valencia, Imprenta de Joseph de Orga (edición digital de la Biblioteca Virtual Cervantes, consultada el 28-julio-2011).

ARTEAGA, E. de (1783): Le rivoluzioni del teatro musical italiano dalla sua origine fino al presente, Volumen I, Bolonia, Carlo Trenti.

_____ (1785): Le rivoluzioni del teatro musical italiano dalla sua origine fino al presente, Volúmenes II y III, Bolonia, Carlos Trenti, (sin consentimiento del autor); edición definitiva, Volúmenes I-III, Venecia, Carlo Palese, 1785.

_____ (1789): Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación, Madrid, Antonio de Sancha.

_____(1944): Lettere musico-filologiche, y Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi, ed. P. Miguel Batllori, Madrid, CSIC, Instituto de Arte y Arqueología Diego Velázquez (Sección de Estética), con amplio estudio preliminar, "Esteban de Arteaga, musicólogo (1747-1799)".

ASTORGANO ABAJO, A. (1998): "El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) en la Real Sociedad Económica Aragonesa (1798-1801)", Rolde. Revista de cultura aragonesa 85-86, pp. 56-73.

_____ (2000a): "El Conde de Aranda y las necesidades económicas del abate Requeno en 1792", en El conde de Aranda y su tiempo II, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 558-578.

_____ (2000b): "Requeno y Vives, Vicente", en Gran Enciclopedia Aragonesa 2000 XV, Zaragoza, p. 3643.

_____ (2001): "La obsesión por restaurar el mundo clásico. El abate Vicente Requeno y Vives", Historia 16 304, pp. 103-113.

_____ (2003): "El mecenazgo literario de Campomanes y los jesuitas expulsos", en Campomanes (1723-1802), doscientos años después, Oviedo, Instituto Feijoo del Siglo XVIII, pp. 269-311.

_____ (2004): "La Biblioteca jesuítico-española de Hervás y Panduro y su liderazgo sobre el resto de los ex jesuitas", Hispania Sacra 56.113, pp. 170-268.

_____ (2006a): "San José Pignatelli (1735-1811) y Vicente Requeno (1743-1811), socios de Academia Clementina", Cuadernos Dieciochistas 7 (2006), pp. 257-291.

_____ (2006b): "Introducción", en A. Astorgano (ed.), Nicolás Rodríguez Laso, Diario del viaje a Francia e Italia (1788), Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, pp. 11-212.

_____ (2008): "Los discutidos derechos de autor del Diccionario de Esteban Terreros", en Esteban de Terreros y Pando: Vizcaíno, polígrafo y jesuita. III Centenario: 1707-2007, Bilbao, Universidad de Deusto, pp. 581-656.

_____ (2009): "El pleito por los derechos de autor del Diccionario de Esteban Terreros", Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País (BRSBAP) 54.1, pp. 127-208.

_____ (2011a): "En el bicentenario del jesuita Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes grecolatinas", Trienio. Ilustración y Romanticismmo 57, pp. 21-72.

_____ (2011b): "Vicente Requeno S.J. (1743-1811). Un obsesionado por el mito de la perfección clásica. (Incluye Apéndice bibliográfico)", Archivum Historicum S. I. 80, fac. 160, pp. 407-444.

_____ (2011c): "El abate aragonés Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes grecolatinas: el encausto", Estudios Clásicos 140, pp. 77-102.

_____ (coord.) (2012a): Vicente Requeno (1743-1811). Jesuita y restaurador del mundo grecolatino, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

_____ (2012b): "La Historia de la restauración del telégrafo grecolatino y el abate aragonés Vicente Requeno (1743-1811)", Llull Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas (SEHCYT) 35 (nº 75), pp. 37-80.

_____ (2012c): "La telegrafía óptica del jesuita Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes grecolatinas", Revista de Estudios Clásicos 39, Mendoza, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, pp. 43-78.

_____ (2012d): "Rescatando la memoria del jesuita Vicente Requeno (1743-1811), apasionado neoclásico", Razón y Fe 265, pp. 253-261.

_____ (2012e): "El abate aragonés Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes grecolatinas: telegrafía óptica, pantomima y música", Estudios Clásicos 142, pp. 37-67.

_____ (2012f): "El mito de la perfección clásica en Vicente Requeno (1743-1811) y su fracaso en España (el encausto)", en J. Martínez Millán, H. Pizarro Llorente y

E. Jiménez Pablo (coords.), Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII), vol. II, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, pp. 863-924.

_____ (2012g): "Requeno, Vicente", en Diccionario Biográfico Español, Madrid, Real Academia de la Historia, s.v.

_____ (2013): "La fallida traducción española de los tratados de Vicente Requeno (1743-1811) sobre la encáustica (1785-1799)", en Goya y su contexto. Seminario internacional celebrado en la Institución "Fernando el Católico"de Zaragoza los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 369-390.

AZARA, J. N. de (2009): Epistolario (1764-1804), edición de Mª D. Gimeno Puyol, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica.

BAIG I ALEU, M. (2008): "Teoría matemática y práctica naval en la Ilustración: Salvador Jiménez Coronado, traductor de la obra de Euler sobre la construcción y la maniobra de los navíos", Quaderns d'Història de l'Engineyria 9, pp. 247-277.

BATLLORI, M. (1966): La cultura hispano italiana de los jesuitas expulsos españoles hispanoamericanos y filipinos, 1767-1814, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos.

BOLOQUI, B. (2002): "Escenarios de la vida de Gracián. Pasado y presente. Docencia y edificios de la Compañía de Jesús en Zaragoza. Notas para un estudio", en J. San Martín y J. Ayala (coords.), Baltasar Gracián. Tradición y modernidad, Calatayud, UNED, pp. 397-492.

CABRERO, Mª C. (1995): "El hechizo de un sueño. Platón, Fedón, 60e-61a", Faventia 16.1, pp. 39-50.

CESARI, P. (1891): Historia de la música antigua, Madrid, Librería de Fernando Fe.

CHAILLEY, J. (1979): La musique grecque antique, París.

D'ALCONZO, P. (2002): Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanense e pompeiani tra XVIII e XIX secolo, Roma, "L'Erma" de Bretschneider (Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei, 8).

EXIMENO, A. (1774): Dell'origine e delle regole della Musica, colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione, había sido publicada en Roma, Michel Angelo Barbiellini.

_____ (1775): Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di Contrapunto del reverendissimo padre maestro Giambatista Martini, Roma, M. Barbiellini.

_____ (1783): Lettera… sopra l'opinione del Signor abate D. Giovanni Andrés intorno alla Letteratura eclesiástica de' secoli barbari, Mantova, Stamperia de Giuseppe Braglia.

_____ (1784): Carta del abate D. Antonio Eximeno al Reverendísimo P. M. Fr. Tomás María Mamacchi sobre la opinión que defiende el abate Don Juan Andrés, en orden a la Literatura eclesiástica de los siglos bárbaros. Madrid, Antonio de Sancha.

_____ (1788): De Studiis Philosophicis et Mathematicis instituendis ad virum clarisimun suique amicissimum Joanem Andresium, liber unus, Madrid, Thypographia Regia.

_____ (1796): Del origen y reglas de la Música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración, 3 tomos, Madrid, Imprenta Real.

FARINELLI, A. (1929): Italia e Spagna, vol. II, Torino.

FERNÁNDEZ MURGA, F. (1989): Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia, Universidad de Salamanca.

GALLEGO GALLEGO, A. (1988): La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado, Madrid, Alianza Editorial.

_____ (2012): "Vicente Requeno y la música", en A. Astorgano (coord.) (2012a), pp. 361-438.

_____ (2014): "La investigación de la Música en los jesuitas expulsos", en O. Flores (ed.), El Clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, Filología, Historia y Teoría Arquitectónica (Actas del Coloquio Internacional, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 27-29 de

octubre de 2009), México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 407-455.

FUBINI, E. (2007): "Razón y sensibilidad: Lo sacro y lo profano en la musicalidad del siglo XVIII", Quaderns de filosofia i ciència 37, pp. 71-78.

GARCÍA DE LA HUERTA, P. (1795): Comentarios de la pintura encáustica del pincel, Madrid Imprenta Real.

GARCÍA LÓPEZ, J., F. J. PÉREZ CARTAGENA Y P. REDONDO REYES (1012): La Música en la Antigua Grecia, Murcia, Editum.

GARRIDO DOMENÉ, F. (2012): "Lo que vibra es el yunque. Análisis de Nicom. Harm. 245.18-248.26", CFC (g) 22, pp. 127-140.

_____ (2015): "Vicente Requeno y la restauración de la música antigua grecorromana", Dieciocho: Hispanic Enlightenment 38.2, pp. 239-266.

GÓMEZ URIEL, M (1884): Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de Diccionario Bibliográfico-Biográfico, Zaragoza, Imprenta de Calisto Ariño.

HAGEL, S. (2009): Ancient Greek Music: A New Technical History, Cambridge.

HERVÁS Y PANDURO, L. (2007-2009), Biblioteca jesuítico - española de escritores que han florecido en siete lustros; estos empiezan desde el año 1759, principio del reinado del Augusto Rey Católico Carlos III y acaban en el año 1793, vol. I; Manuscritos hispano-portugueses en siete Bibliotecas de Roma, vol. II, Madrid, Libris. Asociación de libreros de Viejo. Ed. de A. Astorgano.

HOWARD, A. A. (1863): "The Aulos or Tibia", en HSCP 4, pp. 1-60.

LATASSA, F. (1798-1802): Biblioteca Nueva de los Escritores Aragoneses que florecieron desde el año 1500 hasta 1802, Pamplona, Joaquín Domingo (2.ª Ed. Biblioteca de los escritores aragoneses, Zaragoza, Real Sociedad Económica de Amigos del País /Ibercaja, Zaragoza, 2004-2007, 6 vols. Ed. de Genaro Lamarca).

LEÓN TELLO, F. J. (1974): La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII, Madrid, C.S.I.C., Instituto Español de Musicología.

_____ (2012): "La teoría de las artes de Requeno en el contexto de la aportación estética de los jesuitas expulsos", en A. Astorgano (coord.) (2012a), pp. 303-360.

LEÓN TELLO, F. J. y Mª V. SANZ SANZ (1979): La teoría española de la pintura en el siglo XVIII, Universidad Autónoma de Madrid.

_____ (1981): Tratadistas Españoles del arte en Italia en el siglo XVIII, Madrid, Departamento de Estética de la Universidad Complutense.

LESKY, A. (2005): Historia de la literatura griega, Barcelona, RBA, 2 vols. (Ed. Original alemana: Geschichte der Griechischen Literatur, Berna, 1963).

LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.) (1992): Historia de la Literatura Griega, Madrid, Cátedra.

LÓPEZ JIMENO, A. (2008): "El arte de las musas: la música griega desde la antigüedad hasta hoy", en C. M. Cabanillas Nuñez y J. A. Calero Carretero (coords.), Actas de las V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas, Mérida, Consejería de Educación, Secretaría General de Política Educativa, pp. 1-54.

LUENGO, M. (1797): Diario de la expulsión de los jesuitas de los dominios del rey de España, al principio de sola la provincia de Castilla la Vieja, después más en general de toda la Compañía, aunque siempre con mayor particularidad de la dicha provincia de Castilla (ms., Archivo del Monasterio de Loyola, estante 10, plúteo 4).

MARTÍN MORENO, A. (1985): Historia de la música española. 4. Siglo XVIII, Madrid, Alianza Editorial.

MASDEU, J. F. (1806): Requeno, il vero inventore delle piú utile scoperte della nostra età. Regionamento di Gianfrancesco Masdeu letto da lui nel 1804 in una Adunanza di Filosofía, Roma. Reedición en A. Astorgano (coord.) (2012a), pp. 640-654.

_____Opúsculos en prosa y verso, compuesto sucesivamente por don Juan Francisco de Masdeu en tiempos de la general revolución movida por los franceses en Europa. Los escribió el autor en italiano y los tradujo él mismo a nuestra lengua. Parte primera, Opúsculos en prosa. Madrid, Biblioteca Nacional, mss. 2898. Manuscrito que incluye la traducción de Requeno, il vero inventore, editado en A. Astorgano (coord.) (2012a), pp. 655-677.

MATHIESEN, Th. J. (2000): Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages, Lincoln y Nueva York, Nebraska University Press.

MENÉNDEZ Y PELAYO, M. (1940), Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, CSIC, t. III.

MICHAELIDES, S. (1978): The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia, Londres.

MILAN, L. (1536): Libro de mvſica de vihuela de mano. Intitulado El maestro..., Valencia, Francisco Díaz Romano. Edición facsímil en color: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008 (con estudio introductorio de Gerardo Arriaga).

MORALES Y MARÍN, J. L. (1979): Los Bayeu, Zaragoza.

NASARRE, P. (1724): Escuela Música, Zaragoza.

NEUMAN, H. F. (1990): Introducción a la música española del Renacimiento, Barranquilla, Ediciones Uninorte.

OTAÑO, N. (1943): El P. Eximeno. Estudio de su personalidad a la luz de nuevos documentos, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Discurso de ingreso).

REQUENO Y VIVES, V. (1783): "Oda", en Poesie per le nozze de'nobili Signori Marchese Paolo Spada e Contessa Caterina Bianchini, Bolonia, pp. 73-74 (ocho estrofas en latín).

_____ (1784): Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de'greci e de'romani pittori. Del signor abate don Vincenzo Requeno, Venecia, Giovanni Gatti, 8º mayor, 40 + 215 pp.

_____ (1785): Lettera dell'Abb. Requeno al Sig. Lorgna, ornatissimo Cavaliere, Bolonia, A S. Tommaso d'Aquino (reeditada en el II vol. de los Saggi de 1787, pp. 77-130).

_____ (1787), Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de'greci e romani pittori, del signor Abate don Vincenzo Requeno, Accademico Clementino, Parma, dalla Stamperia Reale. Seconda edizione corretta ed accresciuta notabilimente dell'autore. 2 tomos, 404 y 319 pp.

_____ (1790): Principi progressi perfezione perdita e ristabilimento dell'antica arte di Parlare da lungi in guerra cavata da' greci e da' romani scrittori e accomodata a' presenti bisogni della nostra milizia, Turín, G. M. Briolo, 189 pp.

_____ (1795): Principios, progresos, perfección, pérdida y restablecimiento del antiguo arte de hablar desde lejos en la guerra, sacado de los escritores griegos y romanos, y adaptado a las necesidades de la actual milicia. Escrito en italiano por el señor abate Requeno, Académico Clementino, y traducido al castellano por D. Salvador Ximénez Coronado, Presbítero, Profesor Real de Astronomía, Madrid, Viuda de Ibarra.

_____ (1797): Scoperta della Chironomia, ossia dell'arte di gestire con le mani, Parma, Imprenta Fratelli Gozzi (un tomo en 8.º, 141 pp. y tres grabados).

_____ (1798a): Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori. Del Signor Abbate Don Vincenzo Requeno, Accadémico Clementino, Parma, Fratelli Gozzi, (dos vols. en 8° mayor, 347 y 453 pp.).

_____(1798b), Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos, escritos en italiano y traducidos al castellano por su autor, don Vicente Requeno, Académico, etc, fols. 153. Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma, Gesuitici, leg. 262 (actual 2391).

_____ (1798c), Ensayo segundo práctico de las series armónicas de la música de los antiguos griegos. Con las pruebas necesarias para demostrar cuáles fuesen, fols. 120. BNCVEIIR de Roma, Gesuitici, leg. 263 (actual 2392).

_____ (1800): Medallas inéditas antiguas existentes en el Museo de la Real Sociedad Aragonesa: explicadas por su individuo don Vicente Requeno y Vives, Académico de varias Academias, y dadas a luz con aprobación y a expensas de la misma Sociedad, Zaragoza, Mariano Miedes. Ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid (V. E. Caja 415), en la biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza (sign. D-2964), en la del Palacio Arzobispal de Zaragoza (sign, C-372), en la de la Económica Aragonesa, en la Universitaria de Zaragoza y en la RSEAragonesa.

_____ (1804): Quesiti dell'accademia italiana di scienze, lettere ed arti con le loro risposte, Roma. APUG-FC, Ms. 1300.

_____ (1806): Appendice ai saggi sul ristabilimento de' greci e de' romani pittori di D. Vincenzo Requeno. Aggiunta del medesimo autore, Roma, Stamperia di Luigi Perego Salvioni, 4º, 36 pp.

_____ (1807): Il tamburo stromento di prima necessità per regolamento delle truppe, perfezionato da don Vincenzo Requeno, Roma, Luigi Perego Salvioni.

_____ (1810): Osservazioni sulla Chirotipografia, ossia, antica arte di stampare a mano, Roma, Mariano de Romanis e Figli.

_____ (1982), L'arte di gestire con le mani, Palermo, Sellerio editore (a cura di Giovanni R. Ricci, 99 pp.).

_____ (2008): Escritos Filosóficos (Ensayo filosófico sobre los caracteres personales, Libro de las sensaciones humanas), Zaragoza, Prensas Universitarias, Colección Larumbe, pp. 716. Ed. de Antonio Astorgano y presentación de Jorge M. Ayala.

RICCI, G. R. (2012): "La "Scoperta della Chironomia" di Vincenzo Requeno", en A. Astorgano (coord.), (2012a), pp. 497-518.

RIERA PALMERO, J. (2012): "Los médicos y la medicina. Un capítulo de la obra de Vicente Requeno y Vives (1743-1811)", en A. Astorgano (coord.) (2012a), pp. 263-278.

RUBIO, S. (1983): Historia de la música española. Vol 2. Desde el Ars Nova hasta 1600, Madrid, Alianza Editorial.

SACHS, C. (1940): The History of Musical Instruments, Nueva York.

SANHUESA FONSECA, M. (2002): "Requeno Vives, Vicente", Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, vol. 9, Madrid, SGAE, pp. 128-130.

SCHLESINGER, K. (1939): The Greek Aulos, Londres.

TORRES, D. de (1799): Compendio de las actas de la Real Sociedad Aragonesas, correspondientes al año de 1798, formado mediante comisión de la misma por su Secretario..., Imprenta de Mariano Miedes, Zaragoza.

TORRES Amat, F. (1836): Memorias para ayudar a formar un Diccionario crítico de los Escritores catalanes, y dar alguna idea de la antigua y moderna Literatura de Cataluña, Barcelona, Imprenta de J. Verdaguer.

ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (2001): Pensamiento artístico español del siglo XVIII, Madrid, Museo Nacional del Prado (Colección Universitaria).

WEST, M. L. (1992): Ancient Greek Music, Oxford.

BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES

ANTONIO ASTORGANO ABAJO, catedrático jubilado de Lengua y Literatura Españolas de Instituto de Educación Secundaria, ha participado en diversas revistas científicas y obras colectivas. Socio de las más importantes sociedades españolas y extranjeras relacionadas con el siglo XVIII, el mundo grecolatino y la Ilustración, es miembro de la Junta Directiva de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII y de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, así como de varias Sociedades de Amigos del País (Aragonesa y Bascongada, entre otras). Pertenece a la Sociedad de Estudios Vascos (Eusko Ikaskuntza) y al comité científico del Instituto "Xavier María de Munibe". Es miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes. Es autor de una docena de libros y de más de doscientos estudios relacionados con los jesuitas expulsos (Hervás y Panduro y Vicente Requeno, principalmente) y con la literatura del siglo XVIII (Meléndez Valdés).

FUENSANTA GARRIDO DOMENÉ, doctora en Filología Clásica (Griego) por la Universidad de Murcia, ha sido, durante 9 años, profesora de Lengua Española del Departamento de Filología Española y sus Didácticas de la Universidad de Huelva. Actualmente es miembro de la Universidad de Córdoba, desarrollando su trabajo en el Departamento de Ciencias del Lenguaje de la Facultad de Filosofía y Letras de la capital cordobesa. Ha formado parte del Proyecto de Investigación I+D+I Arias Montano: Teología y Humanismo, en el que ha llevado a cabo trabajos de edición crítica y traducción con notas; del grupo de investigación Lingüística Andaluza y del Proyecto de Investigación Edición crítica, traducción y comentario filológico del "De nuptiis Philologiae et Mercurii" de Marciano Capela. Su idéntico dominio del Latín, el Griego y la Lengua Española, amén de sus conocimientos musicales, hace que cubra un amplio espectro académico, abarcando sus publicaciones temas relacionados con la música en la Antigüedad grecolatina y su pervivencia en tratados de harmonía y/o teoría musical a lo largo de la Historia, las traducciones y comentarios de himnos, poemas y otros escritos tanto en Latín como en Griego, la Lengua y la Historia de la Lengua Españolas, estudios sobre el léxico musical antiguo y su evolución al español actual, la pervivencia del mundo clásico en la literatura española del siglo XVIII, con especial

interés en el círculo de los jesuitas expulsos, o los temas relacionados con la Lengua Española, su historia, evolución y didáctica.