

Giuseppe Pintado y la teoría musical española del siglo XVIII

Rosa Elia Castelló Gómara. Universidad de Alicante

Debates musicales en el siglo XVIII

La segunda mitad del siglo XVIII es uno de los momentos más interesantes y fructíferos de la historia de la música española tanto por los debates ideológicos como por la música compuesta y los tratados teóricos. A pesar de que la musicología ha tendido a considerar esta época como una etapa de decadencia, sin personalidad e importancia, una mera transición entre el Barroco y el Romanticismo, se trata sin embargo de un período de modernización, ambigüedad y cambio, en el que conviven el racionalismo cartesiano y el sentimentalismo del *Empfindsamkeit*, y en el que los músicos españoles trataron de reconducir la falta de rigor y criterio dominante en sus concepciones y planteamientos.¹

Es época de debates ideológicos que afectan a los más diversos ámbitos y por supuesto también a la música. Son polémicas que se originan en la dialéctica razón / sentimiento que venía gestándose desde principios del siglo y que, en el ámbito musical, tendrán como punto neurálgico la controversia musical conocida como *Querrela de los bufones* (1752-54) que enfrentó a los defensores de la música francesa abanderados por Jean-Philippe Rameau (“en el rincón del Rey”) con los partidarios de italianizar la ópera francesa reunidos alrededor del filósofo y musicólogo Jean-Jacques Rousseau (ubicado en el “rincón de la reina”).²

Rameau en su *Tratado de armonía* (1722) se alza como defensor de la racionalidad y de la tradición pitagórica; en consecuencia ve clara la conexión entre música y matemáticas, y considera la música un ornamento supeditado al dominio del lenguaje. Rousseau, por el contrario, fiel a sus ideas de renovación,³ se convierte

¹ Malcolm Boyd, *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge UP, 2000.

² D. J. Grout, *Historia de la música occidental*, 2 vols, Madrid, Alianza, 1984.

³ Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, sólo publicado póstumo, tardíamente.

en abanderado del sensualismo y rompe totalmente con la tradición pitagórica al considerar, por un lado, que la música y el lenguaje tienen un origen común, y por otro lado que la música es un lenguaje artístico autónomo que no necesita de otras disciplinas para tener significado.

En el ámbito hispánico ese espíritu crítico del Siglo de las Luces dio lugar a interesantes y enconados debates, siendo los más importantes aquellos que enfrentaron a los partidarios de la *prima prattica* frente a los de la *seconda prattica*.⁴ Así, por ejemplo, tenemos el enfrentamiento entre el padre Soler y Roel del Río o la controversia ocasionada por la *Missa Scala Aretina* que posiblemente fue la más jugosa en este campo. En el Kyrie de esa misa se ataca con audacia una disonancia sin preparación. Joaquín Martínez de la Roca, uno de los miembros que encabezaban los sectores más conservadores, protestó airadamente por entender que se vulneraban las reglas de la composición contrapuntística tradicional. Pero, en el fondo de la polémica, se planteaba un importantísimo debate que ya gravitaba en toda Europa: ¿qué es lo que ha de regir el cambio en la música, la razón o el oído? Expresado en otras palabras, ¿debe la música tener un carácter hedonista?

Otra interesante polémica fue la producida por los escritos de Benito Feijoo (1676-1764). El clérigo orensano abrió dos vías para el debate: *a*) Su conservadurismo en la música eclesiástica. *b*) Su progresismo al valorar la música en su globalidad.

El padre Feijoo⁵ criticará inicialmente el empleo de las técnicas operísticas en la música religiosa así como la utilización de los instrumentos de cuerda, sin embargo años más tarde se transformará en un férreo defensor de la creatividad y la innovación en música. Su actitud resume perfectamente el cambio que se estaba

⁴ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. III: Siglo XVIII. "De la Estética en los tratadistas de la música durante el siglo XVIII", pp.603-665.

⁵ Es indudable que el beneditino orensano poseyó una solidísima formación musical, gran perspicacia y entendimiento. Fue, además, el más grande intelectual de la primera mitad del siglo XVIII. Feijoo gozó del favor real, lo que explica la enorme influencia que ejerció en los músicos del siglo XVIII, quienes a menudo citan sus escritos como argumentos de autoridad para defender sus opiniones. Sus obras más importantes recogen ensayos acerca de la música: 1) *Teatro Crítico Universal* (el discurso XIV, "Música en los Templos" Tomo 1, publicado en 1726). En el Tomo VI, publicado en 1734, se hallan dos ensayos capitales de signo contrario, progresistas: *Razón de Gusto* y *El no se qué*. 2) *Cartas Eruditas y Curiosas* publicadas en 5 volúmenes en 1742. En el Tomo IV figura "El Deleite de la Música acompañado de la Virtud, hace en la tierra el noviciado del Cielo". Este ensayo es el más importante de Feijoo, pues expone sus resultados sobre sus reflexiones en el arte musical. La gran cuestión es: ¿Dónde está el conservadurismo de Feijoo y dónde el progresismo?

operando de manera inexorable: el abandono de los usos barrocos, la adopción de las nuevas técnicas clásicas y el posterior desarrollo hacia el romanticismo.⁶

Los teóricos de la música reflejan asimismo ese tránsito, no exento de polémica: por un lado los defensores del estilo antiguo centrados en el uso del contrapunto, y por el otro los del estilo armónico y homofónico. Realmente estamos ante la misma dicotomía, dado que la homofonía y la armonía responde totalmente a la concepción racionalista, mientras que el contrapunto se sitúa en el ámbito de los sentidos. La pregunta es: ¿Quién debe ser el juez en la música: la razón o los sentidos? Una pregunta tal simple, pero que origina todo tipo de respuestas, entre ellas la del padre Feijoo, quien finalmente defenderá que el juez de la música debe ser el oído y que el genio puede saltarse las normas siempre que considere necesario.⁷

Desde el punto de vista de la composición, mientras en Europa brillaban compositores como Haydn, Mozart o Beethoven, en España la situación no resultaba tan favorable. Se trata de un período marcado por el dominio de la Iglesia y la hegemonía de la música italiana establecida por los Borbones en la corte. Entre los músicos españoles que destacan en este periodo se encuentra Vicente Martín y Soler, y adentrándonos ya en el s. XIX, Juan Crisóstomo Arriaga —conocido con el sobrenombre del «Mozart español», que murió a los 20 años— y Fernando Sor con su música para guitarra.

Finalmente, no debemos olvidar las fundamentales aportaciones de los jesuitas desterrados cuyas obras (hoy prácticamente desconocidas) contribuyeron a renovar el interés por las fuentes de la historia de la música de la antigüedad. La Compañía de Jesús dio gran importancia a la actividad musical, de esta forma la música no fue una preocupación secundaria sino que fue objeto de investigación, reflexión y estudio de muchos jesuitas españoles expulsados en 1767 por Carlos III. Así Juan Andrés,⁸ Pedro José Márquez, Buenaventura Prats, Esteban de Arteaga,

⁶ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. El siglo XVIII*. Madrid, Alianza Música, 1996.

⁷ La superación de esta dialéctica homofonía/armonía (razón) - contrapunto (sentidos) se encuentra quizá en el clasicismo, dado que en la forma sonata tenemos siempre una parte central contrapuntística, es decir no se renuncia a lo irracional, a pesar de tratarse de una estructura plenamente racional y matemática.

⁸ Andrés se ocupa de la historia de la musicología en su obra general de *Historia universal de las letras y las ciencias: Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, ed. moderna dirigida por P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 1997-2002, 6 vols. Una parte de ello se ha editado separadamente: Juan Andrés, *Historia de la teoría de la Música*, Madrid, Casimiro, 2017.

Antonio de Eximeno, Giuseppe Pintado o Vicente Requeno. Los expulsos dispusieron de tiempo, formación y documentación, y ejercieron diversos y valiosísimos acercamientos al hecho musical desde la literatura, la filosofía, la arqueología, la estética y las ciencias exactas.⁹

Eximeno,¹⁰ Requeno y Pintado muestran posturas próximas a los planteamientos de Rousseau; defienden que la música es un lenguaje puro cuyo objeto es expresar los estados de ánimo, las impresiones internas (es decir posee el mismo objeto que el lenguaje). Por otra parte, el padre Arteaga estará más cercano a Rameau, dado que para él la música es un instrumento de la poesía, un auxilio del lenguaje carente de esencialidad, y de este modo propone unir poesía, música y escenificación en un todo armónico que conduzca a un espectáculo sintético de todas las bellas artes.¹¹

Giuseppe Pintado y su «gramática» musical

Giuseppe Pintado (Sevilla, 12 de enero de 1741 – Sevilla, 1819) es uno de esos ilustrados casi desconocidos hoy, pero fue uno de los intelectuales protagonistas de su tiempo, especialmente en lo que toca a su disciplina: la teoría de la música. Pocos son los datos conocidos de Pintado, aunque sabemos que fue un jesuita y musicólogo que pertenecía a la ilustre casa de los marqueses de Torreblanca. Estudió retórica, filosofía y teología y, según Eitner, tocaba el violín.¹² En Sevilla fue recibido por la Compañía de Jesús el 9 de octubre de 1755. Recibió la orden sacerdotal, pero se secularizó el 28 de agosto de 1767, tras la expulsión, residiendo ya en Roma.

En Italia se despertó su vocación filarmónica y se dedicó al arte de la música haciendo rápidos progresos. Realizó una detenida reflexión y análisis de los errores que habían conducido a la música a la situación de atraso en la que se encontraba con

⁹ A. Astorgano Abajo (coord.), *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, Zaragoza, Prensas de la Universidad, 2012.

¹⁰ Antonio Eximeno es sin duda el más importante musicólogo de la Escuela Universalista. Su obra fundamental dispone actualmente de edición crítica: *Del origen y reglas de la Música*, ed. de Alberto Hernández Mateos, Madrid, Verbum, 2017.

¹¹ A. Galleo, *La música de los jesuitas expulsos*, San Cugat, Editorial Arpeggio, 2015.

¹² Rob Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, vol. 7, Milleville, Francesco— Pluvier. Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1902, p. 453.

respecto a otras disciplinas. Propuso un nuevo sistema de enseñanza que ensayó con Jerónimo Carrarimi Tiburtino logrando, al parecer, buenos resultados, a pesar de haber fallecido éste a los 23 años, privando a Italia, en opinión de Pintado, de un notable profesor.

Para demostrar que la música es un lenguaje universal y que, al igual que las lenguas, debe tener su gramática, Pintado compuso una gramática musical debidamente razonada y fundamentada, estableciendo las diferencias entre las lenguas y la música. El texto (de 159 páginas) se tituló *Vera idea della Musica e del Contrapunto di D. Giuseppe Pintado*;¹³ fue impreso en Roma en el año 1794 por la imprenta de Gioacchino Puccinelli y en su primera edición en italiano constaba de 20 capítulos, prefacio y un apéndice.¹⁴

La dedicatoria ya da fe de cuál es la intención de Pintado al escribir este texto: por un lado combatir los prejuicios hacia la música en comparación con otras disciplinas artísticas, y por otro corregir los errores usuales en teoría musical. Asimismo, sus palabras "...os la dedico por vuestra sabiduría, mente abierta, educación, amor por el estudio y por la música..."¹⁵ evidencian en un talante moderado, abierto e ilustrado.

En el prefacio nos explica las circunstancias que originaron esta gramática y la metodología que regirá su estudio. Pintado escribe este texto para el uso de Jerome Carrarini Tiburtino, que con 16 años acudió al jesuita para aprender los rudimentos de la música. Debía ser un niño prodigio, poseedor de un talento portentoso, ya que en tan sólo 4 años aprendió a tocar el violín, la viola, el violonchelo, el clave, el oboe, la flauta, el clarinete, el cuerno de caza y el fagot. Lamentablemente tenía una salud

¹³ El profesor Rafael Mitjana en su texto *La música en España: arte religioso y arte profano*, Madrid, Centro de Documentación Musical, INAEM, Ministerio de Cultura, 1993, pp.219-369, dice que Pintado escribió dos textos sobre teoría de la música, uno es una gramática de la música que suponemos es al que hemos tenido acceso titulado *Vera idea de la música e del contrapunto*, el otro no aparece mencionado en ningún otro lugar y se tituló *Contrapunto*.

¹⁴ La primera edición de *Vera idea dellamúsica e del Contrappunto* de Giuseppe Pintado impresa en Roma: Nella Stamperia di Gioacchino Puccinelli, en el año 1794 es un texto en octavo (7.875 x 5.125 pulgadas, 200 x 131 mm.) que consta de 159 páginas.

¹⁵ Giuseppe Pintado, *Vera idea de la música e del contrapunto*, Roma, Nella Stamperia di Gioacchino Puccinelli, 1794, p.4.

muy delicada y fallecería con tan sólo 23 años. En opinión de Pintado: “Con el tiempo quizá podría haber alcanzado la consideración de *Newton de la música*”.¹⁶

Pintado se propone analizar todos los rudimentos del lenguaje musical, explicando su significado preciso con claridad y adecuación. En su opinión, sólo así se podrá llegar a decir qué es verdaderamente la música y el contrapunto, sin prejuicios ni ideas preconcebidas que se empeñan en utilizar inútilmente el término “ciencia” aplicado a la música, cuando la música es un lenguaje autónomo que se debe y se puede analizar y explicar con sus propios rudimentos sin necesidad de utilizar las muletas de otras disciplinas.

Pintado dedica todo el capítulo I de *Vera idea della música e del contrapunto* a analizar la situación de los estudios teóricos sobre música. Su punto de partida es la tesis de que la música es un lenguaje universal; la prueba está en que cuando la música expresa ira, compasión, amor, miedo, enfado..., esos sentimientos son entendidos y sentidos por todas las nacionalidades, circunstancia que no sucede con las lenguas. Al igual que si conoces el significado de las palabras de un idioma, puedes hablarlo y comunicarte, si se conoce el significado de la música, hablarás su lenguaje universal. El problema radica en que en música la relación significante/significado no siempre es unívoca, es más, lo habitual es que sea equívoca; no existe una relación objetiva entre los significantes y los significados como sucede con las lenguas; su razón de ser responde a la combinación de alturas y duraciones (significantes) que pueden tener diversos significados. Toda composición es fruto de la combinación de tres propiedades: altura, duración y timbre (vocal / instrumental). Pintado partiendo de estas tres propiedades se embarca en el análisis de la música de su tiempo con la finalidad de crear un nuevo método cuyas normas estén sustentadas por la práctica, no por especulaciones, y que sean fruto del equilibrio entre la razón y el genio.

En general, los estudios musicales adolecen de ambigüedad de los términos, poca claridad en las explicaciones y consecuentemente confusión. El problema, según Pintado, está en que la mayoría de escritores especulativos y prácticos que se han ocupado habitualmente del estudio de la música han trabajado por separado, sin

¹⁶ Ibid., p. 6. Este comentario hace referencia expresa a Antonio de Eximeno, a quien se conocía como «el Newton de la Música». Pintado no nombra en ningún momento a Eximeno, pero es evidente que conocía al jesuita valenciano y su obra.

escucharse. Esta circunstancia obliga a una reflexión. La disciplina musical requiere de un método que aúne las distintas posiciones y explique con claridad sus rudimentos, dejando de lado la habitual ambigüedad y falta de precisión; para ello profesores, cantantes, instrumentistas, compositores... todos deben trabajar en la misma dirección así se logrará elaborar una verdadera teoría de la música, fundamentada, clara, coherente y útil.¹⁷

A partir de aquí, los 18 capítulos restantes de *Vera idea...* van repasando todos los rudimentos de la música: el pentagrama, las líneas adicionales, las siete claves, las alteraciones, la duración, los valores regulares e irregulares, la velocidad, los instrumentos y las voces, las modulaciones y sus reglas, las escalas mayores y menores, los acordes y su función, el transporte y su utilidad, el contrapunto y sus normas. El capítulo XX¹⁸ es una conclusión al estudio realizado; una juiciosa crítica fruto del análisis detallado realizado sustentado no en especulaciones sino en la práctica musical. Por último, Pintado incluye un Apéndice¹⁹ que es un diccionario musical dónde se recogen 1163 términos musicales (acordes-sonidos) que son todas las combinaciones que pueden formarse con las 12 teclas-sonidos combinándolas de 2 en 2 sonidos, de 3 en 3, de 4 en 4 y de 5 en 5 sonidos.

Vera idea della música e del contrapunto destaca por tres aspectos: primero por la comparación que establece entre la música y las lenguas; segundo, por el estudio que realiza del contrapunto; y tercero, por utilizar una terminología exclusivamente musical, analizando la música desde la propia música, sin ornamentos externos.

1.1. *Música y Lenguaje.*

Pintado asume que los orígenes de la música y del lenguaje se sitúan en una fuente común que se pierde en la prehistoria humana, siendo difícil situar el momento exacto en el que se produjo ese primitivo parentesco entre ambas disciplinas; tras ese momento inicial evolucionaron por caminos diferentes, aunque siempre se han buscado intentando recuperar su primigenia simbiosis (basta recordar los ejemplos del canto gregoriano, la música trovadoresca, el madrigalismo,

¹⁷ Ibid., p.11-14.

¹⁸ Ibid., pp.116-122.

¹⁹ Ibid., pp.123-157.

la zarzuela, la ópera...).²⁰ Así pues, la interrelación de la música con otras artes, especialmente con la literatura, es una realidad que tuvo su origen mucho antes de Platón.

En la antigua Grecia,²¹ cuna del pensamiento occidental, la música no era un arte que se cultivase al margen del resto de manifestaciones artísticas puesto que estaba íntimamente relacionada con la poesía, la danza, la filosofía, la gimnasia, la moral, la astronomía, las matemáticas..., pues todas estas disciplinas no eran entendidas como independientes sino que formaban parte de una serie indisoluble. De este modo con el término griego *mousiké* (μουσική) se aludía a un conjunto de actividades de lo más diverso, aún cuando todas ellas se integraran en una única manifestación; el término *mousiké* incluía, sobre todo, poesía, música, danza y gimnasia. Una educación de cuño aristocrático exigía, pues, el aprendizaje de la lira, el canto, la poesía, la danza y la gimnasia.²²

La principal imbricación dentro de la *mousiké* se halla entre la música y el lenguaje, porque la música se basaba en la longitud y tono invariables de las sílabas griegas. El lazo entre el lenguaje y la música griegos no permitió el desarrollo de texturas musicales complejas y polifacéticas, y los instrumentos acompañaban a la voz al unísono o con pocas desviaciones. El 'aulos', un instrumento de viento, imitaba la voz e intensificaba el frenesí en los ritos dionisiacos, mientras que la lira era el instrumento de Apolo y se ocupaba de crear consonancias gratas y líricas a imitación de la armonía cósmica.

En la Edad Media encontramos que los dos corpus musicales dominantes en este momento, canto gregoriano y música trovadoresca, siguen siendo fruto de la simbiosis música-poesía. La música religiosa católica de la Edad Media, canto gregoriano, es un corpus en el que el sonido y la palabra están muy ligados fundamentalmente porque el gregoriano es una música con texto; pero además no podemos olvidar que con este corpus surge la notación musical y lo hace partiendo de los acentos gramaticales.²³

²⁰ Lucien Rebatet, *Una historia de la música. De los orígenes a nuestros días*, Barcelona, Ediciones Omega, 1997, pp. 3-15.

²¹ Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 1990, pp. 31-54.

²² Adolfo Salazar, *La música en la cultura griega*, México, FCE, 1954.

²³ Richard Hoppin, *La música medieval*, Madrid, Akal, 2000, pp.71-82.

Paralelamente al gregoriano se desarrolló otro importante corpus poético-musical, la música trovera y trovadoresca²⁴ que nos ha llegado a través de lujosísimos manuscritos y cancioneros, donde si bien se recoge la música predominan los textos. Este movimiento nació a finales del siglo XI en Provenza, al sur de Francia, como fruto del lujo y del refinamiento de las costumbres, así como del espíritu caballeresco y de culto a la mujer (factores que favorecieron también el desarrollo de las cruzadas). Los términos trovador y trovero proceden de una misma raíz, el verbo provenzal *trobar* que significa “encontrar” o “componer en verso”. La diferencia fundamental entre estos dos repertorios es la lengua empleada: los trovadores situados al sur del Loire utilizan la lengua de Oc y los troveros asentados al norte de Francia emplean una lengua muy parecida al francés, la lengua de Oil. El proceso de composición de estas piezas era primero escribir el texto y después la música, normalmente por personas diferentes, sin embargo también encontramos manuscritos que están a medio proceso. El principal problema que tenemos con la música trovera y trovadoresca es encontrar las melodías originales, ya que hay muchas variaciones de cada una de las piezas; esto se debe al predominio de la transmisión oral sobre la escrita, dado que la medieval es una cultura oral y auditiva, circunstancia que influye en la estructura de la música y de los textos donde por ejemplo abundan las repeticiones de elementos musicales y poéticos con la finalidad de que el público que escuchaba la pieza se enterase del asunto.

Podríamos decir que el punto culminante de la Edad Media se produce durante el siglo XII con la Escuela de Notre-Dame, la cual transmite la teoría modal, entre otras aportaciones. Para comprender los modos rítmicos es imprescindible tener claro que tanto en la poesía como en la música hay dos tipos de ritmo: el cuantitativo que distingue sílabas largas (-) y breves (v), como sucede en latín; y el cualitativo que diferencia entre acento fuerte y débil. Actualmente nuestro ritmo musical occidental es cualitativo, se basa en acentos fuertes y débiles, tenemos un pulso y acentuamos cada 2, 3, 4, 5 notas... (y sus combinaciones); se trata de una sucesión de pulsos iguales. Por el contrario el ritmo cuantitativo se una sucesión de duraciones diferentes que han de tener un orden, el cual es el patrón rítmico, es algo

²⁴ Ibid., pp. 284-340.

definido; de este modo hay diferentes modos, según la combinación de largas y breves.²⁵

Es indiscutible que durante el Renacimiento los compositores se decantaron por la música vocal en detrimento de la música instrumental, siendo el medio de ejecución ideal un conjunto vocal sin acompañamiento (*a cappella*); en consecuencia la música renacentista se unió estrechamente con las palabras y el esfuerzo por lograr la comprensibilidad de los textos y transmitir con sonidos el significado de las palabras fue constante. De este modo, podemos decir que, en la mayoría de casos, las estructuras musicales renacentistas vienen marcadas por los textos, y es tan fuerte su poder que incluso la música instrumental, emergente en el siglo XVI, se ve influida por ella; así las formas instrumentales derivadas de modelos vocales son las piezas más numerosas durante estos años.

En su sentido más amplio podemos definir la retórica como el arte del bien decir (*ars bene dicendi*) y su finalidad principal sería el convencimiento, la persuasión del oyente;²⁶ partiendo de esta definición, si la música adopta una tarea educativa o si se propone excitar los sentimientos del oyente, como era el caso de Platón, san Agustín y, posteriormente el nacimiento de la ópera, con Galilei, Peri y Caccini, entonces sería posible tratarla según los principios de la retórica.

La aplicación de la retórica a la música fue más amplia e intensa en los siglos XII y XIII,²⁷ aunque las raíces de sus mutuas relaciones hay que buscarlas en la antigüedad, principalmente en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano,²⁸ que parece haber sido la primera obra que trazó una analogía explícita entre la música y la retórica, al describir el poder de excitación que tienen los instrumentos de música marcial y el alivio que supone el canto para los esclavos de galeras. Quintiliano pensaba que el estudio de la música podía servir de ayuda para refinar la modulación, el tono, el ritmo y la inflexión de la voz del orador; así, pone el ejemplo del orador Gaius Gracchus que situaba tras él a una persona cuyo deber era darle los tonos en los que tenía que modular su voz. Con estas consideraciones nos muestra cómo la música ayuda al lenguaje a persuadir y a transportar al oyente al estado

²⁵ Ibid, pp. 104-105.

²⁶ Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966, Tomo I, pp. 83-85.

²⁷ Manfred F. Bukofzer, *La música en la época barroca*, Madrid, Alianza, 1991, pp.17-33.

²⁸ Quintiliano, *Instituciones oratorias*, traducción directa del latín por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandiar, Madrid, Librería de la viuda de Hernando, 1887.

emocional deseado. El compositor barroco Quantz afirmaba esta conexión entre la música y la oratoria con los siguientes términos:²⁹ “Los oradores y los músicos tienen fundamentalmente el mismo propósito: Subyugar a los corazones, excitar o calmar las pasiones e inducir emociones en los oyentes”.

La correcta elaboración de un discurso retórico exige seguir un esquema predeterminado: *inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio*; las tres primeras partes se refieren a la elaboración del discurso retórico en sí, es decir, constituyen el *opus poiético*, mientras que la *memoria* y *actio* tienen que ver con la declamación ante un auditorio de dicho discurso, es decir, corresponden al *opus práctico*. Este mismo esquema es el que se sigue al elaborar una obra musical: *inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio*.³⁰

Música y poesía son sistemas de expresión diferente, sin embargo poseen un punto de contacto: ambas se desarrollan en el tiempo; así lo exponía Antonio Machado a través de Juan de Mairena “...la música y la poesía lírica son artes temporales por excelencia”.³¹ La organización estructural de una partitura y de un texto, obedece, en esencia a un mismo propósito rítmico; a pesar de ello, es imposible establecer concretas analogías interpretativas entre ellas. Adolfo Salazar³² confirmaba esta tesis exponiendo que música y lenguaje son facultades que se desarrollan en el tiempo, verificándose cuando transcurren en el tiempo; la melodía, como el discurso, son meras sucesiones de sonidos vacíos de sentido que adquirirán su significado cuando el entendimiento ligue esos pequeños instantes sonoros aportándoles sentido.

Pero si profundizamos un poco más, percibiremos que entre la música y la literatura hay más elementos comunes, dado que las dos disciplinas utilizan el sonido, el ritmo, la armonía y necesitan siempre un tema sobre el que basar sus textos o sus composiciones.³³

²⁹ J. Quantz, *Versucheiner Anweisung die flötetraversierezuspielen*, 1952, citado en Pierre-Ives Artaud, *La flauta*, Barcelona, Labor, 1991.

³⁰ H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, ob.cit., Tomo I, p. 228.

³¹ Carlos Gómez Amat, *Historia de la música española (Volumen 5. Siglo XIX)*, Madrid, Alianza, 1988, p. 14.

³² Adolfo Salazar, *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.

³³ Ramón Louzao Pardo, “Pertinencia de elementos musicales en literatura”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, Edición digital a partir de 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. III, 1980, pp. 97-104.

La música, incluso en aquellos casos en los que el compositor se ciñe a un texto o un programa literario jamás logra transmitir significados concretos; puede comunicar sensaciones, sentimientos que apoyados por la palabra convertirán su intrínseca subjetividad en realidades exactas. Las palabras, al contrario, pertenecen a un sistema estructural sumamente explícito, diáfano y objetivo. De ahí que en música no sea posible establecer una relación significante/significado unívoca como sucede en música.

Es evidente que es impensable poder adecuar totalmente la música a la poesía o viceversa, dado que su correspondencia precisa y exacta es impensable, pero así mismo nadie negará que ambas disciplinas se complementan y puede llegar a producir objetos artísticos sublimes (música provenzal, madrigales, ópera...) ³⁴ dado que tienen un mismo objetivo: la expresión.

1.2. *El Contrapunto.*

En el siglo XVIII se produce uno de los más importantes cambios que han tenido lugar en la teoría de la música occidental: el que condujo desde la perspectiva modal e intervocálica de los teóricos del siglo XVI hasta la concepción tonal y armónica que se impuso en el siglo XVIII. Suele citarse a Rameau como el fundador de la teoría armónica con su *Traité de l'harmonie* de 1722, pero sus antecedentes son numerosos, incluyendo la temprana aportación de los tratadistas españoles de la guitarra rasgueada y los numerosos manuales de bajo continuo que florecieron por toda Europa desde comienzos del siglo XVII.

La nueva actitud hacia la música derivada de las sucesivas polémicas y las innovaciones generadas fundamentalmente por la música teatral originan escritos teóricos sobre la música en todas sus manifestaciones (instrumentos, danza, canto de órgano, composición, música religiosa...) que aunque no tengan intención de polemizar, inevitablemente toman partido por un bando u otro. Es llamativo que en el siglo XVIII continuase empleándose el sistema hexacordal; es un anacronismo que tiene su razón por su aplicación al diatonismo del canto llano, pero evidentemente presenta muchas complicaciones en su aplicación al cromatismo de la polifonía.

³⁴ Manuel Milá y Fontanals, *Estética y teoría literaria*, ed. P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 2013, pp. 151-153.

Prácticamente todos los teóricos españoles (Antonio Soler, Martín y Coll, Cruz Brocarte, Marcos y Navas, José dela Fuente, Romero de Ávila, Villasagra, Ramoneda...) mantienen en sus tratados la teoría del solfeo hexacordal y sus nomenclaturas para referirse a los sonidos.³⁵ En oposición a ellos, Eximeno, Gómez, Fernandiere y Pintado emplean ya la palabra SI y, por supuesto, la bimodalidad.

En el canto gregoriano, junto al sistema hexacordal sigue funcionando la teoría de los ocho modos, a pesar de que la bimodalidad estaba funcionando desde mucho tiempo atrás en la polifonía vocal y en la música instrumental, y así lo reflejan los tratados de Francisco Valls o del Padre Antonio Soler. Por otra parte, la mayoría de tratados teóricos del siglo XVIII se ocupan del contrapunto, aunque a medida que avanza el siglo se reduce el número de alusiones, produciéndose una crítica generaliza del mismo en la que participan Eximeno, Antonio Roel del Río, el marqués de Ureña y Pintado.

La controversia contrapunto / homofonía que se desarrolla a lo largo del siglo XVIII se origina nuevamente en la dialéctica razón / sentidos. El contrapunto,³⁶ relacionado con las ciencias, con la razón, y codificado por una férrea y compleja normativa, entra en conflicto con la sencillez de la homofonía³⁷ y su apertura hacia los sentimientos.

Pintado ocupa gran parte de su gramática a esta cuestión. En la música teatral, la comprensión del texto es fundamental, el contrapunto dificultaba esa

³⁵ El [monje benedictino](#) italiano Guido de Arezzo (992-1050) es considerado el padre de la notación musical porque desarrolló una notación dentro de un patrón de cuatro líneas ([tetragrama](#)), y no una sola como se hacía anteriormente; además elaboró una aproximación a la notación actual, y popularizó los nombres utilizados en el *Himno a san Juan Bautista* de [Pablo el Diácono](#). Únicamente dio nombre a los seis primeros sonidos, exceptuó la séptima nota, *si*, que era una nota variable (podía ser natural o bemol) y podía dar lugar al intervalo de cuarta tritono, que en su época era considerado un intervalo diabólico ([diábulus in música](#)).

³⁶ El término 'Contrapunto', del latín *contrapunctus*, se emplea en música para referirse a la combinación armoniosa que establecen voces contrapuestas o distintas melodía. Como técnica compositiva, el contrapunto estudia el vínculo entre las diferentes voces para alcanzar el equilibrio armónico. Empezó a desarrollarse en el siglo XV y se impuso en la mayoría de las composiciones realizadas en el mundo occidental. El contrapunto apuesta por la combinación de líneas melódicas muy diferentes en altura, pero que, al ser tocadas de manera simultánea, logran la armonía; para lograr esa armonía, es necesario respetar ciertas reglas.

³⁷ La *textura homofónica* es aquella en la que participan varias voces o instrumentos, como en la polifonía, pero a diferencia de ésta, las voces no son independientes, sino que se relacionan y avanzan de manera compacta, con un ritmo semejante, manteniendo relaciones verticales en la partitura y formando acordes.

inteligibilidad, por ese motivo resultaba especialmente útil el empleo de la homofonía en las arias y recitados, en detrimento del contrapunto. Pintado se lamenta de que una palabra tan bella como «CONTRAPUNTO» cuyo significado remite al encuentro y equilibrio armónico haya llegado a estar revestida de tanta confusión, a causa de la infinitud de preceptos y reglas inútiles, absurdas, falsas y contradictorias, hasta el punto de que es un milagro que la música y los estudiosos de la música hayan podido avanzar. El problema para Pintado no es el contrapunto en sí mismo ni tan siquiera la presencia de normas, sino la falta de claridad y sencillez en las mismas; la composición requiere de normas, deben estar, pero éstas deben establecerse con sensatez y utilizarse adecuadamente. Los compositores deben conocer las normas, aunque su respeto absoluto no convertirán en bueno a un compositor, lo importante será que el autor tenga la suficiente maestría para manejar sensatamente esas reglas, de este modo sus partituras tendrán significado y transmitirán adecuadamente las ideas de su autor.³⁸

1.3. *Música versus Música*

Giuseppe Pintado escribe el texto *Vera idea...* en respuesta a la carencia de una normativa precisa en los estudios de teoría de la música. De ahí que emplee el término *grammatica*. Gramática en cuanto que preceptiva y estudio de todos los elementos que conforman el lenguaje de la música (los sonidos, las duraciones, las escalas...). Su conocimiento y respeto permitirán respectivamente al compositor, al intérprete y al oyente, crear, interpretar y escuchar con rigor.

A parte de la falta de precisión y claridad en las teorías de la música, Pintado observa que es generalizado que todas esas teorías se expliquen sin tener en cuenta la práctica musical y además sirviéndose de otras disciplinas (como es la habitual referencia a las matemáticas). El sevillano defiende que la música es un lenguaje autónomo, con su propia idiosincrasia, por lo tanto no se puede explicar con los rudimentos de otras materias, que si bien pueden tener conexión con la música, nunca explicarán con rigor todos los rudimentos del arte de los sonidos, es más añadirán ambigüedad a la cuestión.

³⁸ G. Pintado, *Vera idea de la música e del contrapunto*, ob. cit., pp. 70-77.

La música debe explicarse desde la propia música. Por último, recuerda que si bien es importante no olvidar que la teoría procede de la práctica musical anterior, las nuevas composiciones enriquecen día a día la teoría musical y contribuyen al desarrollo y evolución de la preceptiva musical.

El trío formado por Eximeno, Arteaga y Requeno, dada la envergadura de sus coetáneos, eclipsa totalmente la figura de Giuseppe Pintado. Sin embargo es necesario analizar y situar la obra de éste como una pieza más de la producción humanística de la Escuela Universalista Española del siglo XVIII. Pintado aplica los presupuestos teóricos de la escuela a su estudio musicológico: equilibrio, razón, demostración, claridad, eliminación de la ambigüedad. El sevillano realiza un análisis de la música teórica de su tiempo posicionándose claramente del lado de aquellos que, como Eximeno o Rousseau, consideraban que música y lenguaje tienen un origen común, pero también un objetivo común: la expresión. Las novedades en el texto de Pintado serán dos: restituir la mala fama que tenía el contrapunto en la segunda mitad del siglo XVIII y explicar la música con sus propios mecanismos, sin necesidad de recurrir a otras disciplinas.