

## Vicente Requeno y su aproximación a la musicología

José María Esteve Faubel. Universidad de Alicante

Vicente Requeno y Vives (1743-1811) es un nombre que, probablemente, ha pasado desapercibido a muchos posibles lectores que, desde un punto de vista musicológico, se acercan actualmente a las obras de Juan Andrés y de la Escuela Universalista Española. Sin embargo, este jesuita, nacido casi en la segunda mitad del siglo XVIII, fue un gran erudito que promovió una recuperación del saber grecorromano tamizado por la cultura humanista de raíz cristiana dentro de la cual el estudio de la música desempeña una importante función.

El rescate de esta prominente figura dieciochista cabe afirmar que se inicia con los estudios de Francisco León Tello,<sup>1</sup> posteriormente realizados de forma conjunta con María Virginia Sanz Sanz,<sup>2</sup> y culmina con la revalorización impuesta por Antonio Astorgano mediante la publicación de diversos trabajos de investigación<sup>3</sup> y de

569

Mayo-Junio  
2018

<sup>1</sup> Francisco José León Tello, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC (Instituto Español de Musicología), 1974.

<sup>2</sup> Francisco José León Tello y M<sup>a</sup> Virginia Sanz Sanz, *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*, Madrid, Departamento de Estética de la Universidad Complutense, 1981.

<sup>3</sup> Antonio Astorgano Abajo, "El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) en la Real Sociedad Económica Aragonesa (1798-1801)", *Rolde. Revista de cultura aragonesa* julio-diciembre (1998), 56-73; "El abate Vicente Requeno y Vives", *Historia* 16 (2001), 102-13; "San José Pignatelli (1735-1811) y Vicente Requeno (1743-1811), socios de la Academia Clementina", *Cuadernos Dieciochistas* (2006), 257-91; *Requeno y Vives, Vicente. Escritos filosóficos*, Zaragoza, Huesca, Teruel, Prensas Universitarias de Zaragoza Depto. de Educación. Instituto de Estudios Altoaragoneses. Instituto de Estudios Turolenses, 2008; "En el bicentenario del Jesuita Vicente Requeno (1743-1811)", *Trienio: Ilustración y liberalismo* (2011), 21-72; 'El abate aragonés Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes grecolatinas: telegrafía óptica, pantomima y música', *Estudios Clásicos (Revista de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid)* (2012), 37-67; 'El mito de la perfección clásica en Vicente Requeno (1743-1811) y su fracaso en España (el encausto)', en *Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*, ed. José Martínez Millán, Llorente Henar Pizarro, and Esther Jiménez Pablo (863-926), Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2012, 2012; '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* 35 (2012), 37-80; 'Bibliografía sobre Vicente Requeno', en *Vicente Requeno (1743-1811): Jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, ed. (935-59), Zaragoza, 2012; 'La memoria de Requeno en los siglos XVIII- XX', en *Vicente Requeno (1743-1811): Jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, ed. (621-30), 2012; 'La telegrafía óptica del jesuita Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes grecolatinas,' *Revista de Estudios Clásicos* (2012), 43-77; "Elogio fúnebre", *manuscrito sobre Requeno*; 'Perfil bio-

edición.<sup>4</sup>

Con anterioridad a los estudios citados, fue apenas reconocido, como demuestra el hecho de que en la mayoría de los estudios dedicados a los jesuitas españoles del siglo XVIII, si se exceptúan los comentarios o aportaciones de los propios jesuitas contemporáneos de Requeno, se encuentra muy poco, más allá de la pura anécdota o bien de la crítica más feroz. Así, en una de las obras consideradas de primera consulta sobre la materia, la del padre Batllori,<sup>5</sup> no se le concede sino alguna pequeña cita, no más de cinco en todo el libro, y siempre con un carácter testimonial. Mas, bastaría recordar su labor realizada en la Real Sociedad Económica Aragonesa<sup>6</sup> como organizador del “Medallero o Museo Numismático y el Gabinete de Historia Natural”,<sup>7</sup> para hacerse evidente la necesidad de expresar un digno elogio de nuestro musicólogo.

A Requeno en la actualidad, a la luz de las investigaciones realizadas, hay que considerarlo, al igual que a muchos de sus contemporáneos, un personaje poliédrico, pues se desenvuelve con gran precisión en diferentes campos de estudio: pintura, quironimia, numismática...

Desde el punto de vista estético, los autores de la Escuela Universalista Española efectuaron una contribución de primer orden para la transformación y el devenir de la cultura musical. En cuanto a Requeno, conviene comenzar por tener en

---

bibliográfico del abate Requeno (1743-1811)', en *Vicente Requeno (1743-1811): Jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, ed. Antonio Astorgano Abajo (23-77), Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2012; 'La fallida traducción española de los tratados de Vicente Requeno (1743-1811) sobre la encáustica (1785-1799)', en *Goya y su contexto: Actas del seminario internacional celebrado en la Institución los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011*, ed. Institución Fernando el Católico y Fundación Goya en Aragón (Colección Actas, 369-89), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» Diputación de Zaragoza, 2013; Antonio Astorgano Abajo and José Antonio Ferrer Benimeli, 'El conde de Aranda y las necesidades económicas del abate Requeno en 1792', in *El Conde de Aranda y su tiempo: Congreso Internacional celebrado en Zaragoza, 1 al 5 de diciembre de 1998*, ed. (559-78, Zaragoza, 2000).

<sup>4</sup> Antonio Astorgano Abajo (ed.), *Vicente Requeno (1743-1811), jesuita y restaurador del mundo grecolatino* (Zaragoza, 2012).

<sup>5</sup> Miquel Batllori i Munné, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos: españoles, hispanoamericanos, filipinos: 1767-1814*, Madrid, Gredos, 1966.

<sup>6</sup> José Francisco Forniés Casals, 'La Real Sociedad Económica Aragonesa que Vicente Requeno y Vives conoció (1798-1801)', en *Vicente Requeno (1743-1811): Jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, ed. Antonio Astorgano Abajo (129-73), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 129-73.

<sup>7</sup> Astorgano Abajo, "El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) en la Real Sociedad Económica Aragonesa (1798-1801)," p. 57.

cuenta dos aspectos básicos: en primer lugar, la formación académica adquirida en España; y, en segundo lugar, la que obtiene en Italia. La primera se localiza en la educación recibida, tanto en su noviciado de Tarragona<sup>8</sup> como en los colegios de Huesca, Zaragoza y Calatayud, donde prosiguió su instrucción. Este último, el Real Seminario de Nobles de Calatayud, alcanzó gran notoriedad académica,<sup>9</sup> al igual que los de Barcelona, Gerona, Valencia y Vergara.

Hay que señalar que la orden de los jesuitas era, entre otras cosas, la encargada de la formación de las clases altas de la sociedad española, como es el caso, aparte los ya citados, del Colegio Imperial de Madrid, fundado por Felipe IV en 1625, que además contó con un selecto grupo de profesores europeos.

Por su parte, la formación italiana de Requeno se inicia tras la disolución y expulsión de los jesuitas en 1767 por Carlos III y su acogida en Roma, donde formó parte de un grupo genuinamente hispano en el que se dan cita, entre otros, Juan Andrés, Juan Francisco Masdéu, Antonio Eximeno o Esteban de Arteaga, que ejercieron gran influencia y magisterio en todos los foros intelectuales de Europa. En Italia, completó su formación con las lecturas de los clásicos en las bibliotecas de distintas ciudades como Roma, Bolonia, Módena, etc., dado su dominio de las lenguas clásicas que le sirvieron también para iniciar un debate académico sobre las artes antiguas que trasciende su propio círculo, básicamente la Compañía de Jesús. Sus planteamientos intelectuales formarán parte de los principales ilustrados europeos que buscaban en la antigüedad clásica, tras los hallazgos de las ruinas de Pompeya y Herculano en 1748, encontrar los ideales estéticos *verdaderos*, con el objetivo de desterrar al mundo barroco imperante en el arte. En el caso concreto de lo musical, en líneas generales, significó una reacción contra la excesiva ornamentación o el uso de artificios musicales, que dieron paso tanto a la búsqueda del equilibrio, como a la simplicidad de recursos.<sup>10</sup>

Pero esta aparente sencillez a la hora de emplear los procedimientos musicales

---

<sup>8</sup> Carlos A. Martínez Tornero, 'Origen y destino del noviciado jesuita de Tarragona, donde se formó Requeno', en *Vicente Requeno (1743-1811): Jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, ed. Antonio Astorgano Abajo (79-100), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 79-100.

<sup>9</sup> José Antonio Ferrer Benimeli, 'Los colegios de Aragón que conoció Requeno'. *Ibid.*, pp. 101-28.

<sup>10</sup> Si se quiere conocer con más precisión estos principios enunciados sin entrar en un abundantes pesquisas, véase, por ejemplo, Donald Jay Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, 2, trans. León Mames, 2 vols., vol. II, 5ª ed., Madrid, Alianza, 2004, pp. 587 y ss.

se torna en algo bastante complicado. Pues si en el resto de las artes —literatura, pintura, escultura o arquitectura— existían unos cánones y modelos prácticos en los que poder fijarse, y que dieron lugar al movimiento cultural denominado *Neoclásico*, en el caso de la música no había patrones reales, solo teóricos.<sup>11</sup> A través de ellos, tanto los músicos *teóricos* como los *teórico-prácticos*,<sup>12</sup> buscaron que la producción musical se impregnara de esos cánones estéticos grecorromanos en los que el equilibrio en la forma y moderación dinámica hallaban su razón de ser. Este movimiento musical se denominó *Clasicismo* y comprende más o menos desde 1750, fecha de la muerte de uno de los más grandes compositores de la historia de la música, Johann Sebastian Bach, hasta 1820, momento en el que se inicia el Romanticismo musical, más lento que en otras artes. Pero, en realidad, el siglo XVIII, si por algo se caracteriza es por la profusión de cambios estilísticos que hace complicado establecer fronteras estilísticas más o menos estrictas. Y, mediante la aportación, entre otros, de los jesuitas españoles exiliados, se dio un giro radical en la forma de entender y hacer la música.

Para sustentar tal afirmación, aun de manera sucinta, examínense obras de Bach, Händel, Scarlatti, Telemann o Vivaldi, por ejemplo, y podrá observarse que algunas de sus composiciones se debaten entre el barroco y el estilo galante, una forma estética que ya se pone de manifiesto en su plenitud en la *Serva padrona* (1733) de Pergolesi y que prelude el clasicismo pleno que tradicionalmente se le atribuye a las obras de madurez de Haydn y de Mozart.

---

<sup>11</sup> Uno de los patrones teóricos seguidos por muchos autores fue la obra de Marco Vitruvio Polión, *Los diez libros de arquitectura*, trad. José Ortiz y Sanz, Madrid, Akal, 2008. En ella se establece una relación entre arquitectura y el resto de los saberes, entre ellos la música. Es decir, muchas de las obras pictóricas y arquitectónicas basan sus proporciones en relaciones musicales que a su vez se fundamentan en relaciones áureas. Vitruvio une matemáticas y música partiendo del concepto pitagórico de "armonía", que hay que entender como teoría de la proporción, de conocido gran predicamento. No obstante, de su lectura se desprende que es difícil de entender el crédito que para el tema musical se la atribuyo al citado autor, pues si bien puede ser importante por temas de cálculos de acústica relacionados con la construcción, es totalmente irrelevante para determinar todas las cuestiones que afectan en sí al hecho musical pues no superan la categoría de meras especulaciones. Tesis que ya pusieron de manifiesto y que en su momento demostraron su falsedad Salinas o Eximeno.

<sup>12</sup> Se ha optado por una denominación semejante a la usada en el Renacimiento para distinguir entre aquellos que contemplan la música como parte de la filosofía, de la física o de las matemáticas, por ejemplo, de aquellos que, haciendo aportación de sus ideales estéticos, además creaban música práctica.

En consonancia con este anuncio del movimiento clásico, en la ópera, Gluck propone eliminar la excesiva ornamentación, el virtuosismo ridículo al que los cantantes recurrían de forma constante en sus arias, incluso de manera independiente a lo escrito por el compositor, y sustituirlo por la simplicidad y el equilibrio atribuible a la antigüedad clásica griega y romana. Es más, era tal el afán de emular esa antigüedad clásica que en la mayoría de las óperas de este periodo se recurre como argumento a los héroes y dioses de la mitología grecolatina.

En el aspecto teórico-musical emergen figuras como Rameau, cuyas composiciones parcialmente siguen ancladas en el barroco, siendo que sus exposiciones sobre la armonía y la afinación basadas en los fenómenos naturales ya son típicas de un pensamiento clásico, al igual que sus teorías sobre la formación de los acordes, la realización de las progresiones armónicas, las cualidades expresivas de cada tonalidad, etc.

No obstante, hay que matizar que los razonamientos matemáticos y sus aportaciones poseen múltiples errores, puestos de manifiesto ya por d'Alembert y por la gran figura de la Escuela Universalista Española, Antonio Eximeno (1729-1808), compañero del abate Requeno,<sup>13</sup> cuyos postulados y contribuciones a esta problemática fueron de gran trascendencia.<sup>14</sup>

La música, siendo fiel a su concepción sonora, tenía que responder al ideal estético de universalidad, despojada de complicaciones técnicas, tan artificiosas y

---

<sup>13</sup> Antonio Gallego, *Número sonoro o lengua de la pasión: la música ilustrada de los jesuitas expulsos*, San Cugat, Barcelona, Arpeggio, 2015. Alberto Hernández Mateos, 'El pensamiento musical de Antonio Eximeno' (2012). John W O'Malley et al., *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999; *The Jesuits II: cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*, Toronto; Londres, University of Toronto Press, 2006.

<sup>14</sup> La concepción sonora del XVIII viene determinada por Euler, Tartini y Rameau, pero serán las contribuciones de la Escuela Universalista Española, aquellas que permitan un salto cuantitativo y cualitativo, sobre todo gracias a Antonio Eximeno: *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*, Roma, Nella stamperia di Michel'Angelo Barbiellini nel Palazzo Massimi, 1774., trad. por Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de S.M. y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid en 1796: *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. El prólogo pone de manifiesto lo alejado que está de las teorías derivadas del mundo pitagórico y aristotélico y por supuesto de los citados Euler, Tartini, Rameau, D'Alambert, ... Para comprender la magnitud de la propuesta de Eximeno, debe verse la edición crítica de la obra completa a cargo de Alberto Hernández Mateos, Madrid, Verbum, 2016. También es ilustrativo para tener una visión amplia de este periodo la lectura de María Virginia León Sanz, *La Europa ilustrada*, Madrid, Istmo, 1989, en la que se ofrece una visión del siglo XVIII, y donde las referencias a la cuestión musical son muy interesantes, por citar unos ejemplos notables.

alejadas de lo natural, con el fin de que llegara a incidir en una primera escucha al oyente. Pero para que todos estos cambios tuvieran eclosión en el clasicismo, la realidad es que ya en el siglo XVII se dieron cita dos hechos trascendentales: la invención de la armonía y el melodrama.<sup>15</sup> En sí, lo que se pretende desde el ámbito musical, al igual que en el resto de los saberes y de la propia sociedad, es una racionalización del universo, en este caso sonoro, donde la naturaleza dé carta de legitimidad a los procedimientos musicales del clasicismo, que generaron todo tipo de controversias hasta su asentamiento definitivo, deparando la atención de filósofos, matemáticos, literatos, músicos, acústicos, etc., pues el cambio evolutivo de la tradición polifónica<sup>16</sup> imperante hacia la armonía<sup>17</sup> supuso un mudanza estética radical, que generó un gran número de escritos, preludio de lo que llegará a ser el *clasicismo*.

Otra cuestión a tener en cuenta es la internacionalización del saber neoclásico. Durante el siglo XVIII, el conocimiento recorre Europa independientemente del país de origen o del autor que lo produce. Así, Händel, compositor alemán, marcará toda una época en la música inglesa;<sup>18</sup> y Mozart<sup>19</sup> estrena el 6 de septiembre de 1791 en el Teatro Estatal de Praga *La clemenza di Tito*, cuyo libreto es de Pietro Metastasio, el poeta oficial de la corte imperial de Viena, o *Così fan tutte*, con libreto de Lorenzo da Ponte y representada por primera vez en el Burgtheater de Viena el 26 de enero de

---

<sup>15</sup> Enrico Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda, Madrid, Alianza, 1996, 7ª ed., p. 171. Se puede leer: "... La revolución que a principios del siglo XVII renovó totalmente el mundo musical y creó un universo sonoro dotado de nuevas posibilidades y abierto a un desenvolvimiento diferente, debido al hecho de romper con la ya secular y gloriosa tradición polifónica, generó coetáneamente un gran número de problemas estéticos, filosóficos, musicales e incluso matemáticos y acústicos, de los que se halla el eco en innumerables artículos, opúsculos, folletos y tratados durante los siglos XVII y XVIII".

<sup>16</sup> Sin entrar en las polémicas del origen de la polifonía y para una mayor claridad y comprensión del lector no familiarizado con el mundo musical, véase, por ejemplo, <https://www.youtube.com/watch?v=9CLYG71MTsY>. El vocablo polifonía proviene del griego, πολυφωνία polyphōnía 'variedad de tonos', y responde al hecho musical de sonar simultáneamente muchas voces de carácter melódico independientes, en líneas generales, unas de las otras.

<sup>17</sup> La armonía del griego ἁρμονία, es la forma en la que se construyen acordes, sonidos simultáneos, y como estos se enlazan mediante unas reglas. Por este motivo se afirmaba que la armonía era ciencia en contraposición a la polifonía.

<sup>18</sup> Para el devenir de la figura de Händel y su importancia en la música inglesa se pueden consultar los estudios de Donald Burrows, *Handel*, Oxford UP, 1994; *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge, 1997.

<sup>19</sup> Charles Osborne, *The complete operas of Mozart: a critical guide*, Londres, Indigo, 1997.

1790, y ambas obras están escritas en italiano, idioma original de los dos literatos.

Estos dos modelos de intercambio cultural pueden servir, al menos en teoría, para afirmar que hay una cierta unificación del saber,<sup>20</sup> cuyo arranque se debe a las transformaciones sociales que la Ilustración aportó, entre ellas la divulgación del arte y de la enseñanza, lo que implicó, por ejemplo, que se divulgasen las producciones científicas. En el terreno musical, esta divulgación logró suscitar un gran interés por las gentes de cualquier estamento social, lo que condujo a una proliferación de conciertos para el gran público, al igual que sucede en la actualidad: atracción por tocar instrumentos y comprender el fenómeno musical.

Antes de proceder al análisis de la producción teórico-práctica musical de Requeno, es imprescindible clarificar el concepto de *arte*, pues su producción en este terreno no se puede entender si no mediante el concepto de lo bello del pensamiento neoclásico.

El siglo XVIII, siguiendo los principios clasicistas, considera bellas artes la arquitectura, la danza, la escultura, la música, la pintura, la poesía y la retórica,<sup>21</sup> a las que Requeno y los universalistas dedicarán su esfuerzo. La música fue incorporada como teoría de la armonía cuyos fundamentos, desarrollados ya en el siglo XVII por Descartes o Leibniz, tuvieron continuidad en el siglo XVIII donde la racionalidad se manifiesta en su plenitud. Pero esta cristalización probablemente no hubiese tenido lugar sin Gioseffo Zarlino (1517-1590), maestro de capilla de San Marcos de Venecia y teórico musical destacado del Renacimiento que indagó en sus obras el proceso de la evolución del mundo modal,<sup>22</sup> propio de la polifonía renacentista a los modos mayores y menores, y que han llegado hasta la actualidad.

---

<sup>20</sup> A pesar de buscar la internalización del arte y que ello puede dar una cierta sensación de uniformidad, la realidad era bien distinta. Véase, James Webster, *Haydn's "Farewell" symphony and the idea of classical style: through-composition and cyclic integration in his instrumental music*, Cambridge UP, 2004.

<sup>21</sup> Immanuel Kant, *Critica del Juicio*, ed. Rogelio Rovira y Juan José García Norro, Madrid, Tecnos, 2007.

<sup>22</sup> Para hacer comprensible lo que es la modalidad basta con saber que la música en general se basa en una serie ordenada de ocho sonidos que recibe el nombre de escala musical. El nombre de dicha escala depende de la primera nota o tónica a partir de la cual se ordenan el resto de sonidos manteniendo unas distancias determinadas, intervalos musicales y dependiendo de esa ordenación se obtienen escalas de tipo modal conocidas en la edad media y renacimiento como modos auténticos (protus, deuterus, tritus y tretardus) y sus correspondientes plagales o la de tipo tonal, y en este caso corresponden las llamadas escalas mayores y sus derivadas menores.

El modo mayor, no el menor por ser éste una consecuencia del mayor, alcanza su finalidad al ser una escala que se obtiene de la naturaleza del sonido. Sin entrar en cuestiones de acústica y de explicación, por ejemplo de la *comma* pitagórica, Zarlino propone un sistema de construcción de escalas basado en el sistema de Aristógenes,<sup>23</sup> cuyo fin último es lograr, mediante esta ordenación, que la música produzca el mayor impacto posible en el oyente. Así, la música desempeña un papel trascendental, pues puede mover los afectos de las personas y de esta forma establecer un nexo de unión entre lo matemático y lo afectivo, ambos enraizados en la naturaleza. Esto implica que el músico debe saber que los sonidos consonantes pueden producir placer y los sonidos disonantes, tristeza. En otras palabras, la música influye en el espíritu puesto que ambos son el resultado de la interacción numérica, y, como afirmaba Pitágoras, la música es un microcosmos en el que la relación entre los intervalos, las alturas sonoras, la forma, etc., responden a leyes matemáticas insertas en el universo. Y Aristóteles vendrá a decir que la música imita o representa las pasiones y los estados del alma. La música, desde estas premisas, jugó un papel preponderante tanto en la cultura griega como en la neoclásica, ya que mediante la representación de una tragedia o una ópera se podía influir en los afectos. La producción de Requeno, muy alejada del mundo pitagórico y aristotélico, abordó diversas temáticas, como por ejemplo en *Saggio d'un Exame filosofico intorno alla natura, al numero è à la qualità de Matti nella civile società* (1782); *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci, e de' romani pittori*, (Venecia, 1784), ampliado luego en dos volúmenes (Parma, Bodoni, 1787) y dedicado a José Nicolás de Azara; *Libro de las sensaciones humanas; Principi, progressi, perfezione perdita, e ristabilimento dell'antigua arte di parlare da lungi in guerra, cavata da' Greci é Romani scrittori, ed accomodata a' presenti bisogni della nostra milizia*. Turín, 1790 (segunda edición Turín, 1795); *Scoperta della Chironomia, ossia dell'arte di gestire con le mani nel Foro e nella pantomima dell teatro* (Parma, 1797); *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci, e*

---

<sup>23</sup> Aristógenes de Tarento (354-300 a.C.), filósofo, músico y teórico de la música griego, adscrito a la escuela peripatética. El resultado de estas investigaciones fue conseguir una ordenación que consistió en la división matemática de la octava (1/2), a partir de la cual se obtuvieron el resto de sonidos y sus proporciones. A esta ordenación se le conoce como el sistema Aristógenes-Zarlino basado en el principio físico-armónico, ya que todos los intervalos nacen de la serie de armónicos, y aunque simplificó el conocido como sistema Pitagórico, no evita el problema de la *comma* (diesis) pitagórica, por lo que no es aplicable a los instrumentos de afinación fija.

*romani cantori* (Parma, 1798); *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, 1800); *Esercizii spirituali o sieno meditazioni per tre settimane sulla necessitá, e sulla utilitá, e su i mezzi da guadagnarci il sacro Cuore di Gesù, e il suo amore* (Roma, 1804); *Il Tamburu, stromento de prima necessitá per regolamento delle truppe, perfezionato da don Vincenzo Requeno* (Roma, 1807); *Osservazioni sulla Chirotipografía, ossia antica arte di stampare á mano* (Roma, 1810).

De todo este listado, que tan sólo es muestra de la producción publicada, pues existe gran cantidad de manuscritos inéditos, hay tres tratados que 'a priori' son relevantes desde el punto de vista musicológico: *Scoperta della Chironomia, ossia dell'arte di gestire con le mani nel Foro e nella pantomima dell teatro* (Parma, 1797); *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci, e romani cantori* (Parma, 1798); *Il Tamburu, stromento de prima necessitá per regolamento delle truppe, perfezionato da don Vincenzo Requeno* (Roma, 1807), aunque en realidad el primero de ellos se puede considerar como un intento fallido para el musicólogo, no para Requeno, que deja desde un principio muy claro el objetivo que pretende y éste no es precisamente el musical, a pesar de abordar un tema de suma importancia y de gran calado para la musicología como es la quironimia.

### ***Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci, e romani cantori***

Del segundo de los libros citados, *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci, e romani cantori*, se ha señalado que, cómo apenas había ejemplos reales que pudieran servir de modelo, obligaba a cualquier estudioso a recurrir a fuentes indirectas. Requeno recurre a las obras de Platón y Aristóteles, cuyos ideales sobre la belleza ya han sido definidos, de forma muy general.

Requeno estructura esta obra en dos volúmenes: el *Tomo Primo* se distribuye en dos partes: *parte prima* que comprende los XVI primeros capítulos (1-156); y *parte seconda* formada por los XIV capítulos restantes (157-347). El *Tomo Secondo* se estructura en dos: *Saggio II* y *III*. El *Saggio II* se divide en cuatro partes: *parte prima*, que comprende los VIII primeros capítulos (1-72); *parte seconda*, formada por VII

capítulos (73-145); *parte terza*, que se organiza en III capítulos (146-190); y *parte quarta*, conformada por VI capítulos (191-255). El *Saggio III* se divide en tres partes: *parte prima*, que comprende los VII primeros capítulos (256-313); *parte seconda*, formada por IX capítulos (314-404); y *parte terza*, organizada en VI capítulos (405-453).

Los Tomos I y II responden a una organización enciclopédica de corte historicista, sin que ello signifique reducción a la mera erudición. Al contrario, se fundamenta tanto en el análisis crítico, en una síntesis digna de elogio, como en una reinterpretación de los datos. Se demuestra la calidad de esta investigación, por la amplitud del tema propuesto, que no está exento de controversia, pues recoge en gran medida la teoría musical de griegos y romanos y la enlaza con los ideales neoclásicos. Esta cuestión es común a toda la Escuela Universalista, si bien cada cual lo aborda desde perspectivas diferentes.<sup>24</sup>

La primera parte está dedicada a la unificación entre literatura, representación teatral y música, todo ello inserto en la sociedad grecorromana, concretando en la segunda parte todo su análisis en autores como Pitágoras, al que dedica el capítulo I, hasta llegar a Boecio, Euclides, Alipio, San Agustín, Marciano Capella, Psello y Briennio en el capítulo XIV. Esta síntesis entre el análisis erudito y crítico aparece ya en la *prefazione* y deja entrever al lector la magnitud de su propuesta, pues introduce no solo el estudio de la obra de los antiguos, sino de todos aquellos autores de la edad media, el renacimiento y el barroco que aportaran algo a su propósito. Así indica que tratará sobre “Aristosseno cioè, Aristide Quintiliano, Gaudenzio, Nicomaco, Bacchio il seniore, Euclide, Ptolomeo, Briennio ec. per ravvivare l'arte de' greci e de' romani cantori<sup>25</sup> (...) I signori Rosier, Burette e Rousseau... Zarlino, i tre altri del Martini, l'opere piccola e grande del Tartini, le dissertazioni del Sacchi, i colti dialoghi di Vincenzo Galilei”,<sup>26</sup> y otros muchos más como Meibomius, Kircher, Salinas o Rousseau.

Requeno demuestra un gran dominio de las obras y autores que aborda en su estudio. En él, afloran desde la anécdota más interesante, como consta en el capítulo

---

<sup>24</sup> Véase Antonio Gallego Gallego, *Número sonoro o lengua de la pasión: la música ilustrada de los jesuitas expulsos*, Sant Cugat, Editorial Arpegio, 2015.

<sup>25</sup> Vincenzo Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani cantori*, II vols., vol. I, Parma, Gozzi, 1798, p. I.

<sup>26</sup> *Ibid.*, II.

X 'Archiloco invetore de la battuta e de' nuovi metri',<sup>27</sup> hasta la más acertada y acerada crítica, cuando no disquisición, sobre el resto de autores, con las excepciones de Galileo y de Salinas:

Il trattato di Vossio sull'antico ritmo, ove mettasi al confronto del trattato del ritmo di Salinas, scomparisce affatto. Vossio niente insegna; Salinas tutto analizza: Vossio tesse il panegirico da colto grammatigo; Salinas tesse l'arte dell'antico ritmo poetico da pratico: Vossio parla da oratore con lodi generalissime; Salinas da intelligente delle più picciole differenze mostra quanto è degno di lode nel greco ritmo.<sup>28</sup>

En el tomo segundo, de idéntico proceder que el primero, aporta una novedad que es constante en toda su producción: añade diecinueve proposiciones y treinta y seis experimentos propios para contrastar, aceptar o refutar sus tesis:

Le grandi scoperte, come si vede nella fisica, 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 testimonj conchiusa.<sup>29</sup>

579

Mayo-Junio  
2018

Es decir, somete a un examen empírico todo aquello que analiza, abarcando desde los sistemas musicales griegos hasta los instrumentos que pudieran emplear. No obstante, al no tener realidades musicales con las que contrastar hace que la aportación se circunscriba a la esfera del tratadista y su reconstrucción siempre será especulativa. Por ejemplo, Requeno, afirma:

Or dunque l'avere Lisandro uniti gli antichi stromenti per formare un coro cantando mostra, che non si potè eseguire senza unire diverse cantilene formate dalle differenti serie armoniche fondamentali degli stromenti, composte di differenti intervalli con diversità di ritmo. La qual cosa essendo il vero contrappunto, io attribuisco a Lisandro la sua intenzione, praticata da' Greci ogniqualvolta cantavano i cori nelle commedie e nelle tragedie, o ne' tempj la moltitudine, rappresentata da gran numero di stromenti e di suonatori. Generalmente i Greci nel canto stromentale significativo erano obbligati a prevalersi d'un solo stromento per la

---

<sup>27</sup> Ibid., 85.

<sup>28</sup> Ibid., XV.

<sup>29</sup> Ibid., XXX.

distinzione de' suoni co' quali, come dice Plutarco, doveva entrare nell'orecchio degli ascoltatori la lettera, la sillaba, la parola al tempo stesso: onde, nel modo, che crea confusione il parlare molti ad un tempo stesso, l'avrebbe cagionata nel canto stromentale significativo il suono di molti stromenti o di più d'uno assieme. I nostri pratici vedranno se io abbia ragione di attribuire a Lisandro l'invenzione del contrappunto, allorché leggano le serie armoniche e le provino, come io ho fatto nello stromento antico.<sup>30</sup>

Sin poner en duda las fuentes consultadas por Requeno, en la actualidad sigue siendo un tema muy debatido. Concluir que en la antigua Grecia se practicó la polifonía contrapuntística, no deja de ser un tanto temerario, pues, objetivamente, cualquier obra de tipo polifónico tiene el inconveniente de no permitir con facilidad el entendimiento del texto, vital para cualquier representación teatral sobre todo en la antigüedad clásica, puesto que el fin último de la representación era conmover al espectador. La ópera pretendió, precisamente, unir armonía y melodrama, sobre todo a raíz de la reforma de Gluck. De ahí que cualquier producción teórica o práctica busque aplicar este principio, aunque esto no significa en absoluto que la ópera sea, o pudiera ser, un fiel reflejo de la tragedia griega.

Además, resulta casi incomprensible que Requeno pueda jalonar sus escritos con una afirmación de este tipo: 'Sappiamo di certo, che questa fu inventatada Jubal',<sup>31</sup> que le valió la fuerte crítica de Menéndez Pelayo,<sup>32</sup> en tanto que otorga carta de naturaleza a la leyenda de Jubal,<sup>33</sup> Éneos, Noé, etc., así como las reticencias que

---

<sup>30</sup> Ibid., 99-100.

<sup>31</sup> Ibid., 4.

<sup>32</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, V vols., vol. I, Madrid, 4, Consejo Superior de Investigaciones Científicas., 1974, p. 1626., afirma: "Requeno, después de enseñarnos que Jubal 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 fué 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 sólo dentro de él son practicables y tienen sentido sus preceptos. Así duraron las cosas hasta el cambio radical introducido por Aristoxeno. 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»."

<sup>33</sup> Incluso Juan Andrés (*Cartas familiares: Viaje a Italia*, vol. II, ed. I. Arbillaga y C. Valcárcel Rivera, dirigida por P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 2004, p. 403), cuya fidelidad a la causa jesuítica y

ofrece hacia Aristóteles o la crítica acérrima a todo lo pitagórico.

A pesar de su oposición frontal a las teorías pitagóricas y a sus consecuencias, tanto desde el plano estético como desde la teoría acústica y del sistema de escalas resultante<sup>34</sup> —otro punto controvertido en la obra de Requeno—, se salva el planteamiento que, para su refutación o su confirmación, plantea en el *Tomo Secondo*:

1.º il sistema musico equabile, ossia aritmetico, il quale fu il più comune fra' pratici d'ogni secolo in Grecia, con tutte le serie armoniche del medesimo, e con le variazioni de Aristosseno; 2.º Le novità introdotte in questo sistema equabile da Pittagora e da' pittagorici: ove si dimostreranno per la prima volta all'orecchio le corde di Archita, di Filolao, di Didimo, di Ptolomeo ec.; 3.º il sistema pratico moderno con le scale diatoniche fondamentali di Zarlino, di Rameau, di Tartini; credute le stesse, e nello sperimento dissonanti le une con le altre, con miei tentativi dimostrate: alle quali aggiungerò quelle riflessioni, che possano agevolare la correzione e l'accrescimento del nostro sistema moderno.<sup>35</sup>

Lo primero que hay que señalar es que Requeno no está exento de razón, aunque sus afirmaciones categóricas conllevan implícita una dificultad. Su ataque a lo pitagórico carece de fundamento cuando afirma:

Fino a Pittagora la musica comprendeva tutte le arti e scienze; né si riconosceva per uomo di vaglia nella fisica, nella morale, nel dritto civile, nella medicina e nelle altre scienze nessuno, che non fosse un bravo musico. Da Pittagora in poi incominciò la moda di non aversi in conto di letterato o scientifico l'uomo, che non fosse filosofo. La prima setta filosofica fu la pittagorica. I filosofi pittagorici s'impossessarono delle scienze e delle arti, ed in conseguenza

apego personal a todos y cada uno de los miembros de la escuela universalista española está fuera de toda duda escribe a su hermano lo siguiente: "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, 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 comprehende la materia, reservándose el publicar ahí otro, si tiene medios para hacer las pruebas que aquí no le ha sido posible ejecutar. Empieza con la historia de la música antigua, 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; como 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."

<sup>34</sup> Requeno, pp. 173-75.

<sup>35</sup> *Ibid.*, II, pp. 5-6.

dell'arte musica per nostra disavventura.<sup>36</sup>

Requeno ignora, y esto es lo paradójico, que toda la concepción pitagórica deriva de una cuidada concepción matemática y, por lo tanto, de plena razón en el mundo neoclásico. Los pitagóricos demostraron cómo la música, al menos en teoría, podía interpretar el cosmos y cómo la proporción armónica fluye de la propia naturaleza. Mas, al igual que su compañero jesuita Eximeno, profesor de retórica en el Seminario de Nobles y de matemáticas, primero, en el Colegio de San Pablo de Valencia y, con posterioridad, del Real Colegio de Artillería, entendieron a la luz de sus investigaciones, que *producción musical* y *número* no se podían o no se debían asociar y, por tanto, ambos contradijeron muchos siglos de teoría de la música.

Si bien es cierto que con la polifonía ya se empezó a vislumbrar un divorcio entre estas concepciones y las prácticas reales, y que las teorías del sistema Aristogenes-Zarlino tampoco lograron unificar, es difícil comprender en la actualidad cómo se pudo persistir durante siglos en el error. Solo el discernimiento de Bartolomé Ramos de Pareja (1440-1522) daba el gran salto hacia una posible consecución más o menos real de la escala temperada y en gran medida derrumbaba toda la teoría filosófico-matemática de la música. Por ello Requeno llega a afirmar:

Recitandosi in quest'epoca la maggior parte de' componimenti poetici, la musica ed il canto stromentale perdettero moltissimo , e già ormai l'arte armonica, fuori di pochi pratici suonatori, che possedevano l'antica per le novità suscitate da Pittagora, era confinata alle scuole della filosofia.. Eccovi a disinganno degli amatori del sistema pittagorico il primo pregiudizio cagionato all'antichissima musica dal calcolo delle sole consonanze: nel progresso dello sviluppo di questo calcolo ne vedremo altri peggiori.<sup>37</sup>

En este juicio se aprecian errores de concepción de teoría de la música pitagórica, tal vez por una supuesta reducida formación musical entre los jesuitas,<sup>38</sup> al no tener, a diferencia de otras órdenes religiosas, la obligatoriedad del coro, o tal vez por querer tamizar todo el saber a través de la fe. Pero fuera cual fuere la razón,

---

<sup>36</sup> Ibid., I, 159.

<sup>37</sup> Ibid., 179.

<sup>38</sup> Gallego Gallego.

es difícil estar de acuerdo plenamente con esta aseveración.<sup>39</sup>

Todas estas cuestiones y polémicas, con mayor o menor acierto de la crítica, siempre han perseguido a la obra de Requeno. De hecho, según Soriano Fuertes,<sup>40</sup> se

<sup>39</sup> León Tello a este respecto comenta que Requeno tuvo: "...alguna confusión conceptual tanto con respecto a su filosofía como a su teoría acústica, que conviene aclarar. Notemos 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»; pero lo que en realidad se introdujo en estas 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." Cf. Francisco José León Tello, 'La teoría de las artes de Requeno en el contexto de la aportación estética de los jesuitas expulsos', en *Vicente Requeno (1743-1811): Jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, ed. Antonio Astorgano Abajo (303-60), Universidad de Zaragoza, 2012, p. 345.

<sup>40</sup> Mariano Soriano Fuertes, *Historia de la música española desde la venida de los Fenicos hasta el año de 1850*, IV vols., vol. IV, Madrid, Martín y Salazar; Ramírez, Narciso (tipografía), 1855, pp. 197-98. afirma que: "Para gloria; de nuestra nación, dice desde Italia el abate Andrés, a su hermano Carlos, residente en Valencia, te diré, que en este tiempo han trabajado tres españoles para ilustrar el arte de la música antigua y el ritmo, y me presumo 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 D. Esteban Arteaga cuya felicidad bien conocida en tratar todas las obras materias que ha emprendido, puede ser una segunda prenda de la que le habrá asistido igualmente en tratar esta que deseamos ver, cuanto antes publicada; y D. Buenaventura Prats, cuyo manejo de libros y códices, éditos é inéditos, y pericia en la lengua y erudición griega, me hacen esperar que su obra haga olvidar las de los Meibomios y Donis, y dé nuevo lustre y extensión á este ramo de la literatura griega. Si á estos tres añades á D. Antonio Eximeno, que compuso su obra, que puede llamarse clásica, del origen y de las reglas de la música, y al abate Pintado, que publicó una gramática de la música, te causará tal vez admiración que tantos españoles hayan casi á un mismo tiempo empleado sus estudios en la música; pero podrás tener el gusto de pensar que sus trabajos en ésta parte han sido y serán honrosos á nuestra nación". (1) Hacer comentarios sobre el anterior párrafo después de todo lo que llevamos expuesto, nos parece inútil: el lector podrá suplir lo que nosotros pudiéramos añadir y creemos oportuno callar.

(1) Alude Andrés a los dos tomos de la obra que publicó don Vicente Requeno en Parma sobre el restablecimiento de la música de los griegos y romanos, y cuya obra dejó incompleta por no haber publicado el tercero. En ésta interesante obra, después de hacer una reseña de la historia de la música antigua, desde el principio del mundo, en lo que no deja de haber mucho de arbitrario y de propia imaginación, pasa después a ocuparse de los poetas griegos, demostrando como se unían en cada uno de ellos la música y la poesía; y como gran parte de la diversidad de la poesía provenía de la música; y como la Decadencia de la música vino de dividirla de la poesía y quererla hacer parte de las matemáticas tratándola como cálculos y proporciones, de que ella no necesita. — Examina después los escritores de música griegos, y en los pocos romanos que existen, y expone las doctrinas del antiguo Aristoxeno, de quien quedan aún tres libros, aunque algo alterados en las ediciones que se han hecho de ellos; la de Aristoteles y Quintiliano, lo poco que dice J Plutarco, Sexto Empírico y Macrobio; la doctrina de Claudio Tolomeo, de Nicómaco, Bacchio el mayor, y Gaudencio; la de Boecio; Euclides, Alipio, San Agustín, Marciano Capela, Psello y Briennio; y en todos ellos va distinguiendo lo bueno, que en, los mas es muy poco, de lo malo, falso ó inútil. — Después entra á explicar, los sistemas diferentes de la armonía de los griegos, haciéndolo, extensamente del Ecuableno, 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 mandó, trabajar y con el que hizo varias pruebas sobre las cuerdas, las consonancias, y todo el sistema de la música griega. A mas de los instrumentos examina el canto, que dicen dividían los griegos en métrico, armónico y rítmico, y detenidamente se ocupa de lo que es el ritmo, sus piés, sus mutaciones, y todo lo que á él concierne. En el año se publicó en Roma un opúsculo de 93 páginas en 8.º bajo el titulo de *Il tamburo, strumento di prima necessita per regolamento delle truppe perfezionato* D. Vincenzo Roqueño, en el que demuestra su autor la perfección que podría dársele al tambor, sin alterar su fuerza rítmica, haciéndole producir entonaciones musicales y hasta armónicos, como las del acorde perfecto, do, mi, sol, do.

puede leer una descripción en la que hay algunos aspectos coincidentes con lo expuesto y otros que no dejan de ser más que juicios de valor más bien gratuitos de la obra musicológica de Requeno.

La aportación real más interesante, como indica el propio autor, tal vez sea su afirmación de que los griegos ya utilizaban la escala temperada:

Io ho scoperto che il nostro pratico moderno sistema musicale (stimato da certi scrittori quello di Didimo, da certi altri quello di Ptolomeo, da diversi quello di Aristosseno, da qualcuno quello di Briennio) è diverso in ispecie da tutti gli antichi armonici sistemi; de' Greci, posteriori a Pittagora, e alla regolarità degl'intervalli del sistema equabile o aritmetico, proprio degli antichissimi Greci; e che con qualche fatica potrebbe ridursi alla semplicità del sistema equabile, ed accrescersi di molte corde appartenenti al genere diatonico, al cromatico e all'enanarmonico, cancellate nella musica dagli armonici pittagorici, e impossibili a rinnovarsi da' moderni, fino a tanto che si regoli l'armonia da' sistemi armonico-pròporzionali. Queste mie scoperte sono l'argóménto di questo Saggio,...<sup>41</sup>

Pero Requeno se olvida, por ejemplo, de Salinas,<sup>42</sup> que ya había aludido a los antecedentes clásicos de la escala temperada. Además, éste es un autor básico para entender la teoría armónica de los siglos XVI y XVII, al afirmar que lo importante es el número sonoro, pero como resultado de la fusión entre lo puramente numérico y el oído. Esta afirmación ya implicaba un alejamiento definitivo de las teorías clásicas. Soslaya que toda esta hipótesis teórico-especulativa, ya en el siglo XVI, presentaba un problema real para los músicos prácticos a la hora de afinar sus instrumentos, y que el sistema de afinación de Boecio, que no es sino la constatación de las especulaciones de Nicómaco, no era usado por los músicos prácticos, quienes procuraban que las terceras y sextas fueran lo más consonantes posible. Es decir, la música práctica buscaba temperar los intervalos, por lo que el sistema de afinación propuesto por Ramos de Pareja, aunque hay que considerarlo como un avance sustancial en este terreno, no era utilizado a plena satisfacción.

---

<sup>41</sup> Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani cantori*, pp. 4-5.

<sup>42</sup> Francisco de Salinas, 'De musica libri septem', in *Colección VIII Centenario de la Universidad de Salamanca*, ed. (Salamanca, 2013). También Ismael Fernández de la Cuesta, *Siete libros sobre la música: Francisco Salinas*, Madrid, Alpuerto, 1983., concretamente para una mayor comprensión de la dimensión del tema señalado se puede consultar esencialmente los libros I, II y III de su tratado.

Tampoco tiene en cuenta, por ejemplo, que muchos tratadistas y músicos, como Bermudo,<sup>43</sup> diferenciaban entre lo teórico y el práctico, aunque fueran defensores a ultranza de la afinación pitagórica. Es más, incluso para intentar poner en práctica estos preceptos, Bermudo idea un sistema de trastes para la afinación de la vihuela que se torna imposible realizar de forma práctica.

A pesar de todas estas críticas, de lo que no cabe duda es de la magnitud de la obra propuesta por Requeno, el gran dominio de las fuentes primarias que exhibe, su innegable capacidad de síntesis y comprensión de lo investigado, aunque hoy resulten difíciles de justificar algunas de sus aportaciones.

### *Il tamburo, strumento di prima necessita' per regolamento delle truppe perfezionato*

La segunda obra objeto de análisis es *Il tamburo, strumento di prima necessita' per regolamento delle truppe perfezionato* (Roma, Luigi Perego Salvioni, 1807, 93 p.). Tras este título: *El tambor, instrumento de primera necesidad para la regulación de las tropas...* se esconde un verdadero tratado sobre un instrumento que, incluso en la actualidad, puede parecer pintoresco o curioso, pues en un principio sus homónimos de viento y cuerda despertaban un mayor interés entre los estudiosos de la organología. Pero Requeno, al igual que cualquier otro investigador del campo científico, delimita su objeto, en este caso el tambor, y fija una hipótesis y unos objetivos mediante un método acreditado de corte neoclásico, con el fin de producir unos resultados, discutibles o no, pero que merecen un análisis prudente fuera de toda quimera previa.<sup>44</sup>

Requeno estructura el libro en tres partes. La primera, formada por VII capítulos (pp. 1-42), titulado *Origine del Militare Tamburo*, responde básicamente a

---

<sup>43</sup> Juan Bermudo, *Comiença el libro llamado Declaracio de instumetos musicales dirigido al illustriimo señor elseñor don Francisco de Çuniga Conde de Miranda, señor delas casas de Auellaneda y Baça .../ copuesto por Iuan Bermudo*, Valladolid, Ed. facs. edn., Maxtor, 2009.

<sup>44</sup> Dennis De Lucca, *Jesuits and fortifications: the contribution of the Jesuits to military architecture in the Baroque Age*, Leiden; Boston, MA, Brill, 2012, p. 318., dice al respecto: "...authored two unusual works –one on war rhetoric entitled *Principi, progressi, perfezione, perdita e ristabilimento dell'antica arte di parlare da lunghi in guerra* (1790) which was also translated into the Spanish language by Don Salvador Jimenez Coronado, *Profesor real de astronomía* in Madrid in 1795- and one on the use of drum signals to control troop movements entitled *Il tamburo, strumento di prima necessita per regolamento delle truppe* (1807)."

una historia del instrumento en cuestión; la segunda, a los 'Principj acustici, e proposizioni pratiche da regolarci a perfezionare il nostro, ed a rinovare l'antico greco tamburo' (pp. 42-62); y la tercera, a los *Sperimenti, e risultato delle mie ricerche, de proposti principj, e delle mie proposizioni* (pp. 63-88). Concluye con los *Sperimenti musicali fatti coll'Ab. Requeno li 6, Febrajo 1807* (pp. 88-93).

Como puede comprobarse, la estructura metodológica es muy semejante a la presentada en *Saggi sul ristabilimento y*, al igual que en esta obra, se vuelve a repetir una de las constantes de toda producción de Requeno, que afecta tanto a la restauración como a la innovación, acompañada de su constatación teórica. Un ejemplo de esta afirmación se encuentra en los cálculos realizados para la obtención de los tonos y consecuentemente de los intervalos musicales; concluye que los datos atribuidos a Pitágoras para la resolución del mismo problema no eran más que una fantasía.<sup>45</sup>

Del análisis global de esta obra, se observa que es la primera vez en la historia de la música que se le dedica un tratado serio a este instrumento,<sup>46</sup> no siendo ni una anécdota ni una fábula ni una mera enumeración sin más de los distintos tipos de tambores, de sus usos correspondientes y de los diferentes toques en función de su finalidad. Estudia los materiales empleados en su construcción e indica cómo obtener diversas sonoridades mediante el uso de mecanismos capaces de variar la tensión del instrumento; establece las normas de fabricación para realizar estas acciones, de manera que es necesario reconstruirlo con el fin de validar su tesis principal. Y, al

---

<sup>45</sup> Vicente Requeno, *Il tamburo, stromento di prima necessità pel regolamento delle truppe*, Roma, L P Salvioni, 1807, p. 3: "So dalla sperienza (1), che la tensione non è da se sola capace di darci quattro a cinque toni senza rompersi la pelle, o la corda, e che solo serve per piccole distanze, da tono a tono; e se non mi si crede, facciasi questo sperimento nel monocordo: si tiri una corda finchè ci dia tono più bas so di DO, si tiri finchè dia il RE: si tiri più finchè ci dia il MI: se non è rotta a questo tono, si romperà al seguente, o prima della quinta. E' stata una illusione storica il racconto di Pittagora di avere scoperte le consonanze con la tensione delle corde, a cui, si dice, che attaccasse i pesi: è stata una illusione acustica, fondata nella pratica di accordare gli stromenti con la tensione di corde disuguali, quella de'matematici calcolatori, che si trattennero in calcolare e accordare con l'immaginati pesi le corde de' clavi-cembali.(1) Ho fotto lo sperimento nelle corde di ottone montate nella chivavé ordinaria del piano forte: fatto altra guisa regge la tensione fin all'undecima. on le corde da budello, la tensione ed il peso da Egiore estensione di toni, non mai però tutto il si stena armonico".

<sup>46</sup> Ibid., 19. Previamente al trabajo de Requeno, como él mismo cita, se publicó por Louis Chevalier de Jaucourt un estudio sobre *il Tamburo* en el gran *Dizionario Enciclopedico di Parigi*, que no deja de ser una mera referencia descriptiva con múltiples errores, dado que da carta de naturaleza a lo que son meras conjeturas.

igual que hizo con la anterior obra analizada, tiene el propósito de demostrar la superioridad de la práctica musical antigua. No en vano titula el capítulo IV como *Le antiche Nazioni ebbero tamburi più perfetti del moderno*.<sup>47</sup>

Nada más iniciar la lectura de *Il tamburo* (páginas 3, 4 y 5), aparece con toda nitidez el ideal aristotélico referido a la belleza, aunque con evidentes diferencias conceptuales que lo alejan de esa antigüedad clásica. Y aunque reconoce las distintas funciones que el tambor pudo tener en la antigüedad como arma a utilizar en la guerra, señala que:

Accompagnano la banda militare nel modo stesso che la strepitante mano del Maestro di Cappella accompagna l'orchestra: il tamburo e la mano battono a tempo; e in questa sola maniera possono accompagnare i sonori stromenti: per accompagnare propriamente il suono degli stromenti, è necessario il suono armonico, o sia capace di graduarsi in differenti toni.<sup>48</sup>

La cuestión del *suono armonico* implica que se ha mejorar la calidad sonora y ajustarla a la tonalidad:<sup>49</sup>

Parimenti ho ritrovato il modo di fabricare un tamburo, a parer mio montato in molti toni della scala armonica per dimo strare abbondantemente quanto mi era proposto sul principio nelle mie ricerche: que ste contenevano due punti: il 1. d'innalzare lo strepito del moderno tamburo a voce armonica: il 2. di graduare questa voce ritrovata in toni musicali.

Per arrivare alla esecuzione mi è stato di bisogno fissare de' principj acustici; premettere eziandio delle proposizioni indubitabili, a fine di non lavorare e spendere senza idea, e per non camminare a tentone. Io le porgerò; e ne presenterò all'ultimo il risultato: ed ognuno potrà farsi giudice di quanto ho avanzato.

Mediante estas palabras, de forma consciente o no, Requeno anuncia el actual *timbal* y, en gran medida, su función en la orquesta.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Ibid., p. 31.

<sup>48</sup> Ibid., 6.

<sup>49</sup> Ibid., 41-42.

<sup>50</sup> León Tello, *La teoría de las artes de Requeno en el contexto de la aportación estética de los jesuitas expulsos*, p. 326. "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

## Conclusión

Para valorar en su justa medida estas dos aportaciones de Requeno hay que situarlas en el siglo XVIII y en un ambiente estético de cambios constantes. El ex jesuita siempre utiliza el mismo procedimiento metódico: una introducción erudita que fundamenta el tema a tratar; y una segunda parte de experimentación, que le permite aceptar o rechazar el objeto de sus investigaciones en consonancia con los ideales musicales del neoclasicismo insertos en la Escuela Universalista y que tan evolucionados estaban para el siglo que les tocó vivir. Estos ideales le llevaron a investigar sobre pintura, quironimia, numismática, música..., pero siempre pretendiendo hacer ciencia, tal vez derivada de las lecturas de autores como Descartes, Locke, Voltaire o Rousseau, sin que esto signifique que renunciara jamás a sus principios de fe.

Aunque la formación musical de Requeno no nos parece muy amplia, sus estudios no pueden ser juzgados como meras anécdotas, pues sus experimentos revelan una vivaz inteligencia que lo llevó a desenmascarar falacias sobre cuestiones de acústica comúnmente aceptadas.

Otra de las constantes de su producción es el carácter eminentemente pedagógico, de acuerdo con el pensamiento ilustrado, tanto en la parte erudita fundamentada en la lectura crítica de los textos a consultar, como en los ensayos prácticos, que siempre presentan conclusiones dignas de tener en cuenta.

Aun entendiendo las críticas que recibió de Baltasar Saldoni,<sup>51</sup> Miquel

---

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.”

<sup>51</sup> Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles (1868-1881)*, IV vols., vol. I, Madrid, Pérez Dubrull, Antonio, 1868, pp. 278-79., afirma: “1.º Saggio sul ristabilimento del” arte armonica de grece romani cantori: Parma, 1798; dos volúmenes en 8º (1) [(1) El Sr. Soriano [N. A. se refiere a Mariano Soriano Fuertes], 1855., en su *Historia de la música española*, tomo IV, pág. 191, hace un breve análisis de esta obra. el objeto principal de esta obra es demostrar, según la doctrina de Aristógeno, que los griegos no han hecho uso en su música más que del temperamento igual, ósea de la octava dividida en doce semitonos iguales. Requeno considera a Pitágoras, y sobre todo a Ptolomeo, como los destructores de la música antigua, por la invención de sus proporciones de intervalos. Asimismo, sostiene la existencia de la armonía en la música griega, y atribuye la invención

Batllori<sup>52</sup> o Menéndez Pelayo,<sup>53</sup> que lo consideraron como un autor más bien

---

del contrapunto a Lisandro, contemporáneo de Tirteo (parte 1º, cap. XI). Todo lo que contiene el libro de este Jesuita carece de fundamento. 2º Il Tamburo stromento di prima necessita pel regolamento delle truppe, perfezio nato di D. Vicente Requeno: Roma, 1779 (2), en 8º, de 93 páginas. El autor de este opúsculo se propone demostrar que podría perfeccionarse el tambor sin alterar en lo más mínimo su fuerza rítmica, dándole la posibilidad de producir entonaciones musicales y hacer armonías, tales como las del acorde perfecto do, mi, sol, do. (Trad. de F. de A. G) (Copiado de la *Gaceta musical de Madrid* del día 17 de febrero de 1856, año 2º, núm. 7º)."

<sup>52</sup> Batllori, Ob. cit.

<sup>53</sup> Menéndez y Pelayo. Ob. cit., en una primera referencia señala en su volumen III capítulo I. — De las ideas generales acerca del arte y la belleza, en los escritores españoles del siglo XVIII. — el p. Feijóo: sus disertaciones sobre «el no sé qué» y la «razón del gusto». — Luzán, introductor en España de las ideas estéticas de Crousaz. — la..., que: "Ni fué el P. Arteaga el único miembro de aquella gloriosa emigración jesuítica, en quien el espectáculo de la dulce Ausonia abrió los ojos a la contemplación de toda belleza artística, Prescindiendo de los padres Andrés, Eximeno, Requeno, etc., cuyos méritos serán quilatados en otros lugares, aún debe hacerse mención de otros tres estéticos jesuítas, el P. Joaquín Millas, aragonés, el P. Ceris y Gelabert, valenciano, y el P. Márquez, mejicano." (1150-51)

Con lo que el lector espera que los méritos de todos ellos serán "quilatados en otros lugares", pero en el caso de Requeno en el capítulo IV de la misma obra — De la estética en los tratadistas de las artes del diseño durante el siglo XVIII. — Palomino. — Interián de Ayala. — Mayans. — la academia de san Fernando: sus primeros trabajos: discursos y poesías leídos en sus juntas solemnes. — influencia de Mengs, dice: "El P. Vicente Requeno y Vives, natural de Calatorao en el reino de Aragón, hombre de ingenio agudo e inventivo, como lo patentizan otros trabajos suyos sobre la Música y la Pantomima de los antiguos, tomó sobre sus hombros esta empresa, y en cierto modo la dió cumplida realización con sus célebres *Ensayos sobre la restauración del arte antiguo de los Pintores Griegos y Romanos*, publicados por primera vez en 1784. La parte histórica de este libro parece hoy anticuada, después de los trabajos de [p. 543] Grund, Jonh Wiegmann, Hermann, Letronne, Schöler y los más recientes de Donner, Gebhardt, Urlichs, Woermann, Cros y Henry..., " *ibid.*, 1520-22. y sigue con toda una serie de cometarios peyorativos sobre el tema del *encausto*. Para este tema se puede consultar por ejemplo los trabajos de Astorgano Abajo, *El mito de la perfección clásica en Vicente Requeno (1743-1811) y su fracaso en España (el encausto)*; *La fallida traducción española de los tratados de Vicente Requeno (1743-1811) sobre la encáustica (1785-1799)*, que contrasta de manera significativa con las afirmaciones de Menéndez Pelayo.

Tampoco tiene mejor comentario lo referido exclusivamente el hecho musical. En el capítulo V — De la estética en los tratadistas de música durante el siglo XVIII. — Fr. Pablo Nasarre: sus tratados doctrinales. el organista Francisco Valls: polémica acerca de su misa «scala aretina». — el p. Feijóo y su discurso sobre la «música de los templos...», afirma en una primera instancia que: "La verdadera gloria de la literatura musical española del siglo XVIII hay que buscarla en los Jesuítas españoles desterrados a Italia: Eximeno, Arteaga, Requeno. El tratado *Del origen y reglas de la Música*, los *Ensayos sobre el arte armónica*, las *Revoluciones del teatro musical italiano*, las *Disertaciones sobre el ritmo*, son verdaderos monumentos de altísima cultura estética, que pueden honrar a cualquier país y a cualquier siglo, y que no desmerecen puestos al lado de lo mejor que entonces produjo la crítica musical francesa en las obras de Rameau, D'Alembert y Juan Jacobo Rousseau." Menéndez y Pelayo, Ob. cit., pp. 1600-02. Pero cuando se refiere en exclusiva a Requeno dice: "Casi al mismo tiempo que Arteaga, intentó penetrar el misterio de la Música griega otro Jesuíta 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* (N.A. se refiere a *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni*) redujo a notas musicales el canto de los pájaros. Requeno es el renovador de la pintura encáustica, de la *chironomía* o

anecdótico, siendo benevolente en la adjetivación usada tras contrastar el sentir de estos autores, también hay que decir que la aportación la originalidad, minuciosidad y perspicacia de Requeno<sup>54</sup> a la hora de exponer sus hallazgos son innegables. En esta línea argumental, Antonio Gallego<sup>55</sup> afirma que los objetivos de la investigación de Requeno implican restablecer, perfeccionar e innovar, pues en todos los temas que aborda:

Puede afirmarse que tenían un claro denominador común, el de una lectura nueva y actualizada de los escritores clásicos, y con un objetivo manifiesto: el de la restauración de sus técnicas, en la creencia de que con ellas volvería la sociedad moderna al perfeccionamiento de todas las artes, tanto las bellas y nobles como las que solo eran de tipo práctico.

Y es que, independientemente de sus aciertos o errores en las dos obras citadas, la búsqueda fundamentada de la certeza científica, sobre lo cual se hemos insistido suficientemente, es aquello que evidencia la importancia de la obra musicológica de Vicente Requeno.

---

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 Rosbach y Westphal, *Música y Métrica* (1867), y a la bella *Historia de la Música antigua* del belga Gevært (1875). *Ibid.*, 1625. No hacen falta muchos comentarios.

<sup>54</sup>Astorgano Abajo, *Vicente Requeno (1743-1811), jesuita y restaurador del mundo grecolatino*; Pierluigi Carofano, 'Fortuna dell'encausto nel Settecento: i "Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori" di Vincenzo Requeño,' *Anales de Historia del Arte* (2013), 177-92; León Tello and Sanz Sanz; Giovanni Francesco Masdeu, *Requeno il vero inventore delle più utili scoperte della nostra età ragionamento di Gianfrancesco Masdeu letto da lui nel 1804 in una adunanza di filosofi*, Roma, dai torchj di Luigi Perego Salvioni, 1806.

<sup>55</sup>Antonio Gallego Gallego, 'Vicente Requeno y la música', en *Vicente Requeno (1743-1811): Jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, ed. Antonio Astorgano Abajo (361-438), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, p. 414.