

**“ELEGANTE SIN DEJAR DE SER SUBLIME”. BOCCHERINI Y LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL PENSAMIENTO DE ANTONIO EXIMENO (1729-1808)<sup>1</sup>**

**Alberto Hernández Mateos**

¿Acaso la música, por lo menos la instrumental, ha emigrado de Italia y transferido su domicilio a Alemania? ¿No nos dicen que la vivacidad de imaginación y la sensibilidad de ánimo hacen a la nación italiana la más apta para el ejercicio de las artes de genio? ¿Cómo, pues, hoy día la más sublime música instrumental nos viene de Alemania (...)? Tal vez Lazarillo hubiera pensado de otro modo del estilo sublime, si su maestro de violín le hubiera hecho oír la natural y elegante, sin dejar de ser sublime, melodía de los Manfredis, Pugnánis, Giardinis, Boccherinis (...)<sup>2</sup>

Estas palabras, escritas por el jesuita expulso Antonio Eximeno a principios del siglo XIX, resumen algunas de las claves de su pensamiento sobre la música instrumental. Pero, además, dan fe del desconcierto al que se enfrentaban los pensadores clasicistas en un momento en que los “raptos” entusiásticos de Haydn parecían imponerse sobre la serenidad de las composiciones de Boccherini<sup>3</sup>. Eximeno, autor del tratado *Dell'origine e delle regole della musica*<sup>4</sup>, del *Dubbio di D. Antonio Eximeno*<sup>5</sup>, y de la novela didáctico-musical *D. Lazarillo Vizcardi*<sup>6</sup>, es uno de los representantes más destacados del pensamiento musical italo-español del siglo XVIII gracias a su capacidad para sintetizar influencias diversas y para insertarse en los debates de la Ilustración.

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de la investigación financiada por el Ministerio de Ciencia e Innovación a través de la beca FPU, y del proyecto de investigación La recepción de la ópera italiana y francesa en España (1790-1870). Ref HAR2010-21498.

<sup>2</sup> ANTONIO EXIMENO, *D. Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*, Madrid: Sociedad de bibliófilos españoles, 1872, vol. I, p: 12-13.

<sup>3</sup> Esta opinión, compartida por autores contemporáneos como Charles Burney, no es unánimemente aceptada, como demuestran los comentarios de Thomas Twining en los que se contraponen el carácter patético de la música Boccherini con el carácter agradable de la música de Haydn. V. *The letters of Dr. Charles Burney. 1751-1784, edited by Alvaro Ribeiro*, Oxford-Nueva York, Clarendon Press-Oxford University Press, 1991. Cit. por MIGUEL ANGEL MARIN, «Par sa grâce naïve et pour ainsi dire primitive»: *Images of Boccherini through his early biographies*, «Boccherini Studies», 1 (2007), p, 295.

<sup>4</sup> ANTONIO EXIMENO *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, Roma, Michel'Angelo Barbiellini, 1774. Traducido al castellano por Francisco Antonio Gutiérrez y publicado como ANTONIO EXIMENO, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1796, 3 vols.

<sup>5</sup> ANTONIO EXIMENO, *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico del M.R.P.M. Giovanni Battista Martini*, Roma, Michel'Angelo Barbiellini, 1775. Traducido al castellano por Francisco Antonio Gutiérrez y publicado como ANTONIO EXIMENO, *Duda de D. Antonio Eximeno sobre el Ensayo fundamental práctico de contrapunto del M.R.P.M. Fr. Juan Bautista Martini*, Madrid, Imprenta Real, 1797.

<sup>6</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo Vizcardi...*, 2 vols.

**Fig. 1, Portada de *Dell'origine e delle regole della musica***

En este texto nos centraremos en analizar el lugar que ocupa la música instrumental, y en particular la figura de Luigi Boccherini, dentro del pensamiento de Eximeno. Para ello, comenzaremos estudiando cuál es su concepción de este género musical y sus opiniones sobre el mismo. Posteriormente, y a partir de *D. Lazarillo Vizcardi*, analizaremos cuáles son los lugares en los que, según él, se interpreta la música instrumental, así como sus comentarios sobre obras y autores concretos. Finalmente, integraremos en este estudio su visión de la categoría estética de “lo sublime”, y la utilización de ésta en la construcción de un discurso que enfrenta a la música instrumental del sur de Europa (encarnada en Boccherini) con la del norte (representada por Haydn).

**Fig. 2, Retrato de Antonio Eximeno que acompañó a la edición de D. Lazarillo Vizcardi.****1-El pensamiento de Eximeno y los problemas de la música instrumental.**

Para pensamiento musical ilustrado, dominado por la idea de la imitación de la naturaleza y la expresión de las pasiones, la música instrumental resultaba un problema de difícil solución. Como señala Carl Dahlhaus:

La música sin lenguaje se consideraba (...) como una música reducida, disminuida en su esencia: un modo deficitario o una mera sombra de lo que la música es realmente.<sup>7</sup>

Partícipe de estos principios estéticos, Eximeno considera que es muy difícil que la música instrumental cumpla con el precepto de la mimesis, un principio que había unificado a las bellas artes. Pese a todo, no renuncia a otorgar a la música instrumental la capacidad de imitar, no solo los fenómenos naturales (tormentas, terremotos, torrentes), sino también los sentimientos humanos. De este modo, se establece una tensión que parte de la idea de que la música tiene un significado que debe transmitir y que, si por un lado reconoce la inferioridad comunicativa de la música instrumental, por otro defiende sus aptitudes expresivas.

<sup>7</sup> CARL DAHLHAUS, *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999, p: 11.

En su tratado, *Dell'origine e delle regole della musica*, Eximeno había planteado de manera abstracta algunas reflexiones sobre la música instrumental. Pero será en *D. Lazarillo Vizcardi* donde presente algunas de sus ideas más interesantes al respecto, al enfrentar a dos tipos de personajes: por una parte, los músicos conservadores, defensores de la música “de fondo”, basada en el seguimiento de las reglas del contrapunto severo. Y por otra, los personajes progresistas (músicos profesionales, pero también aficionados y diletantes) que defienden una música purgada de complejidades contrapuntísticas, con melodías claras y expresivas y que, aunque reconocen la superioridad de la música vocal, defienden las capacidades de la música instrumental. A lo largo de la novela son numerosas las situaciones que conducen a la ridiculización de los músicos conservadores. Un caso paradigmático es el de Agapito Quitóles, personaje que ha enloquecido estudiando viejos libros de contrapunto<sup>8</sup>, y que se lamenta de que su sobrino pierda el tiempo con el “maldito violón”<sup>9</sup>. El punto álgido de su disparatado juicio sobre la música instrumental se produce cuando analiza un cuarteto de Haydn y sólo encuentra errores contrapuntísticos (quintas paralelas, saltos de séptima, disonancias sin preparar,...)<sup>10</sup>. La ignorancia de los músicos conservadores se hace patente cuando uno de ellos reconoce no haber oído jamás hablar del “tal” Haydn<sup>11</sup>.

## 2-Lugares, autores y obras

Las verosímiles descripciones trazadas por Eximeno en *D. Lazarillo Vizcardi* convierten a la novela en una fuente de primer orden para conocer el ambiente, el repertorio y la recepción de la música instrumental en la España de la Ilustración. Por ello, analizaremos estas descripciones y nos detendremos en tres cuestiones: los lugares a los que se asocia la música instrumental, los autores que aparecen citados, y el repertorio interpretado.

<sup>8</sup> El modelo literario de *D. Quijote* constituye (de manera deliberada) una de las principales influencias en *D. Lazarillo Vizcardi*. La imagen de Agapito Quitóles, que ha perdido el juicio por leer viejos tratados como los de Cerone y Nassarre, remite a la de Alonso Quijano, enloquecido por sus lecturas de novelas caballerescas.

<sup>9</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo Vizcardi...*, vol. 1, p, 100.

<sup>10</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo Vizcardi...*, vol. 1, p, 47.

<sup>11</sup> “¿Haydn? Dijo Raponso; no he oído mentar jamás tal autor”, EXIMENO, *D. Lazarillo Vizcardi...*, vol. 2, p, 211.

## 2.1-Lugares

Miguel Ángel Marín cifra en siete los espacios habituales para la ejecución musical en la época: el teatro, el concierto público, los bailes, la academia, el concierto privado, la iglesia y la calle<sup>12</sup>. Este último emplazamiento es común a todas las clases sociales, pero la naturaleza efímera y oral de las músicas que se interpretan en él dificulta su estudio<sup>13</sup>. Sin embargo, los textos de Eximeno permiten reconstruir un número significativo de los sonidos que poblaban las calles europeas de finales del XVIII (unos sonidos que, por cierto, coinciden con los reflejados por Boccherini en algunas de sus obras). La música militar ocupa un lugar muy destacado en el discurso de Eximeno, quien había sido profesor de matemáticas en la Academia de Artillería de Segovia. Así, si en *Dell'origine* llegaba a incluir una transcripción de la “Marcha Prusiana”<sup>14</sup>, en *D. Lazarillo* serán varias las alusiones a este tipo de música. Pero, además, en la novela aparecen descripciones de sonidos como el del “organillo” que anunciaba la linterna mágica, o el de la música que acompañaba al teatro de títeres<sup>15</sup>.

El segundo lugar en el que se interpreta música es la iglesia (un espacio al que, de nuevo, concurren varias clases sociales). Las reservas de Eximeno hacia la introducción del género instrumental en el templo vienen a coincidir con las de autores de su contexto cultural, como Feijoo<sup>16</sup> o Rafols<sup>17</sup>. El exjesuita llegará a ironizar con la presencia de músicas poco “decorosas” en el templo, como las procedentes de la ópera

<sup>12</sup> MIGUEL ÁNGEL MARÍN, *El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata*, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica: La música en el siglo XVIII. Vol. 4*, ed. José Máximo Leza, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012 (en prensa).

<sup>13</sup> Sobre este particular V. TIM CARTER, *El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana* y JUAN JOSÉ CARRERAS, *Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural*, en *Música y cultura urbana en la edad moderna*, ed. Andrea Bombi alii, Valencia, Universitat de València, 2005, p. 53-68 y 17-51; MIGUEL ÁNGEL MARÍN, *Soundscape; boise and music* en *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*, Kassel, Reichenberger, 2002, p. 35-47; MARÍN, *El surgimiento del cuarteto...*

<sup>14</sup> Se trata en realidad de la “Marcha de Fusileros” o “Marcha Real de Fusileros” recogida en el *Libro de Ordenanza de los toques de pifanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española compuestos por D. Manuel Espinosa de los Monteros*, cuyo manuscrito data de 1761, y que sería incluido en las Reales Ordenanzas de Carlos III. Eximeno llega a comentar sobre esta marcha: “No se puede inventar un aire ni más sencillo ni más adaptado a la gravedad y compostura con que marchan aquellas tropas [las españolas].”, en EXIMENO, *Dell'Origine...*, p. 176 – *Del origen...*, vol. 2, p. 25.

<sup>15</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. I, p. 97, vol. II, p. 245, vol. II, p. 253. El organillo al que se refiere Eximeno habría de ser algún tipo de órgano mecánico, muy en boga en la época.

<sup>16</sup> BENITO JERÓNIMO FEJOO, *Discurso XIV: Música de los templos*, en *Teatro crítico universal*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1778, vol. I. En *Dell'origine – Del origen*, Eximeno ya había manifestado sus preocupaciones por la introducción de músicas profanas inadecuadas en el contexto religioso, citando para ello a Feijoo. V. EXIMENO, *Dell'Origine...*, p. 396 – *Del origen...*, vol. 3, p. 144.

<sup>17</sup> ANTONIO RAFOLS, *Tratado de la Sinfonía*, Reus, Rafael Compte, 1801. V. RAMÓN SOBRINO, *La música sinfónica en el siglo XIX*, en *La música española en el siglo XIX*, ed. Emilio Casares y Celsa Alonso, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 280-281, y MARÍN, *El surgimiento del cuarteto...*

buffa<sup>18</sup>, a pesar de lo cual, ensalzará los valores de la música instrumental cuando evoca objetos piadosos, como sucedería, según él, en los adagios de Pleyel.

Pero si hay un lugar de particular interés en las descripciones de Eximeno, éste es el ámbito doméstico. El exjesuita refleja vívidamente algunas academias de música en las que se citan miembros de la burguesía y de la aristocracia ilustrada (incluyendo al clero), y en las que músicos profesionales y aficionados comparten atril para interpretar obras instrumentales.

La primera de estas academias está centrada en la música vocal y se celebra en el domicilio de la prometida de Lazarillo. La segunda, celebrada en el mismo recinto, se dedica a la música instrumental. La formación que protagoniza la velada es un quinteto formado por dos violines, una viola, un violonchelo y un contrabajo. Los músicos comienzan interpretando la “Sinfonía” del *Orfeo* de Gluck (lógicamente, se trataría de un arreglo), a la que sigue una culta conversación en la que salen a relucir distintos ejemplos de música instrumental con los que se ilustran pasajes infernales. Después de esto se interpretan tres tríos de Boccherini, que sirven para comprobar la calidad técnica del joven violonchelista Juanito. De la conversación posterior se deducen algunas prácticas interpretativas, como la introducción de ciertos adornos no escritos por Boccherini, y que son juzgados como de buen gusto por parte de Eximeno. Finalmente se interpretan dos cuartetos de Haydn y otros dos de Pleyel, lo que refleja la importancia alcanzada por estos dos compositores (y, en particular, por el primero) en la España del momento. La reunión se cierra con la interpretación de un ejemplo de música vocal<sup>19</sup>.

Otras referencias a este tipo de encuentros se refieren a las academias de música instrumental que Lazarillo tenía en su cuarto una vez a la semana, en las que se interpretaba música alemana<sup>20</sup>, y a las academias celebradas por el primer violín de la Capilla Real de Madrid, a las que asistía uno de los personajes de la novela, y que eran censuradas por los músicos conservadores<sup>21</sup>. De este modo, Eximeno insistiría en el predominio de los autores alemanes en el repertorio instrumental y en la idea de que, a finales del siglo XVIII, la música instrumental seguía siendo “vanguardista” en España.

<sup>18</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 82.

<sup>19</sup> Se trata del aria “Misero pargoletto” del *Demofonte* de Anfossi con libreto de Metastasio.

<sup>20</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. I, p, 10-11.

<sup>21</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. I, p, 128.

## 2.2-Autores y obras

Las referencias de Eximeno a obras y a autores concretos vienen a confirmar el canon musical de la época, y aparecen en el marco de una concepción historiográfica y geográfica muy determinada. De acuerdo con el exjesuita, la música instrumental había servido al principio para acompañar bailes y “cantadas” teatrales, pasando luego a la iglesia a través de villancicos y oratorios en los que “la orquesta suplía la falta de expresión del canto, haciendo ciertas descripciones bellísimas de objetos sensibles”<sup>22</sup>. Por su parte, el desarrollo técnico de los instrumentos de cuerda se habría producido gracias a la “escuela italiana de arco”, personificada en Corelli<sup>23</sup>. La importancia que adquirida por este compositor se hace patente al observar que el único ejemplo de música instrumental analizado en *Dell'origine* procede del primer movimiento y comienzo del segundo de la *Sonata número 1 Op. 5* de Corelli<sup>24</sup>. No podemos extendernos aquí en determinar por qué Eximeno elige la edición original romana de esta obra, en la que no aparecen los adornos (“gracias”) incluidos en versiones como las de Ámsterdam (1710) o Londres (1711)<sup>25</sup>. Baste señalar que esta elección, en absoluto casual, responde a la intención de subrayar el clasicismo de la música de Corelli, y la imagen del compositor como “arcángel” y “perfecto pedagogo” (en la terminología de Peter Walls), frente a la imagen del músico “poseído” que habían construido los autores de principios del siglo XVIII<sup>26</sup>.

### ***Fig. 3, Fragmento de la Sonata nº 1 Op. 5 de Corelli reproducida por Eximeno.***

El exjesuita considera que, después de Corelli, la música instrumental mejoró gracias a autores como Tartini, quien halló “nuevas posturas de la mano sobre los trastes [sic] del

<sup>22</sup> EXIMENO, *Dell'Origine...*, p: 437 – *Del origen...*, vol. 3, p, 211.

<sup>23</sup> EXIMENO, *Dell'Origine...*, p, 437 – *Del origen...*, vol. 3, p, 211; EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. II, p, 271.

<sup>24</sup> De los testimonios de Eximeno no podemos deducir si conoció la obra de Corelli antes de marchar a Italia. Sobre la recepción de Corelli en España v.: MIGUEL ÁNGEL MARÍN, *La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680-ca. 1810), Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*, ed. Gregory Barnett, Antonella D'Ovidio y Stefano La Via, Florencia, Leo S. Olschki, 2007, vol. I, p, 573-637.

<sup>25</sup> ARCANGELO CORELLI, *Sonate a violino e violone o cimbalò*, Roma, Gasparo Pietra Santa, 1700; ARCANGELO CORELLI, *Sonate a violino (...) troisième Edition ou l'on Joint les agréments des adagio de cet ouvrage, composez par Mr. A. Corelli, comme il les joue*, Amsterdam, Estienne Roger, [1710]; ARCANGELO CORELLI, *XII sonata's or solo's for a violin, a bass violin or harpsicord compos'd by Arcangelo Corelli, his fifth opera*, Londres, John Walsh & John Hare, [1711]

<sup>26</sup> PETER WALLS, *Constructing the archangel: Corelli in 18th-century editions of opus V*, en *Arcangelo Corelli...*, vol. I, p, 233-252.

violín”<sup>27</sup> y sentó las bases de toda una escuela en la que destacarían Manfredini, Giardini y Boccherini<sup>28</sup>. La prolija lista de autores no varía entre *Dell’origine* y *D. Lazarillo*<sup>29</sup>, lo que demuestra que, a pesar de los esfuerzos de Eximeno para defender a la “escuela italiana” de arco, ésta se hallaba en franco retroceso<sup>30</sup>.

***Fig. 4, Francisco de Goya: La familia del Infante D. Luis. Boccherini sería, probablemente, el tercer personaje por la derecha.***

Las referencias a Boccherini habían aparecido ya en *Dell’origine*<sup>31</sup>. Es éste un hecho muy destacado ya que, de acuerdo con Miguel Ángel Marín, se trataría de la primera referencia al compositor en un texto a nivel europeo, y coincidiría con la difusión de sus primeras composiciones<sup>32</sup>. En *D. Lazarillo Vizcardi*, Boccherini se convertirá en una figura central en el ámbito de la música instrumental, en parte por su importancia, y en parte por el contexto (español) en el que se desarrolla la novela. Eximeno comienza lamentando que el profesor de violín de Lazarillo, dejándose llevar por la moda del momento, le hiciera interpretar composiciones de autores alemanes, dejando de lado la música “natural y elegante, sin dejar de ser sublime” de autores italianos como Boccherini<sup>33</sup>. Su música se interpreta en las academias instrumentales y su nombre aparece vinculado, fundamentalmente, a los tríos<sup>34</sup>. Resulta significativo que Eximeno se refiera particularmente a este género, sobre todo si tenemos en cuenta que las únicas ediciones españolas de Boccherini realizadas en vida de su autor fueron los *Dúos* y los *Tríos*, publicados por Juan Fernando Palomino en 1771.

El personaje de Juanito, que tocaba el violón, se presta como excusa perfecta para introducir referencias al compositor de Lucca<sup>35</sup>. Eximeno reconoce las virtudes de su

<sup>27</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 134. Llama la atención el uso de la palabra “trastes”, que probablemente sea un calco incorrecto de la palabra italiana “tasto”.

<sup>28</sup> Al margen de estos, Eximeno cita a Constanzi, Bottesi, Pugnani, Nardini, Giardini, Manfredi, Lolli, Ferrari y Freddi. EXIMENO, *Dell’Origine...*, p: 437 – *Del origen...*, vol. 3, p, 211-212.

<sup>29</sup> Con la única excepción de “Volta” (¿Viotti?). EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. II, p, 272.

<sup>30</sup> De hecho, la mayor parte de sus miembros (Costanzi, Pugnani, Nardini, Giardini, Manfredi, Manfredini, Lolli y Ferrari) habían muerto cuando concluyó la redacción de *D. Lazarillo Vizcardi*.

<sup>31</sup> EXIMENO, *Dell’Origine...*, p: 437 – *Del origen...*, vol. 3, p, 211.

<sup>32</sup> MARIN, «*Par sa grâce naïve...* », p, 282.

<sup>33</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 13.

<sup>34</sup> “Como el fin principal de la academia era (...) oír tocar el violón a Juanito, había Lazarillo héchole traer a éste algunos tríos de Boccherini (...)”, en EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 211.

<sup>35</sup> “La mañana y la noche (...) Juanito se la pasaba con su violón, pasando y repasando los bajos de las mejores composiciones instrumentales, y muy en particular de las de Boccherini, cuyas obras, por ser de

música en la formación del violonchelista; no en vano, en el último capítulo de la novela, se decide que Juanito parta a Madrid para perfeccionarse “más y más en la escuela de Boccherini”<sup>36</sup>. De este modo, se destaca la importancia de Boccherini, no sólo como compositor, sino también como intérprete de violonchelo. Pero su música tiene, además, virtudes didácticas en el aprendizaje de la composición. Eximeno aconseja que se observen los bajos de sus obras “(...) saltando aquellos pasos en que el violón hace la primera figura, y los violines simplemente le hacen eco y le acompañan”<sup>37</sup>. Los pasajes virtuosísticos, “brillantes”, no eran, por tanto, interesantes desde el punto de vista compositivo. Pero, además, sembraban dudas en Eximeno, desconfiado ante la alteración de la jerarquía “natural” de las distintas voces.

**Fig. 5, Francisco de Goya: José Álvarez de Toledo y Gonzaga, XIII Duque de Alba. En sus manos sostiene Cuatro canciones con acompañamiento de fortepiano, de Joseph Haydn.**

Aunque Eximeno reconoce el alto grado de difusión de la música instrumental alemana, se esfuerza constantemente por defender la superioridad de la italiana, llegando a afirmar que “(...) los que conocen bien una y otra dicen que no ha lugar en este asunto a lo *discipulus supra magistrum*”<sup>38</sup>. En todo caso, reconoce con claridad cuáles son los aspectos más destacados de la “escuela alemana” en la composición de cuarteto: por una parte, la equivalencia en cuanto a su importancia de las distintas voces (es decir, lo que se ha denominado “cuarteto vienés” o lo que Mara Parker denomina cuartetos “tipo conversación” y “tipo debate”<sup>39</sup>). Por otra, el estilo “sublime”, presente de manera destacada en los *allegros* de Haydn<sup>40</sup>.

---

un insigne profesor de violón, son las más a propósito para formar un excelente tocador de este instrumento (...)”, en EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 33.

<sup>36</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 264.

<sup>37</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 139.

<sup>38</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. II, p, 271.

<sup>39</sup> Mara Parker denomina “conversation” al cuarteto en el que existen cuatro líneas intercambiables, con requerimientos técnicos y carácter similares entre los cuatro instrumentos. Ejemplos de esta tipología cuartetística serían los *Cuartetos Op. 2* de Boccherini y *Op. 1* de Haydn. El tipo “debate” también distribuiría la melodía entre los cuatro miembros del cuarteto, pero manteniendo las funciones tradicionales de cada instrumento. Se trataría de la tipología dominante en Viena, y a ella corresponderían los *Cuartetos Op. 20 y 30* de Haydn. MARA PARKER, *The string quartet, 1750-1797. Four types of musical conversation*, Aldershot, Asghate, 2002.

<sup>40</sup> “(...) la una es el haber hecho común a todos los instrumentos de un cuarteto o quinteto lo que los italianos conservaban para el primer instrumento de un concierto. (...) A más de esto hay en las

De la música de Pleyel destaca sus adagios, frecuentemente relacionados con elementos religiosos o amorosos, y sus melodías, que permiten situar su música al nivel de la italiana<sup>41</sup>: “Con estos italianos podemos juntar de entre los alemanes el suavísimo Pleyel, el cual (...) nació con la melodía esculpida en el ánimo”<sup>42</sup>. Eximeno refleja así la enorme popularidad de la que gozó este compositor, convertido hoy en una de las “víctimas” de la historia<sup>43</sup>: la sencillez y las discretas ambiciones estéticas de su música han servido para justificar su extrañamiento de las posiciones centrales del discurso histórico<sup>44</sup>; pero son precisamente estas características las que lo convierten en un autor de referencia para Eximeno.

Pero el exjesuita no puede negarse a reconocer la importancia de Haydn<sup>45</sup>, reconociendo además el carácter vanguardista de su música<sup>46</sup>. Entre las obras del compositor, Eximeno parece estar pensando en *Las Siete Palabras de nuestro Salvador en la Cruz* cuando señala que la música instrumental puede servir para acompañar los ejercicios piadosos<sup>47</sup>. Otra obra haydniana de la que se habla con frecuencia es *La Creación*, y más concretamente, de “El Caos”. Su opinión es ambigua: aunque reconoce las capacidades de Haydn para representar el caos, se muestra perplejo ante el despliegue de artificios contrapuntísticos y el “ruido” generado por la composición<sup>48</sup>. En todo caso, las referencias a esta obra sirven para demostrar la ignorancia de los músicos conservadores, y como pretexto para reflexionar en torno a las capacidades de la música instrumental para representar situaciones terroríficas. Finalmente, la interpretación de dos cuartetos de Haydn en una academia es descrita como una práctica habitual.

---

composiciones de los alemanes, especialmente en los allegros de Haydn, ciertos raptos, cierto entusiasmo (...), en EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 272.

<sup>41</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 11; vol. II, p: 60-61.

<sup>42</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 272.

<sup>43</sup> MARÍN, *El surgimiento del cuarteto...*

<sup>44</sup> MARÍN, *El surgimiento del cuarteto...*

<sup>45</sup> Haydn es el primer autor citado en la novela: EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. I, p, 10.

<sup>46</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. I, p, 47.

<sup>47</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. I, p, 129. *Las Siete Palabras* gozaron de una gran difusión en España, influyendo en numerosas composiciones. En el ámbito valenciano, destaca la de Francisco Javier Cabo, de 1821, donde se utilizan secciones del original de Haydn. V. JOSÉ CLIMENT, *Cabo Arnal, Francisco*, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed Emilio Casares Rodicio, Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 2, p, 840-841; RAMÓN RAMÍREZ BENEYTO, *Introducción en Simfonía núm. I en Sol mayor “Oriental”*. Edició de Josep Dolcet, ed. Josep Pons, Barcelona, Tritó, 1999, p, 11-14. Sobre su versión de las *Siete Palabras* v. JOSÉ APARISI APARISI, *Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos musicales catedralicios de la Comunidad Valenciana*, «Anuario Musical», nº 63 (enero-diciembre 2008), p, 97-152, y MARÍN, *El surgimiento del cuarteto...* Desde nuestro punto de vista, el personaje de mosen Juan, de *D. Lazarillo Vizcardi*, podría estar inspirado en Cabo: ambos concurren a unas oposiciones en su ciudad a sabiendas de que no eran favoritos, y ambos quedaron como organistas.

<sup>48</sup> “(...) un famoso músico alemán, llamado Haydn, ha compuesto una ruidosa música, en que se ha propuesto pintar la creación del mundo (...)”, EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 221.

Eximeno se queja de que, en los allegros de estas obras, el compositor vaya: “(...) más allá de lo que puede ejecutar la voz humana (...); y lo que es peor, dar tal cual vez en lo extravagante o gótico<sup>49</sup>. Esta tendencia, de generalizarse, podría ser peligrosa, pues llevaría a olvidar la suavidad y naturalidad que dominaban en autores como Boccherini<sup>50</sup>. Eximeno muestra así su mentalidad clasicista, que toma como único modelo a la música vocal. Pero además, pone de manifiesto la existencia de unas claves de recepción diferenciadas para la música del “clasicismo vienés” y la del clasicismo meridional.

### 3-Eximeno, lo instrumental y lo sublime

En su juego de oposiciones, Eximeno insiste en enfrentar la música instrumental italiana, identificada con la categoría estética de lo bello y caracterizada por el equilibrio, la moderación y la “gracia”, con la música alemana, asociada a lo arrebatado y lo sublime. Con todo, no existe en su pensamiento una definición unívoca de lo sublime, concepto de máxima actualidad en las últimas décadas del siglo XVIII, y que aparece en varias ocasiones y contextos<sup>51</sup>.

En una primera acepción, el “estilo sublime” aparece atribuido por igual a autores alemanes e italianos<sup>52</sup>, y se sitúa a medio camino entre la retórica (correspondiendo al estilo “elevado”) y la estética. En el ámbito de la música instrumental, Eximeno relaciona esta acepción de lo “sublime” con las composiciones de Boccherini, de Pergolesi<sup>53</sup> o de Pleyel<sup>54</sup> por su capacidad para reflejar lo devoto, lo elevado y lo trascendente.

A esta idea de lo sublime retórico-religioso se oponen las ideas de lo sublime terrorífico y de lo sublime desordenado o violento. La idea de lo sublime terrorífico, que aparecía ya en autores británicos como Dennis o Burke<sup>55</sup>, es vinculada por Eximeno a obras como la “Sinfonía” del *Orfeo* de Gluck, el *Don Juan* de Albertini<sup>56</sup>, o “El Caos” de *La*

<sup>49</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. II, p, 272-273.

<sup>50</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. II, p, 212.

<sup>51</sup> V. CARL DAHLHAUS, *Estética de la música*, Berlín, Reichenberger, 1996, p, 50-54; DAHLHAUS, *La idea de la música...*; MICHELA GARDA, *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*, Lucca, Ricordi. Lim, 1995, p, 238-239.

<sup>52</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. I, p, 11.

<sup>53</sup> EXIMENO *D. Lazarillo Vizcardi...*, vol. 2, p, 134-148.

<sup>54</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo Vizcardi...*, vol. 2, p, 61 y 129.

<sup>55</sup> M. GARDA *Musica sublime...*, p: 65-76.

<sup>56</sup> Se trataría de *Don Juan, albo Ukarany libertyn* (“Don Juan, o el libertino castigado”), que Gioachino Albertini estrenó en Varsovia en 1783. Albertini estuvo en Roma entre 1785 y 1803, por lo que Eximeno podría haber escuchado alguna de sus óperas. V. BARBARA CHMARA-ZACKIEWICZ, *Albertini, Gioacchino*,

*creación* de Haydn<sup>57</sup>; donde la música sirve para expresar lo terrible, lo horroroso, lo infernal. Pero, además, el exjesuita muestra una cierta asimilación de la idea de lo sublime que más éxito habría de tener en el cambio de siglo gracias a Mendelssohn y a Schulz: la que vincula esta categoría estética con la idea del “bello desorden”<sup>58</sup>. Eximeno relaciona este concepto con los allegros de Haydn, en los que existen “ciertos raptos”<sup>59</sup>, que se concretan en frecuentes “saltos y mutaciones de tono”<sup>60</sup>, y que pueden compararse con las poesías Píndaro y Homero<sup>61</sup>. Sin embargo, no llega a aceptar la creación de una “estética de lo sublime”, preguntándose si el “entusiasmo” haydniano no será tomado como una extravagancia en el futuro<sup>62</sup>.

En todo caso, lo sublime se extiende hasta el ámbito de la escucha<sup>63</sup>. En *D. Lazarillo Vizcardi*, uno de los personajes manifiesta que la música instrumental “me embelesa, me arrebató, y a las veces me enajena”<sup>64</sup>. Tal descripción se corresponde con lo que Burke denominaba experiencia “fuerte” de lo sublime, en la cual el oyente llegaba a perder el control sobre sí mismo, y que traslada la *manía* o el *furor poeticus* de la mente del creador a la del oyente, quien se abandona a la escucha y sufre una especie de éxtasis que sólo puede causar la música instrumental, más imprecisa y sensual que la vocal<sup>65</sup>. De esta manera se cierra un círculo: si al principio veíamos las dificultades que planteaba la música instrumental para una estética basada en la imitación y la expresión de los sentimientos, con estas afirmaciones quedaba claro que la conmoción del oyente podía producirse. La música instrumental había cumplido sus objetivos.

---

en *The New Grove Dictionary of music and musicians*, ed. Stanley Sadie, Londres, Grove, 2001-2002, vol. 1, p. 307.

<sup>57</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. II, p. 212.

<sup>58</sup> GARDA, *Musica sublime...*, p. 238-239

<sup>59</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. II, p. 273.

<sup>60</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. II, p. 212.

<sup>61</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. I, p. 10-11. La comparación entre las obras de música instrumental y las odas pindáricas ya había aparecido en Boileau (GARDA, *Musica sublime...*, p. 73), popularizándose en las últimas décadas del siglo XVIII gracias al artículo “Sinfonía” escrito por Schulz para la *Teoría general de las Bellas Artes de Sulzer*. V. DAHLHAUS, *La idea de la música...*, p. 53.

<sup>62</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo...*, vol. II, p. 212.

<sup>63</sup> EXIMENO, *Musica sublime...*, p. 22-24.

<sup>64</sup> EXIMENO, *D. Lazarillo Vizcardi...*, vol. 1, p. 128.

<sup>65</sup> Frente al grado “débil” de lo sublime, que se concretaba en una elevación del ánimo. V. GARDA, *Musica sublime...*, p. 66-67.