EDICIONES Y TRADUCCIONES DE *LE RIVOLUZIONI* DE ESTEBAN DE ARTEAGA

Fernando Molina Castillo

As a complement of the knowledge of the repercussion that Esteban de Arteaga's (1747-1799) work had in his time, it is described the contents of the three versions (german, french and spanish) made on his major work, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* (1785-6 and 1783-8). They are three translations of very different purpose and size, but definitively all of them interesting, not only because they are testimony of the importance of Arteaga's treatise, but also because they express some critical judgements about Arteaga's musical and litterary ideas.

Como complemento al conocimiento de la repercusión que tuvo en su tiempo la obra de Esteban de Arteaga[1], en este trabajo se describe el contenido de las tres versiones (alemana, francesa y española) que conoció su obra más importante y extensa, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*. Se trata de tres traducciones, como podremos ver, de muy dispar intención y extensión, aunque todas, en definitiva, interesantes, no sólo por ser testimonio de la importancia que tuvo en su momento el tratado de Arteaga, sino porque, en mayor o menor medida, contienen algunos juicios sobre el pensamiento del jesuita expulso que deben interesar, naturalmente, a los estudiosos de sus ideas literarias y musicales. Para valorar en su justa medida cada una de estas tres traducciones, sin embargo, es necesario comentar previamente algunas cuestiones relativas a la compleja historia de la publicación del texto original italiano.

Apuntes relativos a las dos ediciones italianas de *Le rivoluzioni*[2]

El volumen I, con los once primeros capítulos de la obra, fue publicado en Bolonia por el editor Carlo Trenti, en 1783. A finales de 1784 Arteaga vivía ya en Venecia debido a causas que ahora no vienen al caso. Esta circunstancia, sumada a las desavenencias que surgieron entre el abate español y el editor Trenti debidas a la tardanza de éste en sacar a la luz el volumen II, motivó que Arteaga decidiera iniciar en Venecia una nueva edición de la obra, desde el principio y con un nuevo editor. Así, en 1785 fue publicado por Carlo Palese en Venecia un volumen I que contenía los ocho primeros capítulos (I-VIII), seguido en

[1] Para su vida y obra, véase como punto de partida M. Batllori, ed., E. de A., *Obra completa castellana* (Madrid, Espasa-Calpe 1972) XII- XXXIV.

[2] Para una descripción detallada de los avatares que rodearon a las dos ediciones italianas de esta obra, remito a M. Batllori, ed., E. de Arteaga, *I. Lettere musico-filologiche. II. Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi* (Madrid, CSIC 1944) XXXV-XXXIX y LXIII-LXVI.

I.S.S.N. 1132-0265

1786 (aunque la portada indique 1785) de un volumen II que contenía otros cinco capítulo. (IX-XIII).

Al tener noticia de ello, Carlo Trenti se apresuró a publicar por su cuenta el volumen II valiéndose para ello del manuscrito que Arteaga le había entregado antes de que rompieran sus relaciones, y todo lo que pudo hacer el ex-jesuita español fue retirárselo cuando ya había pasado por la imprenta la práctica totalidad del mencionado volumen II; sólo la parte final del último capítulo (V en la edición boloñesa, XVI en la veneciana[3]) quedó sin publicar. El volumen II, por tanto, fue publicado en 1786 en Bolonia, aunque la portada rece 1785.

En cuanto al tercer volumen, que contiene los capítulos XIV al XVII, vio la luz en Venecia en 1786 (aunque la portada indique 1785) y Carlo Trenti se valió impunemente de él para copiarlo y editarlo por su cuenta: incluyó el fragmento del cap. V que había quedado incompleto más el capítulo último, sexto en su numeración. Además, Trenti añadió al volumen III un apéndice en el que incluía extensas, pero incompletas y carentes de rigor, "aggiunte, variazioni e correzioni dell'autore ricavate dalla veneta edizione", distribuidas por toda la obra.

Todos estos hechos, sin embargo, no deben dar una idea errónea del conjunto de cambios existente entre ambas ediciones. El paso de la edición boloñesa a la veneciana no debe considerarse más que la nueva redacción de una misma obra, sin que apenas se altere el espíritu que la anima. Pocas son las controversias de interpretación textual en un ensayo como éste, escrito con claridad y publicado, tanto en Bolonia como en Venecia, en buenas ediciones.

Es necesario, sin embargo, plantearse cuál de las dos ediciones debe escogerse con vistas a una edición crítica del texto. A mi juicio, sólo bajo un punto de vista puede entenderse con Batllori que "el texto boloñés resulta más completo que el veneciano" (1944: LXVI): el último volumen de Bolonia contiene en un segundo apéndice una reproducción íntegra de la *Difesa della musica moderna* de Manfredini, obra que este músico publicó reuniendo todas las críticas, réplicas y contrarréplicas que él y Arteaga, respectivamente, se venían dirigiendo desde 1786; en el volumen III de Venecia, por el contrario, dicho apéndice aparece más reducido, pues da cuenta de la polémica sólo en sus dos primeras fases: incluye las críticas de Manfredini y las réplicas de Arteaga, pero queda desprovisto de las contrarréplicas del primero[4].

---

[3] La edición veneciana presenta una sóla numeración para los diecisiete capítulos de la obra, mientras que la edición boloñesa inicia una nueva numeración en el vol. II que es mantenida en vol. III. Estas son las correspondencias de los capítulos de una y otra edición: los once primeros capítulos coinciden uno por uno, aunque los tres últimos del volumen I de Bolonia (IX, X, XI) son los tres primeros del volumen II de Venecia. Los cinco capítulos (I-V) del volumen II de Bolonia son, respectivamente, los capítulos XII, XIII del volumen II de Venecia y XIV, XV y XVI del volumen III de Venecia. El capítulo VI, incluido en el volumen III de Bolonia es, por último, el capítulo XVII del volumen III de Venecia.

[4] He aquí una cronología de la polémica, que matiza, de paso, la ofrecida por Batllori (1944: LXXVI-LXXVIII) y coincide con R. Zanetti, *La musica italiana nel Settecento* (Milán, Bramante 1978) 1270n. La primera entrega de la polémica fue una reseña aparecida en el *Giornale Enciclopedico* de Bolonia (num. XIII, abril de 1786) donde su

Ante este hecho, relativamente marginal al texto real de *Le rivoluzioni*, se imponen otras razones de mucho mayor peso en favor de que una edición crítica tome como base la edición veneciana. En primer lugar, el hecho de que ésta responde plenamente a la voluntad de Arteaga, expresada en la siguiente carta, donde reniega explícitamente de la edición boloñesa:

> Mi prendo solo la libertà d'avvertirla che, volendo farne l'estratto della mia opera, e in particolare dell'ultima parte, Ella non si prevalga né punto né poco del secondo volume di essa pubblicato poco fa da Carlo Trenti, stampatore bolognese, giacché trovasi sommamente difettoso, mancandogli due lunghi ragionamenti e più di cinquanta pagine dell'ultimo capitolo, senza parlare delle molte aggiunte e correzioni dove ho cambiato sentimento oppure ho rischiarato meglio quello che avevo da prima. Ciò è nato dal non aver voluto codesto stampatore attendere il restante dell'opera (da qual fine mosso lo ignoro) ch'io gli aveva replicatamente promesso d'inviargli prima della pubblicazione del terzo tomo della edizione veneta che avevo di già trascritto e preparato per la spedizione. Sono stato dunque costretto a rifiutare come non mio il suddetto secondo tomo stampato dal Trenti e così l'ho fatto annunziare in più fogli pubblici[5].

En segundo lugar, la mayor amplitud de la edición veneciana, reflejado en un salto cuantitativo notable, pues se pasa de las 761 páginas de la boloñesa a las 1.016 de la veneciana: una diferencia que no escapó a la atención del editor boloñés, el cual, en un apéndice (vol. III, pp. 92-216) compilado precipitadamente, recogió muchas de las adiciones que conformaban este aumento. Sin embargo, dicho apéndice da una idea sólo aproximada del conjunto total de tales adiciones, pues además ignora las numerosas supresiones y, aunque esto resulta comprensible, una enorme cantidad de variantes de menor entidad, de índole tipográfica y ortográfica. En definitiva, la edición boloñesa, si bien permite conocer en un alto grado la edición veneciana, no puede considerarse un sustituto pleno de ella. Como tercera y última razón, aduzcamos que la edición veneciana es cualitativamente superior, no sólo desde los puntos de vista tipográfico y ortográfico, sino

---

autor, Manfredini, expresaba su disconformidad con el capítulo I del volumen II de la edición boloñesa de *Le rivoluzioni*; le siguió la respuesta de Arteaga, que en un apéndice al volumen III de la edición veneciana (1786) reprodujo el comentario de Manfredini desmenuzado en 44 partes, a cada una de las cuales unió una áspera contestación. Manfredini añadió unas contrarréplicas a lo dicho por Arteaga, que unidas a todas las anteriores intervenciones publicó en un volumen titulado *Difesa della musica moderna e dei suoi celebri esecutori* (Bolonia, Trenti 1788); ese mismo año el editor boloñés Trenti usó las mismas planchas con que imprimió este ensayo para reproducirlo como apéndice del tercer volumen de *Le rivoluzioni*. En definitiva, el contenido de la *Difesa* de Manfredini no es otro que el apéndice que encontramos al final del volumen III de Bolonia.

[5] Carta a Vincenzo Manfredini, Venecia, 15 de abril de 1786 (transcrita por el propio Manfredini, *op. cit.*, 9-12). A su vez, el destinatario, en una nota de respuesta, aducía como ventajas de la edición boloñesa, además de la consabida inclusión de los apéndices que contenían las adiciones de la edición veneciana y las contrarréplicas suyas, la de un precio más económico: "Rispetto poi alle aggiunte e correzioni di cui parla il sig. Arteaga in questa lettera, lo stampator bolognese non ha mancato, come promise al pubblico con suo manifesto, d'inserirle tutte in questo terzo ed ultimo tomo, il quale contiene ancora le presenti *Repliche*, che non ha l'edizione veneziana. Sicchè per tal riguardo e per la spesa, che è minore quasi d'un terzo, viene ad esser molto più utile e interessante l'edizion bolognese" (*ibid.*, 11).

porque la mayor parte de las adiciones y omisiones realizadas son efecto o reacción de l polémicas que generó la primera edición[6].

La *Geschichte der italiänischen Oper* de Forkel.

En 1789 (Leipzig, Schwickert), el alemán Johann Nicolaus Forkel (1749-1818), músic y crítico musical, célebre por una importante, aunque inconclusa, *Allgemeine Geschich der Musik* (Leipzig, 1788-1801), publicó una traducción alemana de *Le rivoluzioni*, titulac *Geschichte der italiänischen Oper von ihrem ersten Ursprung an bis auf gegenwärtig Zeiten. Aus dem Italiänischen übersetze und mit Ammerkungen begleiet von Johan Nicolaus Forkel*[7].

La traducción se presenta editada en dos volúmenes (reunidos en uno solo en la edició facsímil) en 8°, que contienen, respectivamente, los capítulos I a VIII (X + 344 págs.) y IX XVII (VI + 532 págs.) y se atiene, de forma literal y rigurosa, al original de Arteaga en s versión veneciana, detalle, éste último, ya anunciado por el propio Forkel en el "Prólogo' Las únicas variaciones dignas de señalar afectan exclusivamente a las notas, pues a la originales de Arteaga, que, si bien no de forma sistemática, son señaladas con la abreviatur "Anm. d. Verf" ("Anmerkung der Verfasser", o sea, "nota del autor"), Forkel añade de suy un buen número de ellas.

En cuanto a la *Lettre sur la musique à M. le Comte de Caylus* de F. Arnaud, que, com es sabido, es traducida por Arteaga en el último capítulo (vol. III, pp. 243-4), parece má que probable que, cuando menos, Forkel tuvo presente el original francés, pues además d indicar en nota una referencia bibliográfica del mismo, incluye aquellas notas de la versió original que Arteaga había excluido en su traducción[8].

Las notas añadidas responden al intento de Forkel de no limitarse únicamente a traduci el texto, sino también de dotarlo de un aparato crítico, si bien no exhaustivo, que lo hicier más fácilmente asimilable por parte del lector alemán. Así, encontramos notas qu informan de la traducción alemana de alguna obra citada por Arteaga (por ej., el *Essai su la liberté de la musique* de D'Alembert, nota 8)[9], otras identifican algún autor mencionad

---

[6] Sirvan estos argumentos para justificar la elección del texto veneciano como base para una edición crítica qu recientemente he llevado a cabo en mi tesis doctoral inédita, "Edición crítica de *Le rivoluzioni del teatro musical italiano* de Esteban de Arteaga" (Universidad de Sevilla, 1998). En ella, además, se han reinsertado los fragmento de la edición boloñesa excluidos por Arteaga para la veneciana, con la intención de reflejar no solo la voluntad de autor, sino también la historia del texto.

[7] O sea, *Historia de la ópera italiana desde su primer inicio hasta los tiempos presentes, traducida del italiano acompañada de anotaciones por J. N. F.* De esta traducción también se ha ocupado M. Batllori (1944: LXXXVIII XC).

[8] La traducción de Arteaga de este opúsculo, que puede ser calificada de fiel y literal, presenta, efectivamente importantes modificaciones en lo que respecta a las notas, pues, además de omitir diez de las veinticuatro de qu constaba el ensayo en su versión original, incorporó una al texto central y añadió tres suyas. Además de la ed príncipe, este escrito de Arnaud conoció una 2ª ed. en sus *Oeuvres complétes* (París, L. Collin 1808). Ed. facsími (Ginebra, Slatkine 1971) I, 1-32.

[9] En la edición alemana las notas están sujetas a una única numeración dentro de cada uno de los volúmenes. Lo

(ej. Celso Cittadini, nota 22) o algún pasaje (Casiodoro, *Varias*, nota 24); también recurre a ellas para traducir algún fragmento teatral o poético citado por Arteaga (nota 48; vid. *Rivoluzioni*, vol. I, p. 134); en otras notas remite a su propia *Allgemeine Geschichte der Musik* para ahondar en alguna cuestión tratada por Arteaga (por ej., sobre Guido Aretino, nota 31); otras matizan y corrigen a Arteaga en determinadas cuestiones, tales como la relativa a la "festa dei folli" (nota 44), el uso de consonancias y disonancias (nota 76), el contrapunto (nota 77), el madrigal (nota 80), el modo de cantar los recitativos (nota 86. Cfr. *Rivoluzioni*, vol. I, p. 257), etc...

También contribuye al carácter crítico de la traducción el hecho de que en el Prólogo, que transcribimos y traducimos a continuación íntegramente, Forkel, lejos de limitarse a ensalzar la importancia del tratado de Arteaga, cosa que hace al calificarlo como el mejor en su género de cuantos se habían escrito hasta entonces, no sólo en Italia sino en toda Europa, aborda y anuncia los puntos de desencuentro entre la concepción estética de la música y el arte del ex-jesuita español y la suya[10]:

Vorrede

Ich überliefere hier der Freunden der Musik und der Oper die Verdeutschung eines Werks, welches unter allen den Werken, die wir von dieser Art haben, seinen Gegenstand am meisten erschöpft und in dieser Rücksicht als sehr vollkommen angesehen werden kann. Nicht daβ der Uebersetzer mit den Meynungen des Verfassers über all vollkommen zufrieden wäre: denn man muβ ihm leider eben so wie seinen meisten Vorgängern, den Vorwurf machen, seinen Untersuchung en nicht mit so viel Kunstkenntiβ angestellt zu haben, als eigentlich unumgänglich notwendig ist, wenn Werke dieser Art für die Kunst und für den Künstler völlig den Nutzen stiften sollen. Allein der Verfasser raisonniert gut und scharf, seine Schlüsse sind überall, wo ihm der besagte Mangel an Kunstkenntniβ nicht in die Queere kommt und wo bloβe philosophische Kenntnisse hinreichen, unwiderfprechlich. Kurz, überall, wo es die Umstände nur einigermaβen leiden wollen, Schlüsse a priori zu machen, ist der Verfasser für den Uebersetzer der wahre Mann,

Prólogo

Por la presente entrego a los amantes de la música y de la ópera la interpretación de una obra, la cual entre todas las obras de que disponemos agota todo lo posible su objeto, y en este sentido puede ser considerada como muy completa. No quiero decir que el traductor haya estado de acuerdo en todo con las opiniones del autor, pues lamentablemente habría que reprocharle a éste, al igual que a la mayoría de sus predecesores, no haber llevado a término sus investigaciones con el conocimiento sobre arte que es preciso, si bien sólo en raras ocasiones, cuando obras de esta naturaleza deben y pueden realmente ser de plena utilidad para el arte y el artista. Pero el autor razona bien y agudamente; sus conclusiones son incontestables, siempre que la conocida carencia en los conocimientos de arte no le pongan obstáculos y que los simples conocimientos filosóficos lo permitan. En resumen, donde las circunstancias de alguna manera soportan sacar conclusiones a priori, el autor es el hombre adecuado para el traductor y

ejemplos aquí citados pertenecen todos al primer volumen.

[10] Agradezco vivamente a Víctor Borrero la traducción de este "Prólogo", así como a Hans Felten su ayuda en la transcripción del original.

und wird es wahrscheinlich auch für den Leser seyn. Da man noch auβerdem gesorgt hat, dem Schaden, der etwa durch solche Urtheile des Verfassers angerichtet werden könnte, wo er offenbar mit seiner Kunstkenntniβ zu kurz kommt, durch Anmerkungen vorzubauen, so wird dieses Werk auf alle Fälle eine Bereicherung für die deutsche Litteratur seyn, und den ähnlichen Werken eines Algarotti (*Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, 1763, 1763, 8ª). Eine deutsche Uebersetzung von Raspe in Schillers wöchentl. Nachrichten, Jahrg. 3 S. 383 und Anhang zum 3ten Jahrg. S. 1-22)[11], Planelli (*Dell'opera in musica*, Napoli, 1772, 8ª)[12], Bocheron (*Dissertation sur l'origine de l'opéra*, vor dem *Theatre de Quinault*)[13], Nougaret (*De l'art du Theatre* &c, Paris, 1769, 8ª, 2 Bande)[14]. Signorelli (*Storia critica de' Teatri antichi e moderni*, Napoli, 1777-8ª)[15] und selbt dem, was unser Sulzer in einzelnen Artikeln seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste[16] über diese Materie geschrieben hat, weit vorgezogen werden müssen.

Im Italiänischen führt das Werk den Titel: *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente*. In der Uebersetzung ist es *Geschichte der italiänischen Oper* betitelt worden, weil dieβ das nämliche kürzer sagt, und ohnehin in einer Geschichte die Veränderungen einer Sache

también lo será, probablemente, para el lect Dado que además se han procurado reconstr con anotaciones los perjuicios que puedan hal sido ocasionados por ciertas opiniones del au allí donde él manifiestamente no alcanzara c sus conocimientoss sobre arte, se habrá de eri la presente, por tanto, en una obra enriquecimiento para la literatura alemana deberá ser preferida con mucho a las obr similares de Algarotti (*Saggio sobre l'opera musica*, Liorna, 1763, en 8ª. Traducción alema de Raspe in Schillers [...])[11], Planelli (*Dell'ope in musica*, Nápoles, 1772, en 8ª)[12], Bocher (*Dissertation sur l'origine de l'opéra*, en *Théâtre de Quinault*)[13], Nougaret (*De l'art théâtre* etc., París, 1769, 2 vols. en 8ª) Signorelli (*Storia critica de' teatri antichi moderni*, Nápoles, 1777, en 8ª)[15] e incluso a que nuestro Sulzer escribiera sobre esta misn materia en los artículos separados de su *Teor general de las bellas artes*[16].

En italiano la obra lleva por título *I rivoluzioni del teatro musicale italiano, dal sua origine fino al presente*. En su traducción h sido titulada *Historia de la ópera italian* porque así queda expresado más someramente, porque en cualquier caso en una historia ya s contienen las transformaciones de una disciplin

---

[11] Francesco Algarotti (1712-1774), autor de un breve ensayo, titulado *Saggio sopra l'opera in musica* (1763), as como de otros ensayos sobre temas diversos, con fines divulgativos y destinados a una lectura *dilettante*, entre los cuales el titulado *Neutonianesimo per le dame* (1737) fue el más célebre. La traducción alemana de este ensayo fue hecha por R. H. Raspo, *Versuche über die Architectur, Mählerey und musicalische Opera* (Kassel 1769).

[12] Antonio Planelli (1747-1803), autor del tratado *Dell'opera in musica* (Nápoles 1772). Ed. a cargo de F. Degrada (Fiesole, Discanto 1981).

[13] Germain Boffrand, autor de una biografía de Quinault y una "Dissertation sur ses ouvrages et de l'origine de l'opéra" en Ph. Quinault, *Théâtre de Quinault contenant ses tragédies, comédies et opéra* (París, Duchesne 1778).

[14] Pierre J. B. Nougaret (1742-1823), *De l'art du théâtre en general, où il est parlé des spectacles de l'Europe, de ce qui concerne la comédie ancienne et la nouvelle, la tragédie, la pastorale dramatique, la parodie, l'opéra-sérieux, l'opéra-bouffon et la comédie mêlée d'ariettes [...] avec l'histoire philosophique de la musique et des observations sur ses différens genres reçus au théâtre* (París 1769).

[15] Pietro Napoli-Signorelli (1736-1815), *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (1ª ed., 1777; 2ª ed. ampliada, 1787-1790).

[16] Johan Georg Sulzer (1720-1779), autor de una enciclopedia de estética titulada *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [*Teoría general de las bellas artes*], Leipzig, 1771-4, 2 vols. (2ª ed.: Leipzig, 1778-9, 4 vols).

(ej. Celso Cittadini, nota 22) o algún pasaje (Casiodoro, *Varias*, nota 24); también recurre a ellas para traducir algún fragmento teatral o poético citado por Arteaga (nota 48; vid. *Rivoluzioni*, vol. I, p. 134); en otras notas remite a su propia *Allgemeine Geschichte der Musik* para ahondar en alguna cuestión tratada por Arteaga (por ej., sobre Guido Aretino, nota 31); otras matizan y corrigen a Arteaga en determinadas cuestiones, tales como la relativa a la "festa dei folli" (nota 44), el uso de consonancias y disonancias (nota 76), el contrapunto (nota 77), el madrigal (nota 80), el modo de cantar los recitativos (nota 86. Cfr. *Rivoluzioni*, vol. I, p. 257), etc...

También contribuye al carácter crítico de la traducción el hecho de que en el Prólogo, que transcribimos y traducimos a continuación íntegramente, Forkel, lejos de limitarse a ensalzar la importancia del tratado de Arteaga, cosa que hace al calificarlo como el mejor en su género de cuantos se habían escrito hasta entonces, no sólo en Italia sino en toda Europa, aborda y anuncia los puntos de desencuentro entre la concepción estética de la música y el arte del ex-jesuita español y la suya[10]:

Vorrede

Ich überliefere hier der Freunden der Musik und der Oper die Verdeutschung eines Werks, welches unter allen den Werken, die wir von dieser Art haben, seinen Gegenstand am meisten erschöpft und in dieser Rücksicht als sehr vollkommen angesehen werden kann. Nicht daß der Uebersetzer mit den Meynungen des Verfassers über all vollkommen zufrieden wäre: denn man muß ihm leider eben so wie seinen meisten Vorgängern, den Vorwurf machen, seinen Untersuchung en nicht mit so viel Kunstkenntiß angestellt zu haben, als eigentlich unumgänglich notwendig ist, wenn Werke dieser Art für die Kunst und für den Künstler völlig den Nutzen stiften sollen. Allein der Verfasser raisonniert gut und scharf, seine Schlüsse sind überall, wo ihm der besagte Mangel an Kunstkenntniß nicht in die Queere kommt und wo bloße philosophische Kenntnisse hinreichen, unwiderfprechlich. Kurz, überall, wo es die Umstände nur einigermaßen leiden wollen, Schlüsse a priori zu machen, ist der Verfasser für den Uebersetzer der wahre Mann,

Prólogo

Por la presente entrego a los amantes de la música y de la ópera la interpretación de una obra, la cual entre todas las obras de que disponemos agota todo lo posible su objeto, y en este sentido puede ser considerada como muy completa. No quiero decir que el traductor haya estado de acuerdo en todo con las opiniones del autor, pues lamentablemente habría que reprocharle a éste, al igual que a la mayoría de sus predecesores, no haber llevado a término sus investigaciones con el conocimiento sobre arte que es preciso, si bien sólo en raras ocasiones, cuando obras de esta naturaleza deben y pueden realmente ser de plena utilidad para el arte y el artista. Pero el autor razona bien y agudamente; sus conclusiones son incontestables, siempre que la conocida carencia en los conocimientos de arte no le pongan obstáculos y que los simples conocimientos filosóficos lo permitan. En resumen, donde las circunstancias de alguna manera soportan sacar conclusiones a priori, el autor es el hombre adecuado para el traductor y

ejemplos aquí citados pertenecen todos al primer volumen.

[10] Agradezco vivamente a Víctor Borrero la traducción de este "Prólogo", así como a Hans Felten su ayuda en la transcripción del original.

und wird es wahrscheinlich auch für den Leser seyn. Da man noch außerdem gesorgt hat, dem Schaden, der etwa durch solche Urtheile des Verfassers angerichtet werden könnte, wo er offenbar mit seiner Kunstkenntniß zu kurz kommt, durch Anmerkungen vorzubauen, so wird dieses Werk auf alle Fälle eine Bereicherung für die deutsche Litteratur seyn, und den ähnlichen Werken eines Algarotti (*Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, 1763, 1763, 8ª). Eine deutsche Uebersetzung von Raspe in Schillers wöchentl. Nachrichten, Jahrg. 3 S. 383 und Anhang zum 3ten Jahrg. S. 1-22)[11], Planelli (*Dell'opera in musica*, Napoli, 1772, 8ª)[12], Bocheron (*Dissertation sur l'origine de l'opéra*, vor dem *Theatre de Quinault*)[13], Nougaret (*De l'art du Theatre* &c, Paris, 1769, 8ª, 2 Bande)[14], Signorelli (*Storia critica de' Teatri antichi e moderni*, Napoli, 1777-8ª)[15] und selbt dem, was unser Sulzer in einzelnen Artikeln seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste[16] über diese Materie geschrieben hat, weit vorgezogen werden müssen.

Im Italiänischen führt das Werk den Titel: *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente*. In der Uebersetzung ist es *Geschichte der italiänischen Oper* betitelt worden, weil dieß das nämliche kürzer sagt, und ohnehin in einer Geschichte die Veränderungen einer Sache

también lo será, probablemente, para el lect Dado que además se han procurado reconstr con anotaciones los perjuicios que puedan hal sido ocasionados por ciertas opiniones del au allí donde él manifiestamente no alcanzara c sus conocimientoss sobre arte, se habrá de eri la presente, por tanto, en una obra enriquecimiento para la literatura alemana deberá ser preferida con mucho a las obr similares de Algarotti (*Saggio sobre l'opera musica*, Liorna, 1763, en 8ª. Traducción alema de Raspe in Schillers [...])[11], Planelli (*Dell'ope in musica*, Nápoles, 1772, en 8ª)[12], Bocher (*Dissertation sur l'origine de l'opéra*, en *Théâtre de Quinault*)[13], Nougaret (*De l'art théâtre* etc., París, 1769, 2 vols. en 8ª) Signorelli (*Storia critica de' teatri antichi moderni*, Nápoles, 1777, en 8ª)[15] e incluso a que nuestro Sulzer escribiera sobre esta misn materia en los artículos separados de su *Teor general de las bellas artes*[16].

En italiano la obra lleva por título *L rivoluzioni del teatro musicale italiano, dal sua origine fino al presente*. En su traducción h sido titulada *Historia de la ópera italian* porque así queda expresado más someramente, porque en cualquier caso en una historia ya s contienen las transformaciones de una disciplin

---

[11] Francesco Algarotti (1712-1774), autor de un breve ensayo, titulado *Saggio sopra l'opera in musica* (1763), as como de otros ensayos sobre temas diversos, con fines divulgativos y destinados a una lectura *dilettante*, entre los cuales el titulado *Neutonianesimo per le dame* (1737) fue el más célebre. La traducción alemana de este ensayo fue hecha por R. H. Raspo, *Versuche über die Architectur, Mählerey und musicalische Opera* (Kassel 1769).

[12] Antonio Planelli (1747-1803), autor del tratado *Dell'opera in musica* (Nápoles 1772). Ed. a cargo de F. Degrada (Fiesole, Discanto 1981).

[13] Germain Boffrand, autor de una biografía de Quinault y una "Dissertation sur ses ouvrages et de l'origine de l'opéra" en Ph. Quinault, *Théâtre de Quinault contenant ses tragédies, comédies et opéra* (París, Duchesne 1778).

[14] Pierre J. B. Nougaret (1742-1823), *De l'art du théâtre en general, où il est parlé des spectacles de l'Europe, de ce qui concerne la comédie ancienne et la nouvelle, la tragédie, la pastorale dramatique, la parodie, l'opéra-sérieux, l'opéra-bouffon et la comédie mêlée d'ariettes [...] avec l'histoire philosophique de la musique et des observations sur ses différens genres reçus au théâtre* (París 1769).

[15] Pietro Napoli-Signorelli (1736-1815), *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (1ª ed., 1777; 2ª ed. ampliada, 1787-1790).

[16] Johan Georg Sulzer (1720-1779), autor de una enciclopedia de estética titulada *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [*Teoría general de las bellas artes*], Leipzig, 1771-4, 2 vols. (2ª ed.: Leipzig, 1778-9, 4 vols).

schon begriffen sind.

Dem Uebersetzer sind zwey Ausgaben davon zu Gesicht gekommen. Die erste kam in 2 Octavbänden zu Bologna in den Jahren 1783 und 1785 heraus. Im Jahre 1785 veranstaltete aber der Verfasser in Venedig eine neue Ausgabe, die gar sehr vermehrt, verändert und verbessert ist, so daβ der ansehnlichen Erweiterungen wegen die in der ersten Ausgabe enthaltenen Kapitel nicht alle in 2 ungleich stärkere Octavbände gebracht werden konnten, sondern ein dritter Band nachgeliefert werden muβte, der ebenfalls noch im Jahre 1785 erschien. Diese vermehrte Ausgabe ist bey dieser Uebersetzung gebraucht worden. Da der gröβte Theil des dritten Bandes der zweyten Ausgabe mit einer sehr heftigen Beantwortung der Einwürfe angefüllt ist, die dem Verfasser von einem Journalisten zu Bologna (Vincenzo Manfredini, ein Capellmeister, der an dem *Giornale enciclopedico di Bologna* Antheil hat) gemacht worden sind, die für den deutschen Leser doch nicht sehr interessant seyn kann, und auf keine Weise notwendig zur Sache gehört, so ist sie hier weggelassen, und die zur Sache gehörigen Kapitel sind noch in den zweyten Band genommen worden. Auf diese Weise erhält der Leser nun das ganze Werk in 2 Bänden, und braucht die Streitigkeiten nicht mit zu bezalen, die des Geldes um so weniger werth sind, jemehr man sieht, daβ Arteaga durchaus keinen Widerspruch, auch den billigsten nicht, vertragen zu können scheint, folglich nur deswegen so rüstig streitet, weil nicht alle Menschen seiner Meynung seyn wollen, nicht aber, um die Sache selbst dadurch mehr aufzuklären.

Eine Hauptschwachheit des Verfassers ist seine auβerordentliche Anhänglichkeit an die alte Musik. Er gesteht an mancher Stelle, daβ wir von dieser alten Musik nichts wissen; dennoch glaubt er steif und fest, sie sey vortreflich gewesen, und es würde sehr vortheilhaft für unsere Vergnügungen seyn, wenn wir sie aus ihrem Grabe wieder erwecken könnten. Er kennt die

El traductor ha tenido en sus manos dos ediciones. La primera vio la luz en dos tomos en 8ª en Bolonia en los años 1783 y 1785. No obstante, en el año 1785 el autor entregó en Venecia una nueva edición muy ampliada, corregida y mejorada, hasta el punto que, por mor de las notables ampliaciones, los capítulos que contenía la primera edición no podían ser publicados en dos tomos de desigual volumen y hubieron de editarse en un tercer tomo, que apareció igualmente en el año 1785. Esta edición ha sido la utilizada para la presente traducción. Puesto que la mayor parte del tercer tomo de la segunda edición está ocupada por una enérgica réplica del autor a las objeciones que le habían sido dirigidas por un periodista de Bolonia (Vincenzo Manfredini, un maestro de capilla que colabora en el *Giornale enciclopedico di Bologna*), éste no puede resultar de mucho interés para el lector alemán, ni se corresponde en modo alguno necesariamente con la materia tratada. En consecuencia ha sido omitida en la presente, mientras que los capítulos que se corresponden con la materia en cuestión se mantienen en el segundo tomo. De esta manera, el lector conserva toda la obra en dos tomos, y no precisa sufragar con su dinero las controversias, que son tanto menos merecedoras de su precio cuanto más se observa que Arteaga parece no poder soportar desacuerdo alguno, ni aún el más justo; sólo por ello, y no por ilustrar más la materia que se aborda, sostiene una disputa tan enérgica cuando no todos los hombres quieren ser de su opinión.

Una debilidad principal del autor es su extraordinario apego a la música antigua. A pesar de llegar a afirmar en algún pasaje que nosotros no sabemos nada de la música antigua se obstina en creer que aquélla ha sido en su momento excelsa y que sería muy ventajoso para nuestros placeres si pudiéramos resucitarla de su sepultura. Él conoce con rigor la naturaleza de tantas cosas y concibe plenamente que sus

Natur so vieler Dinge richtig, und begreift vollkommen, daß ihre Veränderungen nicht vom Eigensinn der Menschen abhängen, sondern eine nothwendige Folge ihrer allmähligen Entwickelung sind; dennoch glaubt er, unser System der Harmonie sey bloß dem Eigensinn der Menschen zuzuschreiben, und keinesweges eine Folge der regelmäßigen und nothwendigen Fortschritte des menschlichen Geistes in der Kunst der Töne. Er giebt zu, das sich unsere Cultur sehr von derjenigen entfernt habe, welcher die alte eintönige Musik angemessen war; dennoch scheint er überzeugt zu senn, dass sie wieder hergestellt werden, und auch unter uns ihre alten, so oft gerühmten Wunder verrichten konne. Er weiß und erflärt es uns vortreflich, daß die Musik eine Kunst der Einbildungstraft ist, deren Wahrheiten von den Wahrheiten des Verstandes gar sehr verschieden sind, und doch Wahrheiten bleiben; dennoch versangt er, daß sie nicht auf seine Einbildungskraft, sondern auf seinen Verstand wirken soll. Kurz, er fordert eben so, wie schon so viele Gelehrte vor ihm gethan haben, die keine Sonate von einer Sinfonie unterscheiden konnten, und doch von ihrem feinen Gehör sprachen, Mannichfaltigkeit und Reichthum von unserer Kunst, und wünscht sie doch zu ihrer alten Armseligkeit, zur alten Psalmodie zurückführen zu können, wünscht doch die Schönheit der Melodie in unsern Opernarien, nebst der reichen harmonischen Instrumentalbegleitung derselben in eine bloße musikalische Declamation, in ein trockenes Recitativ zu verwandeln, oder gar in den erbaulichen Ton zu stimmen, in welchem unsere Collecten vor dem Altare abgesungen werden. Möchten doch die Herren nur einmal eine solche Oper hören; wie bald sollte der Nebel vor ihren Augen verschwinden!

Gegen solche Inconsequenzen brauchte indessen in den Anmerkungen um so weniger geeifert zu werden, je gewisser es ist, daß solche Forderungen doch stets unerfüllt bleiben müssen, und dass ohnehin die meisten Menschen mit Recht

alteraciones no dependen del capricho de hombres, sino que son una consecuen necesaria de su propio desarrollo paulatino; obstante, opina que nuestro sistema de armoi es atribuible sin más al capricho del hombre y ningún caso puede considerarse consecuencia los progresos regulares y necesarios del espír humano en el arte de los sonidos. Admite q nuestra cultura se ha apartado considerablemer de aquella otra a la que le era propia monótona música antigua; y sin embargo pare estar más convencido de que puede s reedificada y que sus antiguos y tan usualmen ponderados milagros pueden hacerse de nue realidad. Él sabe, y nos lo acla magníficamente, que la música es un arte q brota de la fuerza imaginativa, cuyas verdad son bien distintas del entendimiento, y aún a siguen siendo verdades; no obstante postula q ésta ha de actuar, no sobre su propia fuer imaginativa, sino sobre su entendimiento. E resumen, él urge, justamente igual que ya tant eruditos han hecho antes que él, los cuales r podían distinguir una sonata de una sinfonía, sin embargo hablan de la finura de sus oídos, variedad y la riqueza de nuestro arte, y anhe que éste pueda retornar a su pobreza originaria, su vetusta salmodia, si bien también anhe transformar la belleza de la armonía de nuestra arias y el rico y armónico acompañamient musical de las mismas en un recitativo seco, afinar por el tono edificante por el cual so cantadas nuestras letanías ante el altar. S aunque fuera una vez sola, quisieran estc señores escuchar una ópera como ésta, ¡qu pronto habría de desaparecer la niebla que tiene ante sus ojos!

Contra tales inconsecuencias se precisa, si embargo, mostrarse en las anotaciones tant menos encolerizado cuanto más cierto es qu tales exigencias habrán de quedar siempr insatisfechas, y que, con todo, la mayoría de lo hombres propenden, con derecho, a preferir y

geneigt sind, das vorzuziehen und zu genieβen, was sie gegenwärtig besitzen. Wer die Menschen von dieser Mennung abwendig, und ihnen ihre wirtlichen Besitzungen zuwider machen will, ohne sie durch etwas Besseres für ihren Berlust entschädigen zu können, handelt in der That grausam, auch selbst daun, wenn es vollkommen entschieden wäre, (wie es doch in unse in Fall noch auge nicht ist) daβ das, was wir verloren haben wirklich besser war, als das, was wir besitzen. Verbessurung und Beredlung dessen, was uns das Schicksal, oder der nothwendige lauf der Dinge zugetheilt hat, muβ die Sorge des Weisen senn, nicht Vertilgung. Est ist nicht bloβe Vermuthung, sondern eine ausgemachte Wahrheit, daβ unsere Art von Musik unserer Natur, unsern Sitten und unsern Grad von Cultur auf alle Fälle weit angemestener ist, als es die Musik irgend eines alten oder neuen Bolfs senn kann, dessen Natur und Cultur von der unfrigen verschieden ist. Doch, wie gesagt, solche Meynungen des Berfassers werden nicht leicht einen Leser irre führen. Wir geniessen, was wir haben, und sind mit unserm Schicksal um so zufriedener, da wir und durch sehr aute Gründe überzeugen können, daβ unser loos hierin ben weitem nicht so schelecht ist, als uns die übertriebenen Bewunderer des Alterthums überreden wollen.

Tausend andere Bemerkungen, die der Verfasser als Philosoph und Historiker über die Natur unserer Kunst, über ihre Bereinigung mit der Poesie, über Componisten, Sänger und Spieler, kurz über die meisten Gegenstände macht, die mit der Oper auf irgend eine Weise zusammenhängen, sind so vortreflich, so wahr und oft sogar o neu, daβ dadurch die besagten Schwachheiten weit überwogen werden. Man wird dasser sein Werk noch immer einter Bedeschurg vorzüglich werth finden, und sowohl Neβen als Unterhaltung daraus schöpfen tönnen. Göttingen, im August, 1788. Der Übersetzer.

disfrutar lo que poseen en el momento. Quier pretenda hacer desistir a los hombres de ta opinión o hacerlos oponerse a su patrimonio rea sin desagraviarlo de su pérdida con algo mejor se comporta atrozmente, incluso en caso de qu estuviera absolutamente decidido (aunque d hecho no lo está desde hace tiempo) que aquell que hemos perdido realmente fue mejor que l que poseemos. La mejora y el ennoblecimient de aquello que el destino o el necesario curso d las cosas nos ha entregado debe ser l preocupación del sabio y no su aniquilamiento No es una simple suposición, sino una verda aceptada que en cualquier caso nuestro tipo d música es más afín a nuestra naturaleza, nuestra costumbres y nuestro grado cultural que l música de cualquier otro pueblo, sea moderno antiguo, cuyas naturaleza y cultura sean distinta a las nuestras. Como queda dicho, tale opiniones del autor no van a desviar cor facilidad al lector de su camino. Gozamos lo qu tenemos y estamos tan satisfechos con nuestr destino, porque podemos convencernos de qu nuestro sino aquí no es, con mucho, tan miserable como de ello pretenden persuadirnos los exagerados admiradores de la Antigüedad.

Miles de observaciones más, que el autor como filósofo e historiador hace sobre la naturaleza de nuestro arte, sobre su unión con la poesía, sobre compositores, cantantes y músicos, en resumen, sobre la mayor parte de los objetos que tienen en cierto modo relación con la ópera son tan magníficas, tan ciertas e incluso tan innovadoras, que quedan por tal razón compensadas las debilidades a las que antes hacía alusión. Habrá de seguir considerando su obra merecedora admirablemente de una traducción al alemán y se podrá obtener provecho y entretenimiento de ella. Göttingen, en agosto de 1788. El traductor.

***Les révolutions du théatre musical en Italie* de Lavalley de Rouvron.**

La versión francesa de Le rivoluzioni[17], titulada *Les révolutions du théatre musical e Italie, depuis son origine jusques a nos jours, traduites et abrégées de l'italien de Do Artéaga* (Londres, L. Nardini, 1802) consiste en un extracto más que en una traducció propiamente dicha, algo que, por otra parte, ya se anuncia tanto en el frontispicio como e el "Avvertissement du traducteur", ambos reproducidos en estas páginas.

Merece destacarse el hecho de que su autor, Lavalley de Rouvron, tomó como base l edición boloñesa, y no la veneciana, para escribir su versión del tratado de Arteaga, lo qu se infiere, entre otras cosas, del hecho de que, a excepción de un único caso, todos lo fragmentos traducidos son ajenos a las numerosas adiciones que Arteaga introdujo en s edición veneciana. Este dato, sin embargo, no nos permitiría más que conjeturar l probabilidad de que usara la edición boloñesa, quedando abierta la posibilidad de qu Lavalley de Rouvron hubiera empleado la edición veneciana prescindiendo casualmente d los fragmentos añadidos. Son otros detalles ulteriores los que delatan con toda seguridad e seguimiento de la edición boloñesa. Por ejemplo, en la p. 26 aparece la siguiente frase "Des académies fondées pour la musique et la poésie, répandirent une lumière plus vive su ces arts. Alfonse, roi de Naples, en institua une dans la capitale de ses états", que e paráfrasis del siguiente de la edición boloñesa: "Luce più chiara si sparse dappoi coll accademie di musica e di poesia istituite a promuovere per ogni dove l'una e l'altra Franchino Gaffurio lodigiano, con altri tre stranieri, Bernardo Hycart, Giovanni Tintore Guglielmo Guarnerio, chiamati dal re Alfonso di Napoli, gran protettore delle lettere e de letterati, fondarono ivi un'accademia musicale [...]" (vol. I, p. 156), y no de s correspondiente en la edición veneciana (vol. I, p. 195), pues de haber sido así aparecerí corregido el nombre del rey de Nápoles en "Ferdinando", como hizo Arteaga.

Otro detalle en este mismo sentido lo encontramos en la p. 64 de la traducción francesa donde se lee: "Pour voir si cette proposition sévère a quelque vérité, examinons un peu l manière ordinaire de composer et de chanter un air", frase que es traducción del siguient fragmento de la edición boloñesa: "Per vedere se la mia proposizione sia o non esagerata esaminiamo un poco in pratica il metodo, che s'osserva comunemente nel cantar un'aria' (vol. II, p. 45); la edición veneciana, por el contrario, presenta numerosas modificacione en el capítulo que contiene la mencionada frase, el XIII, quedando ésta de la siguient manera: "A fine di vedere se sia, o no, esagerata la mia proposizione entriamo in u qualche esame intorno al metodo, con cui si lavora in oggi la musica delle opere [...]".

Por si alguna duda pudiera quedar al respecto, el siguiente fragmento de la edició francesa (p. 65) la despejará definitivamente:

> Cette méthode, je le sais, a ses avantages. La musique exige quelques répétitions, afin d faire une impression plus profonde sur l'âme et d'y graver davantage les sentimens que l chant exprime, et qui, s'ils n'étoient pas bien saisis, ne frapperoient pas assez vivement. L ritournelle réveille l'attention assoupie des auditeurs, et sert au chanteur fatigué par un lon

[17] Sobre esta versión de *Le rivoluzioni*, también M. Batllori (1944: XC-XCI).

> récitatif, à reprendre haleine, à ranimer ses forces pour donner à l'air tout l'éclat, toute l'expression et la vivacité qu'il demande. Le désir de développer toutes les recherches de l'harmonie, en variant le sentiment de mille manières différentes, est le fondement de ces répétitions et de la multiplicité de notes que l'on voit dans les compositions modernes; mais par l'ignorance et le peu de réflexion des compositeurs, cet usage est devenu la source de mille inepties.

Se trata de la traducción literal de un fragmento correspondiente a la ed. boloñesa (vol. II, pp. 47-8), íntegramente suprimido en la edición veneciana.

Sólo en un caso (p. 69, primer párrafo) el traductor francés traduce un fragmento añadido en la edición veneciana (vol. II, pp. 265-7), aunque es fácil suponer que pudo tomarlo del apéndice en el que el editor de Bolonia, efectivamente, reprodujo dicha adición (vol. III, pp. 175-7), entre otras muchas.

Al margen de esta importante consideración, la versión francesa de *Le rivoluzioni* se presenta en un sólo volumen de 110 páginas, en 8ª, y cuyo contenido paso a transcribir o describir a continuación, según los casos.

El libro se abre con el siguiente prefacio, que se transcribe íntegramente:

> Cette traduction est le fruit du loisir et de la tranquillité que les bontés de feu Monsieur Le Duc de Bedford m'ont rendus. J'en avois fait hommage à mon bienfaiteur; il en avoit agréé la dédicace et m'avoit permis de la faire paroître sous ses auspices. Une mort prématurée a changé en plaintes amères un langage qui m'eût été si doux, et ce qui m'eût servi à exprimer ma reconnoissance, m'aidera à peindre ma doleur.
>
> Quand j'ecris en Angleterre, au milieu de ceux qui se glorifient de l'avoir eu pour compatriote, de ceux qui furent les témoins ou les objets de sa bienfaisance; quand le marbre va transmettre à la postérité l'admiration des Anglois pour cette union rare d'un si grand caractère, de tant de constance et de fermeté, embellies par des moeurs les plus douces et les plus aimables; lorsque les lamentations universelles que sa perte a causées retentissent encore, l'éloge de Monsieur le Duc de Bedford seroit inutile: il seroit déplacé, car s'il vivoit, je n'oserois le faire. Son âme aussi modeste que grande s'ofenseroit de mes louanges et m'imposeroit silence.
>
> Je ne parlerai donc que de ma vive reconnoissance: je me bornerai à publier ma profonde vénération pour la mémoire de Monsieur Le Duc. Les talens de D. Artéaga m'offrent un moyen de satisfaire ce besoin de mon coeur. Puisse la traduction que j'ai faite de son ouvrage être assez bien accueille pour répandre et perpétuer des sentimens qui ne finiront qu'avec ma vie et que je m'enorgueillirai de professer à jamais pour un homme dont les rares vertus honorèrent et consolèrent l'humanitè depuis si long-temps souffrante et dégradée. Son image réverée et chérie me suivra sans cesse, et partout j'aimerai à lui adresser ces beaux vers.
>
> [...] Qua te tam laeta tulerunt
> saecula? qui tanti talem genuere parentes?
> In freta dum fluvii current, dum montibus umbrae
> lustrabunt convexa, polus dum sidera pascet,

semper honos, nomenque tuum laudesque manebunt,
quae me cumque vocant terrae [...][18].

Woburn Abbey, 1 Mai, 180
Le Baron de R

Sigue una "Advertencia del traductor" que igualmente se transcribe en su integridad:

La liberté que j'ai prise de faire des retranchemens à l'excellent ouvrage de Dom Artéag est justifiée par les propres paroles de cet hommes de goût... "apprezzar le particolarità cl servono ad illustrar argomento... troncarle allorchè divengono oziose"[20].

Ce principe si judicieux m'a fait supprimer de longues listes d'auteurs incertains c découvertes obscures, et élaguer des passages de poëtes anciens auxquels ont doit l grossiers commencemens du Théâtre musical. Tant d'érudition ne semble propre qu'à fai connoître par quelle marche lente, par quelles routes difficiles les arts lyriques sont arrivés leur perfection. C'est dans le même but que j'ai supprimé une longue diatribe par un autei Italien, ainsi que la réponse de D. Artéaga à cette critique plus passionnée que juste.

Trois éditions rapidement épuisées en Italie, attestent le mérite de cet ouvrage: cependant est peu connu hors de ce pays; je crois que le public me saura gré de l'avoir traduit e françois; parce que, malgré les grâces et les avantages divers de l'Italien, cette langue e moins répandue que la première.

Si je n'ai pas été assez heureux pour faire passer dans la copie une partie des beautés c l'original, et dans ma langue les grâces de l'idiome dans lequel cet ouvrage est écrit, voi mes titres à l'indulgence du public.

Siqua meis fuerint, ut erunt, vitiosa libellis,
excusata suo tempore, lector, habe.
Exul eram: requiesque mihi, non fama petita est,
mens intenta suis ne foret usque malis.
Trist. Lib. IV. El. I[21]

Termina esta parte inicial con una "Liste des souscripteurs" (pp. 3-4) formada por 6 nombres que no ofrece interés suficiente para ser reproducida aquí.

Entrando ya en el contenido real del extracto de *Le rivoluzioni* llevado a cabo por e barón de Rouvron, debemos decir que consiste en 102 páginas, repartidas en once capítulos

---

[18] Virgilio, *Eneida*, I, vv. 605-610.

[19] Como ya señala Batllori (1944: XC) esta abreviatura corresponde a "Baron de Rouvron", a quien describe com "un *dilettante* aristócrata, refugiado plácidamente en Inglaterra en tiempos de la revolución francesa". E. Toda Güell, *Bibliografia espanyola d'Itàlia dels origens de la imprempta fins a l'any 1900* (Castell d'Escornalbo 1927), I, 146 detalla más el nombre: Charles André Hippolyte Lavalley de Rouvron.

[20] *Rivoluzioni*, I, XXV.

[21] Ovidio, *Tristia*, IV, 1, vv. 1-4.

> récitatif, à reprendre haleine, à ranimer ses forces pour donner à l'air tout l'éclat, toute l'expression et la vivacité qu'il demande. Le désir de développer toutes les recherches de l'harmonie, en variant le sentiment de mille manières différentes, est le fondement de ces répétitions et de la multiplicité de notes que l'on voit dans les compositions modernes; mais par l'ignorance et le peu de réflexion des compositeurs, cet usage est devenu la source de mille inepties.

Se trata de la traducción literal de un fragmento correspondiente a la ed. boloñesa (vol. II, pp. 47-8), íntegramente suprimido en la edición veneciana.

Sólo en un caso (p. 69, primer párrafo) el traductor francés traduce un fragmento añadido en la edición veneciana (vol. II, pp. 265-7), aunque es fácil suponer que pudo tomarlo del apéndice en el que el editor de Bolonia, efectivamente, reprodujo dicha adición (vol. III, pp. 175-7), entre otras muchas.

Al margen de esta importante consideración, la versión francesa de *Le rivoluzioni* se presenta en un sólo volumen de 110 páginas, en 8ª, y cuyo contenido paso a transcribir o describir a continuación, según los casos.

El libro se abre con el siguiente prefacio, que se transcribe íntegramente:

> Cette traduction est le fruit du loisir et de la tranquillité que les bontés de feu Monsieur Le Duc de Bedford m'ont rendus. J'en avois fait hommage à mon bienfaiteur; il en avoit agréé la dédicace et m'avoit permis de la faire paroître sous ses auspices. Une mort prématurée a changé en plaintes amères un langage qui m'eût été si doux, et ce qui m'eût servi à exprimer ma reconnoissance, m'aidera à peindre ma doleur.
>
> Quand j'ecris en Angleterre, au milieu de ceux qui se glorifient de l'avoir eu pour compatriote, de ceux qui furent les témoins ou les objets de sa bienfaisance; quand le marbre va transmettre à la postérité l'admiration des Anglois pour cette union rare d'un si grand caractère, de tant de constance et de fermeté, embellies par des moeurs les plus douces et les plus aimables; lorsque les lamentations universelles que sa perte a causées retentissent encore, l'éloge de Monsieur le Duc de Bedford seroit inutile: il seroit déplacé, car s'il vivoit, je n'oserois le faire. Son âme aussi modeste que grande s'ofenseroit de mes louanges et m'imposeroit silence.
>
> Je ne parlerai donc que de ma vive reconnoissance: je me bornerai à publier ma profonde vénération pour la mémoire de Monsieur Le Duc. Les talens de D. Artéaga m'offrent un moyen de satisfaire ce besoin de mon coeur. Puisse la traduction que j'ai faite de son ouvrage être assez bien accueille pour répandre et perpétuer des sentimens qui ne finiront qu'avec ma vie et que je m'enorgueillirai de professer à jamais pour un homme dont les rares vertus honorèrent et consolèrent l'humanitè depuis si long-temps souffrante et dégradée. Son image réverée et chérie me suivra sans cesse, et partout j'aimerai à lui adresser ces beaux vers.
>
> [...] Qua te tam laeta tulerunt
> saecula? qui tanti talem genuere parentes?
> In freta dum fluvii current, dum montibus umbrae
> lustrabunt convexa, polus dum sidera pascet,

semper honos, nomenque tuum laudesque manebunt,
quae me cumque vocant terrae [...][18].

Woburn Abbey, 1 Mai, 1802
Le Baron de R[19]

Sigue una "Advertencia del traductor" que igualmente se transcribe en su integridad:

La liberté que j'ai prise de faire des retranchemens à l'excellent ouvrage de Dom Artéaga est justifiée par les propres paroles de cet hommes de goût... "apprezzar le particolarità ch servono ad illustrar argomento... troncarle allorchè divengono oziose"[20].

Ce principe si judicieux m'a fait supprimer de longues listes d'auteurs incertains d découvertes obscures, et élaguer des passages de poëtes anciens auxquels ont doit le grossiers commencemens du Théâtre musical. Tant d'érudition ne semble propre qu'à fair connoître par quelle marche lente, par quelles routes difficiles les arts lyriques sont arrivés à leur perfection. C'est dans le même but que j'ai supprimé une longue diatribe par un auteu Italien, ainsi que la réponse de D. Artéaga à cette critique plus passionnée que juste.

Trois éditions rapidement épuisées en Italie, attestent le mérite de cet ouvrage: cependant i est peu connu hors de ce pays; je crois que le public me saura gré de l'avoir traduit en françois; parce que, malgré les grâces et les avantages divers de l'Italien, cette langue es moins répandue que la première.

Si je n'ai pas été assez heureux pour faire passer dans la copie une partie des beautés d l'original, et dans ma langue les grâces de l'idiome dans lequel cet ouvrage est écrit, voic mes titres à l'indulgence du public.

Siqua meis fuerint, ut erunt, vitiosa libellis,
excusata suo tempore, lector, habe.
Exul eram: requiesque mihi, non fama petita est,
mens intenta suis ne foret usque malis.
Trist. Lib. IV. El. I[21]

Termina esta parte inicial con una "Liste des souscripteurs" (pp. 3-4) formada por 64 nombres que no ofrece interés suficiente para ser reproducida aquí.

Entrando ya en el contenido real del extracto de *Le rivoluzioni* llevado a cabo por el barón de Rouvron, debemos decir que consiste en 102 páginas, repartidas en once capítulos

---

[18] Virgilio, *Eneida*, I, vv. 605-610.

[19] Como ya señala Batllori (1944: XC) esta abreviatura corresponde a "Baron de Rouvron", a quien describe como "un *dilettante* aristócrata, refugiado plácidamente en Inglaterra en tiempos de la revolución francesa". E. Toda Güell, *Bibliografia espanyola d'Itàlia dels origens de la imprempta fins a l'any 1900* (Castell d'Escornalbou 1927), I, 146 detalla más el nombre: Charles André Hippolyte Lavalley de Rouvron.

[20] *Rivoluzioni*, I, XXV.

[21] Ovidio, *Tristia*, IV, 1, vv. 1-4.

en los cuales su autor ha traducido literalmente, como regla general, párrafos y frases salteadas del "Discorso preliminare" y de trece de los diecisiete capítulos que componen la versión original italiana (los capítulos II, VI, XVI y XVII no fueron tenidos en cuenta). No se trata, por tanto, de una paráfrasis o una reelaboración del texto sino simplemente de un extracto traducido[22]. Salvo raras excepciones, el orden en que se presentan los párrafos traducidos es el mismo en que aparecen en la versión original.

Paso sin más a describir someramente el contenido de cada uno de los capítulos de la versión francesa: el "Discours preliminaire" (pp. 1-4) traduce varios fragmentos de su homónimo italiano. El capítulo I (pp. 5-17), titulado "Essai analytique sur la nature du drame musical. Diférences qui le distinguent des autres compositions dramatiques. Les principes essentiels dérivés de l'union de la poésie, de la musique et des décorations" incluye con omisiones más o menos extensas la traducción de distintos párrafos correspondientes al cap. I de la versión original. El capítulo II (pp. 18-23), titulado "Perte de la Musique ancienne. Origine de la Musique sacrée en Italie. Spectacles des siècles d'ignorance. Parallèle entre eux et ceux des Grecs", corresponde, como puede inferirse por el título, a un extracto del cap. III. El capítulo III (pp. 24-9) se titula "Origine de la Musique profane; des Etrangers l'apportent et la perfectionnent en Italie" y traduce fragmentos del capítulo IV de la versión original. El capítulo IV (pp. 30-7), titulado "Défaut de la Musique Italienne, vers la fin du quinzième siècle. Tentative pour la perfectionner. Le Mélodrame prend naissance à Florence. Premier Opéra sérieux et bouffon" corresponde al capítulo V de la versión original, así como fragmentos muy reducidos correspondientes al VII. El capítulo V (pp. 38-42), titulado "Des décorations et de la poésie musicale sur le théatre de l'opéra jusques au milieu du siècle dernier. Médiocrité de la musique. Les castrats et les femmes paroissent sur la scène" extrae páginas del cap. VIII de la versión original. El capítulo VI (pp. 43-8), titulado "Siécle d'or de la Musique Italienne; progrès de la Mélodie; grands Compositeurs; Ecoles pour le Chant et les Instrumens" corresponde al capítulo IX de la versión original. El capítulo VII (pp. 49-51), titulado "Amélioration de la Poésie Lyrique. Poëtes célèbres qui ont précédé Métastase. Progrès de la perspective" traduce fragmentos del cap. X. El capítulo VIII (pp. 52-62), titulado "Metastase. Examen de ses talens. Réflexions sur sa manière de traiter l'amour. Ses défauts" corresponde al cap. XI. El capítulo IX (pp. 63-78), titulado "Prémiere cause de la décadence de l'Opéra Italien. Les Compositeurs modernes manquent de philosophie. Défauts de leurs Ouvrages" traduce fragmentos de los capítulos XII y XIII de la versión original. El capítulo X (pp. 79-90), titulado "Seconde cause de la décadence. Ignorance et vanité des chanteurs. Analyse du chant moderne" incluye fragmentos del cap. XIV. Por último, el capítulo XI (pp. 91-102), titulado "Troisième cause de la décadence; la poésie musicale négligée et tombée dans l'avilissement. De l'opéra bouffon" traduce fragmentos del cap. XV de la versión original.

---

[22] Tan sólo determinadas fórmulas expresivas son modificadas por el traductor por razones de pura coherencia textual. Además, salvo contados casos, la traducción de fragmentos excluye las citas poéticas que aporta Arteaga, así como las notas al texto. Por último, y por razones de claridad expositiva, la indicación de los capítulos de la versión original de *Le rivoluzioni* hace referencia a la numeración de la ed. veneciana, y no a la boloñesa (vid. *supra*, nota 3), pese a que, como ya hemos dicho, el extracto de Rouvron toma como punto de partida ésta última.

Las *Instituciones poéticas* de Díez González.

En su recorrido por la teoría de cada uno de los géneros literarios, y llegado el momen de hablar acerca de la ópera, Santos Díez González, en sus *Instituciones poéticas*[23], op por traducir el capítulo I de *Le rivoluzioni* y un fragmento del II, reconociendo en toc momento la deuda adquirida con Arteaga, a quien remite al lector en tono altamen elogioso:

> [...] pasaremos a decir alguna cosa de la ópera, que tanto lugar se ha merecido en l teatros modernos y en la estimación del abate español, el señor don Estevan de Arteag quien, por su fondo de filosofía, sutileza y erudición se puede llamar el Aristóteles d melodrama. Lo poco que aquí diré será todo recopilado de la obra *Le rivoluzioni del teat musicale* de dicho autor, repartida en tres tomos, a la cual remitimos a los que desee enterarse por extenso, pues la brevedad que intento en estas *Instituciones* sólo me permite d idea de la naturaleza de la ópera, en cuanto los principiantes, para quienes se escriben, n ignoren su esencial constitución (p. 44).

Aunque no indica cuál de las ediciones de *Le rivoluzioni* usó, un cotejo entre amba revela con claridad que fue la veneciana. Incontables detalles en la traducción, si excepción, así lo confirman; baste uno: "como reflexiona bien el Marqués de San Lambert en su bello Tratado Francés sobre el Drama titulado *Onfale*" (p. 170) es traducción de fragmento veneciano "come ben riflette il marchese di San Lamberto nella sua bella letter francese intorna al dramma intitolato *L'Onfale*" (I, 38) y no del boloñés "come ben riflett Diderot" (I, 58).

El capítulo consta de tres partes o secciones, de muy desigual extensión, más u apéndice. La primera sección (pp. 145-6), titulada "Definición de la ópera", contiene, d forma muy escueta, dos definiciones que da Arteaga a lo largo del cap. I. La primera d ellas traduce literalmente el comienzo del capítulo:

> La palabra *ópera*, en el sentido en que generalmente se usa, nos hace formar una ide compuesta, que significa 'agregado de poesía, música, decoración y pantomima'. Esta últim como que sólo suele servir en los intermedios de la ópera, no es parte esencial de ella, sin incidente extraño que no entra en su formal constitución. Pero las otras tres cosas se une

---

[23] Díez González, de quien se desconocen las fechas de nacimiento y muerte, fue censor de comedias, profesor d literatura y traductor. Su obra más importante es la que nos ocupa: *Instituciones poéticas, con un discurs preliminar en defensa de la poesía, y un compendio de la historia poética o mitología, para inteligencia de lo poetas* (Madrid, Benito Cano 1793), un breve tratado de carácter didáctico, sin pretensiones innovadoras, com reconoce el propio Díez en el prefacio: "Para estas *Instituciones* no tuve por acertado el aventurarme a formar u plan nuevo, porque yo, en lugar de intentar satisfacer a una vanidad ridícula, sólo he procurado la utilidad de lo jóvenes para quienes escribo. Y así he adoptado el de las *Instituciones* en latin de Juvencio [...]. También he tenid delante otros libros, que cito quando me aprovecho de sus luces" (p. V). La traducción de fragmentos de *L rivoluzioni* se encuentra en pp. 145-188. Cfr. J. Checa Beltrán, "Las ideas poéticas de Santos Díez González' *Revista de literatura* 102 (1989), 413-432. Es a este investigador a quien debemos el 'descubrimiento' de est traducción parcial española de *Le rivoluzioni* de Arteaga, en "Teoría literaria", en F. Aguilar Piñal, ed., *Histori literaria de España en el siglo XVIII* (Madrid, Trotta-CSIC, 1996) 459.

> entre sí tan íntimamente que no pueden considerarse una sin que se consideren las otras, ni comprehenderse la naturaleza del melodrama sin la unión de todas tres. Por lo cual nada diremos del baile y nos ceñiremos a las otras tres partes constitutivas de la ópera, cuya definición nos abrirá el camino para descender a su análisis (p. 145).

La segunda, entresacada de la p. 53, define la ópera por oposición a la tragedia:

> Defínese, pues, la ópera, 'una imitación o representación teatral de una acción, con el fin de aprovechar deleitando al ánimo, a la imaginación y al oído'. La acción puede ser vulgar y común, como en la comedia, o illustre y grande, como en la tragedia. De aquí nace la distinción de la ópera en bufa y seria. Pero lo que hace diferenciar de la comedia y tragedia es la cualidad de deleitar no solo al ánimo, sino también a la imaginación y al oído. Y ésta es la razón porque no puede menos de acompañarse de la poesía, del canto, de los instrumentos músicos y de la decoración. De esta unión de cosas resulta un todo dramático, o la ópera, que tiene sus leyes propias y peculiares, como las tienen la comedia y la tragedia: las que explicaremos tratando de su materia y forma, o disposición artificiosa (pp. 145-6).

La segunda sección, también muy breve (pp. 146-7), se titula "De la materia de la ópera" y su contenido consiste en un extracto de las pp. 5-16 del cap. I de *Le rivoluzioni*: tras comparar las finalidades de la poesía y la música, subrayando la incapacidad de ésta última para instruir, concluye en que la materia de la ópera debe prescindir de razonamientos largos y reflexivos.

Llegamos así a la sección tercera, con mucho la más extensa del capítulo (pp. 147-184), y en la cual Díez traduce, de forma literal y prácticamente íntegra, el capítulo I de *Le rivoluzioni*, con las solas excepciones de las pp. 1 y 53, ya traducidas en la secciones anteriores. Las pp. 5-16, por tanto, pese a haber sido extractadas ya en la sección segunda, también son traducidas en ésta.

En cuanto a las notas, de las nueve de que consta el mencionado capítulo de *Le rivoluzioni*, Díez González ha prescindido de todas, excepto de la *e* y *f*, mientras que la *a* es integrada en el texto. Por contra, ha añadido de suyo dos notas, de las cuales sólo la primera tiene entidad suficiente para dar aquí cuenta de ella. A propósito de la afirmación de Arteaga "La prima legge dell'opera, superiore ad ogni critica, è quella d'incantare e di sedurre", anota Díez González:

> Toda esta doctrina es muy conforme a los principios, que sacados de la razón y naturaleza del drama, pone Aristóteles en su *Poética*, cap. 6, §4 y cap. 5, §1, y suponiendo que la verisimilitud es indispensable, deberá ésto entenderse concibiéndola también aquí de dos modos: una absoluta y otra relativa. Esta última es bastante en la ópera, en la qual la decoración, música y comoción [sic] de las pasiones deben ser respectivas a su esencial constitucion y fin primario, que es deleitar en el modo que la es propio. Parece que no penetran la mente del filósofo los críticos que censuran el melodrama, porque echan menos la verisimilitud absoluta y quisieran por ella sacrificar el deleite de la música y aparato teatral (p. 173).

La sección tercera concluye con un nuevo reconocimiento de la deuda contraída p Díez González con Arteaga, al tiempo que anuncia el contenido del Apéndice:

> Después de esta doctrina sobre la naturaleza y constitución intrínseca de la ópera (que r nos ha costado más trabajo que el de una traducción casi literal) pasa el señor abate Arteaga posponer algunas observaciones sobre la aptitud de la lengua italiana para la músic deducidas de su construcción y mecanismo. Y haciendo en una nota una apreciable apolog de la lengua castellana y su no menor aptitud para el canto, me ha parecido insertarla aquí p modo de apéndice, por que pueda interesar a los que quisieran ver en nuestra nacic subrogada la ópera castellana a la italiana (p. 84).

El "Apéndice" (pp. 184-8), efectivamente, bajo el título "Aptitud de la lengua castellan para la ópera", traduce un fragmento del cap. II de *Le rivoluzioni*, comprendido entre e final de la p. 86, donde inicia una refutación de las afirmaciones de Bouhours, hasta la p 88, incluidas las dos notas comprendidas en dicho fragmento, que, además, son integrada en el texto.

Tres traducciones, en definitiva, de muy diferente pretensión y extensión, de la obr más importante de Esteban de Arteaga. La alemana debe ser considerada, sin lugar a dudas la mejor. Además de ser rigurosa y completa, apareció en fechas muy próximas a l publicación del original italiano y está acompañada de un aparato crítico, siquiera reducidc A estos méritos se añade el hecho de haber escogido con buen criterio la edición veneciana La francesa, por su parte, merece el calificativo de útil, pues recoge una muestra de lo pasajes más representativos del texto arteaguiano. En este sentido, disiento del juici negativo que Menéndez Pelayo formula acerca de esta abreviada versión[24], pues, en tant que ya desde el frontispicio se anuncia que se trata de un extracto de su fuente original, y a margen de que indudablemente hubiera sido preferible una traducción literal e íntegra considero que su compilador satisface su objetivo de ofrecer al lector francés una selecció sucinta, en absoluto "pobrísima", de su contenido. Es de lamentar, eso sí, que Lavalley d Rouvron se haya basado en la edición boloñesa, y no en la veneciana. Por último, l traducción de Díez González es testimonio de los escasos ecos que llegaron a España[25] ajena a la gran repercusión que tuvo en Italia el tratado de Arteaga, más conocido lógicamente, por su ensayo de estética *Investigaciones filosóficas sobre la belleza idea* (Madrid 1789), al tiempo que hace justicia a *Le rivoluzioni* como el más completo estudi sobre la ópera de cuantos se escribieron en el siglo XVIII. A dos siglos de la muerte d Arteaga, no obstante, se sigue echando en falta una traducción española completa de *L rivoluzioni*.

---

[24] "[...] pobrísimo extracto, que no da idea de la riqueza de la obra original" (*Historia de las ideas estéticas e España*, Madrid, 1890-6, 2ª ed. Cito según 4ª ed., Madrid, CSIC 1974, I, 1618n).

[25] Posiblemente Díez González tuvo noticia de *Le rivoluzioni* de Arteaga a través de J. Sempere y Guarinos, qu incluyó una reseña del primer volumen de la edición boloñesa en su célebre *Ensayo de una biblioteca española d los mejores escritores del Reynado de Carlos III* (Madrid, Imprenta Real 1785-9) I, 126-8. También apareció un reseña, en este caso del vol. II de la edición veneciana, en *Memorial literario*, XLII (junio 1787) 233-4.