

CAPITULO VI.

Música religiosa. — Canto reformado de San Gregorio. — El canto llano. — *Guido Areto*. — *Juan Tinctor*. — Influencia de la música religiosa. — Palestrina, Porpora y Stradella.

Los verdaderos fundadores de la música religiosa fueron san Ambrosio y san Gregorio. En el siglo que sucedió al de este sabio pontífice introdujo su sucesor Viteliano el canto que se llama *consonancia ó de muchas voces*, y él fué quien ordenó que el órgano, apénas conocido por entónces en Italia, acompañase á los cantores.

Todas las iglesias católicas adoptaron el canto reformado y enseñado en la escuela que fundó en Roma san Gregorio. Carlomagno suplicó al papa san Estéban en 754 que le enviase discípulos de la misma escuela para que enseñaran en Francia la música religiosa; y más tarde el mismo rey pidió á Adriano que dejase salir de Roma á los dos cantores más célebres de su tiempo, Benito y Teodoro, y conseguido este deseo, encargó al primero la fundación de una escuela de música en Metz, y otra al segundo en Soissons.

Anteriormente habia enviado san Gregorio á san Agustín á Inglaterra, y á san Bonifacio á Alemania, con el mismo objeto; y más tarde el

papa Aguedo imitó su ejemplo, pero sus esfuerzos, sin ser infructuosos, no alcanzaron el resultado que los de Adriano, cuyos comisionados propagaron con suma rapidez por toda Francia los principios de la música religiosa.

En el siglo IX se inventaron los signos trazados debajo de las letras musicales para indicar el modo de dirigir la voz, y estos signos, llamados *notas*, impulsaron al arte de una manera prodigiosa.

En el siguiente siglo se hicieron grandes tentativas para apresurar el progreso de la música religiosa. Remi en Milan, san Roberto, obispo de Chartres en Francia, y Dunstan, obispo de Cantorbery en Inglaterra, no fueron los que ménos contribuyeron al desarrollo del arte.

La historia de este tiempo refiere que Teodolfo, obispo de Orleans, fué condenado á prision perpetua. Amante de la música compuso en su calabozo un *Gloria, laus et honor tibi, Christe Redemptor*, y le cantó un domingo de Ramos á tiempo que el príncipe que le habia condenado pasaba procesionalmente por delante de su prision. Aquel canto inesperado, al que servia de intérprete una voz dulcísima, conmovió el corazón del monarca y le perdonó. No es este el único triunfo de esta clase que ha conseguido en el mundo el divino arte músico.

Sin embargo, todas las tentativas que se hicieron para mejorar el canto llano, no pudieron

desterrar de él la aridez, la monotonía, la falta de melodía y armonía de sus primitivas épocas. Puede decirse que hasta la aparición del monje benedictino Guido Areto, no alcanzó un verdadero período de esplendor.

Este célebre músico introdujo importantes modificaciones en el canto religioso, facilitando á la música los medios de llegar á ser lo que más tarde ha sido. Por eso su nombre será siempre venerado, y brillará entre las tinieblas que precedieron á su aparición, como un rayo de luz fecundo, vivificador.

El siglo XII fué muy triste para la música religiosa. Se apoderó de ella un mal gusto insufrible, el canto gregoriano perdió su pureza, su sencillez, y la armonía fué débil y descolorida durante mucho tiempo.

Con todo en el siglo XIII volvió á ganar el terreno perdido. Una multitud de escritores didácticos la trazaron un camino ventajoso, Walter Bington escribió en Inglaterra su obra *Speculationes musicae*, y Marchetti dió á luz en Padua su *Lucidarium de arte musicali*; más tarde apareció Juan de Murris, y con sus ingeniosos descubrimientos la armonía hizo dar á la música un paso de gigante.

No debemos olvidar que uno de los que más contribuyeron al progreso del arte musical, en esta época, fué Juan Tinctor, autor de varias

obras didácticas que sirvieron de mucho á sus sucesores.

Sabido es que en el siglo XVI alcanzaron las bellas artes una era de prosperidad grandiosa, á favor de la cual se hallan hoy en el brillantísimo estado en que por fortuna las vemos. La música necesitó entónces un genio que abarcando de una sola mirada todo su pasado, pudiera imprimirla su verdadero sello, regenerarla, impulsarla, conducirla, en una palabra, hácia su más lato progreso: este genio nació, y la gloria de Palestrina será eterna porque él fué el elegido para desempeñar aquella noble y elevada misión.

Gran armonista y melodista, no sólo creó la música religiosa moderna, sino que abrió al arte nuevos y brillantes horizontes.

Han pasado dos siglos, y todavía se oyen sus obras con entusiasmo en los templos de Italia.

Este sólo dato expresa mucho más que lo que nosotros pudiéramos decir.

Antes de comenzar nuestra reseña histórica de la música en las naciones de Europa, no queremos privar á nuestros lectores del interesante cuadro trazado por el mismo autor de la *Gramática musical* á quien ántes hemos citado, cuadro donde aparecen clara y sucesivamente las épocas de la música desde que se refugió en el catolicismo hasta que apareció en los teatros con las formas dramáticas.

Con él completaremos nuestra anterior reseña.

« Llega el siglo xvii, dice, y en él se establecen colegios de enseñanza para el canto. Se buscan con esmerada diligencia los hombres dotados de buenas voces; se los instruye, se premian sus adelantos y se remuneran sus servicios con dotaciones vitalicias y hasta con dignidades eclesiásticas.

Mas todas estas consideraciones pertenecen exclusivamente á los profesores del canto religioso.

El canto secular ó profano carece necesariamente de importancia en una sociedad que se regenera al impulso del sentimiento religioso.

La idea civilizadora del cristianismo lo absorbe todo.

Las letras y las artes desaparecen de la esfera civil, en la que sólo brillan el hierro y la desolación, para refugiarse en los templos y sus claustros.

No es posible que los pueblos canten la impotente destrucción del mundo gentilico romano, llevada á cabo por los llamados Bárbaros setentrionales.

Sólo los Bardos se encargan de ensalzar públicamente con sus sencillos y rústicos cantos las más altas ferocidades de los héroes del terror.

Pero en el santuario, al amparo de la inviolabilidad que providencialmente le ha sido otorgada, florece el canto.

Roma con la Italia, Inglaterra, Francia y Es-

paña, consagran en obsequio de sus adelantos los mayores esfuerzos; y aún se establece entre estas naciones una rivalidad de escuela ó forma de canto favorable á su desarrollo, y que desaparece, no sin resistencia de alguna de ellas, ante la grandiosa reforma musical del monje Areto en el siglo xi.

El canto religioso continúa atravesando triunfante la edad media, aunque sin advertir el próximo término de su exclusivismo.

Los juglares, cantores más cultos que los antiguos Bardos, no sólo cantan los hechos guerreros gloriosos de los señores feudales, sino sus amores.

Cantan asimismo los episodios más notables de la vida social y religiosa, adquiriendo por consiguiente su canto una forma peculiar y determinada, más en analogía con los locales, provinciales ó nacionales.

Acompáñase la acción á sus cantos, iniciando con ella los elementos de la música teatral, aunque de una manera acaso ridícula.

El pueblo los escucha entusiasmado, los acaricia y regala; y el canto profano se desarrolla, aunque lentamente, protegido por el gusto público.

Los trovadores reemplazan á los juglares.

Más ilustrados que sus antecesores, cantan en el siglo xiv y xv sus inspiraciones poéticas, con una acción más decorosa, con expresión más culta y agradable, y con un éxito más lisonjero pa-

ra su gloria artística é intereses personales.

En estas circunstancias se inaugura la gran lucha entre el elemento musical religioso, y profano. Este procura secularizarse, y lo consigue en el siglo xvi.

El insigne español Juan de Tapia establece en Nápoles el primer conservatorio de música.

La forma del canto pretende distinguirse en su carácter religioso y profano.

Los compositores quieren singularizar sus obras, y los cantantes desean imprimir á la modulacion de su voz un sello característico.

En vano los maestros de capilla, monopolizadores antiguos del arte, gritan y se descomponen diciendo que la música y el canto se desnaturalizan, aquella con la intrusion de reglas perturbadoras de su gravedad, y este con saltos y adornos que lo hacen extravagante.

Tal es á la sazón la influencia del canto dramático ó profano en Europa, que no sólo se cantan en el templo canciones en la lengua vulgar, sino que se introduce en los cuartetos en latin un canto escrito en aquella, el cual ejecuta una de las voces, miéntras las otras continúan cantando la palabra latina.

Abuso inconcebible, pero positivo, y ocasionado por la tenacidad de los partidarios del *statu quo* musical, en impedir una reforma que la cultura social progresiva habia declarado necesaria.

No es posible sin embargo obtener un cambio

radical é instantáneo en la manera de ser del canto secular y sus profesores.

Tal es la influencia de la música religiosa, que insensiblemente se infiltra por algun tiempo no sólo en la forma, sino en el espíritu de las composiciones lírico-profanas, y en el modo de ejecutarlas vocalmente.

Dificil es á la verdad señalar como notables muchos nombres entre los infinitos que en aquella época se dedicaron á cantar pública ó privadamente las baladas, romances, sonetos, tonadillas, melodramas, sainetes, zarzuelas, óperas ú operetas, madrigales, canciones, romanzas, arias y demas composiciones de variados títulos usadas en ella: pues la historia apénas hace mencion de algunos cantantes de oficio que por cierto eran conocidos, particularmente en España, con apodos y motes relativos á sus gracias ó defectos personales; y de otras personas de distincion, que arrastradas por la corriente filarmónica comun, imitaban con gusto la profesion del cantante, si bien se hubieran desdeñado de ejercerla en realidad.

Eran los artistas ciertamente estimados y obsequiados por su habilidad natural y artificial; pero el ejercicio del canto en el teatro ó sitio público, era considerado generalmente como poco honroso, y hasta irregularizaba para el ministerio sagrado.

Al desprestigio de la profesion del canto secu-

lar contribuye, no sólo la ruda y apasionada oposición que los cantores y maestros de la música de capilla levantaron contra ella, sino la letra poco decente, *picante* y casi obscena, que en general se aplicaba á las obras profanas, y cuya representación era realmente ofensiva á la dignidad de los actores.

Mas aparecen Palestrina, Porpora y Stradella, al que sus compatriotas regalan un lindo palacio en Rialto, y el gusto músico y el canto se ennoblecen y civilizan facilitando el perfeccionamiento relativo que alcanzara en el siglo xvii.

Purificada en él la música secular, exenta de los vicios que en su origen é infancia adquiriera, aplicada á la expresión de afectos y objetos más nobles y decorosos, é impregnada del gusto propio de la nación italiana, que á pesar del sentimiento profundo y marcado disgusto de franceses, belgas y alemanes, camina siempre al frente de la belleza musical, alcanzó la independencia necesaria para constituir una forma propia y característica, y el canto pudo metodizarse y embellecerse, y sus profesores lograron por último una absoluta emancipación del elemento musical de capilla, y la honrosa consideración debida al talento y educación especial que las nacientes escuelas de canto dramático exigían de los que á él se dedicaban.

CAPITULO VII.

La música en Italia. — Diferentes transformaciones que sufre. Principales compositores italianos. — Obras musicales más notables.

Villani, historiador del siglo xiv, refiere que el cardenal Riario hizo representar en Roma la *conversión de san Pablo*, cuya música fué interpretada por Francisco Baverini.

Este es el primer dato que encontramos en la historia de Italia relativo á la música profana. De la religiosa ya hemos hablado lo bastante, para que hayan podido apreciarla nuestros lectores en todos sus progresos.

Hasta el año 1480 no comenzaron á representarse con el lenguaje musical asuntos profanos, pero desde dos siglos ántes, se pusieron en escena piezas de carácter religioso.

Desde el año que hemos citado, el clero y la nobleza contribuyeron con el mismo interés á sembrar las semillas que más tarde habían de producir la música dramática.

En 1475 escribió en latin Ango Palitien su drama *Orfeo*: en 1480 se representó en Roma una tragedia musical; y nueve años despues se immortalizó Bergoncio Bolta de Tortona por la bri-

llante fiesta que dió en su palacio de Milan con motivo del casamiento de Juan Galias Visconti, soberano de este ducado, con Isabel de Aragon, hija del duque de Calabria.

En 1555 puso en música Alfonso Viola el *Sacrificio*, drama pastoral del poeta Agostino Beccari, que se representó en la córte de Ferrara; pero, segundicen los bibliógrafos musicales, todas estas obras se resentian del carácter religioso que imitaban sus autores de las obras que se cantaban en los templos. Todavía no se habia definido el carácter dramático, y no se manifestó hasta que se introdujo en las partituras el *recitado*. Su aplicacion fué un acontecimiento de los más notables que componen la historia del poema lírico.

En el siglo xvi, tres caballeros florentinos, amantes de las artes, y sobre todo del teatro, deseando sacarle de su efimera existencia, encargaron una obra al mejor poeta y al músico más hábil de su tiempo. Los encargados de realizar su deseo fueron Octavio Rinnuccini y Jacobo Peri. El primero escribió el libretto de la *Dafne*, y el segundo aplicó á los versos una especie de declamacion notada, que sin tener la medida, el ritmo de la música, no carecia de tonalidad. Esta obra se representó en 1597.

Miéntas que Florencia dejaba entrever el origen de la gran ópera, Roma no descansaba, y hacia ejecutar á instruidos cantantes una ópera en

forma de oratorio titulada *El Alma y el Cuerpo*, escrita por Emilio del Cavalliere.

Desde el siglo xvi en adelante comenzó la música italiana á caminar por la senda del progreso, de su regeneracion. Roma, Nápoles, Florencia, Milan, Turin, Venecia, todas las ciudades de Italia se asociaron para consagrarse al cultivo de la armonía, y algunas de ellas llevaron el drama lírico á su más alto grado de perfeccion.

La escuela napolitana es la que más pronto aparece ofreciendo sazoados frutos.

En el siglo xvii Alejandro Scarlati, tan fecundo como original, lo mismo en la música religiosa que en la dramática, abrió el camino que debian seguir los que más tarde habian de dar tanto esplendor al arte.

Compuso más de doscientas misas y muchas óperas, de las cuales quedaron como las mejores las tituladas *Mitridates*, *Ciro*, *Régulo* y *la Princesa fiel*.

En el siglo xviii produjo tambien la misma escuela muchos y muy notables compositores. El primero de todos en el órden cronológico es Nicolás Porpora, uno de los más aventajados discípulos de Scarlati. Sus principales obras son : *Adriano* y *Teseo*, *Semíramis*, *Tamerlan*, y *el triunfo de Camilo*.

Este compositor es tambien célebre como maestro. Jorge Sand ha renovado su memoria en su preciosa novela *Consuelo*, y de él se cuenta como

un hecho notable, que para enseñar á su discípulo Caffarelli, reasumió en una sola hoja de papel todas las dificultades del arte, en cuyo estudio le entretuvo cinco años, al cabo de los cuales le dijo: — Ya nada puedo enseñarte; véte, hijo mio, eres el primer cantante del mundo.

Pero de todos los compositores napolitanos del siglo xviii, el que más influyó en el progreso del arte musical, fué Pergolese, cuyas melodías puras, suaves, celestes, no pueden recordarse sin emoción.

En la segunda mitad del mismo siglo aparecieron y lograron distinguirse Edigio Duni, Lattila, Iomelli, Fiorello y sobre todo Piccini, cuyo genio poderoso y fecundo ha ejercido tan grande influencia, no sólo en el adelanto de la música italiana, sino en el de la francesa. Ya nos ocuparemos de las célebres luchas que sostuvieron en Paris sus partidarios con los del célebre Glück.

Después de este gran músico, no faltaron compositores que enriquecieron el tesoro de la música dramática napolitana. Gaspar Sacchini, Paisiello, Cimarosa, Spontini, el ilustre autor de la *Vestal* y de *Hernán Cortés*, Caraffa, Della Maria y Fiovaranti, que ha dejado á la escena francesa una preciosa ópera titulada *los Virtuosi ambulantes*, son los que han logrado inmortalizar sus nombres. Las obras de algunos de ellos, entre las que debemos citar el *Matrimonio secreto* de Cimarosa y la *Vuelta de Columella*, del último, se repre-

sentan todavía con aplauso en los teatros de Europa.

No debemos continuar sin dar ántes noticias detalladas acerca de uno de los más célebres compositores que acabamos de citar, al ocuparnos de la escuela napolitana. Aludimos á Spontini.

Spontini nació el año de 1775 en Micolatti, aldea situada á poca distancia de la villa donde exhaló el último suspiro á principios del año de 1854. De cuantas óperas escribió en Italia, ninguna revelaba al compositor que más tarde debía llamar tanto la atención del mundo músico, y ocupar un puesto tan elevado en el arte.

Recibió Spontini la educación musical en el conservatorio *la Pietà* de Nápoles, donde entró ántes de cumplir los catorce años, y no había llegado á los veinte cuando ya se cantó en uno de los teatros secundarios de la capital su primera ópera, intitulada *I Puntigli delle donne*, que pasó poco ménos que desatendida y apenas figura en el catálogo de las obras del autor.

En 1796 se trasladó á Roma, donde escribió *Gli Amanii in cimento*, y es de suponer que esta ópera, si no produjo grande efecto, llamó por lo ménos la atención del público, cuando su autor recibió proposiciones, que aceptó, para componer otra nueva para los Venecianos: *L'Amore secreto*.

L'Isola disabitata, estrenada en Parma; *L'Eroismo ridicolo*, en Nápoles; *Teseo riconosciuto*, en Florencia; la *Finta filosofa* y la *Fuga in mas-*

chera, en Nápoles, no figuran en el repertorio italiano como obras de primer orden.

Iquadri parlanti, Il tinto Pittore, Gli Elisi delusi, óperas bufas las dos primeras, y sería la tercera, las escribió Spontini durante los años de 1800 y 1801 para la corte de Nápoles, que á la sazón se hallaba refugiada en Palermo. Posteriormente hizo representar en Roma *Il Geloso e l'Audace*, y en Venecia en 1802 *le Metamorfosi di Pasquale, Chi più guarda meno vede*, y *la Principessa d'Amarfi*, ópera compuesta por Spontini en Italia, ántes de trasladarse á Francia. No debe creerse que esas cuatro óperas diesen gran renombre á Spontini ni mejorasen tampoco su fortuna, cuando le vemos pasar los Alpes y resignarse á ocupar en París el modesto puesto de maestro de música, triste recurso para un compositor cuya ambición se dirigia á coronarse la frente con los laureles de la escena lírica.

A los cuatro años de hallarse en la corte de Napoleón (1804) consiguió Spontini que se cantase en el teatro italiano su *Finta filosofa*, que, como hemos visto, se habia estrenado en Nápoles en 1800.

El público de París aplaudió la música del nuevo autor que se inauguraba en las orillas del Sena, y el compositor cobró ánimo para seguir escribiendo. Debíó conocer, sin embargo, que el estilo de la ópera francesa le proporcionaría mayores glorias que el género italiano, y en tan-

to que se le presentaba la ocasión de penetrar en la grande ópera llamó á las puertas del teatro Feydeau, donde se cantó su *Julie*, que no agradó á los franceses. La misma producción reapareció más tarde, revisada, corregida por su autor, y engalanada con el nuevo título de *le Pot de fleurs*. Gracias á los protectores que supo adquirir en el teatro de la Ópera cómica, se le confió el libro titulado *la Petite Maison*, cuya primera y única representación (que no llegó á terminarse) motivó uno de esos tumultos teatrales que sólo pueden comprender aquellos que han estudiado de cerca al público. El tenor Ellevion, protector del compositor italiano, tuvo la imprudencia, estando en escena, de decir algunas expresiones que, al mismo tiempo que favorecían al autor de la obra, eran insultantes para el público, el cual altamente resentido, invadió la orquesta, tomó por asalto el escenario, rompiendo ántes las banquetas, arañas y hasta los instrumentos de los pobres músicos, y causando tal tumulto y confusión que hubo necesidad de la intervención de la fuerza armada para que los *sublevados* evasasen el teatro.

Milton, opereta compuesta y ejecutada á fines del año de 1804, fué mejor recibida; pero ni esa producción, ni *l'Eccelsa Gara*, cantada en el teatro Louvois, como tampoco el *Oratorio*, que se tocó en el mismo teatro, aumentaron la reputación ni la fortuna del compositor.

Milton, cuyo libro habia sido escrito por M. de Jouy, le puso en relaciones con el célebre escritor, y le valió, por de pronto, la plaza de director de la música de la emperatriz Josefina, y más tarde el libro de la *Vestale*.

El poema de esa grande ópera lo habia puesto M. de Jouy sucesivamente en manos de Mehul y de Cherubini, que lo habian devuelto sin darle la menor importancia. Entónces fué cuando el poeta se decidió á confiárselo á Spontini, quien inmediatamente escribió la música. Una órden de la córte imperial allanó todas las dificultades que oponia la administracion de la grande ópera para dar principio á los ensayos; pero era tal la prevencion con que los artistas todos del teatro miraban la obra de Spontini, que le obligaron á retocar, reformar y escribir de nuevo muchas de las hojas de la partitura. El compositor, que se veia sostenido por altas influencias, se vengó haciéndoles ensayar y repetir la ópera una y cien veces, hasta el punto de entretenerlos y cansarlos durante un año con la misma faena. Con tanto escribir, tachar, copiar y volver á copiar, los copistas fueron los que hicieron su agosto: baste saber que la cuenta de las copias ascendió nada ménos que á diez mil francos.

Al fin llegó el gran dia, y en la noche del 15 de diciembre de 1807 se estrenó la *Vestale*, y su éxito fué colosal.

Un poema interesantísimo que reunia todas

as condiciones que exigia el gusto de la época, realizado con toda la pompa de una música tan dramática como expresiva, formaban un conjunto tal, que desde la muerte de Gluck no se habia conocido cosa igual en el mismo teatro. *Hernán Cortés* siguió (1809) á la *Vestale*, y aunque no se consideró como obra tan completa, agradó muchísimo, y en union con la primera hizo, como ya hemos dicho, la fortuna del teatro durante cerca de treinta años.

Desde entónces el nombre de Spontini adquirió grande importancia en Francia. En 1810 se le confió la direccion del teatro italiano, que tuvo que abandonar á los dos años por causa de las discusiones que se suscitaron entre él y los demas accionistas con quienes se habia asociado.

En 1820 aceptó Spontini las proposiciones que le hizo el rey de Prusia, y se trasladó á la córte de Berlin, donde ocupó la plaza de maestro de la real capilla y director de la música del teatro de la ópera, con treinta y seis mil francos de sueldo, sin contar otros varios gajes.

Antes de abandonar la Francia escribió Spontini, desde el año de 1814 á 1820, algunas obras que acrecentaron su reputacion. Tambien en Prusia escribió algunas *partituras* y piezas sueltas que fueron bien recibidas. Pero el favor que gozaba con el monarca y la oposicion que manifestaba contra toda música que no fuese la suya, le suscitaron mil enemistades que únicamente

pudo salvar contando con la proteccion de Federico Guillermo III. A la muerte de este se vió citado ante los tribunales para responder á los cargos que se le hicieron por el contenido de una carta que publicó, y en la que aparecieron algunas expresiones injuriosas para el nuevo monarca. Se le condenó á ser encerrado en una fortaleza; pero la bondad del rey le libró no solamente de su condena sino que obtuvo la jubilacion que le correspondia por sus servicios, con amplia libertad para poder residir donde más le conviniera.

Spontini abandonó la Prusia y volvió nuevamente á Paris.

El autor de la *Vestale* era miembro del Instituto de Francia, caballero de la Legion de honor y del Aguila Roja de Prusia.

Su Santidad Gregorio XVI le concedió el título de conde *San Andrea*. Segun noticias, olvidándose Spontini de las glorias musicales que tanta celebridad habian dado á su apellido, preferia oirse llamar *signor conte* que aparecer como autor de la *Vestale*.

Despues de Nápoles, Venecia fué una de las ciudades que más contribuyó á la regeneracion de la música italiana. Francisco Cavalli introdujo en ella en el siglo XVII la aficion á la ópera, y Stradella, el célebre músico que debió su vida á su talento arlístico, le secundó con gran ardor en su plausible empeño.

Es tan interesante la figura de este compositor, que no dudamos en insertar algunos datos de su vida que hemos hallado en una coleccion biográfica. Stradella, famoso profesor que se hallaba en Venecia á sueldo de la república, con el encargo de escribir música para las óperas que en número tan crecido se ejecutan durante la época de carnaval, causaba la admiracion de todos por su privilegiada voz y el mérito de sus composiciones. Un noble veneciano, llamado Pig... que tenia una dama que cantaba bastante regularmente (*assez proprement*), quiso que esta se perfeccionase en el canto, y dispuso que Stradella, contra los usos de los Venecianos, que son celosos en demasia, la diese lecciones, concurriendo á casa de aquella ponderada belleza. Pasados algunos meses, resultó que la discípula y el maestro llegaron á profesarse tanta simpatía, que de comun acuerdo resolvieron aprovechar la primera ocasion y marchar á Roma. El proyecto no tardó en realizarse, desgraciadamente para ellos, que salieron una noche huyendo de Venecia. Aquella escapatoria causó la desesperacion del noble veneciano, que resolvió á toda costa vengar semejante ultraje con la muerte de ambos. Buscó dos de los más célebres asesinos que se conocian entónces en Venecia y convino con ellos en darles trescientos doblones en pago del asesinato de Stradella y de su amada, ofreciéndoles ademas reembolsarles los gastos de viaje. Les entregó, como ade-

lanto, la mitad de la suma convenida, dándoles además una instrucción por escrito para mayor acierto en el crimen. Partieron de Venecia dirigiéndose á Nápoles, donde supieron que Stradella se hallaba en Roma en compañía de la dama, que pasaba por su esposa. Dieron aviso al noble veneciano, asegurándole que no errarian el golpe si Stradella permanecia en la capital del orbe cristiano. Para resguardo propio le pidieron tambien cartas de recomendacion para el embajador de Venecia en Roma, á fin de hallar refugio en su palacio. Cuando hubieron llegado al punto deseado tomaron lenguas, y supieron que en el dia inmediato, y hora de las cinco de la tarde, haria Stradella ejecutar en la iglesia de San Juan de Letran una ópera espiritual, que los Italianos llaman *oratorio*. No faltaron los asesinos en acudir al templo con la esperanza de verificar su intento al tiempo de retirarse Stradella con su amada.

Pero la unánime aprobacion que los fieles reunidos hicieron de la obra de aquel gran músico, y la sensacion que les causó la singular belleza de la composicion musical, hicieron un milagro que cambió su saña en compasion, conviniendo que seria gran lástima privar de la vida á un hombre cuyo privilegiado genio era la admiracion de la Italia toda. Impresionados todos tres de la misma manera, resolvieron salvarle la vida, y esperando á Stradella á la salida de la iglesia

le dieron el parabien por la composicion del *oratorio*, confesándole al mismo tiempo la mision que llevaban de asesinar á él y á su querida para vengar al noble veneciano Pig... de la ofensa que este habia recibido con el raptó. Añadieron que enternecidos con la música habian cambiado de resolucion, y terminaron aconsejándole que al dia siguiente se pusiera en camino para trasladarse á un punto más seguro, quedando ellos en avisar á Pig... (para salvar su responsabilidad) participándole que Stradella habia salido de Roma el dia ántes de llegar ellos. Stradella no se hizo repetir el aviso y se fué con su dama á Turin, donde se hallaba la princesa real hoy dia, regente entónces. Los venecianos regresaron á Venecia é hicieron creer al noble patricio que no habian encontrado á Stradella en Roma por haberse marchado á Turin, donde era mucho más difícil cometer un asesinato de importancia (*meurtre d'importance*) que en otras ciudades de Italia, por causa de la guarnicion y de la severidad de la justicia, que no respeta tanto los asilos donde buscan refugio los criminales, á no ser que cuenten con la proteccion del cuerpo diplomático. No se vió libre Stradella por eso, pues el noble veneciano buscó los medios de realizar su venganza en Turin. Para conseguir mejor sus fines ganó la voluntad del padre de su antigua dama, haciéndole partir acompañado de otros dos asesinos con objeto de matar á su propia hija

y á Stradella. Llevó cartas de recomendacion del abate d'Estrade, embajador de Francia en Venecia, para el marqués de Villars, embajador tambien de Francia en Turin. El abate d'Estrade reclamaba protección para tres mercaderes que debian detenerse unos dias en Turin, y eran los asesinos que no faltaron en hacer diariamente la corte al embajador, mientras llegaba la ocasion de poder realizar sus planes con toda seguridad; pero sabiendo la princesa el motivo de la evasion de Stradella, y conocedora del carácter vengativo de los venecianos, hizo que la dama de este entrase en un convento y colocó á Stradella en su cámara de música. Paseándose en cierta ocasion Stradella á las seis de la tarde por las fortificaciones de Turin, se vió atacado por los tres asesinos, que le dieron otras tantas puñaladas en el pecho y buscaron su salvacion en la Embajada francesa, que consideraban asilo muy seguro para ellos. Muchas personas que se paseaban por aquel sitio presenciaron el atentado, y el hecho causó tal alarma en la poblacion que llegó el caso de cerrar las puertas de la ciudad. Enterada del caso la princesa dió orden para buscar á los asesinos, y habiendo llegado á su noticia dónde estaban, reclamó del embajador la entrega; pero S. E. se excusó de no poder hacerlo sin orden especial de la corte, en atencion al privilegio de asilo que tenian las residencias de los embajadores. Cundió por toda Italia la noticia del crimen, y hasta el

marqués de Villars quiso informarse de los motivos que habian promovido aquel atentado. Los mismos asesinos le enteraron de todo, y entónces escribió al abate d'Estrade haciéndole saber que Fig.... habia sorprendido su buena fe; pero como Stradella sanó de sus heridas, M. de Villars hizo evadir á los asesinos, capitaneados por el mismo padre de la que habiendo sido dama del noble veneciano, hubiera perecido por mano del autor de sus dias si este hubiese hallado ocasion propicia.

Como los venecianos son insaciables en su venganza cuando se trata de ofensas de amor, Stradella no pudo librarse de las asechanzas de su enemigo, que mantuvo constantemente espías en Turin con objeto de seguir todos sus pasos; de manera que un año despues, habiendo deseado el compositor hacer una excursion á Génova en compañía de su querida, que se llamaba Hortensia, y con quien se habia desposado durante su convalecencia, por haberlo deseado así la princesa, resultó que al dia inmediato de su llegada fueron ambos cosidos á puñaladas dentro de su propia habitacion, huyendo los asesinos en una lancha que los esperaba en el puerto de Génova, sin que se volviese á saber más de ellos. De esta manera pereció el más excelente músico de toda Italia, hácia el año 1670.

Sólo nos resta añadir que los señores Escudier de Paris han sido los editores de las melodías que

los mismos han hallado, según parece, en la biblioteca de San Márcos de Venecia y que publicaron con la autorizacion de los respetables y sabios bibliotecarios Valentinelli y Velludo.

El compositor Halevy ha escrito expresamente el acompañamiento para piano, que no existe en el original.

Su célebre aria de *Eloísa*, que se ha cantado en los conciertos sacros que se han dado en los teatros líricos de Madrid, ha sido instrumentada por el maestro Alvarez, y creemos que por alguno otro.

En el mismo siglo de Stradella hizo representar Benedicto Marcello su primera ópera *Dorinda*, y también alcanzaron en la escena entusiastas aplausos sus contemporáneos Caldara, Vivaldi, Pietro, Porfiri y sobre todos Tartini por su descubrimiento del tercer sonido.

Tonelli, Bacranello, Angelo, Via, y Salieri completan la brillante pléyada de compositores venecianos.

La escuela florentina tiene el indisputable honor de haber producido á Guido Areto. Además, como ya hemos dicho, cuenta entre sus nombres gloriosos el de Peri y el de Corsi, contemporáneo suyo.

En el siglo xviii se presentaron sucesivamente Antonio Pistorini, que se distinguió por la gracia de sus intermedios y sus óperas bufas; Bernardo Mengorri, que dotó á la escena francesa con algu-

nas composiciones de mérito, entre las que se cuenta la *Dama tapada* y *Una falta por amor*; y por último el ilustre Cherubini, cuyas obras son todas modelos, donde se hallan reunidos el profundo conocimiento de la ciencia con el más exquisito gusto.

A propósito de Cherubini vamos á referir una anécdota que los belgas recuerdan con particular agrado, y en la que un célebre compositor representa el principal papel.

Cherubini, el admirador de Haydn, viendo triunfar no sólo las glorias del imperio francés, sino el estilo de las obras de Spontini y las actitudes teatrales representadas en los lienzos por la escuela del pintor David, cobró una pasión de ánimo que lo retrajo de la sociedad, resuelto á permanecer aislado y á no componer cosa alguna.

El príncipe de Chimay, vivamente interesado por la suerte del modesto y eminente compositor, resolvió sacarlo de la melancólica enajenación en que se hallaba, y al efecto le invitó á que hiciese un viaje á Bélgica. Fijado el día de la partida, Cherubini, acompañado de su discípulo Auber, emprendió su viaje y fué á parar á una de las posesiones del príncipe. La noche de su llegada varios campesinos entonaron bajo las ventanas de su habitación una serenata.

— Excelentes voces hay en estos contornos, dijo á su discípulo. Escuchemos. Me interesa.

Al día siguiente, que era domingo, fué Cheru-

bini á la iglesia y oyó una misa cantada por los mismos aldeanos que, esta vez tambien, se distinguieron como la víspera.

Tal fué la impresion que esto causó en el ánimo del compositor que, dando un golpecito en el hombro de Auber, exclamó: ¡ Qué lástima que la obra sea tan mala! Estoy pensando..... sí, voy á escribir alguna cosita.

El discípulo se sonrió por segunda vez y le observó que habia jurado no ocuparse más en la composicion.

— En Paris, en Paris, amigo mio; pero aquí, ántes de abandonar estos sitios, quiero escribir una misa. Algunas páginas de escasa importancia.

Al ver tan repentina exaltacion se calló Auber. Cuando Cherubini se vió un instante libre corrió á encerrarse en su cuarto y compuso la famosa misa á tres voces, la más bella obra de su música sagrada.

Esta maravillosa composicion fué cantada por primera vez en la iglesia de aquella comarca, y Cherubini quedó altamente satisfecho de los cantores.

El príncipe de Chimay concibió el más vivo júbilo viendo logrado su objeto. — En cuanto á los supuestos aldeanos, fueron abandonando sucesivamente la morada del príncipe, volvieron á Paris é ingresaron en el cuerpo de coros del teatro de la Gran Ópera, de donde habian salido,

Los primeros compositores de la escuela romana, y con ellos Palestrina se consagraron exclusivamente á la música religiosa; sin embargo en el siglo xvi floreció en Roma como compositor dramático Della Viola, y en el siguiente consiguieron hacer célebres sus nombres Carmina, Allegri, Benevoli y Nicoletti.

En el siglo xviii brilló Sarti por sus dulces y fáciles melodías y á su lado Antonio Buroini, que como el anterior compuso muchas óperas y se distinguió por haber reunido á la solidez y profundidad de su escuela el buen gusto, la facilidad y la gracia de la napolitana. Además Bernardo Porta, tambien romano, escribió para la escena francesa *los Horacios*, *el Condestable de Borbón*, que obtuvieron buen éxito en la Academia Real de Música y el *Diablo á cuatro*, que alcanzó los mismos aplausos en el teatro de la Ópera cómica.

Para completar la lista de los compositores más notables que ha producido Italia, citemos, ya que en la historia de su música no hemos podido detenernos, citemos los nombres de Paër, de Mercadante, de Pacini, Donizetti, de Bellini, de Rossini y de Verdi.

Todos ellos, que reasumen en sus nombres el colosal desarrollo que en nuestro siglo ha tomado la música, que aparecen, especialmente Rossini, al frente de las revoluciones que se han sucedido en la esfera del arte, son demasiado conocidos,

para que nos detengamos á indicar la parte que cada uno ha tomado en la gran obra.

Sus obras se oyen todos los dias con entusiasmo, con veneracion, y parece que no es posible la creacion de bellezas más perfectas, más sublimes que las que han producido.

Si tanto han hecho por el arte, tambien ha sido grande el premio que han conseguido. Muy pocos hay en las naciones civilizadas que no lleven grabados sus nombres en su corazon. Este es el mayor premio que puede ofrecer el mundo á los artistas.

Como instrumentistas no debemos olvidar á Paganini; pero si fuéramos á citar aquellos nombres de todos los músicos y sobre todo de los cantantes que en el presente siglo han honrado á la Italia, llenaríamos un solo libro con ellos y no podríamos hacer más que citarlos.

Por fortuna sus nombres, unidos á los de los ilustres compositores de que ya hemos hablado, vivirán eternamente en las gloriosas páginas de la historia del arte. Al ocuparnos de la música en Francia, ampliaremos nuestras apreciaciones acerca de estos ilustres maestros.

CAPITULO VIII.

La música en Francia. — Sus progresos. — Principales compositores franceses. — Anécdotas interesantes.

En el reinado de Francisco I, el restaurador de las artes en Francia, la escuela musical de este país daba algunas señales de vida; pero las continuas guerras religiosas de aquel tiempo y la profanacion de los templos, en donde, como ya hemos dicho, se habia refugiado la música, detuvieron su vuelo, y hasta que subió al trono Luis XIV, cuyo feliz reinado fué el más glorioso para las letras y las artes francesas, no comenzó á entrar en su época de progreso. Sin embargo en aquel siglo en que tantos y tan notables poetas dejaron inmortales obras maestras á Francia, en el que tantos pintores y artistas célebres immortalizaron sus nombres, apénas salió de su infancia el arte musical, circunstancia que debe apreciarse para estudiar la organizacion musical de nuestros convecinos y los medios de que se han valido para llegar á la altura á que han llegado en el presente siglo.

En vista de los lentos pasos que daba el arte, Luis XIV, aquel ilustre monarca que poseia en