

La ópera cómica da una idea mucho más completa de la música francesa que la *seria*, ya que, como indica su nombre, presenta todas las formas y expresa todas las pasiones, todos los sentimientos y tiene los más variados caracteres.

Se encuentra en ella la juguetona zarzuela al lado de la amplia y potente composición orquestal de un Cherubini y de un Lesueur, fantasías ligeras y burlescas al lado de obras brillantes, apasionadas y profundamente dramáticas; hállase asimismo en ella la inspiración religiosa más elevada, pues que el *José*, de MÉHUL, es más un oratorio que una ópera cómica. A excepción de SPONTINI, que sin embargo había debutado con la ópera cómica *Milton*, en la que abundan hermosos pasajes, y LESUEUR, que no volvió á presentarse en la ópera cómica desde su *Pablo y Virginia* (1794), las obras más populares de los grandes músicos franceses fueron representadas en el teatro Feydeau. MONSIGNY (1729-1817) y GRÉTRY (1748-1813), creadores de la ópera cómica, vivían todavía (1). CATEL (1773-1830) compuso en estilo correcto y espiritual, pero algo frío, *La hostería de Bagnères* (1807); Méhul compuso un capricho, *Los dos Ciegos de Toledo* (1802), y *Uthal*, cuya rara instrumentación perjudicó á su éxito (2), y crecióse en el *José* (1807), alcanzando el puesto de jefe de la escuela francesa. CHÉRUBINI, célebre ya por su *Lodoïska* (3), compuso *Las dos Jornadas* (1802). Méhul y Cherubini, á causa de su extraordinario talento, no fueron los músicos más populares, cono-

(1) Napoleón no simpatizaba con Grétry. En una de las recepciones del Instituto, Napoleón le preguntó su nombre. «Grétry, señor.» Al volver á pasar Napoleón por delante de él, le volvió á preguntar: «¿Cómo os llamáis?—Grétry, señor.» Fuese descuido ú olvido, Napoleón volvió á preguntárselo por tercera vez. «Siempre Grétry,» le respondió el músico. Napoleón no olvidó este incidente y, sin embargo, le condecoró en 1805. Grétry no murió hasta 1813, el mismo año que el poeta Jacobo Delille.

(2) Méhul reemplazó todos los violines por violas para hacer resaltar mejor el carácter sombrío y profundo de la obra, lo que movió á Grétry á decir: «Daría un luis por comprender una sola cantata.» Méhul compuso la música del himno ejecutado al terminar el banquete que se celebró con motivo del casamiento de Napoleón con María Luisa. Paer fué el autor de la música de la ceremonia religiosa. Napoleón había conocido á Paer en Dresde, en 1806, y entusiasmado con su *Aquiles* le llevó consigo, nombrándole director de su música particular. GHERARDESCA (1730-1808) compuso una notable misa de requiem con motivo de la muerte de Luis de Borbón, rey de Etruria.

(3) El argumento de *Lodoïska*, puesto en moda por las obras de Louvet, lo mismo que el de *Pablo y Virginia*, fueron obra de Rodolfo Kreutzer. Nacido éste en Versalles, no debe ser confundido con el balense Conradino Kreutzer, autor también de varias óperas.

ciéndose tanto como á ellos, por lo menos, á GAVEAUX (1765-1825), á quien cabe llamar el Mozart de las canciones, por *El Cantor y el Sastre*, y *M. Deschalumeaux* (1808). DALAYRAC (1753-1809), en la ópera cómica semi-seria, tal como era en su origen, demostró aún toda la gracia de su genio en su *Casa en venta* (1800); *Picaros y Diego* (1803); *Una hora de matrimonio* (1804); *Gulistán* (1805). Al mismo tiempo que él y con análogos méritos se distinguen, sin apartarse de este género moderado, espiritual y tierno, pero elevándole á una altura no conocida hasta entonces, DEVIENNE (1759-1803), DELLA MARÍA (1764-1800) y Mme. GAIL (1776-1819) (*Los dos celosos*, 1813; *La Serenata*, 1814). Berton, Nicolás Isouard y Boieldieu llevaron á la perfección la antigua ópera cómica francesa. BERTON (1765-1844), que se inspiró en las obras de Mozart, compuso *Montano y Estefania* (1799), *El Delirio* (1799) y *Alina, reina de Golconda* (1803). Nicolás ISOUARD (1775-1818) tiene menos empuje, pero compuso páginas de un sentimiento exquisito, como se ve en *Joconda* (1803), en *Jeannot y Colin* (1814) y en *La Cenicienta* (1810), aparte de las filigranas y de la extraordinaria facilidad que, en grado superior, ostenta en su *Billete de lotería* (1812) y en su *Cita casera* (1807). BOIELDIEU (1775-1834), rival de N. Isouard en sus primeras obras, continuó manifestando su inspiración, aumentando la fuerza de su ingenio y afirmando su originalidad. *El Califa de Bagdad* (1799), *Bienowsky*, *Mi tia Aurora* (1802), *Juan de París* (1812) y *El nuevo amo de la aldea* (1813) preludian *La Dama blanca*.

Los compositores que debían continuar los triunfos de la ópera cómica francesa habían entrado ya en escena (1). HÉROLD obtuvo el premio de Roma en 1812, y AUBER debutó en 1813 en el teatro Feydeau con su *Parada militar* (2).

(1) El napolitano CARAFA DE COLOBRANO, que más adelante debía ir á París y formar parte de la Academia de Bellas Artes, era entonces distinguido oficial de caballería á las órdenes de Murat, cuya caída le llevó de nuevo á sus antiguas aficiones artísticas, dando al público en 1814, en Nápoles, *Il Vascello l'Occidente*.

(2) Dentro de la ópera cómica podemos estudiar la música de salón; la romanza, cuyo éxito había sido tan grande en Francia desde la época de GARAT (1764-1823) y MARTIN, continuaba siempre de moda, no desdeñándose de cultivar este género muchos de los músicos que se habían distinguido en el teatro, como GAVEAUX, Mme. GAIL, PLANTADE (1767-1839), SOLIÉ (1755-1812), y algunos debieron exclusivamente su fama á

AUBER se había dedicado ya á la MÚSICA RELIGIOSA, bajo la dirección de Chérubini, llegando á su mayor grado de inspiración en el *Agnus Dei* de la misa á cuatro voces, que fué su primera obra importante. Este *Agnus Dei* se convirtió en el coro de la plegaria de *La Motta*: «Santo bienaventurado, cuya divina imagen...» La música religiosa francesa producía entonces verdaderas obras maestras, comparables, si no superiores, á las más bellas que Alemania é Italia habían producido; ésta es, aunque poco conocida, la manifestación más notable de la música francesa á principios del siglo XIX. GOSSEC (1733-1829), LESUEUR y CHÉRUBINI merecen la fama, más que por sus óperas, por sus misas, motetes y te-deums, que con suma frecuencia se cantaban entonces en Nuestra Señora. Aunque inferiores á éstos, puede citarse á LEBRUN (1764-1829), autor del *Te-Deum* con que se celebró la victoria de Wagram. Napoleón, firmado el Concordato, se ocupó en la organización de una capilla consular de música sacra, la cual empezó á funcionar en 20 de Julio de 1802 y cuya dirección confió al anciano Paisiello, á quien hizo venir de Nápoles, concediéndole un elevado sueldo. Más adelante esta capilla se convirtió en capilla imperial y tuvo por director á Salieri, consignándose para su sostenimiento 550.000 francos en 1812.

Todas estas obras demuestran el adelanto en que se encontraba la ENSEÑANZA MUSICAL en Francia. El Conservatorio de París, fundado en 1795, se colocó antes de veinte años á mayor altura que los demás establecimientos de su género: GOSSEC enseñó en él composición hasta 1815, teniendo por compañeros á CATEL, cuyo tratado de armonía se ha hecho célebre; REICHA (1772-1836), el abate ROZE (1745-1819), PERNE (1772-1832) y principalmente CHÉRUBINI (1), compositor de gran talento y de un conocimiento del arte demasiado olvidado en la actualidad, pero á quien Haydn y Beethoven calificaban de primer

este género, como ROMAGNESI (1781-1850), LAMBERT, DALVIMARE (1772-1839), PRADHER, CARBONNEL, CHORON, cuyo *Centinela* obtuvo un éxito europeo; sin contar los italianos MENGOZZY, FERRARI, BLANGINI y Mme. BARILLI. Rivalizaban con éstos las damas de la aristocracia, bastando que recordemos á Hortensia de BEAUHARNAIS. Las romanzas amorosas y guerreras de Dalvimare, *Bayardo*, *El Cid*, *Francisco I*, corrieron toda Europa en boca de los jóvenes oficiales de Francia.

(1) Chérubini, lo mismo que Spontini, á pesar de haber nacido en Italia, pertenecen á la escuela francesa.

músico de su época. La enseñanza práctica corría parejas con la teórica; París era entonces, como se ve, uno de los grandes centros musicales de Europa, tal vez el superior, no sólo por el talento de los compositores franceses, sino por el número de compositores extranjeros que habían fijado allí su residencia.

París era, por otra parte, superior también por una numerosa



El Rey de Roma. (Dibujo de Prud'hon, copia fotográfica de Braun, Clément y C.)

colonia de cantores é instrumentistas de primera línea, en su mayoría franceses, con los cuales acudían á competir todas las celebridades de Europa. Respecto á los instrumentistas, la escuela francesa de violín, que á fines del siglo anterior tuvo un gran artista en GAVINIES (1728-1800), se aprovechó afortunadamente del ejemplo del italiano Viotti y del bohemio Stamitz. Se colocó de pronto en lugar preferente en Europa con RODE (1774-1830), BAILLOT (1771-1842) y KREUTZER, eminentes músicos que vienen á constituir el triunvirato del arco, y contaron un gran número de adeptos distinguidos, como LAFOND (1781-1831) y madama LADURNER. Los artistas franceses se fijaban

principalmente en la pureza del sonido, en la expresión y en la entonación, sin buscar las dificultades cuando verdaderamente resultaban inútiles, mostrándose, sin embargo, tan aptos como los italianos para ejecutarlas. Los conciertos de esta época eran numerosos y notables. Además de los violinistas que acabamos de mencionar, se distinguieron los pianistas Luis ADAM (1760-1848), KALCKBRENNER (1784-1849), PLEYEL (1757-1832), STEIBELT (1765-1823) y REICHA; los arpistas MOLINOS y ROUSSEAU; los fiscornos PUNTO y DUVERNOY, el bajo DEVIENNE, autor de la ópera cómica *Las visitas*, etc. No se distinguían menos los cantores, bastando citar como concertistas á GARAT y á madama BARBIER; en la ópera, DUFRESNE, LAYS, ROLAND, DERIVIS, CHÉRON, NOURRIT, padre, madamas MAILLARD y BRANCHU; en el teatro Italiano, Manuel GARCÍA y madamas BARILLI y GRASSINI. La compañía de la Opera cómica se distinguía con ELLEVIOU, MARTIN, SOLIÉ, GAVEAUX, CHENARD, GAVAUDAN, HUET y madamas SAINT-AUBIN, GONTHIER, DUGAZON y BOULANGER (1).

Pero por muy brillante que fuese la ejecución musical de aquella época, los actores dramáticos aventajaban extraordinariamente á los líricos. El Teatro francés no tuvo rival en la tragedia. TALMA (1770-1826), completando la obra de Lekain, realizó una verdadera revolución en la tragedia, procurando llevar á ella la verdad histórica por medio del traje, la *mise* en escena y la presentación del personaje. Secundáronle dignamente el actor LAFON (1775-1846) y las actrices señorita DUCHESNOIS (1777-1835) y su rival la señorita GEORGES (1786-1867), que dividieron al público en dos partidos sumamente entusiastas. No floreció menos la comedia con FLEURY (1778-1822), GOURGAULT, llamado DUGAZON (1743-1809), MONVEL (1770-1817), que perteneció al Instituto y compuso varias obras para el teatro, NAUDET (1743-1830) (padre del literato), las señoritas Luisa CONTAT (1760-1813), su hermana Emilia (que murió en 1846), DEVIENNE (1763-1841) y principalmente MARS (1779-1847), que con Talma son los

(1) El baile se conservó á la altura á que lo había elevado primeramente VESTRIS, por su hijo (1760-1842), que no salió de la Opera hasta 1818; por DUPONT-GOSSELIN y por madamas GARDEL (1770-1830), CHEVIGNY y BIGOTTINI, que ejecutaban las composiciones coreográficas de MILON y de Pedro Gabriel GARDEL (1754-1846).

dos nombres más famosos del arte dramático. En los géneros secundarios, los actores POTIER (1774-1838), MIRA, conocido con el sobrenombre de BRUNET (1766-1853), y ODRY (1781-1853), hicieron el teatro de Variedades, abierto en 1807, el más concurrido de París. Nunca había brillado tanto el teatro como en esta época (1).

Aunque Napoleón limitó mucho el número de los teatros, sin indemnizar los que suprimió, no era su deseo restringir demasiado dicho número y creía un deber de gobierno proteger todos aquellos que tenían carácter serio. Hallándose en Moscow redactó el decreto que sirve aún de base para el funcionamiento del primer teatro nacional. «El teatro Francés, decía el año anterior ante el Consejo de Estado, constituye una parte de nuestra gloria nacional.» La Opera se convirtió, como era natural, en el teatro de las clases pudientes, pero el Emperador deseaba facilitar la asistencia del pueblo al teatro Francés. «El teatro Francés, decía también al Consejo de Estado, debe reducir los domingos el precio de los asientos de patio á veinte sueldos, á fin de que el pueblo pueda asistir á las representaciones;» y agregaba con este motivo: «No deben seguirse siempre las mismas reglas antiguas, como si fuese imposible poder hacerlo mejor.»

(1) Su historia sería sumamente interesante, pero nos apartaría demasiado de nuestro objeto. Véanse Maune, *Galería histórica de la compañía de Talma*; los artículos de V. Fournel, en *Le Correspondant*, sobre el teatro durante la época de la Revolución; V. Du Bled, *Los actores durante la época de la Revolución y del Imperio*.

