

de los antiguos logró corregir su mal gusto; decía con toda verdad: « Si á los edificios » hechos al estilo llamado BAROCO se les quitan » los zigzag, las escarolas, las ondulaciones, » las molduras amaneradas y otros pequeños » adornos del arte, ¿cuál de los modernos es » mejor? » Delineó la catedral de Gensano, y trabajó en el Museo Vaticano, cuyo atrio y cuya sala de la carroza son sus obras mas dignas de alabanza. Despues, durante la ocupacion francesa, tuvo el encargo de descubrir y restaurar grandes monumentos antiguos, diseñar la plaza del Popolo, el antiguo jardin y dirigir las fiestas imperiales.

José Piermarini, discípulo de Vanvitelli y natural de Foligno, dirigió en Milan grandiosas fábricas, entre ellas la real quinta de Monza, con un jardin inglés, cosa nueva, y los dos teatros reales. Sobresalia en el arte de superar los obstáculos y acomodarse á las necesidades: comprendia los defectos de sus antecesores, pero sin osar desterrarlos, y tenia algo de frances por su estilo vulgar sin grandeza, y sus formas sin relieve. En el mismo punto y con el mismo gusto trabajó Polack. Simon Antoni, de Lugano, mas correcto; aunque ménos conocido, construyó muchos palacios en el Milanesado, y en Génova la sala del consejo, construccion atrevida, en la cual para resguardo contra el fuego sustituyó al entablamiento de madera una gran bóveda sin claves. En esta trabajó como adornista Yocundo Albertolli, su compatriota, que resucitó el gusto de los artistas del siglo XVI, adornando de estuco iglesias y palacios de Florencia, Nápoles y Lombardia, introduciendo en la nueva Academia Milanesa un correctísimo gusto de adornos arquitectónicos, y publicando una serie de ejemplos.

Santiago Traballesi estudiando los antiguos adquirió una espontánea elegancia, consistente mas bien en la armónica y dulce disposicion de las líneas y en la nobleza de las expresion que en la abundancia de adornos, riqueza de accesorios y brillantez de las tintas. Empezó á darse á conocer en Florencia, donde pareció que resucitaban Guido y los Caracci: nombrado despues en Milan profesor de pintura, abandonó la corte y otras obras dignas de alabanza en su conjunto. Del mismo Milan fué tambien el amable Andres Appiani (1754-1817), que, separándose de los defectos de sus contemporáneos, logró reunir en los frescos de San Celso la gracia con el vigor, la armonía con la viveza y la regularidad con la correccion. Ya viejo, representó en la corte de Milan la apoteosis de Napoleón con magníficas fantasías y con el encanto del estilo mitológico que habia vuelto á estar en moda: obras preciosísimas que hicieron que no fuesen tan celebradas las sucesivas, por mas que tuviesen mayor carácter de franqueza y originalidad.

Entretanto Roma no mostraba en la escultura sino pobres experimentos, y desterrado el culto de Bernini, duraban todavía los caprichos, lo

rebuscado, lo excesivamente mecánico. Estos defectos tienen el Pio VI de Agustín Penna, que está en la sacristía vaticana; los ángeles del mismo en San Carlos del Coso, y la tan ponderada *Judith* de Andres Lebrun. José Franchi, de Carrara, tuvo mas acierto para ejecutar las sirenas de la plaza Fontana en Milan.

Antonio Cánova, de Possagno, llevado á Roma por el embajador Jerónimo Zulian, dudó de sí mismo al encontrar en aquella capital un gusto tan distinto del suyo, y al notar la insultante indulgencia con que los artistas ilustres honraban á los principiantes. Sin embargo, en su *Dédalo é Ícaro* supo asociar tambien lo natural con lo propio del arte antiguo, que arrancó aplausos, y Hamilton y Volpato le obtuvieron la comision de construir el monumento que un particular levantaba al papa Ganganeli. En este grandioso trabajo conoció su propio genio, y desentendiéndose de los malos ejemplos, sacó una efígie magnífica de su protagonista, y en los pliegues y en el rizado de su alba se manifestó en punto á habilidad mecánica al nivel de los que tanta ostentacion hacian de ella. Despues simbolizó de una manera muy distinta de la acostumbrada la Templanza y la Mansedumbre, que son acaso las mejores obras de Cánova. Tenia entonces veinticinco años (1), y poco despues hizo el monumento del papa

(1) « Fenómeno singular amabilísimo conde y señor mio, y por eso lo escribo. ¿ Que preámbulo!

En esta iglesia de los Santos Angeles de los padres conventuales, á la puerta de la sacristía y frente á una de las dos naves laterales, el escultor Antonio Cánova, Veneciano, ha levantado un mausoleo al papa Ganganeli. Basamento liso, dividido en dos escalinatas: sobre la primera está la figura de una hermosa dama llamada *Mansedumbre*, mansa como un corderillo que tiene á sus piés un poco retirado. Corona la segunda una urna, sobre la cual se apoya otra hermosa jóven que es la *Templanza*. Despues se levanta sobre un plinto un sillón á la antigua donde está sentado á toda su comodidad el papa vestido pontificalmente y extendiendo el brazo derecho y la mano en acto de pacificar, de mandar, de proteger.

Este es el mausoleo. Todo es de mármol blanco, excepto el zócalo inferior y el plinto con el sillón que son de *lunquelo* (*). La armonía del conjunto es grata. La luz viene de lo alto y templadamente, por lo cual está respirando dulzura. La composicion es de aquella sencillez que parece la facilidad misma, y es la misma dificultad. ¿ Qué reposo! ¿ Qué elegancia! ¿ Qué disposicion! La escultura y la arquitectura, así en el todo como en las partes de este monumento, siguen el estilo antiguo. Cánova es un antiguo no sé si de Atenas ó de Corinto; y apuesto á que si en Grecia en los mejores tiempos del arte se hubiera tenido que esculpir la estatua de un papa, no se habria hecho de diverso modo.

En veintiseis años que hace que estoy en esta capital del orbe, no he visto al pueblo de Quirino aplaudir una obra tan generalmente como esta. Los artistas mas nobles é inteligentes la juzgan entre todas las esculturas modernas la que mas se acerca al arte antiguo. Hasta los mismos ex-Jesuitas elogian y bendicen al papa Ganganeli de mármol. Y ciertamente este es un milagro de aquel papa, el cual tendrá mas gloria por este monumento que por la supresion de los Jesuitas. La obra, en fin, es perfecta y tal la demuestran las censuras que de ella hacen los adeptos de Miguel Ángel, de Berni, etc., los cuales tienen por defectos las mayores bellezas, y llegan hasta decir que las ropas, la forma y la expresion son anticuadas. ¿ Dios tenga piedad de ellos!... »

Roma 21 de abril de 1787.

Vuestro obediente servidor y amigo
FRANCISCO MILIZIA.

(*) Especie de mármol todo lleno de conchitas.
(N del T.)

Rezzonico. En la grandiosidad de San Pedro, lo correcto fácilmente parece mezquino; pero si los necios evitan esta mezquindad con moles confusas y extravagantes creaciones, Cánova, huyendo de este escollo, compuso ampliamente, pero con regularidad. Todo el que tiene sentimiento se queda suspenso ante aquella figura de pontífice en oracion tan sencillamente sublime, y sobre aquel monumento se detiene la vista, fatigada de las extravagancias que la han distraído, y que desfiguran el mayor templo de la Cristiandad.

Á estas diversas ocasiones debió Cánova el magnífico desarrollo de su talento. Estudiaba sin descanso, y todo lo ejecutaba por sí, lo cual, si le impedía dar á luz muchas creaciones, hacia por otra parte que fuesen perfectas las pocas que salian de sus manos. Verdaderamente este artista reunia las cualidades que generalmente no se hallan sino entre muchos: conocimiento de la composicion, expresion en las fisonomías, dibujo castigado, fuerza de cincel y maestria paciente para concluir los extremos y los cabellos, y dar carnosidad; tanto que le acusaron de barnizar sus estatuas. Á los tiros de la envidia respondió con nuevas obras, y aclamado príncipe de los escultores, despertó la actividad artística. Su monumento de Cristina de Austria en Viena con nueve figuras al natural es un verdadero poema. Su Magdalena no es, como otras, una pecadora postrada en la tierra, voluptuosa mas que penitente, y la sobriedad del relieve y el agrupamiento de la persona apartan de la composicion toda idea profana. Tachado de frialdad, produjo el *Hércules y Licas*, el *Teseo con el Centáuro*, el *Amor y Psiquis*, grupos de fuego en que la naturaleza está como cogida al vuelo. Tambien modeló superiormente los bajosrelieves sin confundir su género con el de la pintura.

El escultor es entre todos los artistas el que ménos libertad tiene para elegir asuntos, y así Cánova tuvo que adular representando á Napoleón como un semidios, á Fernando de Nápoles bajo la figura de Minerva, y á varias princesas bajo las de musas y divinidades. Buen campo para aquellos que quieran ultrajar á este maestro, á la verdad demasiado ensalzado por los contemporáneos. Pero los que en el Belveder observen cuán inferiores son á las antiguas las estatuas de *Venus* y de *Perseo*, que hizo para reemplazar á las que la victoria de los Franceses se habia llevado, no podrán deducir de aquí que las artes modernas son inferiores á las clásicas, sino solamente que aquellas no extienden todas sus alas, cuando se reducen á imitar.

CAPÍTULO XXXIV

Música y Pantomima.

La música comenzó en Italia con espectáculos en que se unian la poesía y el canto con la instrumentacion y la decoracion. Despues estas

diversas partes se separaron, y la poesía llegó á ser secundaria, hasta que se suprimió en las sinfonías; luego se separó el espectáculo de la palabra por medio de los bailes, y al fin dominó sobre todo la instrumentacion. El pintor Servandoni, á quien ya hemos nombrado, dirigia las representaciones de sola perspectiva, y en las Tullerías figuró solo con escenas la historia de Pandora, y muchas de estas se recuerdan porque en los diez y ocho años que residió en Paris encantó á los Parisienses, sobre todo con una bajada de Enéas á los infiernos, que tenia siete decoraciones.

Competia el baile ventajosamente con la ópera y obtenia silencio en los palcos, donde durante el canto se charlaba, se jugaba y se comia: no necesito decir con qué género de arte buscaron las bailarinas los aplausos.

Que los bailes pantomímicos fueron conocidos de antiguo en Italia nos lo prueban muchas de las fiestas que hemos descrito. Acompañaron como intermedio á las primeras composiciones teatrales como la *Calandria*, y florecieron en el país excelentes inventores como Ballasarini, que preparó las fiestas en las córtes de Catalina de Médicis y de Enrique III, Durandí, que dirigió las de Inglaterra, y Turin adquirió fama por los intermedios bailables. Eran con frecuencia estos bailes alegorias, y merece ser mencionado el que se puso en escena en Lóndres en 1709 representando el gobierno monárquico y el republicano. El rey, adornado con una gran maza despues de bailar un solo, daba un puntapié al primer ministro, y este á su inmediato subalterno, el cual lo trasladaba á un tercero y así hasta el último, que lo recibia sin mover pié ni mano. Al contrario, el gobierno republicano se representaba por un baile vivo en círculo, en que los bailarines se sucedian por turno y sin distincion. Algo mas racional se hizo en la corte de Luis XIV, dándose mas decoro á los personajes y á las acciones y adaptándose la música á estas por Quinault y Lulli. Así el baile vino á ser parte integrante del drama, y se refinó hasta tal punto que los maestros de la danza teatral tenian hasta diez y seis especies de grados jerárquicos.

Los Alemanes perfeccionaron el baile y lo hicieron histórico. Hacia el año de 1740 Hilwerding pensó purificarle de las indecencias y hacerle arte de imitacion con verdad de costumbres, trajes y movimientos, y en la corte de Dresde bailó el *Británico* de Racine, el *Idomeneo* de Crebillon y la *Alcira* de Voltaire. Noverre llevó á Francia estas innovaciones y publicó cartas haciendo de la música la ciencia soberana, y aplicando sus lecciones á muchos bailes que dió en los teatros de Stuttgart, Viena y Paris. En breve se llevó tambien el baile á Italia con el *Telmaco* de Pitraot; y Gaspar Angiolini, director del teatro de Viena, fué un gran maestro é introdujo la pantomima cómica (1).

(1) De música y teatro escribieron muchos, especialmente

De las Memorias de aquellos tiempos podríamos sacar curiosas anécdotas acerca de la condición del teatro; además de las que hemos indicado ya. En los espectáculos músicos se buscaba la magnificencia, y cuando las bodas del duque se hicieron en Parma ciento treinta y nueve trajes nuevos, sin contar los de las comparsas, se pagaban a los cantantes pingüemente; y si una cantatriz fué apellidada la Ciento veinte por el número de los cequíes que sacó en un carnaval, en breve subieron al triple los ajustes, principalmente para los eunucos, que entónces se multiplicaron. Por lo demás, no faltaban pretensiones ni intrigas; las *virtuose* llevaban el compas con el cetro ó con el abanico; se sonreían con los concurrentes a los palcos, tomaban tabaco, llamaban asno al apuntador, se desabrochaban para cantar mejor, y al fin salían a la escena a medio vestir. Guadagni, haciendo el papel de Accio, al final se convertía en Teseo porque le gustaba combatir con el Minotáuro; y una hermosa se empeñó en no cantar la *larga mercede* de Metastasio como no fuera poniendo en vez de *larga, ampia* (1).

Atribuíanse ya a la orquesta la importancia principal; componíanse la música primero que la letra, se desdénaban los recitados, y estaba prostituida la ópera bufa, aunque contaba poco tiempo de existencia. En la iglesia la música era aun mas escandalosa que en el teatro; tenía a mérito el ruido estrepitoso; en una ocasion se repitió un *amen* cuatro mil veces, y por estar prohibidos en ciertos ritos los instrumentos de viento, se tocaban fuera del templo (2).

No es maravilla que la música haya adquirido en las sociedades modernas un imperio desconocido de las antiguas. El vulgo entónces se satisfacía con pan y espectáculos, y entre los modernos una multitud de personas acomodadas y cultas, careciendo de ocupacion y deseando distraerse, correrían a mezclarse en los negocios públicos, si los gobiernos no pensaran por otra parte en atraerlas y aturdir las. Por tanto, desde el tiempo en que los menestrales alegraban los banquetes públicos, siempre vemos la música figurar bastante en la sociedad, y tanto mas cuanto mayor es el refinamiento de esta. Cada rey tenía a su servicio bandas de música; la ópera se propagó desde Italia a las demás naciones, y en el siglo pasado muchos reyes no solo tocaban, sino que componían. El regente de Francia compuso la *Pantea*; el rey Jorge en 1719 puso en escena en Londres una ópera italiana, a cuyo efecto envió a Handel a buscar las mejores voces; Leopoldo I la introdujo en Viena; Carlos VI compuso una que fué cantada por los principales de la corte, mientras él mismo tocaba entre la orquesta y sus dos hijas bailaban en la es-

cena (1), y Federico II, tan económico en los gastos, mantenía a su costa un teatro para el cual enviaba billetes de convite. La escasez de comedias y tragedias buenas aumentaba la estimación de la ópera, a pesar de los defectos y lascivias del arte, y Farinelli y Razumofski por el mérito de su voz llegaron a ser consejeros de reyes. Tampoco en Francia era indecoroso el cantar públicamente; otras ciudades además de París tenían conciertos y academias, y no se consideraba completa la educación de una persona si no sabía cantar y tocar. Desterrados el laúd y la tiorba, delicias del siglo anterior, se pusieron en moda el violín y el clave (2); pero parecían indecorosos el violon y el acompañamiento, tanto que el regente no encontró ninguno para ejecutar las sonatas de Corelli. En Francia dominaban todavía los sistemas de Lambert y de Lulli, venerado como inventor porque no eran conocidos Carissimi, Cavalli y los demás a quienes imitó. Apenas comenzaba una aria suya con aquellos *prontos* de un movimiento animado y de marcadas cadencias, todo el auditorio se ponía a acompañarla; música fácil, expresiva, bien armonizada, que se ejecutaba sin trabajo, que no fatigaba a los cantores y que requería mas inspiración que estudio, tanto que el mosquetero Destouches, en tiempo de la regencia, compuso una ópera sin saber el contrapunto. Pero en los demás países prevalecía la nueva música italiana, y la fortuna dió a Italia muchos ilustres cantores, especialmente a Bolonia y Nápoles. Baltasar Ferri, de Perugia, « que en un solo tiempo subía y bajaba dos octavas enteras con un trino continuo y en extremo preciso, aunque sin acompañamiento, » tuvo aplausos extraordinarios, y en Florencia, además de haber salido la población a recibirlo a una distancia de tres millas, se le dedicaron diluvios de sonetos, se difundieron miles de ejemplares de su retrato, y se acuñaron en su obsequio infinidad de medallas. Farinelli, cantor de cuerdas robustas y flexibles, recibía en Madrid una asignación de 40,000 libras al año, y todas las noches cantaba delante de Fernando VI. Fueron también muy alabadas Victoria Tesi, Florentina, y Faustina Bordoni, Veneciana.

El drama, en vez de progresar, decaía con la expresión de la música, y en él solo se buscaban dificultades, *fioriture*, *strascichi*, *trémulos*, *fintas*, *sincoptes*, y otros floreos, así como la imitación de los sonidos materiales de los objetos indicados por las palabras. Siguióse de aquí el que los cantantes pretendiesen el primer puesto y que el poeta y el compositor tuviesen que acceder a sus pretensiones. No obstante, los mejores maestros habían advertido que la melodía es la que toca al corazón, y la Revolución comenzó por la música sagrada, con Luis Viandana, de Lodi, que inventando el bajo continuo, sostuvo mejor

(1) COXE.

(2) El piano forte no es invención del Aleman Schroeter, sino de Bartolomé Cristofori, de Padua (1750), que lo llamó cembalo de martillito; y Lotti lo mejoró. CARLI, *Obras*, tomo XIV.

los Jesuitas españoles Vicente Requena y Antonio Gimeno, además de Arteaga en las *Revoluciones del teatro músico*.

(1) Véanse las obras de Chiari, principalmente el *Teatro moderno de Calicut*.

(2) COLOGERA, *Op.* tom IV, pág. 407-410; CHIARI, *Lettere scelte*, II, 147.

la armonía y la proporción entre los sonidos, de modo que el ritmo adquirió una cadencia mas sensible y la declamación música vino a ser un género de formas particulares. Antonio Bononcini, de Módena, fué alabado por sus oratorios y música de iglesia, de estilo elevado y artificioso, y lo mismo Bernardo Pasquini, Toscano, que recibió encargos de María Cristina y de otros príncipes. Benedicto Marcello, Veneciano, antes de los veinte años compuso un Curso de instrucción música; puso en notas los primeros cincuenta salmos traducidos por Giustiniani, y escribió también dramas y sátiras. Francisco Durante, de Frattaggiore, se dedicó a lo patético y no se ejerció sino en la música sagrada. Estos progresos pasaron de la iglesia al teatro. Jacobo Carissimi, Veneciano, moduló con mas gracia y sencillez los recitados. Rossi y Corelli tuvieron mas distintas ideas de la armonía, y para aumentar la expresión abandonaron las *fioriture*. Corelli había introducido las sinfonías numerosas, y mejorándose las escuelas de instrumentos, se pudo disponer mejor la orquesta, en lo cual fué insigne el Sajon Hasse, que dirigió por muchos años la de Dresde.

El aria, derivada de la forma recitativa, aparece en el *Jason* del Veneciano Francisco Cavalli representado en 1649, pero mas bien podía llamarse una especie de minué. Cesti puso algunas en la *Doris* (1663) donde luce su habilidad. Scarlatti añadió al aria melodías de expresión análoga a la de las palabras é introdujo el recitado obligado, que perfeccionó despues Vinci. Continuaron progresando Leo, Sarro, Porpora, Fea, y por último Juan Bautista Pergolese, de Jesi, el cual estudió a la naturaleza y poseyó todos los tonos, desde la sublimidad religiosa a la juguetona canción, y desde el *Stabat Mater* hasta la ópera bufa. Inimitable por su sencillez sublime, elevó la armonía al mayor grado de excelencia, y habría enmendado sus defectos, si no hubiera muerto a los veintiseis años. En vida no obtuvo mas que silbidos; pero apenas murió, fué apellidado por todos el Rafael de la música, y no se comprendía que hubiese nada superior a su *Sierva señora* y al monólogo de Vinci en la *Dido* de Metastasio. Nicolas Jomelli se immortalizó con el *Miserere*, y en muchos dramas de Metastasio perfeccionó la música teatral y fué la delicia de Europa.

José Tartini, de Pirano, que dirigió por cincuenta años la capilla de San Antonio de Padua, descubrió el tercer sonido que resulta de tocar dos cuerdas unísonas, escribió acerca de su arte y fué primoroso en el violín, cuyas cuerdas aumentó, alargando también el arco. Seguía a Corelli en la armonía filosófica, pero lo superaba en felicidad de motivos, y d'Alembert decía que sus tocatas son un sentimiento y un lenguaje mas bien que un sonido y una armonía. Antes de componer leía algun soneto de Petrarca, lo mismo que Mengs se inspiraba con las arias de Corelli para pintar sus cuadros. Fraternalidad de las artes.

Juan Paisiello, de Tarento, discípulo de Durante, extendió el uso de los instrumentos de viento y las sinfonías, pero de modo que no apagasen la música vocal; introdujo los finales en las óperas serias, los coros en las arias, y unía mil accesorios a la unidad del pensamiento. Su *Te Deum* y la *Nina pazza* son modelos en géneros opuestos. Domingo Cimarosa tuvo buena acogida y recibió buenos donativos en las cortes de Europa; puso en música mas de ciento veinte óperas, elogiadas por su feliz efecto escénico, su unidad de partés y su riqueza de acompañamiento, y su *Matrimonio secreto* se representa todavía. Antonio María Sacchini, que vivió mucho tiempo en Inglaterra, agradó por su estilo amable y fácil, su dulzura y melodía: el *Edipo en Colona* pareció a los Franceses el *non plus ultra* de la composición música. También Cafariello sabía adaptar los motivos al sentimiento del poeta. Todos estos eran Napolitanos. Tampoco debemos omitir los nombres de Pachierotti, filósofo de la música, y de Fernando Fertoní, de Saló.

Otros entretanto mejoraban las teorías. Juan Felipe Rameau, de Dijon, publicó en 1724 su primera colección de trozos de música para piano, usando, en vez de nueve, de cinco llaves; dos años despues suprimió las tres llaves de *do*, dejando solamente la de *fa* para la izquierda, y la de *sol* para los puntos agudos, sistema que todavía se sigue. En el *Tratado de la armonía* se opuso al gusto frances, pero nadie lo echó de ver hasta que doce años despues puso en práctica sus preceptos. Diez y siete óperas compuestas en pocos años prueban su fecundidad, y tuvo boga, no obstante que los partidarios de Lulli clamaban que era duro y exagerado. Entónces se propagó su *Sistema del bajo fundamental*, y por espacio de medio siglo no se volvió a escribir sino con arreglo a cómodas fórmulas, si bien en la práctica reconocidas como contrarias a los hechos que presenta la experiencia. Tanto Rameau como Tartini buscaban la explicación filosófica de la armonía por medio de ingeniosos experimentos acústicos, los cuales en realidad, además de ser superiores a la penetración del vulgo de los compositores, reducían a puro cálculo la filosofía de un arte, en el cual tiene un influjo principal el sentimiento, y en que las explicaciones de la acústica jamás pueden dar razón del ritmo.

Estas investigaciones hicieron que se dedicasen a la música grandes ingenios, como Rousseau, d'Alembert, Diderot; pero mientras el primero pretendía suprimir todas las ventajas y todos los medios de expresión que la armonía da a la música, d'Alembert decía: « Como *geómetra* creo deber protestar contra el abuso que se hace de la geometría en materias de música. » Juan Bautista Martini, de Bolonia, escribió sobre las relaciones que existen entre la música y las matemáticas, y publicó la colección mas extensa de tratados sobre aquel arte. A sus

Paisiello.
1741.
1816.

1734.
1801.

1786.

1787.

Rameau.
1683.
1764.

1722.

Martini.
1606-84.

1737. conocimientos teóricos supo asociar una excelente práctica, si bien tenía más arte que genio, y recibió de todos los soberanos de entonces testimonios de aprecio como no los obtenían los pensadores. En los tres tomos de su *Historia de la música* no se remonta más allá de los Griegos, y sostuvo que debía conservarse a la música sagrada su estilo grande y majestuoso, sin estrépito propio de plaza pública, ni melodías de aquellas que solo son dignas de un teatro.

1741-1813. Gretry. Separó a los Franceses del sistema de Rameau la fácil y graciosa sencillez que aprendieron por el intermedio de Juan Jacobo Rousseau, el cual sostenía con Grimm que no había mejor música que la italiana, ni maestro superior a Pergolese. El Italiano Duni, después Filidor, compositores de óperas cómicas, y el Frances Monsigny, lograron que se olvidase del todo la pesada música francesa, revolución que consumió después Andrés Gretry. Este maestro, natural de Lieja, que a los cuatro años tenía ya un oído sensible al ritmo musical, enamorado del estilo italiano al ver una ópera de Pergolese, abandonó los pobres métodos de las escuelas de su patria, y asociado con una compañía bastante singular, cuya alegres aventuras refieren sus Memorias, llegó a Italia, cuyas bellezas, dice, fueron las primeras lecciones de música que recibí: el canto de las hermosas Milanesas dejó un eco eterno en mi alma. Igual o mayor efecto hicieron en él las colinas de Roma, sus iglesias y sus palacios. Dedicóse primero a la música religiosa, que merced al celo de Clemente XIII se iba separando cada vez más del estilo profano, y luego, aplicándose a la del teatro, conoció cuánto podía hacer en este género. Superadas luego las primeras amarguras que en París experimenta todo el que va en busca de gloria, los Parisienses pusieron en las nubes sus cuarenta y cuatro óperas, en las cuales creó una música francesa, alegre, ligera e ingenua como la sociedad. Aspiró a interesar más bien que a conmover fuertemente; buscó la gracia con preferencia a la fuerza en sus producciones, la inspiración antes que la ciencia, y decía: *Quiero cometer errores; la armonía no sufrirá por eso menoscabo* (1). Después que pasó la Revolución, escribió en 1801 un libro mediano en que trataba de defender las ideas filosóficas contra la reacción religiosa que entonces había comenzado (2).

(1) Nos lamentamos nosotros de que los maestros tengan siempre a la poesía como subordinada a la música. Sin embargo, Gretry, aunque de grande importancia a la expresión, pregunta: «¿Por qué no ha de componerse la música primero que la letra? ¿por qué el maestro, siempre esclavo, no había de verse de una vez siquiera libre en su creación? ¿y por qué no habrían de escribirse después las palabras que han de traducir al lenguaje común sus acentos musicales? ¿Quién decidirá cuál de las dos artes, la poesía o la música, es más susceptible de esta esclavitud?» (*Ensayos sobre la música.*) Sabido es que Haydn compuso las *Siete palabras* libremente, y que mucho después se les puso la letra; también se adoptó para una de sus melodías la letra del que le llaman himno nacional del imperio austríaco.

(2) «De la vérité: ce que nous fumes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être.»

Mientras se reformaba la música en la ópera cómica, en la seria triunfaron todavía los partidarios de la música francesa, hasta que apareció Cristóbal Gluck. Este compositor, asociando a la profunda ciencia armónica de los Alemanes la melodiosa inspiración de los Italianos y el racionalismo francés, obtuvo las combinaciones armónicas, la melodía y la expresión convenientes, y creó la verdadera música dramática con su *Orfeo*, representado en Viena en 1774. La *Armida*, el *Alcésites* y las dos *Ifigenias* mostraron después hasta dónde puede llegar el genio musical. Gluck se apoyaba enteramente en la severa expresión dramática, componiendo sonidos templados con armonías expresivas, que se deslizaban blandamente de frase en frase, y desdiciendo las dulces pausas de la cadencia natural, lo cual hace que falten en sus composiciones los giros amplios y simétricos, las ondulaciones de canto y las transiciones inesperadas de los maestros italianos.

La protección de María Antonieta le sirvió mucho; pero sus opositores llamaron a París a Nicolás Piccini, de Bari, que con la *Zenobia* de Metastasio se remontó a mayor altura que ninguno de sus contemporáneos. Este introdujo muchas innovaciones; en el género patético los semitonos, en las piezas concertantes mayor arte, y en las orquestas los instrumentos de viento; mientras que en el género cómico substituyó a la música de notas y palabras la expresión graciosa y la armonía. Ya había puesto en escena cien óperas cuando llegó a Francia, y en breve se formó el bando de los piccinistas, que se valieron de las bellezas de sus obras para combatir contra la *verdad musical dramática* en nombre de la *armonía pura*, diciendo que en esta consistía la música, la cual se trastornaría enteramente si hubiera de seguir los antojos de los poetas; mientras los gluckistas sostenían que la verdad de la expresión era inseparable de la verdadera belleza dramática, a la cual debían contribuir de consuno la poesía y la música. Músicos, literatos, literatos nada músicos, la multitud ociosa y los filósofos huraños entraron con fervor en la lucha, de la cual, entre sátiras extrañas a la cuestión, resultó algo verdadero; pero no se comprendió que la rigurosa expresión de cada sílaba lógicamente no puede producir en música sino el recitado; que la melodía es tan solo un medio de halagar el oído, órgano que no está dotado de razón, y que sin embargo hay un punto de reunión de la expresión lógica con la melodía, y es cuando esta, sin hacerse esclava de cada sílaba, se apodera del sentimiento del autor e imita su expresión en todo cuanto es dado imitarla por medio del arte.

Händel, en Alemania, había elevado a un alto grado la música religiosa, y en Inglaterra despertado el entusiasmo con su música teatral. Pero Wolfgang Mozart recorrió en todos los géneros la más extensa y espléndida carrera; siendo tan insignes como el *Don Juan* y la

Gluck.
1714-87

Piccini.
1728-1800.

Händel.

Mozart,
1756-91.

Flauta mágica, sus misas, su *Requiem*, su música de piano. Es Mozart músico grave, profundo, pensador, tanto como Cimarosa vivo y flexible; este más franco, aquel más íntimo; el alemán de estilo libre y firme, el italiano ardiente e impetuoso; aquel conmueve el alma, este halaga los sentidos. Gretry, a quien Napoleón preguntó lo que pensaba de ambos, dijo: «Cimarosa pone la estatua en el teatro y el pedestal en la orquesta, y Mozart hace lo contrario.»

1732-1809. Haydn. El Austríaco Haydn, Miguel Ángel de la música, hizo una revolución en la parte instrumental, que hasta entonces había sido considerada como secundaria y como acompañamiento de la música vocal. Aprovechando la grande habilidad de sus compatriotas en el uso de los instrumentos musicales, creó la sinfonía con la perfección que dió a las diversas combinaciones de orquesta, y aun más todavía con descubrir la verdadera forma de las frases, de los períodos, de las dimensiones, convenientes a la música aislada de la poesía, forma en que se necesita suplir la palabra con una combinación que excite en el auditorio el sentimiento que el maestro se ha propuesto inspirar. Tal era la unidad del motivo, es decir, la elección de una fórmula melódica, o solamente rítmica, que contuviese los gérmenes de acentos, los cuales se fueran desarrollando originados los unos por los otros, de suerte que el compositor pudiese sobre su tema ostentar todas las riquezas de la armonía, de la modulación y de la sonoridad de la orquesta. Esta unidad sin monotonía es imposible en el drama por los frecuentes cambios de situación; pero la música sin la letra necesita repetir muchas veces las fórmulas melódicas a fin de que el auditorio pueda comprender la expresión que encierran y el sentimiento del compositor. Por lo demás, Haydn habituado, como dice Gretry, «a pintar» sin objeto y sin ser guiado por el lenguaje peculiar de los distintos caracteres,» no tuvo buen éxito en los dramas, pues en ellos le era necesario someter sus ideas a las del poeta. Decía que a Inglaterra debía su fama, que no pudo obtener en su patria sino muy tarde: cosa muy común.

Sus atrevimientos, sus acentos extraños y sus artificiosas transiciones pervirtieron a los que trataron de imitarlo, los cuales llegaron por último a sofocar el canto con el acompañamiento, rebuscando dificultades y pompas artísticas. Bethoven, de Bonn, tal vez sobrepujó en sublimidad a Haydn y Mozart; pero tanto él como Cromer carecen de unidad y naturalidad y substituyen los productos de su capricho a las más acertadas reglas. Así, después que Gluck y Gretry meditaron la letra, buscaron su expresión rítmica, la declamación natural, y la tomaron por base del canto; la música acabó por desprenderse totalmente de la letra, e invadió hasta la iglesia donde había tenido nacimiento. En 1845. Mayer el canto continuó subordinado al acom-

pañamiento, y se desterró el recitado, como se había desterrado de los bocetos la línea recta.

CAPÍTULO XXXV

Ciencias.

Las matemáticas, poderosísimo instrumento analítico, se perfeccionaron hasta un punto increíble. Las discusiones suscitadas entre Newton y Leibnitz acerca de la prioridad de sus descubrimientos, dividieron a los matemáticos del continente y a los Ingleses, los cuales afirmaban que nada podía añadirse a las teorías de Newton; y habiéndose interrumpido con este motivo la recíproca comunicación de conocimientos, experimentos y opiniones, la teoría de las fluxiones contribuyó poco a aumentar el imperio del espíritu humano sobre las combinaciones cuantitativas, hasta que las obras de los grandes matemáticos continentales vencieron al cabo las preocupaciones nacionales de los isleños y dieron origen a los trabajos de ilustres sabios. La *Harmonía mensurarum* de Cotes, la *Miscelánea* de De Moivre, son honrosas excepciones. Es alabado también el *Método de los incrementos*, y lleva su nombre una fórmula que sirve para explicar el desarrollo de cualquiera función. Maclaurin expuso ingeniosamente la doctrina del análisis; pero el teorema que lleva su nombre ha sido restituido a Stirling. El metafísico Berkley opuso varias objeciones al sistema de las fluxiones y al principio de los límites, deduciéndolas de la imperfección del lenguaje; pero d'Alembert demostró en el sentido más sencillo la aplicación de la teoría de los límites, y asignó leyes generales al movimiento de los sólidos y de los líquidos.

Julio Fagnani fue el primero que estudió las diferenciales no reducibles a la cuadratura de las secciones cónicas, las cuales se refieren a la rectificación de las elipses, de la hipérbola y de la lemniscata, y demuestra que dado un arco de esta curva, que es del cuarto grado, puede determinarse un arco de la elipse y otro de la hipérbola, que sumados son iguales a ella (1). Lorenzo Mascheroni, de Bérgamo, redujo al mero uso del compás todas las cuestiones de geometría elemental, presentando al mismo tiempo un conjunto de proposiciones enteramente nuevas, entre las cuales son especialmente dignas de atención las que se refieren a la división del círculo (2). No falta quien elogie también sus investigaciones acerca del equilibrio de las bóvedas. El padre Guido Grandi demostró geoméricamente los teoremas acerca de

(1) *Giornale dei letterati d'Italia*, tomo XXXIV.

(2) Napoleón, que ávido de toda clase de gloria, se había hecho inscribir en el Instituto y lo frecuentaba, se divertía en apurar a Lagrange proponiéndole los curiosos problemas resueltos de una manera tan sagaz como nueva en la *Geometría del compás* de Mascheroni, libro que había leído en Italia y no era conocido todavía en Francia.

Matemáticas.

Fagnani.

Mascheroni.