

tonces, convencida del mérito y aplicación de Moles, le envió pensionado á París en donde estuvo ocho años, entrando en el taller de Dupuis consiguiendo desde luego las mayores distinciones, tanto que por sus estampas hechas en París, la Academia francesa le recibió como miembro de mérito en 1774. De regreso á Barcelona fué nombrado en 1775, director de su escuela de dibujo en cuyo cargo continuó hasta su fallecimiento ocurrido en 1797.

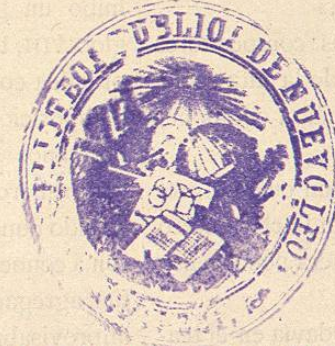
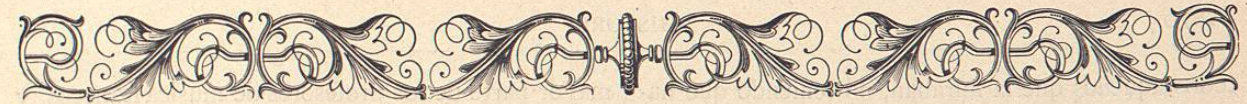
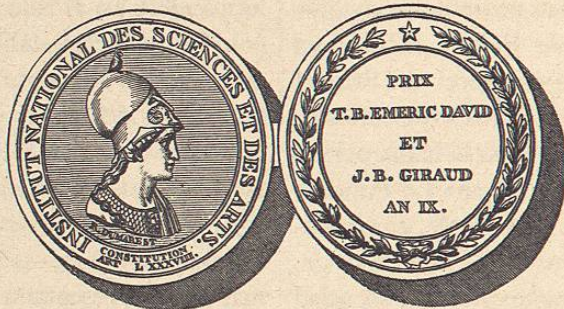
Pero tiene España un grabador al agua fuerte solo comparable con el gran Rembrandt, y este es Goya. Todas las grandes cualidades, todos los grandes defectos de Goya pintor, se encuentran en sus grabados. Todos los procedimientos se mezclan y confunden en sus planchas. El agua fuerte, la manera negra, la punta seca, todo entra al solo objeto de pro-

ducir esas planchas de una vida sin igual y de una energía fascinadora, sus *Caprichos*, sus *Escenas de la guerra* son conocidas de todo el mundo.

Nuestros grabadores no encontraron en los libros ilustrados el medio de su perfeccionamiento. En España se leía poquísimo en el siglo XVIII, y los que leían, se mantenían de la literatura francesa.

Luégo cuando el romanticismo triunfa, España tiene sobrado que hacer con su guerra de la Independencia; el grabado pues, muere, como mueren todas las artes entre nosotros durante este período para no despertar hasta nuestros días.

En Alemania Chodowiecki y Gesner iniciaron á sus compatriotas en los secretos de la punta, pero los grandes grabadores de Alemania pertenecían á épocas mucho más bajas.



CAPITULO VIII

LA MÚSICA EN EL SIGLO XVIII

La escuela de Lully y las primeras tentativas de la música italiana.—La música religiosa y las capillas.—La música instrumental y los artistas célebres.—Los cantadores y los conciertos.—Los teóricos: Rameau, sus luchas, su triunfo.—Querrela entre los *lullistas* y los *ramistas*.—*La Serva padrona* de Pergolese y el entusiasmo por la música italiana.—La ópera cómica; Gillier y Mouret.—Desenvolvimiento del género: Dauvergne, Duni, Philidor, Lamette, Monsigny y Grétry.—Gluck, Piccini.—Querrela entre los *gluckistas* y los *piccinistas*.—Mozart.

DESPUÉS de la muerte de Lully, —1687,— quien á pesar de ser italiano, fué un verdadero músico francés, simple y natural, expresivo é ingenioso, la música y el gusto musical no habían cambiado en Francia, por lo menos de una manera notable y general. Desdenábase, apartábase la gente de la música italiana; Luis XIV, que se daba por inteligente en música, protegía, con exclusión de todo otro, el género que le había encantado durante su juventud, y sólo quería oír la música de Quinault y de Lully en las raras representaciones que tenían lugar en Versalles ó en París. El público aristocrático compartía las preferencias ó las preveniciones del señor, y no aceptaba á los músicos italianos más que á título de *virtuosos*. La música de teatro quedaba fijada por el estilo de Lully, la cual por la gravedad y la sencillez de los recitados, se prestaba muy bien á la declamación musical y rimada, pero que dejaba desear más variedad en las formas, pues acababa por parecer monótona á fuerza de querer ser solemne.

No fué sino hasta principios del siglo XVIII cuando se produjo una especie de reacción. El abate Ragenet, preceptor de los sobrinos del cardenal de

Bouillon, emprendió el elogio de la música italiana en un pequeño libro intitulado: *Paralelo entre los italianos y los franceses en cuanto á lo que toca la música y las óperas*, —1702,—adelantándose así al movimiento que debía arrastrar los espíritus cuando, cincuenta años más tarde, se apoderó un género nuevo del teatro con *La Serva padrona*, de Pergolese.

Dicho se está que no faltaron las respuestas por parte de los defensores de la música francesa. Le Cerf de la Vieville de Fresneuse se hizo el abogado caluroso del género francés en su *Comparación entre la música italiana y la música francesa*, —1704,— y nueve años más tarde, —1715,— Bonnet Bourdelot, médico de la delfina María Adelaida de Saboya, en su *Historia de la música y de sus efectos*, comparaba la música italiana «á una coqueta amable, aún cuando pintada, llena de vivacidad, siempre con una cana al aire, procurando brillar en todas partes sin razón y sin saber por qué, como una vaporosa que quiere hacer ver sus arranques en cuantos asuntos trata;» comparación que implicaba naturalmente la de la música francesa, con «una bella señora, cuya belleza simple, natural y sin arte, atraía los corazones de

todos aquellos que la miraban, no teniendo que hacer más que mostrarse para agradar.»

A pesar de esas reticencias, los compositores franceses, alentados por una parte de la alta sociedad, principiaron, durante la Regencia, á componer en el gusto italiano.

En cuanto á la música alemana, aún cuando producía ya grandes maestros, Sebastián Bach, muerto en 1750, y Haendel, muerto en 1759, era poco menos que desconocida en Francia.

Si la música francesa dominaba todavía en el teatro, reinaba sin rival en la iglesia, en donde el abandono de las reglas de las antiguas capillas había introducido, hacia últimos del siglo XVII, á los compositores profanos y hasta á los cantadores é instrumentistas laicos. Campra, el primero, tuvo bastante valimiento para hacer admitir á artistas de teatro en la catedral de Nuestra Señora de París. Los motetes compuestos por la capilla del rey por los cuatro maestros de música que Luís XIV había escogido por sí mismo, Colasse, Lalanele, Minoret y Coupillet, eran ejecutados con acompañamiento de bajos, violas y violines, y esta música nueva reemplazaba casi en todas partes en las iglesias el canto llano y el falso burdón.

Entre esos maestros de capilla no se pueden olvidar á Miguel Lalande, muerto en 1726, que creó un nuevo género de música de iglesia desterrando la monotonía y la pesadez de los coros y de las lecciones, componiendo sus fugas en un movimiento brusco entremezclándolas con sinfonías y cantos agradables; Nicolás Bernier, maestro de música de la Santa Capilla, muerto en 1734, que fué considerado como el más grande compositor de música sagrada de Francia; Enrique Desmarests, que compuso motetes admirables, que vendía por algunos escudos á las capillas de las parroquias de París, antes de haber escrito con Campra la partitura de *Ifigenia en Tauride*: tan cierto es que la música religiosa y la de teatro, difiriendo poco una de otra por los procedimientos reclamaban, menos aunque hoy día, aptitudes distintas y especiales.

Por su parte la música de salón quitaba á la del teatro más de un compositor. José Mauret, intendente de música de la duquesa del Maine, autor de varias óperas y bailes, compuso multitud de aires de canto, de sonatas y coplas; Boismortier, músico fecundo é inteligente, compuso también muchas arias y duos, que se ejecutaban con flautas, violines, oboes y cornamusas. Francisco Francoeur componía sonatas; Mondoville componía también sonatas para piano y sinfonías que principiaron su reputación. La

mayor parte de los profesores de música francesa, y hubo un gran número de célebres durante el siglo XVIII, tuvieron á honra probar que juntaban la práctica con la teoría demostrando su talento en la composición. Entre los profesores de piano, los tres hermanos Couperin, merecen ser nombrados entre los primeros, pues su talento de ejecución tal vez no ha sido nunca más igualado. Otros profesores se dieron á conocer por cualidades particulares: du Mourtier agregado á la casa del príncipe de Clermont, improvisaba durante días enteros en el piano; Schobert, de la casa del príncipe de Conti, se distinguía por sus prodigios de digitación, como Simón, maestro de piano de los infantes de Francia bajo Luís XVI; Sckard, cuya ejecución era muy brillante, introdujo el uso de hacer trabajar en batería á los bajos en las piezas de piano. Recuérdanse además los nombres de Rodolfo, el autor de los célebres solfeos, y de su sobrino Hullmandel, nacidos entrambos en Strasburgo.

Esos hábiles ejecutantes, que Francia producía casi en tan gran número como Italia y Alemania, encontraban sus talentos con empleo honroso y lucrativo, dentro y fuera de las orquestas del teatro; pues esas orquestas no eran, de mucho, tan completas como lo son hoy día; por otra parte, no había en París más que dos teatros con orquesta, la Academia real de música, y la Comedia francesa, antes de la creación del nuevo Teatro italiano,—1716,—y los pequeños teatros de música de la Feria San German y de la Feria San Lorenzo, se contentaron durante mucho tiempo con algunos malos profesores. Pero los príncipes, los grandes señores, los grandes financieros, tenían cada uno su orquesta, bajo la dirección de un maestro ó jefe, que debía estar siempre dispuesto para componer ó ejecutar alguna pieza de música. No se debe por esto creer que esos músicos, agregados al servicio de la casa, fuesen rara vez empleados y por consiguiente mal pagados; se les empleaba sin cesar, con cualquier motivo, según el capricho de sus patronos; en invierno daban conciertos ó intermedios de música, en los salones y galerías, en verano en los jardines; durante las comidas, á la hora de comer, ó á la de cenar se hacía música, y además estaban encargados en absoluto del servicio musical de la capilla de la casa. El lujo de un arrendador general jamás se desplegaba mejor que en las dispendiosas funciones musicales. El famoso la Popelinière mantenía la suya á la altura de la de los príncipes de la sangre: tenía por jefe esta música al belga Gossec, quien recibía los consejos de Rameau, y que no abandonó sin

sentimiento su ventajosa posición para convertirse en jefe de la música del príncipe de Conti. «¿Qué queréis? decía Gossec á Rameau, á quien no había consultado para cambiar de patrono, estaba mejor pagado en casa del Arrendador general, pero es necesario hacer un sacrificio por el honor, es más glorioso ser el criado de una alteza real.» Añádase á esa razón de amor propio, que el príncipe de Conti tenía una capilla muy superior á la de Popelinière, y que su director de orquesta era al mismo tiempo el maestro de su capilla.

En cuanto á la capilla real, era siempre el punto culminante á que aspiraba un buen músico director ó ejecutante para formar su fortuna y su reputación. La lista de los subintendentes de la música del Rey, desde Lully hasta á Francoeur, prueba que el talento reunido de la composición y de la ejecución era la condición indispensable de ese puesto elevado y difícil de llenar, cualquiera que fuera el favor de que gozara el artista á quien estaba confiada esta parte importante de los pequeños placeres del rey.

Los buenos instrumentistas fueron tan numerosos durante el siglo XVIII, que no es posible otra cosa más que recordar sus nombres.

La escuela de violín era considerada como la primera, y los artistas franceses, que seguían el curso del célebre Leclair,—1697-1764,—procuraban siempre perfeccionar su ejecución franca, correcta y hábil, añadiéndole algo de la vivacidad y calor de la ejecución de los violinistas italianos. Los mejores violinistas formaban parte de la capilla real y de la orquesta de la ópera. Juan Pedro Guignon,—murió en 1774,—hizo revivir en su favor el antiguo título de *rey de los violinistas y de los menestrales*, fué seguramente el mejor violinista de su tiempo. A su lado figura el no menos famoso Harane primer violinista de la capilla real quien principió sus estudios á la edad de tres años, y el único seguramente capaz de ejecutar las sonatas más difíciles de Tartini; Lemiere, excelente violinista de la orquesta real, que era discípulo de Gaviniés y fué el maestro de Bertheaume. Bautista Anet, llamado Bautista, que recibió durante cuatro años las lecciones del famoso Corelli, pasó también por uno de los primeros violinistas de su tiempo.

El bajo viola, que todavía podía invocar, á primeros del siglo, los nombres célebres de Forqueray y de Marin Marais, que falleció en 1728, fué muy pronto abandonada por el violoncello que tomó decididamente puesto en la orquesta de la Ópera, en 1730, y cuya fuerza expresiva corresponde mejor al carácter de la nueva música. Un curioso opúsculo

de Humberto Leblanc, doctor en derecho, titulado: *Defensa del bajo-violá contra las intrusiones del violín y las pretensiones del violoncello*,—1740,—narra, en un estilo tragi-cómico, las supérfluas quejas de los fieles apasionados del destronado instrumento. Entre los violoncelinistas que se hicieron aplaudir por esa época, deben citarse Berteau, el fundador de la escuela del violoncello en Francia, y sus discípulos, Cupis, Duport el mayor, y sobre todo los dos Janson, que el mismo célebre Luís Duport no hacía olvidar.

Los instrumentos de viento, cuyas numerosas familias tendían, como las de los instrumentos de cuerda, á fundirse en ciertos tipos definitivos participaban de los mismos progresos de ejecución. El oboe, estaba brillantemente representado en la orquesta real por Berozzi,—1765,—relegando definitivamente de la orquesta la cornamusa, á pesar del talento de Chefdeville y de Todini. Blavet, subintendente de la música del conde de Clermont, era el más hábil flautista que hasta entonces se hubiese oído. La orquesta real había tenido siempre excelentes bajos: Beleville en 1750, Dubois y Cugnier bajo Luís XVI; en fin, Rodolphe sabía sacar de la trompa, suavizada por su exquisita ejecución, sonidos dulces y expresivos hasta entonces todavía desconocidos.

Pero de todos los músicos instrumentistas, aquellos que más se admiraban y que se ponían por encima de los otros, eran los organistas, cuando habían llegado á ese grado de perfección que ejercía una especie de imperio fascinador sobre un inmenso auditorio atento y recogido. Luís Marchand, que había sido el organista de la capilla del rey, durante los veinte últimos años del reinado de Luís XIV, (casi no tocó más el órgano después de su fallecimiento) tenía ya un sucesor digno de él. Luís Claudio Daquin, que tocaba el piano á la edad de seis años y que no tuvo otro maestro que su genio natural, ya ventajosamente conocido antes de haber cumplido los veinte años, atraía á la parroquia de París ganosa de escucharle lo mismo la multitud que el gran mundo. Marchand fué á oírle á propósito de un *Te-Deum* que el joven artista organizó en la iglesia de San Pablo, y maravillado de la ejecución de su rival, le dijo: «Acabáis de hacer milagros, pero todavía hay un Marchand en el mundo. Venid domingo próximo á los Cordeliers.» Fué la última vez que Marchand tocó el órgano; se sobrepujó á sí mismo, y conmovido por su último esfuerzo, exclamó al bajar del teclado de su órgano: «¡Adiós, mi querida hija! ¡Daquin es sólo digno de tí!» Daquin,