

fué nombrado organista de la capilla real en 1739, y obtuvo éxitos inmensos: el más halagador fué el de Rameau, que decía de él: «La música se pierde, se cambia de gusto á cada momento, no hay más que un Daquin que tenga el valor de resistir el torrente; él ha conservado siempre al órgano la majestad y la gracia que le es propia.» El renombre de Daquin, sin embargo, no pudo ahogar el de los Couperin, que de padre á hijo se sucedían como or-

ganistas en Saint-Gervais; el más célebre, Francisco Couperin, llamado «el Grande,»—murió en 1733,—había, es verdad, compartido entre el órgano y el piano, su doble talento de ejecutor y de compositor.

La perfección de la ejecución en el órgano había producido en la fabricación de los órganos los más ingeniosos perfeccionamientos, pero los constructores de órganos, lo mismo que los otros fabricantes de instrumentos de música, eran rara vez france-



CARLOS GOLDONI

ses; los más hábiles venían de los Países-Bajos y de Alemania. Sin embargo, uno de los mejores constructores de órganos, Francisco Enrique Clicquot, se había hecho una gran reputación, añadiendo á sus instrumentos mecanismos que daban todos los sonidos de los instrumentos de viento y otros que imitaban la voz humana. En general los constructores de pianos eran también belgas ú holandeses, alemanes ó alsacianos. La ciudad de Arveres había suministrado á Francia y sobre todo á París, un gran número de excelentes pianos que salían de la fábrica de los Ruckers; pero como esos pianos eran muy pequeños para la ejecución de las grandes sonatas, un excelente constructor francés, llamado Blanchet, encontró el medio de hacerlos mayores lo mismo en ancho que en largo, dándoles sesenta y

una teclas en vez de cincuenta y ciento ochenta y tres cuerdas en vez de ciento. Esos pianos, en los cuales las cuerdas de metal eran pulsadas por el choque de lenguitas de pluma que las teclas hacían mover, fueron muy pronto reemplazadas, durante el reinado de Luis XVI, por pianos á martillo, llamados *forte-piano*, que Silbermann de Estrasburgo, fabricaba con un arte incomparable. Pero ya tenía que luchar el *forte-piano* con una rivalidad temible, desde la invención de la arpa á pedales, que el inventor, un italiano llamado Petriní, dió á conocer en París, y por la que bien pronto se apasionaron las damas del gran mundo. La guitarra había pasado de moda.

En cuanto á los instrumentos de música á arco, los *luthiers* de París los hacían venir por lo general

del extranjero, medio hechos, contentándose luego con arreglarlos á la francesa. Entre esos *luthiers* cuya corporación se componía sólo de cincuenta maestros, se citaban con elogio Boquet, Pierut y Cartagney, cuyos violines podían algunas veces sostener la comparación con los de Cremona. Pero entonces, como después, la ambición de ese músico distinguido era mostrar su ciencia en un instrumento trabajado de la mano de un Stradivari, ó de Steiner, ó de uno de los hermanos Amati.

Los amadores que habían viajado por Italia desde principios del siglo, decían, sostenían, que solo los italianos sabían cantar y que los franceses no ser-

vían más que para gritar. Pero no se les quería dar crédito, y los cantantes más aplaudidos en la ópera fueron durante mucho tiempo los que más gritaban. Bounet cuenta, en su *Historia de la música*,—1715,—que un escudero de la duquesa de Bourgogne habiendo invitado á comer á dos músicos «de las más bellas voces de la capilla real, esos cantantes, de pié, delante de la chimenea, apenas hubieron entonado una gran aria cuando á causa de la fuerza de su voz hicieron temblar y resonar toda la fayenza del bufete, cayendo en seis pedazos el gran espejo que estaba delante de la chimenea por la fuerza del unísono. Por fortuna tales voces sólo nacían en el



Lección de música

teatro ó en la iglesia. Los cantantes de teatro en renombre, que algunas veces eran invitados á venir á cantar en los salones, se guardaban bien de romper los espejos, eligiendo de preferencia algún canto dulce y tierno, alguna arieta graciosa ó expresiva. Esos cantantes, infatuados con sus triunfos tenían algunas veces una vanidad superior á su talento. El famoso Jélyotte, de la ópera, convidado á cenar por el mariscal duque de Brissac, se puso á la mesa, y comió como cuatro y bebió como diez, á los postres el mariscal le rogó que cantase, pero el artista se excusó pretextando una indisposición. El mariscal enojado, le replicó que cuando el invitaba á un hombre de su clase, no era para estar con él en sociedad, sino para gozar de su talento y hacer que del mismo gozaran sus convidados. «Cantaréis ó sino...» Jélyotte no esperó que terminase su frase y cantó una arieta. «Muy bien amigo mío,» dijo el mariscal que no le permitió que cantara más, y volviéndose á su mayordomo, le dijo:—«Que se den á ese hombre dos luises y, que se le despida.» Jélyotte aban-

donó la escena en 1755, para escapar á esas humillaciones que las preocupaciones de la época imponía á los artistas de teatro, bien que hubo de acomodarse á las exigencias del tiempo cuando hacía las delicias de las cenas de la aristocracia y de los banqueros, con sus duos con la Garde, maestro de música de los Infantes en tiempo de Luis XV. La voz de bajo de la Garde casaba admirablemente con la de tenor de Jélyotte, y las agradables arietas, compuestas por la Garde y cantadas por las dos amigos, tuvieron tanto éxito que, á menudo cuando se había logrado hacerles aceptar una invitación que se pagaba muy cara, se les guardaba toda la noche hasta que habían perdido la voz á fuerza de cantar.

Los primeros conciertos públicos fueron los conciertos *spirituels* de las Tullerías, que no se componían sino de música religiosa, vocal é instrumental. No se conocían antes, en materia de conciertos, más que los que tenían lugar de cuando en cuando, en la corte, á presencia del rey, y algunas veces entre los



príncipes de la sangre. Fué Philidor.—Anne Danican,—primo del célebre jugador de ajedrez, quien tuvo la primera idea de esos conciertos *espirituales*. Como las representaciones de ópera, quedaban suspendidos los días de fiesta solemne de la iglesia, lo mismo que durante la Semana Santa y la quincena de Pascuas, Philidor propuso reemplazar las representaciones con conciertos, que él llamaba *espirituales*, por cuanto debían componerse de números de música más ó menos análogos á la santidad del día en que se daba el concierto. Obtuvo pues privilegio para esa clase de conciertos, que se dieron casi sin interrupción, desde 1725 hasta 1795 en una de las salas del palacio de las Tullerías. El concierto inaugural tuvo lugar el 18 de Marzo de 1725, á las seis de la tarde, en presencia de una numerosa reunión. Ejecutáronse una *suite* de aires de violín de Lalande, un capricho del mismo compositor, un concierto de Corelli, *La noche de Navidad*, y un motete á grande orquesta, intitulado *Cantate Domino*, por Lalande, que era á la sazón sub-intendente de la música real. Fueron los músicos, los cantantes y cantatrices de la ópera, los que tomaban parte en el Concierto espiritual, pero en traje de sociedad, concurriendo todos á la admirable ejecución de los *Stabat*, de los *Miserere*, y de los *De Profundi*. Se les aplaudía como en el teatro. Esos conciertos exclusivamente reservados al gran mundo, gozaron siempre gran favor, y atraían á París, durante la quincena de Pascuas, gran número de extranjeros de distinción.

La música era un arte para aquellos que de ella se hacían intérpretes y maestros; era una ciencia muy extensa y muy delicada, que debía también ser cultivada por sabios de profesión, tales como los matemáticos. La Academia de ciencias suministraba esa clase de sabios, exclusivamente preocupados de teoría musical. Un buen geómetra, Casré, había consagrado sus investigaciones á la teoría general del sonido y á los diferentes acordes de la música; su colega Sauveur, había hecho preciosos descubrimientos en acústica, de los cuales quería sacar un nuevo sistema de sonidos y una especie de lengua musical. D'Alembert no podía olvidar rama alguna de la ciencia, y escribió sus *Elementos de música*,—1752.—Antes y después de él, muchos prácticos publicaron también tratados sobre ese arte: tales fueron Bailliere, Cajon, de Bethisy, Bordier, etc. Entonces se vió salir más de un método de música sobre nuevos planes. Los más experimentados músicos se consagraban á alguna parte especial del arte y de la ciencia: Bordier se ocupaba de la com-

posición; Blansville, Serre, Roussier, Rameau, Rameau sobre todo, se ocupaba de armonía.

Felipe Rameau,—nació en Dijon en 1683,—que había nacido músico, y quien, apenas tenía siete años, tenía ya un talento extraordinario de piano, fué á estudiar música á Milán, y no regresó á Francia sino para encontrar medios de vivir de su arte. En su carrera encontró obstáculos casi insurmontables, celos terribles y enemigos que sin cesar renacían entre sus rivales bien que no aspirase más que á ser organista de una parroquia de París. Cansado y disgustado de tanta injusticia, se retiró á provincias, y á lo menos fué aceptado como organista de la catedral, en Clermont, en Auvernia. Fué allí donde dirigió sus estudios á la composición, haciéndose un sistema de armonía leyendo las obras de Mersene y de Descartes. De regreso á París en 1721, publicó sus primeros números de música, que obtuvieron un éxito brillante, y pronto después, su *Tratado de armonía reducido á sus principios naturales*, obra considerable en la cual había intentado dar á la armonía una base científica, pero que no dejó de levantar críticas vivas y amargas. Simple organista de la iglesia de San Cruz de la Bretonnerie, daba lecciones de música, y hacía grabar composiciones instrumentales, todo lo cual apenas le aseguraba su manutención. En 1726 publicó su *Nuevo sistema de música teórica*, y en 1732 su *Disertación sobre los diferentes métodos de acompañamiento por el órgano y el piano*. «La música, dice Laborde, debe á Rameau tanto como la física debe á Newton; él la reduce á principios generales, y ofrece un sistema del cual todas las partes se explican y fortifican recíprocamente.» Pero Rameau, tiene ya cuarenta y cuatro años, y todavía no había escrito nada para el teatro.

Hasta esta época, la Academia real de música no había tenido más que imitadores de Lully para las partituras compuestas sobre tragedias líricas imitaciones de las de Quinanet muy inferiores á sus modelos. Los autores de esos poemas eran, sin embargo, algunas veces Lamotte Houdard, Duché, Fontenelle, la Grange-Chancel; pero el músico más fecundo se hubiera en vano esforzado en dar vida á las insípidas creaciones de Dauchet y del abate Pellegrin. Pascal Colasse, el mejor discípulo de Lully, había tenido como una reminiscencia de la música de su maestro en *Las bodas de Thetis y de Peleo*. Destouches, que no había esperado á saber el contrapunto para componer, y que en 1713 fué ya subintendente de la música real, había encontrado acordes tan poderosos en su ópera de *Issé*,—1697,

—que Luís XIV dijo muy alto que era el único músico que no le había hecho sentir la falta de Lully. Andrés Campra, quien, de la misma manera que Marco Antonio Charpentier, conocía la música italiana, se había distinguido en sus óperas, especialmente en la intitulada *Hesione*,—1700,—por los coros tratados magistralmente y por melodías bien rimadas. Dos instrumentistas de bajo de viola, Marais y Salomon, compusieron dos óperas que fueron muy aplaudidas y que merecieron serlo: *Alcyone*,—1706,—y *Medea*,—1713.—En cuanto á Miguel Montclair, que desempeñaba el primer contrabajo en la orquesta de la Academia real de música, escribió una ópera llamada *Jephthé*.—1732,— en la cual se hacía notar un coro de una composición tan bella que Rameau al oírle le acudió la idea de escribir por su parte una ópera. «Puesto que los contrabajistas logran éxito, los pianistas, se dijo, tienen derecho á meter las manos en la masa.» Fué Mondoville quien introdujo en la orquesta de la Academia real de música un contrabajo de tres cuerdas, reservado durante algún tiempo para las representaciones de los viernes. También fué autor de partituras que parecieron dignas de figurar al lado de las de Rameau á quien sobrevivió catorce años.

Tal era el repertorio con que había vivido la Academia real de música, cuando Rameau pareció en la escena, y que había tenido sucesivamente por intérpretes, como cantante de fama á Cochereau, Tribon, Jélyotte, Chascé, y como á cantatrices Maupin, Eremaus, Lemanre, Pélissier, Fel, etc.

Rameau antes de abordar la escena de la gran Opera, había ensayado sus fuerzas musicales en la modesta escena de la Opera Cómica en la Feria de San German. Piron, su compatriota y amigo, le dió seis ú ocho obras para poner en música, y esas obras, entre otras *La Rosa*, tuvieron grande éxito sin dar á conocer por esto el compositor. Ni siquiera sirvieron para recomendarle á los autores oficiales de óperas y bailes de la Academia real de música, y ya el viejo Lamotte, que le había negado un poema, no existía hacía dos años, cuando por fin pudo conseguir Rameau que su música se oyera en la Opera.

Fué el abate Pellegrin quien, cediendo á las instancias reiteradas de la señora de la Popelinière y á las buenas razones de la caja del arrendador general, le confió un poema *Hipólito y Aricia*, del que escribió la música en algunas semanas. Esta ópera fué representada el 1.º de Octubre de 1733, y á pesar de la cábala que estuvo á punto de interrumpir esta representación, todos los inteligentes decla-

raron á la vez que Francia poseía un músico de genio. Fué una revolución en el arte musical, pero los últimos partidarios de la escuela de Lully protestaron con tanta hostilidad contra ese nuevo sistema de música, que Rameau estuvo á punto de renunciar al teatro: «Yo había creído, dijo con amargura, que mi estilo gustaría al público; veo que estoy en un error, es inútil perseverar.» Todos los periodistas, y á su cabeza el abate Desfontaines, se pronunciaron contra el audaz innovador; las hojas volantes, las canciones satíricas, los epigramas, las caricaturas se sucedieron sin paz ni tregua J. J. Rousseau, que era una de las visitas de la casa de Popelinière, decía á cuantos querían oírle que era necesario enviar á los Iroqueses «ese destilador de acordes barrocos.» Pero el público, el verdadero público, se había encargado de la defensa de Rameau y de su música, acudiendo entusiasta y en masa á las representaciones de *Hipólito y Aricia*; los autores de la Opera acabaron por venir á ofrecerle su colaboración á ese competidor original é inventivo, que por tanto tiempo habían desdeñado.

Desde aquel momento el triunfo de Rameau no hizo más que confirmarse, y como se había reprochado á su música el carecer de melodía, dió un brillante mentís á ese reproche, escribiendo la partitura de la ópera-baile de las *Indias galantes*,—1735,— para el cual había pedido la letra á su amigo Fuzelier, y á otros autores ordinarios del teatro de la Feria de San German. Dos años más tarde su triunfo fué completo y definitivo, cuando hubo hecho representar *Castor y Pollux*,—1737,—ópera en cinco actos, cuyo poema era de Bernard, el poeta en boga en los salones de la aristocracia financiera. Esta partitura fué considerada con justo título como una obra maestra, y la opinión pública levantó á Rameau á cien piés por encima de todos sus predecesores. Los *lullistas* se reconocieron vencidos y no hubo ya en Francia más que *ramistas*, por lo menos en París y Versalles. Toda la antigua música francesa no tenía ya derecho á sobrevivir desde el día en que Rameau acaba de subsistir «á las armonías consonantes, á las modulaciones previstas, á los acompañamientos insignificantes, á las sinfonías uniformes, cortes nuevos, ritmos variados y picares, armonías ingeniosas y una instrumentación rica y poderosa.»—*Historia de la música dramática en Francia*, por Gustavo Chouquet.—Rameau continuó escribiendo música de teatro hasta su muerte, que ocurrió en 1764, habiendo escrito, durante treinta años, más de veinticinco grandes óperas y óperas-bailes. Pero en 1752, cuando *La Serva padrona*, de