

Pergolese, cantada en la Academia real de música por cantantes italianos, puso en presencia la música italiana y la música francesa, esta última tuvo que sufrir los más violentos ataques, quedando de ellos profundamente quebrantada la reputación de Rameau. Esto le ocasionó algún descorazonamiento, haciéndole dudar á él mismo de sus teorías musicales, así es que, durante el período del inmenso éxito de los cantantes italianos, á quienes en 1752 se llamaba *los Bufones*, negóse absolutamente á hacer re-

presentar obra alguna nueva de su composición. «Si yo tuviera treinta años menos, decía al abate Arnaud con una noble modestia, iría á Italia; Pergolese sería mi modelo; yo sometería mi armonía á esta declamación verdadera que debe ser la única guía de los músicos; pero á setenta años, se comprende que uno no debe aspirar más que á ser lo que se es...»

Los concurrentes á la ópera, que estaban cansados, dice J. J. Rousseau en su *Carta sobre la música*



La emperatriz MARIA LUÍSA.—Prud'hon

francesa, de las «porfiadas y enojosas lamentaciones, á las cuales no faltaba, para entorpecer al mundo entero que fuesen cantadas con precisión y sin gritos,» habían acogido con entusiasmo la música de Pergolese. Esta música, con sus elegantes y suaves melodías, parecía tan viva y natural, tan graciosa y tan cómica, que los partidarios de los *Bouffons* ó de la ópera bufa, eran cada día más numerosos y entusiastas. Los lullistas y los ramistas se habían fundido en un solo grupo, para hacer cara al enemigo, y Luis XV no pudo hacer otra cosa que declararse por ellos, al declararse por la música francesa. La reina María Leczinska, por lo contrario, por oposición á esa cábala de la corte, tomó partido y causa por la música italiana. El teatro de la ópera era, pues, un verdadero campo de batalla, en el cual el rincón del rey y el rincón de la reina caracterizaban cada una de las partes contrarias. Los más distinguidos escritores, que nada sabían de música, preciso es confesarlo, ó por lo menos la

mayor parte, entraron un poco á la ventura en uno y otro campo, arrojándose á la lucha libro en mano. J. J. Rousseau fué el más violento de todos: terminaba su citada *Carta sobre la música francesa*, diciendo: «que los franceses no tienen música ni pueden tenerla, y que si tienen jamás una, será peor para ellos.» Esta carta excitó las cóleras más violentas, y los sinfonistas de la Opera ahorcaron y quemaron al autor en efigie. Grimm, Diderot y el barón d'Holbach habían sostenido la misma tesis, pero con menos acrimonia y vehemencia. Rameau, que siempre había sido poco simpático á J. J. Rousseau, escogió esta ocasión para defender su propia causa, atacando al autor del *Devin de village*, á quien se dirigía el reproche, que nunca se ha probado, de haberle robado su música á un tal Granet, de Lyon, para componer esa graciosa obra que por tanto tiempo se oyó con gusto en Francia. Freron, Travenot, el abate Laugier y muchos, corrieron á colocarse bajo la bandera de Rameau.

Este largo debate, durante el cual tantas tonterías se dijeron de uno y otro lado, termina de pura fatiga, sin que nadie pudiese cantar victoria; sin embargo, la música italiana había tomado pié en Francia y derecho de ciudadanía en la Ópera. Hé aquí como más tarde apareció Laborde, esa revolución musical:—«Cuando los *Bufos* italianos llegaron de Italia, las gentes de gusto no tuvieron más que una opinión con que aprobar esta música expresiva y pintoresca. El resto de la nación resistió, pero

tuvo que ceder al imperio de la razón y del fastidio. Francia, acostumbrada siempre á perfeccionar lo que le llega de sus vecinos, teniendo el término medio entre Italia y Alemania, adoptó la melodía italiana, que unió con la armonía alemana.»

Esta querrela, tan ardiente en un principio, se resolvió, como sucede á menudo, en mutuas concesiones. La escuela francesa aflojó en su severidad. El mismo Rameau, en sus últimas obras, había suavizado su estilo y buscado la melodía, á imitación



GERICAULT

de Pergolese y de los compositores italianos, que principiaban á conocerse y á difundirse por París. Laborde, Trial, Berton, Dauvergue, y sobre todo Mondeville, italianizaron sus nuevas composiciones.

Al lado de las tragedias líricas que constituían el fondo del repertorio de la Academia real de música, la música de baile había adquirido cada día más importancia en las piezas alegóricas y mitológicas, que cada vez gustaban más por la pompa de los trajes y de las decoraciones. Además de numerosos divertimientos compuestos para la corte y para los grandes señores, la *ópera-baile*, en la que el canto y la danza se dividían la ejecución escénica, ejercitaba el genio musical de los compositores privilegiados del teatro poniendo de relieve bailarines de tan buen gusto como Dupré y Javilliers, y bailarinas como Sallé y Camargo. Pero no fué sino du-

rante la segunda parte del siglo que Noverre, apoderándose del baile de acción ó *baile-pantomima*, ensayado ya en las fiestas de Sceaux por Mouret, desarrolló, perfeccionó ese nuevo género, en el cual tuvo la buena fortuna de tener por colaborador, en el baile de los *Petits Rieur*,—1778,—al joven Mozart, dando carrera á las ingeniosas creaciones de los famosos coreógrafos Gardel y Vestris.

Si la gran música francesa, la música seria y dramática, hubiese tenido algún trabajo en sostener la comparación con la música italiana bufa, otra música francesa se hubiese levantado en otra parte, música verdaderamente nacional, tan cómica, y tan donosa y tan viva cuanto podía serlo la de los bufos. Era la música del pueblo, era la que se podía ir á oír á la Feria de San German, en el teatro de la Ópera cómica, donde el violinista Juan Claudio Gil-liers acompañaba con sus joviales inspiraciones las



coplas malignas aguzadas por Regnard, Dancourt y le Sage. Esta música original en su sencillez y llena aún del antiguo sabor gálico, alegraba á menudo los oídos de los espectadores del Teatro italiano y de la Comedia francesa, cuando en él se ejecutaban los agradables divertimientos puestos en música por José Mousset, á quien sus contemporáneos habían llamado el *músico de las gracias*. Los compositores de música graciosa no habían, pues, faltado jamás á ese teatro de ópera-cómica, que tan bien convenía al espíritu francés; pero generalmente no se dignaban darse á conocer, y la música improvisada, que el director del teatro les compraba por algunos escudos, formaba un curioso depósito anónimo en el que cada uno venía á buscar arias, rondós y vaudevilles, que dejaban gratos recuerdos en la memoria del público. El sorprendente éxito de *La Serva padrona* dió la idea á Juan Mounet, actor y director del teatro de la Feria, de pedir para ese teatro un nuevo privilegio, que le permitiera añadir al género de la ópera cómica las recreaciones musicales y los bailes pantomimas. Proponíase con ello dar la mayor extensión posible á la música bufa francesa, y la ejecución de su proyecto confiaba á músicos que guardaron el anónimo, de miedo de ser castigados con el interdicto por la Academia real de música: uno de ellos, Dauvergne, no temió entregar su nombre á la publicidad, cuando hubo compuesto *Les Troqueurs*,—1753,—pequeña obra maestra de la música francesa. Esta concurrencia era ya demasiado temible para que la Academia real de música no empleara su crédito en contrariar el éxito cada vez mayor del teatro de la Opera cómica. Juan Mounet no podía luchar; cedió su privilegio á Favart, á Corby y á Moet, quienes se vieron obligados á su vez á reunir la Opera cómica á la Comedia italiana, que era la más capaz de desafiar los celos y la mala voluntad de la Academia real de música. Sin embargo, no se trataba más que de una escena de segundo orden, pero la música de ópera cómica tomó en ella gran desarrollo con el concurso de los mejores compositores, quienes fueron admirablemente secundados por poetas cómicos de agradable talento tales como Anseaume, Favart, Sedaine, Vade, Pannard, Tacounet y por actores tan estimados del público como Carlin Bertinazzi (Arlequín), Cailleau, Laruelle, Trial, Camerani, madame Dazincourt, y sobre todo madame Favart. Los principales compositores eran Dauvergne, Duni, Philidor, Monsigny, Laruelle, y en fin, Grétry, que fué una de las glorias más incontestables de la música francesa, mereciendo ser lla-

mado, después de cuarenta años de éxitos de buena ley, «el Molière de la música.»

Philidor, uno de los autores de ópera cómica más originales, había escrito una obra maestra de ciencia instrumental y de música expresiva, con el mal poema de *Ernelinda*,—1767,—del pequeño Poincnet, el misticador. Gluck tuvo que alabar y criticar á la vez esta bella partitura, diciendo: «Es un reloj ricamente montado, guarnecido de piedras preciosas, pero cuyo movimiento no vale nada.» Philidor, lo mismo que Monsigny, Laruelle, Gossec y otros compositores que crearon el repertorio del Teatro italiano, probaban que la música francesa era igual á la música italiana, bajo el doble concepto de la melodía y de la armonía, pero que le era muy superior desde el punto de vista de la expresión dramática y donosa: *Le Marechal Ferrant*, *Le Sorcier*, *Tom Jones*, cuya aria de caza llena de vida y de movimiento se hizo célebre, fueron los compositores de primer orden. No fueron sobrepujados por el napolitano Duni,—murió en 1775,—condiscípulo y amigo de Pergolese, llamado á Francia, después del éxito nunca visto de *La Serva padrona*, y ajustado por la Comedia italiana, para poner en música las óperas cómicas. Había, empero, tan bien adivinado las condiciones de la lengua y de la prosodia francesa respecto de la composición musical, que puso en música la ópera-cómica intitulada *Ninette à la cour* aún antes de saber francés. Era un melodista simple, sencillo y gracioso; se puede decir que escribió música verdaderamente francesa para *La fille mal gardée*, *La feú Urgéle*, *Les Moissonneurs*; cuando tenía ya cerca de sesenta años. Monsigny,—1729-1817,—un músico creador, absolutamente francés, se distinguió entre todos sus contemporáneos por el don innato de la melodía, por una exquisita sensibilidad, y por un profundo sentimiento de la verdad dramática. Sus numerosas partituras *Le cadí dupe*,—1769,—*Le roi et le fermier*,—1762,—*Rosé et Colas*,—1764,—*Le déserteur*,—1769,—*Felix*,—1777,—encantaron á la multitud que no se cansaba de oírle. Laruelle se inspira del gusto francés, para componer arietas que cantaba maravillosamente, y Gossec, que había tenido un inmenso éxito con la pequeña ópera *Los pescadores*,—1766,—alcozólo menor al querer escribir en grande estilo el *Theseo*. Es necesario hacer constar que los compositores italianos ó alemanes italianizados, á los cuales el Teatro italiano les permitió que ensayasen su arte, quedaron de todo punto inferiores á los músicos franceses. Aquellos, es verdad, tenían á su cabeza como guía y modelo, un hombre de genio

que nació en Bélgica en 1741, á Andres Ernesto Modesto Grétry, quien, habiendo venido á Francia á la edad de veintiocho años, fué acogido con entusiasmo, patronado y adoptado, no sólo á causa de su talento musical, sino también á causa de su bello carácter, y de su genio enteramente francés.

Grétry había bien comprendido el género de música que convenía al público francés:—«Es necesario ser verdadero en la declamación, á la cual es Francia muy sensible, decía. Yo buscaré, pues, la verdad, en la declamación; y por esto no dejo de creer que el músico que sabrá metamorforearla en canto, será el más hábil.»—Marmontel, que tenía más que otro alguno el talento de hacer óperas cómicas y piezas para la música, dió á Grétry sus tres primeras obras y con ello ocasión á sus tres primeros triunfos *Le Huron*,—1768,—*Lucila* y *Le Tableau parlant*,—1769.—Más tarde Grétry se entendió todavía mejor con Sedaine que asoció á los brillantes destinos de su deliciosa música. «Si Sedaine no es el poeta que lima mejor sus versos destinados al canto, dice en su *Ensayo sobre la música*, las situaciones que crea, y que no encuentra, como dicen sus envidiosos, son tan imperiosas que fuerzan al músico á unirse á ellas para expresarlas. Casi siempre usa la expresión que es más propia y se cree dispensado de embellecerla con adornos poéticos. Obliga, pues, al músico á tomar formas nuevas, para expresar caracteres originales.» Grétry, que en un principio había imitado á Pergolese y á los maestros napolitanos, se emancipó muy pronto de esta imitación más involuntaria que sistemática, y fué uno de los artistas creadores de la escuela francesa; las mujeres, como él mismo decía, reconocían su sensibilidad, los jóvenes su atolondramiento y delicadeza, y los inteligentes decían que su música *hablaba*. *Los dos avaros*,—1770,—*Zemira y Azor*,—1771,—*La Caravana*,—1783, y *Ricardo corazón de león*,—1785,—han quedado en la memoria de todos, y el éxito no ha faltado nunca cuando aparecen en la escena, ni aún en nuestros días. Esto explica porque la reputación de Grétry, que no dejaba de crecer á cada nueva obra, no quedó en modo alguno comprometida por el prodigioso éxito que la música alemana obtuvo en París cuando se representaron las óperas de Gluck. Esas innumerables representaciones determinaron el triunfo de la música extranjera en la escena francesa.

Cristóbal Gluck, nació en el Alto Palatinado en 1714, y escribió en Italia, sobre poemas italianos, la música dramática más bella que tal vez hasta entonces se había oído en ese país, y de la que pare-

cía poseer un privilegio exclusivo. Sin embargo, la música de Gluck no era italiana, no había hecho más que ensanchar y perfeccionar el sistema de Lully, mas él sobrepujándola de todo su genio, llegó á variar al infinito los acentos del recitado y del canto, imponiendo á la declamación un carácter siempre noble, justo y patético. Como había dado lecciones de canto á María Antonieta, la delina no tuvo otra preocupación más urgente que la de que fuera á París el gran compositor que hacía las delicias de la corte de Austria. El baile du Rollet agregado á la embajada francesa á Viena, estaba encargado de preparar un poema, *Ifigenia en Aulide*, que Gluck debía poner en música: la composición de la música y del poema duró cerca de dos años, aún cuando el compositor se había ya familiarizado con la música francesa y la juzgara muy propia para la ejecución musical de una tragedia lírica. Durante este tiempo, B. de Laborde, primer ayuda de cámara del cuarto del rey, había decidido á Nicolás Piccini, compositor napolitano muy popular en Italia, á escribir la partitura de una ópera francesa para venir á hacerla representar á París. Pero Luis XV murió antes que surtiera efecto la cábala tramada contra Gluck, quien á la sazón tenía ya en ensayo en la Opera, la *Ifigenia en Aulide*. Habían durado los ensayos cerca de seis meses, y la paciencia de Gluck estuvo más de una vez á punto de naufragar contra la mala voluntad de la orquesta y de los cantantes. En fin, la representación tuvo lugar el 19 Abril del año 1774; los principales papeles los desempeñaron el tenor Legros, Larivée y Sofía Arnould. Los espectadores quedaron sorprendidos, encantados, entusiasmados. Sobre todo se admiró, en esta música casi francesa—de hecho y de intención—una expresión dramática llevada al más alto grado, una instrumentación nueva y atrevida, una armonía fuerte y sabia. Desde aquel momento no se quiso más que música alemana, y en el mismo año se representó, todavía con mayor éxito, *El Orfeo*, de Gluck, traducida por Moline. Gluck había probado que se podía hacer y cantar exactamente música sobre palabras francesas, á pesar del anatema lanzado por J. J. Rousseau doce años antes, contra la lengua francesa, desde el punto de vista musical. Gluck había hecho más; había obligado á Rousseau á que se retractase haciendo que asistiera á las representaciones de *Ifigenia en Aulide*: «Ya que es posible pasar dos horas de una manera tan agradable, decía Rousseau, al salir de sus representaciones, concibo que la vida puede ser buena para alguna cosa.» El baile du Rollet había traducido del italiano la ópera *Alceste*, que los