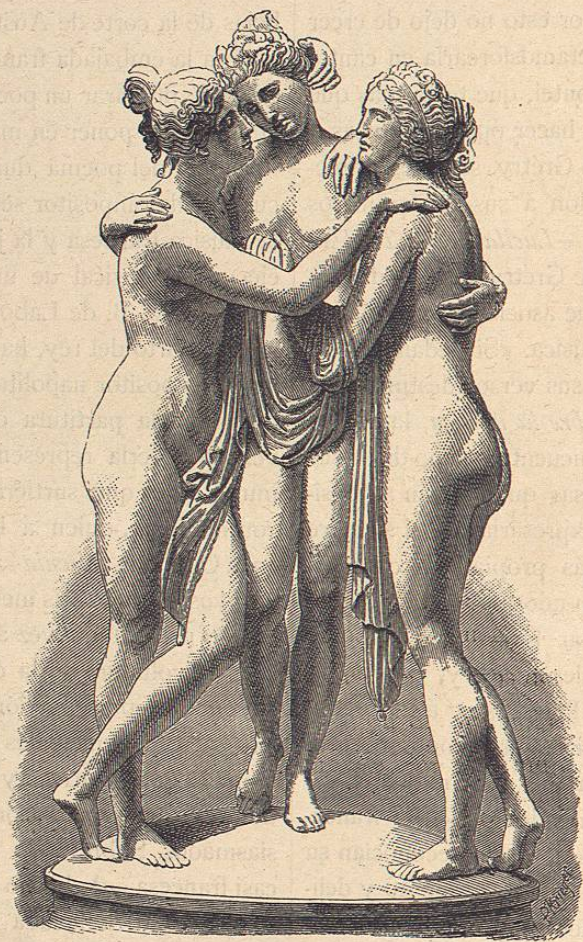


aficionados tenían ganas de oír, pero Gluck tuvo que hacer grandes cambios á esa obra maestra para poder darla de nuevo al teatro, en el que no apareció hasta 1776 teniendo por principal intérprete á Rosalía Levasseur. Gluck protegido por la reina había prometido hacer la música del *Rolando*, de Quinault, arreglada por Marmontel, pero irritado por la mala fe de la crítica, regresó á Viena, llevándose lo que ya tenía escrito de tal partitura.



Las tres gracias de Canova

zar verso por verso y palabra por palabra el trabajo del músico. Fué este un rudo y largo trabajo del que salió al fin airoso Piccini. La representación se esperaba con febril ansiedad. Se sabía que Gluck resentido por el compromiso secreto contraído por Piccini con el director de la Academia real de música, había arrojado al fuego todo lo que había escrito sobre el *Rolando*, jurando que no volvería á poner los pies en Francia. Tres meses después de haberse dado la *Armida* de Gluck, que no tuvo de pronto todo el éxito que merecía, se representó en Versalles el 27 de Enero de 1778 el *Rolando*, de

Al mismo tiempo, esto es, á fines de 1776, llegaba á París, casi preso, Nicolás Piccini, que acababa de firmar un contrato con la Academia real de música, referente á una partitura de una ópera para poner en escena en el mismo París. Esta ópera no era otra que el *Rolando* ya preparada por Gluck, y Piccini, que apenas sabía algunas palabras de francés, escribió su partitura sobre una red prosódica, en la cual tuvo Marmontel la perseverancia de tra-

Piccini, que, á pesar de la cábala formidable armada por los partidarios del gran maestro alemán, conquistó el aplauso del público, encantado por las dulces y graciosas melodías que el compositor italiano había distribuido en su partitura, imponiendo silencio á los que interrumpían la representación, siendo al terminar la ópera acompañado á su casa en triunfo. El mismo día de la representación, el pobre Piccini fué avisado de que los gluckistas se proponían no dejar terminar la función; su familia, desolada, le conjuraba que no se expusiera á una afrenta tal y que regresara inmediatamente á Italia,

pero Marmontel y algunos otros literatos que se habían agrupado á su alrededor para sostener la música italiana, llegaron á calmarle, ya que no tranquilizarle, y en el momento en que iba á marchar al teatro, dijo con lágrimas en los ojos á su familia é hijas que estaban desconsoladas: «Hijos míos, pensad que nos hallamos entre el pueblo mejor educado y más generoso de Europa; si no me quieren como músico, me respetarán como hombre y como extranjero.»

Desde este momento quedaron frente á frente dos partidos apasionados y violentos, los gluckistas lle-

vando á su cabeza á Suard, el abate Arnaud, Coqueau y du Rollet; y los piccinistas con Marmontel, la Harpe, Guinguené y d'Alembert. Aquéllos proclamaban la superioridad del estilo de Gluck, como vigor y como expresión; éstos preferían á todo las melodías de Piccini. La lucha estaba empeñada de una y otra parte, con una furiosa animosidad: los salones, los cafés, los sitios públicos, sobre todo los diarios, se transformaron en campos abiertos para la más ardiente polémica. Fué entonces cuando el director de la Academia real de música, Berton, tuvo la idea de proponer á los dos antagonistas una



ARIADNA DE DANNECKER

especie de torneo musical, pidiendo á entrambos que simultáneamente escribieran una *Ifgenia en Tauride*. Gluck con su fuga ordinaria, terminó el primero su partitura y la hizo ejecutar en la Opera en 1779, con un éxito prodigioso, que, sin embargo, no impuso silencio á sus enemigos; pero París estaba encantado y aplaudía al compositor alemán, que acababa de producir una nueva obra de expresión dramática. Sin embargo, él no quedó satisfecho de su éxito, que turbaban las discusiones de la crítica hostil. En vano fué que el director Berton quisiera poner fin á la guerra, reuniendo á su mesa á Gluck y á Piccini que se abrazaron de muy buen grado. Gluck advertido de que se persistía en hacer representar la *Ifgenia en Tauride*, de Piccini, abandonó bruscamente la corte, en la que tenía á su cargo la educación musical de los infantes, y regresó de nuevo para siempre á Viena. Su marcha puso fin á tan grande contienda musical, y la ópera de

Piccini fué al fin representada en 1781, con los honores de la guerra, pero sin poder compararse con la obra maestra de su temible rival.

Desde aquel momento en adelante la música italiana reinaba pacíficamente en los teatros, lo mismo que en los salones; en éstos no se oían más que las sonatas de Viotti y de Pugnani; en el teatro, se aclamaba con el nombre de Piccini, los nombres de Sacchini, de Salieri, de Bruni, de Martini, de Chembini, etc. Los músicos franceses más hábiles, Candeille, Lemoyne, Gossec, Vogel, no obtenían más que éxitos de estima, fríos y poco duraderos. Sólo Gretry continuaba en posesión de su modesta gloria, justamente merecida. Pero ya los éxitos ruidosos de Mozart, que llenaban la Alemania, tenían un eco simpático en la corte de Francia. Recordábanse los debuts de París de ese virtuoso, de ese compositor de siete años,—1763,—cuyos éxitos nos han sido contados por Grimon y otros contemporáneos,

pero sobre todo por las curiosas é ingenuas cartas de Mozart padre; censurábanse, empero, los parisienses el haber dejado salir de París en 1778 descorazonado y descontento del público francés, aquel que debía, con tantas obras maestras, abrir á la música dramática nuevas vías, y de quien decía el célebre Haydn: «Por mi honor y ante Dios digo, que tengo á Mozart por el primero de los compositores de nuestros días.» Gluck había muerto, y María Antonieta, que compartía la admiración de su hermano el emperador José II por las obras de Mozart, pensaba, según se dice, invitar al gran maestro, ya muy próximo á su prematuro fin, á que fuera á París á dirigir él mismo sus óperas, cuando el estrépito de la caída de la Bastilla anunció de golpe á Europa que muy pronto iba Francia á bailar la *carmagnola*, «au joli coup du canon,» como decía el refrán de la canción popular de los fauburgos.

Si Francia sucumbía ante Italia y sus maestros músicos; si Alemania transigía con las escuelas italianas é Italia dominaba sin rival en el campo de la música dramática ó bufa, de la música de teatro, España quedaba como está hoy, sin haber podido penetrar los misterios de la composición dramática-lírica, de modo que hasta parece que somos por naturaleza refractarios al arte musical.

Fuimos de los primeros en abrir las puertas al arte musical italiano en el siglo XVIII. Un músico, un cantante célebre, Farinelli, llegó á tener privanza con Fernando VI. En Barcelona y Madrid la ópera bufa tuvo desde luégo su teatro. A su ejemplo nació la zarzuela española, pero ya desde sus primeros pasos quedamos tan por lo bajo en la imitación, que acabamos por declamar contra el italianismo musical por ser arte extranjero. A las obras de los maestros italianos y franceses preferimos las tonadillas de nuestras zarzuelas. En cuanto á música por encima de todo preferíamos la de la guitarra y las castañuelas.

La ópera quedó desterrada del centro, y sólo en Barcelona continuó teniendo el arte italiano admiradores.

Los historiadores de la música española, nos hablan de la mucha y buena música sagrada que por este tiempo se hacía. Con esto quieren defender su capacidad para la música los que á este arte se dedican, porque sienten que es una verdad, el que en tiempo alguno haya dado España á la música un nombre con el que se haya de contar forzosamente para escribir la historia de la música.

Penetrando á dentro de este conocimiento encontraríamos tal vez algún contrapuntista, algún matemático de la música á quien poner al lado de los técnicos del siglo pasado aún respetables: pero no es de esto de lo que se trata. ¿Tenemos un Lully ó un Rameau? ¿Un Gretry ó un Gluck? ¿Un Haydn ó un Mozart? ¿Un Pergolese, un Paccini, un Cimarosa? ¿El nombre de un compositor español del siglo XVIII figura ni en España ni el extranjero, ni aún á título de curiosidad, en el cartel de ningún teatro?

Conviene ser serios y confesar esto que parece ser una inferioridad de nuestra raza para la música, y conviene gastar el tiempo mejor que en defensas temerarias ó inocentemente patrióticas en averiguaciones sólidas acerca de esta inferioridad.

De todas las artes, tal vez sea la música la que necesite más severa disciplina. El arte del compás no es la arquitectura, sino la música. Una simple coma, que en arquitectura disimulara el arquitecto con una moldura, un adorno, ó con el pico, una simple coma en música fuera de su lugar inutiliza un compás. Hay que rehacerlo, hay que pulirlo. Muchas comas mal puestas, muchos puntos equivocados, no harán ininteligible ni menos antiliterario *El Quijote*, un simple corrector de pruebas devolverá á la obra su valor; en cambio el más hábil corrector de pruebas musical no sabrá de qué se trata si encuentra á cada compás un punto ó una coma equivocado.

Esta necesidad de un tecnicismo extremado, riguroso, esta necesidad de una disciplina severa, de un respeto sagrado á la ley de la composición musical, implica costumbres de trabajador y de reflexión, sin las cuales las mejores disposiciones naturales no dan frutos.

Digámoslo desde luégo, ese espíritu de disciplina, esa constancia en el trabajo, esa firmeza en la reflexión, no son cualidades de nuestra raza, por esto allí en donde todo esto es necesario en su más alto grado, tampoco hemos dado un hombre que pueda estar al lado de los que han hecho marchar al mundo.

Al lado de los matemáticos, de los Newtons, de los Lagrange, de los Eulers, podemos poner un Jorge Juan no más. Al lado de los Linneos, de los Darwins, un La-Gasca, al lado de un Kant ó de un Hegel, un Sanz del Río. Las ciencias matemáticas y naturales, pues, lo mismo que las ciencias filosóficas se han pasado sin nosotros, de la misma manera se ha pasado la música.

Pero en cambio allí donde la falta de disciplina é licencia, allí ponemos al lado de los nombres más grandes á Cervantes y á Calderón, á Velázquez y á Murillo; y allí en donde sólo pueden brillar todas las

indisciplinas del alma, allí ponemos á los héroes de Trafalgar, de Zaragoza y de Gerona.

Sometámonos, pues, á las leyes del destino, pero no seamos tan fatalistas como los antiguos y no vayamos ahora á creer que no es posible vencer el destino.

Hubo un tiempo en que los pueblos que han ocupado en este siglo el primer puesto en arte musical, hubieron de creerse incapacitados para otras artes, para la pintura por ejemplo.

Francia, la Francia de Rameau, y de Gretry no pudo hasta el siglo pasado probar que había también nacido para la pintura. Su Poussin del siglo XVII no le pertenecía. Era un francés hecho italiano, y, sin embargo, hoy Francia, Francia desde el siglo pasado, marcha al frente de la pintura, é Italia la patria de los maestros no produce más que obras de una mediocridad irresistible.

Alemania, la Alemania de Mozart y de Beethoven, de Weber, Meyerbeer y Wagner, la que sabe pintar con el sonido como ningún otro pueblo las emociones todas del alma, la que nos embelesa con Mozart, la que nos enardece con Beethoven, la que nos sorprende con Weber, la que nos entusiasma con Meyerbeer, la que nos deja entrever con Wagner nuevos horizontes musicales, aún hoy día, después de Mackart no sabe lo qué es pintar con el pincel. En lo antiguo dió un Holbein, en lo moderno un Mackart y un Munckasky si es que este quiere ser suyo, pero nada más. Ha aprendido hasta aquí á dibujar como Rafael, pero de su paleta no sabe hacer uso alguno.

¿Qué nos dice esto? Que las condiciones naturales podrán en la historia de un pueblo trazar las grandes líneas de sus cualidades, pero por entre estas,

habrá siempre un Apeles que pase una más fina. Para esto no se necesita á más del genio, más que la disciplina del trabajo.

Si casi todas las naciones de Europa tienen su músico universal y nosotros no, nosotros tenemos en cambio en otras manifestaciones del arte, más que individuos, escuelas. Demos, pues, por sentado que nosotros no podamos aspirar más que á esas individualidades con que se honran los demás pueblos, pues contentémonos con ellas y hagamos que estas individualidades surgan trabajándolas como se trabaja el hierro en el yunque, con el martillo. Sometamos á todos á una rígida disciplina intelectual. Cerremos nuestras universidades, escuelas y conservatorios al título académico y abramoslas al estudio y al trabajo. Sean lo que han de ser; centros de instrucción y no talleres de vanidad. Que los exámenes no sean para los padres sino para los discípulos, esto es, que los exámenes sean las obras, y entonces no se verá lo que se ve casi siempre en España, en la que la mayoría de sus hijos ilustres si han estudiado para matemáticos han resultado poetas, y si para abogados literatos, y si para hombres de iglesia, generales. Y sobre todo dejémoslos de descontar lo que serán los hombres antes de conocer su valor, hoy descontamos al marino señor Peral por su buque submarino por todo lo que vale la potencia marítima de Inglaterra, cuando no sabemos todavía hasta dónde llega su invento.

Seamos serios, que aún cuando se baile al compás de la música, el compás es tan serio que sin dominarlo no puede haber música. Cuando, pues, seamos obrar á compás, España tendrá un hombre que poner al lado de los grandes músicos de la Europa del siglo XIX.

FIN DEL TOMO TERCERO

