



## CAPITULO II

### LA MÚSICA EN ITALIA Y ALEMANIA

*La escuela alemana:* Glück.—Mozart.—Beethoven.—Weber.—*La escuela italiana:* Haydn.—Pergoleso.—Paisiello.—Cherubini.—Spontini.—Rossini



HEMOS ya dicho varias veces que el siglo XIX constará en el círculo del progreso de las artes por haberlo cerrado creando el drama lírico, y que este honor había correspondido de derecho á Italia por haberse sostenido en Italia siempre vivas las tradiciones del arte musical antiguo que se dejaron desgraciadamente perder en el resto de Europa.

Cuando la música renace, cuando los primeros ensayos del teatro lírico aparecen, del teatro lírico propiamente dicho, hemos manifestado que esta gran novedad nos viene también de Italia, y no somos nosotros, que no sabemos aún si hemos dado al fin un nombre al arte lírico nacional, los que hemos de disputar á Italia su invención.

Francia y Alemania, hoy y mucho antes de hoy, han pretendido compartir con Italia el honor de haber formado la lírica dramática y no hay duda que, por exageradas que sean sus pretensiones, nada tan injusto por parte de Italia, aún cuando sus músicos hayan logrado dominar la escena por más de medio siglo y hayan sometido el arte musical á su dirección durante tan largo tiempo y hayan hecho de la lengua italiana la lengua universal de la ópera, como negar los grandes progresos que la música y la misma ópera deben á los grandes compositores franceses y alemanes.

Glück, —1714-1787,— hemos visto que se presenta á mediados del siglo XVIII como el reformador del teatro italiano. ¿De qué se acusaba á la ópera italiana? De no tener para nada en cuenta la letra que se ponía en música, de adaptar aquélla á ésta bien que mal, hasta el punto de no escribirse para ella. En suma, se decía que no se hacía música más que para la música.

En efecto, así es la música hasta la aparición del Glück reformista, no del Glück compositor, porque Glück principió por escribir música, por escribir óperas á la italiana, y quien convenció al maestro austriaco de que era necesario tomar por otro rumbo, ó mejor que en la lírica-dramática era necesario que la música y la letra marcharan de acuerdo, fué su propia experiencia práctica.

Habíase ya hecho un nombre Glück cuando pasó á Inglaterra á poner en escena algunas de sus obras, que fueron también aplaudidas. Pero los empresarios querían algo nuevo y Glück no podía complacerles, entonces le convencieron de que les arreglase un *pasticcio*, cosa corriente en aquel tiempo, y Glück les hizo su *pastel*, que así se llama el adoptar á una letra dada, piezas musicales de un autor ó de varios autores. Glück sacó, pues, de sus obras no conocidas en Londres, los números que más éxito habían tenido, los adaptó á la letra que se le había



dado, y lanzó su *pasticho*, que el público no encontró de su gusto, con gran sorpresa y desazón del maestro. Este fracaso le hizo reflexionar, le hizo pensar como pudo ser aplaudido y entusiasmar al público tales números cuando se representaron para la obra que había sido escrita y como ahora se podía rechazar lo que tanto entusiasmo había causado, acabando, después de maduras reflexiones, por convencerse de que el éxito se había debido á la relación en que resultaban estar la letra y la música, y que el ritmo y el acento de las palabras son su gran auxiliar para el músico cuando sabe sacar de ella partido. Recogió, pues, la lección que acababa de darle su *Pyramo* y su *Thísbe*, y lleno de estas ideas al regresar á su patria pasó por París, oyó las óperas de Rameau, y al ver la importancia que éste principiaba á conceder á los recitados, cosa completamente abandonada por las escuelas italianas, se convenció de que también en este extremo era necesario una revolución completa, y con la cabeza llena de ideas nuevas volvió á su Viena, en donde, antes de dar á luz ninguna otra ópera, se ensayó en nuevas obras sinfónicas, la gran escuela para los profesores que quieren llegar á conocer el secreto de apasionar su público por medio del puro acento musical. Paso á paso fué haciendo Glück sus reformas, y al dar por completo su sistema lo expuso en la portada de su célebre *Alcestes*.

«En esta ópera, dice, me he propuesto evitar todos los abusos que la vanidad mal entendida de los cantantes y la excesiva complacencia de los autores habían introducido en la ópera italiana, habiendo hecho del más hermoso y del más pomposo espectáculo el género más fastidioso y más ridículo. Procuré, pues, reducir la música á su verdadera función, la de secundar á la poesía para fortificar la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones, sin interrumpir la acción ni enfriarla por medio de adornos superfluos: he creído que la música había de añadir á la poesía, la que añaden á un dibujo bien correcto y bien compuesto, la vivacidad de los colores y el feliz acorde de las luces y de las sombras, que sirven para animar las figuras sin alterar sus contornos. Me he, pues, guardado muy bien de interrumpir al actor en el calor del diálogo para hacerle oír un fastidioso ritornelo, ó detenerle en mitad de su discusión sobre una vocal favorable, ya para desplegar en un largo pasaje la agilidad de su bella voz, ya para escuchar como la orquesta le da tiempo para que tome aliento para sostener una nota.

»Tampoco he creído que debía pasar rápidamente

sobre la segunda parte de un aria cuando esta segunda parte es la más importante, á fin de repetir regularmente cuatro veces las palabras de la aria, ni acabar ésta en donde el sentido de la letra no acaba, para dar al cantante la facilidad de hacer ver que puede variar á su capricho y de varias maneras un pasaje.

»En fin, he querido proscribir todos esos abusos contra los cuales desde hace mucho tiempo protestan el buen sentido y el buen gusto.

»He pensado que la escultura debía prevenir á los espectadores sobre el carácter de la acción que se iba á ofrecer á sus ojos, é indicarles el tema; que los instrumentos no debían entrar en acción más que según el grado de interés y de pasión que se había de expresar, y que ante todo se debía evitar en el diálogo una diferencia demasiado radical entre el canto y el recitado, á fin de no trincar con un contrasentido el período y no interrumpir de una manera inconveniente el calor del movimiento escénico.

»He creído todavía que era necesario reducir la mayor parte de mi trabajo á una exposición sencilla, evitando lucir dificultades en perjuicio de la claridad: no he dado importancia alguna al descubrimiento de una novedad, á menos de que no fuera dada naturalmente por la situación y no estuviera ligada á la expresión; en fin, no hay regla alguna que yo no haya creído que debía sacrificar de buen grado al efecto.

»Hé aquí mis principios; felizmente el poema se prestaba maravillosamente á mi designio. El célebre autor de *Alcestes*, Calzabigi, habiendo concebido un nuevo plan de drama lírico, había sustituido á las descripciones floridas, á las composiciones inútiles, á las frías y sentenciosas moralidades, pasiones fuertes, situaciones interesantes, el lenguaje del corazón y un espectáculo siempre variado. El éxito ha justificado mis ideas, y la aprobación universal, en una ciudad tan ilustrada como Viena, me ha demostrado que la simplicidad y la verdad son los grandes principios de lo bello en todas las producciones del arte.»

En la epístola dedicatoria de la *Paris y Elena* continúa Glück la exposición de sus principios de estética musical.

«Me ha determinado á publicar la música de *Alcestes*, la esperanza de encontrar imitadores. Osaba esperar que se seguiría el camino que abría, y que otros se esforzarían en destruir los abusos que se han introducido en el espectáculo italiano, y que lo deshonran. Lo confieso con dolor, hasta aquí he es-

perado en vano. Los semi-sabios, los doctores del gusto, *i buon gustai*, especie desgraciadamente sobrado numerosa, y de todo tiempo mil veces más funesta al progreso de las artes que la de los ignorantes, se han declarado contra un método que, de establecerse, destruía sus pretensiones.

»Han creído poder pronunciar sobre representaciones de *Alcestes*, mal ensayadas, mal dirigidas y mal ejecutadas; se ha calculado, en una sala, el efecto que esta ópera podría producir en un teatro, con la misma sagacidad como en otro tiempo en una ciudad griega se quiso juzgar á cuatro piés de distancia el efecto de estatuas hechas para estar colocadas en lo alto de columnas. Uno de esos amadores, que ha puesto toda su alma en sus orejas, ha encontrado tal motivo demasiado áspero, tal pasaje duro ó mal preparado, con pensar que, en situación, el motivo, el pasaje, eran lo sublime de la expresión y formaban el más bello contraste. Un armonista pedante notó una negligencia ingeniosa ó una falta de impresión, apresurándose á denunciar una ú otra como tantos otros pecados irremisibles contra los misterios de la armonía; á lo que se juntaron muy pronto multitud de voces para condenar esa música por bárbara, salvaje, extravagante.

«Verdad es que las otras artes no van mucho mejor, y vuestra alteza ya adivina la razón. Cuanto más uno se fija en la perfección y la verdad, más se hacen necesarios la precisión y la exactitud. Los rasgos que distinguen á Rafael de la multitud de los pintores, son en cierto modo insensibles; ligeras alteraciones en los contornos no destruirán la semejanza en una cabeza de caricatura, pero desfigurarán enteramente el rostro de una persona guapa; de ello no quiero otro ejemplo que mi aria de Orfeo: *¿Che farò senza Euridice?* Introducid en ésta el menor cambio, ya sea en el movimiento, ya en el modo de la expresión, y este aire se convertirá en un aire de polichinelas. En una obra de ese género, una nota más ó menos sostenida, una alteración de fuerza ó de movimiento, una apoyatura fuera de su lugar, un trino, un pasaje, una carrera, pueden arruinar el efecto de una escena entera. Así cuando se trata de ejecutar una música escrita con los principios que he establecido, la presencia del compositor es, por decirlo así, tan necesaria como el sol lo es á las obras de la naturaleza; es el alma y la vida; sin él, todo es confusión y caos: pero es preciso esperar encontrar tales obstáculos mientras en el mundo haya hombres que porque tienen ojos y orejas, no importa de qué especie, se creen con derecho á juzgar en bellas artes...»

Si hubiéramos dicho que estas páginas eran de

Wagner, de seguro que nos hubiesen creído cuantos no hubiesen sabido de ciencia cierta que eran de Glück. De modo que la estética musical al cabo de un siglo se encuentra con que tiene que resolver los mismos problemas presentados por Glück, á pesar de haber ilustrado el teatro lírico compositores de tanto genio como los del siglo XIX.

Claro está que para llegar á la reforma de Glück era necesario primero una transacción con el arte italiano, y que esto á Glück innovador, revolucionario, le había de parecer denigrante y depresivo. Estaba, pues, Glück en su puesto protestando de los que juzgan en bellas artes sin saber cómo son sus oídos y ojos, pero en el orden humano, estos tenían razón contra Glück, éste proponía un salto y nada en el mundo marcha á saltos sino por sus pasos contados.

Sin embargo, ya hemos visto que Glück llegó á apasionar á los públicos de Viena y de París, y su *Alcestes* entusiasmó, entusiasmó su *Ifigenia* en la que sus partidarios creyeron ver ciertas concesiones hechas á la escuela italiana, y si la *Armida* no satisfizo, su *Ifigenia en Taurisda* fué celebrada como un modelo de maravillosa expresión dramática, y aún hoy goza de gran reputación.

Las disputas entre glückistas y piccinistas en París, ya las conocemos; de las disputas entre glückistas é italianos en Viena, no importa sino decir que, mientras de un lado el abate Forkel escribía que la música de Glück sólo era buena para los franceses, Wieland escribía:—«Gracias al poderoso genio del caballero Glück, hemos ya llegado á la época en que la música ha recobrado todos sus derechos: es él, el solo quien la ha restablecido en el trono de la naturaleza, de donde la había hecho descender la barbarie, y de donde la ignorancia, el capricho y el mal gusto la tenían hasta el presente alejada. Impresionado por una de las más bellas máximas de Pitágoras «ha preferido las musas á las sirenas,» ha reemplazado vanos y falsos adornos con una noble y preciosa simplicidad, que, lo mismo en las artes que en las letras, fué siempre el carácter de lo verdadero, de lo grande y de lo bello. ¡Ah! ¡qué nuevos prodigios no engendraría esta alma de fuego, si algún soberano reinante quisiera hacer para la Opera lo que hizo en otros tiempos Pericles para el teatro de Atenas!»

Glück desaparecía al tocar las puertas del gran siglo: el 25 de Noviembre de 1787 fallecía en Viena de la que hay que decir que no fué tan entusiasta de Glück como París.

«Hoy, dice Fetis, las transformaciones de algunas partes del arte musical, sobre todo de la instrumentación y del desarrollo de la idea principal, han hecho



envejecer las composiciones de Glück bajo diferentes aspectos; mas para juzgar del mérito de sus obras, no se las debe comparar con los productos de una época en que el arte de instrumentar está más adelantado que la en que vivió; es necesario ver en qué estado encontró ese arte, qué hizo para perfeccionarlo, y sobre todo no olvidar que él se había encerrado dentro de las condiciones del sistema de expresión dramática.»

Glück, sin que él pudiera imaginarlo, tenía los enemigos en casa. Otro austriaco, un casi vienés también, Haydn, que había nacido en 1732, escribía en los días de Glück música entonces, como hoy,



GRETRY

misterios de la composición musical. Pero un día estando en el coro se le antojó cortar la cola de la peluca con unas tijeras nuevas que había comprado, y su severo maestro Reuter, sin consideración alguna, le plantó á la calle, sin reparar que aquel joven de diez y nueve años no tenía ni casa ni familia en Viena, ni dinero, y que estaban en Noviembre y que eran las siete de la noche.

Recogido por un peluquero que había admirado más de una vez su bella voz, después de haber pasado toda la noche rondando por las calles de Viena, el bravo peluquero que le recibió como un hijo más, le procuró un mal piano en donde pudo estudiar á su sabor las composiciones de Manuel Bach, á quien decía que se lo debía todo.

Como tocaba el violín, poco á poco fué encontrando ocupación en las capillas, ora tocando el violín, ora el órgano, y al fin le vinieron algunas lecciones de canto y piano.

Pero la fortuna la tenía en casa y debajo de él, porque Haydn vivía en el desván.

presentada como un modelo de toda clase de perfecciones. Á los ocho años su disposición natural para la música y el canto fué causa que le llevaran de su pueblo Rohran á Viena para que ingresase en el coro de la catedral de San Esteban. A trece años ya componía música y como nadie quería enseñarle composición y armonía sin pagar las lecciones, con pretexto de tener que recomponer sus vestidos escribió á su padre que le envié seis florines con lo que se compró los tratados de composición musical de Fux y Mattheron. Afanábase en su estudio cuanto podía y aunque no comprendía bien todo lo que estudiaba, no por esto dejaba de penetrar los

Vivía en su casa una joven llamada Martínez. Mariana Martínez, aunque de nombre español, era de familia napolitana, nació en Viena, porque en esta ciudad estaba su padre, maestro de ceremonias del nuncio apostólico. Las brillantes disposiciones de Mariana cautivaron al célebre Metastasio, amigo íntimo del padre de la joven, y Metastasio fué para ella un segundo padre. Habiendo deseado aprender de música, se encargó esto al joven del desván y de esta manera Haydn y Metastasio se relacionaron.

Metastasio comprendió desde luego que en Haydn había un hombre de genio, y como quiera que un día se hablara de música en casa de Corner, embajador de Venecia en Viena, quien tenía una querida loca por la música, lo que había sido causa de que con ella viviera el viejo Porpora, maestro italiano, que había gozado de celebridad, le entró deseos de conocer á Haydn. Fué presentado, gustó á aquella sociedad y como en los tiempos de que hablamos, el supremo lujo y buen tono era tener un gran señor lo que se llamaba su capilla, Corner se llevó



LOS GRANDES MUSICOS DEL SIGLO XIX

1. Halevy.—2. Meyerbeer.—3. Spontini.—4. Rossini.—5. Berlioz.—6. Donizetti.—7. Onslow.—8. Auber.—9. Mendelssohn.—10. Bertini.