

MUSICA Y PANTOMIMA.

La ópera habia empezado en Italia con espectáculos que eran un conjunto de poesía, canto, concierto instrumental y decoraciones. Mas adelante se separaron, y la poesía ocupó un puesto secundario; y finalmente, se arreglaron las sinfonías sin su concurso. El espectáculo se separó de la palabra en los

la pintura los españoles han ocupado un puesto muy preferente, y poseen tesoros artísticos, que pueden rivalizar con los mejores de otros países. En efecto, hay un crecido número de obras especiales sobre la historia de las bellas artes, y principalmente de la pintura, en España, tan vulgarizadas, que César Cantú, sin tomarse mas molestia que la de extraerlas, podía muy bien haber desempeñado su tarea, y dado una idea bastante con esta de los principales pintores españoles y de las obras de bellas artes mas notables que poseemos. Nosotros podríamos citar en esta circunstancia varios tratados sobre el particular; pero considerando que no son á propósito para los breves límites de una nota, nos contentaremos con apuntar en estas páginas, la obra del Sr. William Stirling, M. A. titulada *Annals of the artists of Spain*. Londres 1848.

César Cantú con este precioso libro en la mano podía, no tan solo haber notado el origen y los progresos de la pintura en España, haberse formado una idea cabal de su importancia, de las obras principales artísticas que poseemos, y de la vida de los pintores españoles que mas han descollado, sino tambien darnos un bosquejo de los puntos de relacion que median entre los pintores mas célebres de España é Italia, y de sus diferencias, de la influencia de la inquisición, del carácter nacional y de las disposiciones religiosas de los españoles relativamente al arte de que vamos hablando. Tenia ademas el juicio critico ya formado por el autor inglés sobre las diversas escuelas de pintura en España, y sobre los monumentos de escultura y arquitectura que posee la Península; y lo que es mas aún, un cotejo entre la literatura y la pintura española. ¡Cuánta riqueza artística no posee la España tan solo en sus catedrales! ¡No es cada una de ellas la historia de una época y un monumento de grandes glorias! Cantú ni siquiera habla del acueducto de Segovia, que es un prodigio del arte y del humano atrevimiento. ¡Cuán larga cosecha no habrían ofrecido á su pluma, á su sutileza estética á su profunda y vasta erudición y á su refinado gusto el Escorial y el museo de pinturas! Velázquez y Murillo no, inferiores á Ticiano y Van-dyck, como dice el autor inglés que hemos citado ¿no merecen acaso un largo capítulo mientras que César Cantú nos habla de algunos pintores y artistas ultramontanos, cuyos nombres hacen un papel medianero en la historia de las bellas artes? Ademas, nuestro autor que sabe sacar partido de las circunstancias mas delicadas que suelen escaparse á la vista de los hombres poco profundos, podía habernos suministrado reflexiones completamente nuevas acerca de las circunstancias políticas y su influencia en España sobre las bellas

bailes, y últimamente, prevaleció el concierto instrumental. Entonces el baile rivalizaba ventajosamente con la ópera, y a su representación las personas estaban silenciosas en los palcos, al paso que durante el canto charlaban ó se daban buen rato jugando ó comiendo. Con qué artes las bailarinas procuraban ser aplaudidas, no quiero decirlo. Si la música adquirió en las sociedades

artes, como lo ha hecho el Sr. William Stirling en algunas de sus páginas al hablar del escaso número de los retratos de artistas españoles relativos al bello sexo, atribuyendo esto al espíritu celoso de los naturales para con sus mujeres. ¡Cuántos pormenores estremadamente curiosos no se encuentran en la vida artística de Rivera y Cano, que llamaron en su tiempo la atención de toda Europa! En fin, la historia de las bellas artes en España, y con especialidad la de sus pintores, es uno de los argumentos de mayor trascendencia para un historiador de mérito; por lo que no podemos menos de atribuir á grave culpa de Cantú haberla omitido. No pretendíamos nosotros que el autor nos diera un catálogo razonado de las escuelas de pintura que mas han descollado en Castilla, en Extremadura, en Andalucía, en Valencia, ya que conocemos que cosas semejantes pueden formar el objeto únicamente de libros especiales; pero entraba en su plan darnos un bosquejo de la parte poética de las bellas artes en España, del carácter grave y majestuoso de sus pinturas y de sus autores, de la influencia ejercitada en las bellas artes por Carlos V, Felipe II, y Felipe IV; del género de pintura mas popular en España, y de las obras maestras, tanto por la parte de la invención como por la de la ejecución. Ademas, es de notar, que algunos artistas españoles descollaron en Italia, y heredaron su nombre y su celebridad con pintores italianos de gran nota, pues que nadie ignora el largo dominio que ejercieron los monarcas de la Península ibérica en la Italia.

Sin embargo, tenemos fundadas esperanzas de que César Cantú en otra edición de la presente historia, llenará este vacío, no tan solo porque muchos autores en estos últimos tiempos han dado á conocer, con sana crítica y mucha erudición, el partido que puede sacar la historia de las bellas artes, y la estética en general, de los tesoros artísticos que posee España, sino tambien porque *la historia de los pintores y de todas las escuelas desde la época del renacimiento hasta nuestros dias*, que se publica en Francia bajo la dirección de Mr. Armengand, con notas, investigaciones é indicaciones no dejará de revelarles aun mas la importancia del tema.

Pero antes de concluir esta nota, no queremos pasar por alto, que el Sr. D. Francisco Pi y Margall, está publicando una historia de la pintura en España, en la cual, atesorando los varios conocimientos que nos han proporcionado otros sobre el particular, ha tenido el talento de darle una fisonomía propia, poniéndonos de manifiesto que el principal mérito de un escritor consiste en romper las trabas, que pueden encadenar sus pensamientos y sus arranques, dignos siempre de

modernas un imperio desconocido á las antiguas, esto no es por cierto objeto de maravilla. Entonces el vulgo se quedaba satisfecho teniendo pan y espectáculos; pero en nuestros tiempos un crecido número de personas acomodadas y cultas, que carecen de ocupacion y necesitan distraerse, se apresurarían á tomar parte en los negocios públicos si los gobiernos no pensasen en deleitar-

mucho elogio cuando se dirigen al bien de la patria y de la humanidad. Con este motivo vamos á transcribir un pequeño trozo de su excelente introducción, en la que se dirige á los artistas llenos de fuego y amor al arte.

“Sed constantemente los cantores de vuestro siglo; sed, si es que sois artistas, sus profetas. Contad uno á uno los suspiros de esta sociedad, y reproducid los tormentos que los arrancan de su pecho lacerado; removed el fondo de las miserias de los pueblos y hacedlas aparecer á la superficie para que se estrevezcan sus autores ante su propia obra; recoged los votos y las aspiraciones de los que sufren, y apenas entreveáis el alba de la regeneración, alegraos y derramad su rocío sobre tantos corazones abrasados por la desesperación y el sufrimiento. Dejaos impresionar por ese valle de lágrimas que llamamos mundo: cuando no quepa ya el dolor en vuestra alma, simbolizado en los seres que os rodean, vertedlo á raudales sobre vuestros cuadros y seréis artistas. Habreis comprendido el mundo y el mundo os comprenderá; crecerá de dia en dia vuestra inspiración, y la posteridad no mirará con desprecio vuestras obras, porque verá en ellas vuestros sentimientos, los sentimientos de nuestra época. Si solo pintais lo presente, reconocerán eternamente en vosotros á los artistas del siglo XIX; si llegais ademas á encerrar lo futuro en el círculo de vuestras producciones, seréis tenidos eternamente como artistas y como precursores. Está abierto ante vosotros un mundo de donde podeis hacer brotar torrentes de poesía: acercaos á él llenos de fe en el porvenir, y los hareis brotar de entre rocas áridas, abrasadas por un sol de veinte siglos.

“Los grandes artistas que os precedieron no se apartaron nunca de ese camino. Vamos á evocar sus sombras, á presentarlos frente á frente con la naturaleza, á pintarlos envueltos en el torbellino de su siglo, á descubrirlos con la cabeza en el pecho recogiendo sus impresiones y dejándose arrebatados de sus sentimientos, á turbarlos en el silencio de sus talleres, á sorprenderlos en los momentos de entusiasmo en que trasladan al lienzo la vida de su alma: siempre les vereis inspirados por su siglo, ocupados en las cosas de su siglo, trabajando para su siglo. Corramos á levantar la losa que cubre su sepulcro, porque ellos son los verdaderos artistas: retratémoslos, animémoslos y levantemos luego ante sus sombras vuestras figuras: duro será para vosotros el contraste; mas nacerá de los hechos, no de nuestra pluma. No tenemos fanatismo para los unos, ni odio para los otros: seremos para todos historiadores imparciales: vosotros seréis los jueces.”

Este trozo y varios otros de la obra del Sr. Pi

las ó en aturdirlos. Sin embargo, es de notar que desde los tiempos en que los trovadores alegraban con sus coplas á las cortes ambulantes, la música figuraba sobremanera en la sociedad, y su aprecio medraba al paso que ésta iba refinándose [1]. Cada monarca tenia á su servicio bandas de músicos. La ópera se difundió desde Italia á los países extranjeros, y en el pasado siglo muchos monarcas, no tan solo tocaban, sino tambien componían. El regente de Francia hizo la *Pantea*; el rey Jorge estableció en Londres por los años de 1719, la ópera italiana, y encargó á Händel que buscara los cantantes de mas nota; Leopoldo I la introdujo en Viena; Carlos VI compuso una partitura que fué cantada por las personas principales de su corte, y en esta ocasion él mismo tocaba en la orquesta y sus dos hijas bailaban en el palco escénico; y Federico II, muy limitado en sus gastos, mantenía á sus espensas un teatro, en el que intervenían los que recibían las papeletas de convite. La escasez de buenas comedias y tragedias daba mas aprecio á la ópera, á pesar de los defectos y de las las-

y Margall, son muy notables, y nosotros creemos que cualquier español amante de su patria y de las bellas artes, debe adquirirla y tenerla en su poder como un monumento artístico que revela con elocuencia y conocimiento los tiempos. En otra época la literatura y las artes eran un objeto de deleite y admiración, hoy deben servir de instrumento de reforma y progreso para la humanidad.

[Nota del traductor.]

(1) Todas las artes imitativas tienen su raíz en la naturaleza del hombre, y aunque los progresos de la civilización las alteran hasta el punto de que se pierde su grandeza primitiva, el filósofo no deja de descubrir en ellas; pero ninguna entre las artes á que aludimos tiene la fuerza y el poder mágico de la música, la cual parece tener en sus manos el resorte de todas las pasiones, así suaves y patéticas como bélicas y feroces. Leemos en la historia que la música ya ha servido á apaciguar los remordimientos desgarradores del ánimo, como sucedía á Saul cuando tocaba el arpa el rey profeta, ya ha escitado al heroísmo y á la pelea, como espermentaron los griegos guiados á la guerra por Tirteo. Pero con este motivo no queremos pasar en silencio un hecho histórico muy notable. “Alberto Krantz refiere que Enrique IV, rey de Dinamarca, habiendo querido experimentar en su misma persona, si un músico que se jactaba de adormecer con su arte á cualquier individuo, de entristecerle, de divertirle ó de hacerle entrar en furor, le obligó á tocar su instrumento; pero cuando el músico llegó al punto de escitar la ira y el furor, aquel monarca se exaltó hasta el punto de que mató á puñetazos á algunos de sus cortesanos. “*Dictionnaire des gens du monde; historique, littéraire, critique, moral, physique, militaire, politique, caractéristique et social.*—Paris 1770.

(Nota del traductor.)

civias del arte. En Francia no era tampoco indecoroso el cantar en público, y además de París se celebraban conciertos y academias en otras ciudades de Francia; y últimamente, se juzgaba incompleta la educación del que no supiese cantar ni tocar. Echaos en olvido el laud y la tiorba (1) que habían formado la delicia del siglo precedente, vinieron á ser moda el violoncelo y el piano (2); pero se reputaban indecorosos el violín y el acompañamiento, tanto que el regente no pudo encontrar ninguno para hacer ejecutar los conciertos de Corelli. En Francia dominaban todavía los sistemas de Lambert y de Lulli (3), venerados como inventores porque no eran conocidos Carissimi, Cabailli y los otros á quienes imitó este último. Apenas se comenzaba una aria de Lulli, con aquel *presto* de movimiento animado y de cadencias marcadas, todo el auditorio le acompañaba, porque aquella música, que era fácil, espresiva y bien armonizada, se ejecutaba sin trabajo, no fatigaba á los cantantes y requería más inspiraciones que estudio. En efecto, el mosquetero Destouches compuso bajo la regencia una ópera sin conocer el contrapunto. Pero en otras partes la música italiana había prevalecido, y la fortuna dió á aquella península, y con especialidad á Bolonia y Nápoles, cantores sobresalientes. Baltasar Ferri, natural de Perusa, "que de una sola tirada, bajaba y subía dos octavas enteras con un trino continuo y preciosísimo, aunque sin acompañamiento," cobraba aplausos extraordinarios. En Florencia se le salió al encuentro hasta tres millas y fué saludado con retratos, con medallas y con un ditivo de sonetos. Farinelli (4), cuya voz te-

(1) Instrumento músico antiguo.

(2) El piano no es invención del alemán Schroeter, sino de Bartolomé Cristófori, de Pádua [1750], que lo llamó *cémbalo á martelletti*; y el Lotti lo mejoró. *Carli, opere, volumen, XVI.*

(3) Encontramos estas palabras muy notables en la obra del abate Dubos, titulada: *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*. Las bellas artes tienen un destino común, que las hace marchar á un paso casi igual, según el genio de los siglos que las cultivan. Así los progresos de la música han seguido siempre entre nosotros los de la pintura y de la poesía.

La facilidad, el bello natural y la verdad de la espresion, formaban en otro tiempo el carácter de nuestra música y se dejaba á la vocalización italiana y á las arpadadas lenguas de los pajarillos aquella ligereza de sonido que lisonjea los oídos, no pintando nada á la inteligencia. ¡Desgraciado gusto de nuestros padres! Lo difícil no se ofrecía á Lulli, porque no se dignaba buscarlo, y trabajaba por oídos llenos de timidez.

[Nota del traductor.]

(4) Este célebre eunuco, luego que regresó á Italia, refiriendo al papa Benito XIV, sus grandes triunfos vocales, los muchos regalos que le habían prodigado las personas de las mas altas

nia cuerdas robustas y flexibles, tenía en Madrid cuarenta mil francos al año, y cantaba todas las noches en presencia de Felipe V. Los cantantes se pagaban lujosamente y aun mas los eunucos, que á la sazón se multiplicaban. Por lo demás, eran continuas las pretensiones y las terquedades; las cantatrices median el tiempo con su *cébro* ó con el abanico, se reían con las personas de los palcos, tomaban polvos, tachaban de asno al apuntador, desabrochábanse para cantar mejor, y finalmente, salían á la escena á medio vestir. Guadagni, haciendo el papel de Ezio, al terminar la ópera se trasformaba en Teseo, porque le agradaba combatir con el minotauro; y una bella cantatriz no quiso entonar nunca el *larga mercede* (generosa recompensa) de Metastasio, sino trocando la palabra *larga* en *ampia* (amplia).

Desde entonces se atribuya ya á la orquesta la importancia principal; se componía la música primero que el libreto; los recitados se descuidaban, y se prostituía la ópera bufa, aunque recientemente nacida. En la Iglesia la música era mas escandalosa que en el teatro; se levantaba un gran clamoreo, y en una ocasion se oyó repetir un *amen* cuatro mil veces, no habiendo faltado quien las contase exactamente; y porque los instrumentos de viento estaban prohibidos, algunos ritos, se tocaban por personas que se ponían fuera.

El siglo fué ilustrado por excelentes maestros, como Porpora, Fea, Corelli, Tartini. El gran Perholesi, inimitable por su sencillez hermanada con la grandeza, elevó la armonía al máximo de la escelencia, y habria corregido los defectos si no hubiese fallecido á los veintiseis años. Durante su vida no consiguió mas que silbidos; pero apenas muerto fué proclamado el Rafael de la música, y no se sabia encontrar nada mejor de su *Serva patrona* y del monólogo de la *Dido*, de Metastasio, compuesto por Vinci.

Nicolás Jomelly (1714-1774) se inmortalizó con el *Miserere*, y en muchos dramas de Metastasio, perfeccionó la música teatral. Juan Paisiello dió mas estension al uso de los instrumentos de viento y á las sinfonías [1741-1806], pero de modo que no encubriesen la música vocal; introdujo los finales en las óperas serias, los coros en las arias, y unió mil variedades á la unidad del pensamiento. Su *Te-Deum* y la *Nina pazza* son modelos de un género opuesto. Prodigáronse á Domingo Cimarosa buenas acogidas y dones en las cortes de Europa: compuso mas

categorías, y los honores con que le habían distinguido, se manifestaba muy satisfecho de su suerte, cuando aquel sumo pontífice, varon ilustre y lleno de chistes verdaderamente epigramáticos, le dijo estas palabras: "si perdisteis lo mas importante en vuestra niñez, habeis á lo menos encontrado á muchos que os han dado por ello el parábien fuera de Italia."

[Nota del traductor.]

de ciento veinte óperas, que fueron elogiadas por sus felices efectos escénicos, por la unidad de las partituras y por la riqueza del acompañamiento: su *Matrimonio secreto* se repesenta aún.

Antonio María Sacchini, que permaneció largo tiempo en Inglaterra, es apreciable por su composición fácil y suave, y por su dulzura y melodía; el Edipo en Colona de este maestro, lo juzgaron los franceses punto supremo del arte. También Cafariello sabia arreglar los motivos á los sentimientos del poeta: todos eran napolitanos. No pasaremos tampoco por lo alto á Pachierrotti, filósofo de la música, ni á Fernando Bertoni, natural de Saló.

Otros en tanto perfeccionaban las teorías. Juan Felipe Rameau, de Dijon, publicó en el año de 1724 su primera coleccion de variaciones para piano, poniendo en obra cinco llaves en vez de nueve; dos años despues quitó tambien las tres del *Do*, dejando solamente las de *Fa* para la izquierda y de *Sol* para los agudos, sistema seguido tambien en el día. En el *Tratado de la armonía* se habia opuesto al gusto francés; pero no se cuidó de esto hasta que no puso en práctica sus preceptos doce años despues. Diez y siete obras, compuesta en el trascurso de poco tiempo, eran una prueba evidente de su fecundidad; y por mucho que dijeran los favorecedores de Lulli contra Rameau, culpándole de duro y caricato, éste triunfó. Entonces se extendió su sistema del *bajo fundamental*, y por medio siglo no se escribió sino siguiendo formulas cómodas, pero reconocidas en la aplicacion contrarias á los hechos ofrecidos por la esperiencia. Tanto él como Tartini buscaban la esplicacion filosófica de la armonía mediante esperiencias acústicas ingeniosas, las cuales no se percibían, á decir verdad, por la masa de los compositores, y reducían á mero calculo la filosofía de un arte en que la principal eficacia pertenece al sentimiento, y las esplicaciones de la acústica no evidencian nunca las razones del ritmo. Tales investigaciones produjeron por resultado que, entendimientos preclaros como Rousseau, D'Alembert, Diderot, fijasen su atencion en la música; pero mientras el primero pretendia escluir todas las ventajas y los medicos de espresion que la armonía da á la música, D'Alembert decia: *Como geometra me encuentro en la obligacion de protestar contra el abuso que se hace en la música de la geometría* (1706-1734). Juan Bautista Martini, bolonés, escribió sobre las relaciones de la música con las matemáticas; hizo la mas estensa coleccion de tratados acerca de aquella arte; unió á las teorías una escelente práctica, aunque manifestaba mas arte que genio, y consiguió de todos los monarcas que reinaban á la sazón, testimonios de admiracion como ninguno de los pensadores los pudo alcanzar. En sus tres volúmenes, *Historia de la música*, no pasa de la época de los griegos. Pretendia este autor que se conservara

á la música sagrada el tono grande y majestuoso, sin estrépitos propios de la pública plaza, ni lo patético afectado del teatro.

Los franceses se separaron del sistema de Rameau para seguir la fácil y graciosa simplicidad, enseñada por el *intermedio* de Juan Jacobo Rousseau, el cual sostenía con Grimm no existir ninguna otra música buena á no ser la italiana, ni un maestro superior á Pergolesi. El italiano Duni, y despues Philidor, compositores entrambos de óperas cómicas, y el francés Monsigny tuvieron bastante habilidad para hacer olvidar enteramente la pesada música francesa: completó mas adelante esta revolucion Andrés Gretry (1741-1803). Este, natural de Lieja, á los cuatro años manifestó su sensibilidad para el ritmo, músico, y habiéndose prendado de la composición italiana de una ópera de Pergolesi, se separó de los métodos mezquinos de las escuelas de su patria; y con una comitiva entre alegre y estravagante, cuyas aventuras nos describen sus *Memorias*, llegó á Italia. "Sus bellezas fueron, dice él mismo, la primera leccion de música que recibí; el canto de las hermosas milanesas dejó la memoria de un eco eterno en mi alma." Otro tanto efecto y aun más le produjeron las *minentes* [1] de Roma, sus iglesias y sus palacios; dedicóse primeramente á la música religiosa, que se despojaba de las profanidades por especial cuidado de Clemente XIII; pero aplicándose mas adelante á la teatral, sintió su propio poder. Habiendo superado despues aquellas primeras amarguras, reservadas en París á quien se presenta para proporcionarse gloria, fué ensalzado hasta las nubes; y en cuarenta y cuatro óperas vino á ser el creador de una música francesa, amable, alegre é ingénua, como aquella sociedad. Buscó el sentimiento mas que el estrépito, mas bien la gracia que la fuerza, y la inspiracion con preferencia á la ciencia. Decia: "quiero cometer faltas; pero la armonía no perderá nada en ello." [2].

Mientras que en la ópera cómica se reformaba la música, en la seria persistían los partidarios de la música francesa, y duraron hasta que se presentó Cristóbal Gluck. Este, hermanando la profunda ciencia armónica de los alemanes con la melodiosa inspiracion de los italianos y el racionalismo francés,

[1] Eminencias ó Colinas de Roma.

[2] Nos quejamos de que los maestros hacen servir la poesía á la música. Gretry, aunque tiene particular cuidado de la espresion, pregunta: ¿por qué la poesía no se ha de hacer según la música? ¿Por qué el maestro, siempre esclavo, no se ha de ver finalmente libre en su creacion? ¿Y por qué no se han de recibir despues las palabras que espresan sus armonías? ¿Quién decidirá cuál de las dos artes es mas susceptible de esta servidumbre, si la música ó la poesía? [Ensayos sobre la música]. Sabido es que Haydn compuso libremente la música de las *siete palabras de Cristo*, mucho antes que la poesía.

obtuvo las combinaciones armoniosas, la melodía, la oportuna expresión, y creó la verdad musical y dramática con su *Orfeo* representado en Viena, por los años de 1774; la *Armida*, el *Alceste* y las dos *Ifigenias*, patentizaron hasta dónde puede llegar un genio terminante para la música. Gluck se apoya completamente en la severa expresión dramática, componiendo sonidos mesurados con armonías expresivas, con vaivenes de una a otra frase, y rehusando las dulces pausas de la cadencia natural; por lo que carece por los giros largos y simétricos, de las ondulaciones propias del canto y de los pasajes improvisados de nuestros maestros. La protección de María Antonieta le auxilió; pero sus muchos contradictores hicieron venir a París a Nicolás Piccini de Bari, el cual con la *Zenobia* de Metastasio sobrepujó a todos sus contemporáneos. Introdujo muchas novedades, como los semitonos en lo patético, más arte en los conciertos, y los instrumentos de viento en las orquestas. En las óperas bufas substituyó a los recitados (música *di note e parole*), con la expresión graciosa y la armonía. Había puesto ya en escena cien óperas, cuando llegó a Francia, en donde se formó luego la facción de los *piccinistas*; los cuales se valieron de las bellezas artísticas de su jefe para combatir la verdad músico-dramática en nombre de la melodía pura. Decían, que consistía en esto la música, y que se subvertiría si se viese obligada a seguir las frivolidades de los poetas; los partidarios de Gluck sostenían, por el contrario, que la verdad de la expresión es inseparable del verdadero bello dramático, en el cual deben asirse de la mano música y poesía.

Músicos iliteratos y sabios que ignoran este arte, la multitud ociosa y los filósofos regañones bajaron fervorosamente a la arena en esta ocasión. Pero entre extrañas charlatanerías, brotó algo de verdadero; sin embargo, no se llegó a comprender que la rigurosa expresión de cada sílaba no puede lógicamente producir en la música sino los recitados; al paso que la melodía no es más que un medio de halagar los oídos sin motivo ninguno. Pero existe un punto de unión cuando la melodía, sin declararse esclava de cada sílaba, coge sin embargo, el sentimiento del actor, é imita su expresión en aquel sobrante que está concedido por medio del arte.

Mehul de las Ardenas, entusiasta de Gluck, comprendió por el instinto de la armonía elegante y pura más bien que por fuertes estudios, que era menester aprovechar algunas formas italianas [1790]; y fué el primero a dar un ensayo en la ópera cómica [*Efrusino*] con piezas sueltas; con orquesta esmerada en las particularidades y con modulaciones inesperadas para coronar la cadencia final; pero tiene poca variedad y menos gracia aún.

Habiéndose reorganizado después de la caída de Robespierre el conservatorio de

música, el teatro volvió a florecer, pero con melodías pacadas; y así como en todo se volvía a lo pasado, sucedía lo mismo con respecto a la música (1760—1843), por obra del Florentino Cherubini, que continuó escribiendo aun más de medio siglo. A los veinticuatro años había hecho ya siete óperas aplaudidas, cuando habiéndose trasladado a Londres y a París, adoptó un nuevo método de composición que tenía algo de patrio y francés (1791). En la *Lodoiska* dió a la música una extensión desconocida y proporciones desacostumbradas así en el canto como en la orquesta. Su franqueza no agradó mucho a Napoleón, por lo cual los maestros de los últimos años del imperio fueron Spontini y Nicolò.

Händel había elevado hasta lo sublime en Alemania el oratorio (1) y en Londres entusiasmado a los teatros (1736—1791); Wolfgang Mozart recorrió una carrera más espléndida en todos los géneros de música.

Tanto su *D. Juan* y su *Flauta mágica*, como sus misas, su *requiem* y su música de piano son insignes. Este maestro es profundo y pensador, al paso que Cimarosa es vivaz y suave. El primero toca más lo íntimo del alma, el segundo tiene más esterioridad; el estilo del alemán es largo y firme, pero el maestro italiano es todo fuego,

(1) Esta palabra, que suele comunmente tomarse en el sentido de un lugar destinado a las oraciones de los fieles, como lo indica el uso común, en tiempos posteriores se hizo servir para calificar las composiciones dramáticas sobre algún asunto tomado de la Sagrada Escritura. Pero es de considerar, que en su origen la palabra *oratorio* no se aplicaba jamás a las producciones dramáticas, aunque sagradas, que se representaban en el teatro, ó en otro lugar público, sino tan solo a las que se ofrecían a los fieles en el templo del Señor. Esta especie de representaciones, eran muy sencillas, y se reducían a un mero diálogo en el cual no tomaban nunca parte las mujeres, aun cuando se refiriese algún hecho de la Sagrada Escritura que tuviese relación con ellas. Pero ahora la palabra *oratorio* se aplica a cualquier drama de asuntos sagrados, que se representa en algún teatro durante la cuaresma con acompañamiento de música y con toda la pompa de la escena; lo que constituye también una diferencia con los antiguos *oratorios* de iglesia, porque éstos en Italia casi siempre se representaban sin orquesta y sin pompa ninguna, conservando también el reducido número de sus actores un traje sencillo y que nada tenía de teatral. Finalmente, los oratorios de los templos no tenían aquellas ficciones y enredos amorosos que ahora forman su parte esencial, como en cualquiera otra producción dramática y partidura teatral; de suerte que los *oratorios* modernos, que suelen representarse en tiempo de cuaresma, pueden también ponerse en escena en carnaval, cambiándole tan solo el título como repetidas veces se ha hecho en Italia.

[Nota del traductor].

y sus composiciones son de primera inspiración; aquel conmueve el alma, éste deleita los sentidos. Gretry preguntado sobre el particular por Napoleón, dijo: *Cimarosa coloca la estatua en el teatro, y el pedestal en la orquesta; Mozart hace lo contrario* (1).

El austriaco Haydn, Miguel Angel de la música, hizo una revolución en la parte instrumental, que hasta entonces se había quedado secundaria y como un acompañamiento de la música vocal. Sacando mucho partido de la habilidad de los suyos en tocar, creó la sinfonía perfeccionando las diversas combinaciones de la orquesta, y todavía más con encontrar la verdadera forma de las frases, de los períodos y de las dimensiones convenientes a la música aislada de la poesía, debiendo suplir en esta ocasión la palabra con una combinación musical que escite en el oyente el sentimiento manejado por el maestro.

He aquí la unidad del motivo, esto es, la de escoger una fórmula melodiosa ó también únicamente rítmica, que encerrase los gérmenes de muchos desarrollos de toda naturaleza derivados unos de otros, así que el compositor pudiese en sus temas hacer alarde de todas las riquezas de la armonía, de la modulación y de la sonoridad de la orquesta. Esta unidad sin monotonía es imposible de verificarse en el drama, por el cam-

(1) El carácter de la música alemana es la profundidad, y consiste principalmente en aquella combinación de lo difícil, como ha indicado ya Cesar Cantù, al paso que la música italiana conserva siempre aquella especie de brillo, gracia y facilidad, muy propias del hermoso cielo de Italia. En efecto, el que vea representar el *D. Juan de Mozart* después del *Matrimonio secreto* de Cimarosa, no pueden menos de admirar la música docta del maestro alemán; pero estará muy lejos de experimentar aquella satisfacción y plenitud de afectos que inspira la composición italiana. Algunos creen que esto se verifica siempre que se trate de dos partituras, la una de carácter grave y serio, y la otra bufa ó semi-séria; pero también esta opinión es muy inexacta, ya que las óperas heroicas y trágicas de los maestros italianos tienen la fuerza de cautivarse la atención del público iliterato, mientras que la música alemana difícilmente lo consigue: con este motivo repetiremos lo que decía en Nápoles el maestro del Conservatorio Sr. Raimondi: La música alemana es casi siempre un prodigio del arte, pero más a propósito para acompañar el ataud de un grande de España que para divertir al público; en esta música se descubre a cada paso el estudio, y en la italiana el genio; la instrumentación de la primera es una combinación gigantesca de sonidos nebulosos como el clima que habitan sus compositores, al paso que la segunda tiene siempre algo de risueño y aquella gracia que es una especie de destello divino; en fin, la música alemana instruye y no divierte, mientras que la italiana llena ambos objetos."

[Nota del traductor].

bio de situaciones; sin embargo, la música sin la palabra, necesita repetir frecuentemente las fórmulas melodiosas, a fin de que el oyente pueda darse cuenta a sí mismo de las impresiones recibidas por ellas y del sentimiento del compositor. Haydn, habiéndose habituado por lo tanto a "pintar sin objeto y sin ser guiado por el habla particular a los diversos caracteres," como dice Gretry, no salía muy airoso en el drama, porque debía sujetar las ideas propias a las del poeta.

Sus arranques atrevidos, las combinaciones extrañas, los artificiosos pasajes de este maestro perjudicaron a sus imitadores, los cuales sofocaron últimamente el canto con el acompañamiento, esmerándose en buscar las dificultades y las pompas propias del arte.

El *Fidelio* de Beethoven fué silbado en 1805; pero en 1815 las que habían parecido armonías extrañas y confusas, se juzgaron bellezas; y se alzaron hasta las nubes su energía austera y potente, sus sublimes divagaciones y la misteriosa expresión de sus pensamientos vagos. Beethoven puso en música los cantos nacionales escoceses dados a luz por Thomson. Este maestro superó tal vez en lo sublime a Haydn y a Mozart; pero tanto él como Cromer carecen de unidad y natural sencillez, y substituyen con arbitrariedades las reglas cuerdas. Así es, que después de Gluck y Gretry habían meditado la palabra, buscado su expresión rítmica y la declamación natural, tomándola por base del canto, la música concluyó por soltarse enteramente de la palabra, é invadió hasta la Iglesia, en donde había tenido la cuna. El canto quedó en Mayer (1845) secundario a los acompañamientos, y el recitado fué desaterrado, como la línea recta de los diseños toscos.

El sentimiento afectuoso de Mozart, el profundo y robusto de Weber, el trágico y patético de Gluck, cedieron el puesto a Joaquín Rossini de Pesaro, (a. 1792), reformador de la música después de los cismas de Gluck y Piccini. Este maestro italiano, no más que francés y alemán, escogió lo que había de mejor entre todos, y formó con este material una música ornadísima y llena de flores, pero sencilla en su primitivo concepto y menos elaborada y majestuosa que la de Haydn, Mozart y Beethoven; pero con simetría rítmica y sin irregularidad y desproporciones, y por lo tanto generalmente comprendida. Aunque no ignora lo delicado, vale más en lo festivo y burlesco, manifestándose lleno de viveza y de espíritu, de calor y movimiento. Su primera ópera *Demetrio y Polibio*, lleva la fecha de 1809; pero su fama comenzó con el *Tancredi* en 1823. *L'Italiana in Algeri* lo colocó entre los primeros compositores; *L'Otello* é *Il Barbiere* quitaron a los demás la esperanza de separarle. Le culparon de uniformidad de estilo y de pobreza en las variaciones, porque perennemente tornaba a los crescendos, a los

tercetos y á las apoyaduras; de apropiarse atrevidamente los consejos ajenos y de repetir los propios; de haber perjudicado al arte del canto escribiéndolo todo, de suerte que el aria tiene siempre la misma igualdad, cantada por cualquiera que sea, y de llevar el compás tan lleno, que no deja lugar á la habilidad y al gusto del cantante. Todo esto encubrió la medianía de los ejecutores, así como el estruendo de la orquesta sofocaba la palabra.

Siguieron sus huellas Coccia, Generali, Vaccai, Pacini, Donizzeti, Verdi... y su popularidad fue tal, que toda otra especie de música enmudeció hasta cuando el *Freyschütz* de Weber (1787-1825) despertó las inspiraciones de la antigua escuela germánica, oponiendo á aquel torbellino revuelto y estrepitoso la frescura montañesa. No hubo entonces ciudad ni aldea de Alemania que no deseara haber podido oír aquella música, y todos se inclinaron nuevamente hacia el sentimiento y lo infinito. Rossini, habiéndolo conocido, compuso su *Guillermo Tell* con ideas profundas, con instrumentación estudiada y con calor interno.

En la época de Zeno y Metastasio, la música estaba subordinada aún á la poesía; el lírico cantable se descuidaba en favor del recitado; el canto era lento y se declamaba como en las tragedias griegas, y la orquesta tenía poca parte. Hoy por el contrario, la poesía no es nada, y se la entrega á personas que escriben por oficio y que se sujetan con resignación á las exigencias de un maestro. Bellini, queriendo corregir los excesos dominantes, y no permitir que las notas ahogaran las palabras, lejos de dar la preferencia, como Rossini, á los liberos medianos, los exigía de un interés dramático intenso lo mas posible, con concentraciones sombrías ó con pasiones exaltadas, y con emoción dramática acompañada de ímpetus apasionados, aun cuando menoscabaran el efecto músico. Esto, que á algunos pareció novedad, y fallaron de la misma manera acerca de las interrupciones frecuentes de los motivos, en vez de la repetición insistente y acerca de la breve duración de la melodía, la cual es el alma de la música. Pero Bellini, á fin de curarla, descuidó la orquesta.

Lesueur, Berlioz, y con especialidad la escuela germánica, modificada sobre la italiana, quisieron antemparar los arranques del grande innovador. Meyerbeer en el *Roberto el Diabolo* y en los *Hugonotes*, fundió la música sagrada con la profana; abrazó aun en un vastísimo cuadro todos los géneros del arte, y la expresión sentida de las pasiones y de los caracteres con un lujo de recursos que asombra. El que carece de genio original, combina los méritos de los diversos maestros.

La Alemania ha sido mas fecunda en hábiles ejecutores, en cantantes y en constructores de instrumentos; cada una de sus ciu-

dades posee escuelas de armonía, y lo difícil es de su particular predilección. De las partes aun mas septentrionales vinieron colecciones musicales para baile, como la polonesa, la kracoviana, la mazurca y la polka (1);

(1) Nuestro autor toca ligeramente en el texto lo que se refiere al baile, y á pesar de que es un arte imitativo como la música; no ha fijado su atención sobre el particular; juzgamos, pues, que no desagradará á nuestros lectores que pongamos de manifiesto en esta nota algunas pocas ideas acerca de un objeto que ocupa un lugar distinguido en la civilización moderna.

El baile y la pantomima tienen el mismo punto de relación que la poesía y la prosa, ó mas bien, media entre ellas la misma diferencia que se nota entre la declamación natural y el canto. En fin, el baile, artísticamente considerado, en una pantomima acompañada de la música.

Un baile es un poema y debería tener su representación especial: el baile es una acción puesta en escena é imitada por los movimientos, que suponen el concurso del poeta, del pintor y del mímico. Un recitado puede ser interrumpido por la entonación de una ária, y entonces el oficio de la orquesta es el de suplir la vocalización; se queda á su cargo expresar los afectos é imitar la fuerza de la acción. El poeta con su libreto ha dictado á la orquesta lo que debe pronunciar; el músico lo ha reducido á notas; el pintor á ideando los cuadros, y el mímico, finalmente, ha formado los pasos y los gestos. De aquí se conoce, que si el baile no está escrito como un poema; si el poeta ha organizado mal el discurso; si el pintor no ha combinado cuadros á propósito; si el mímico no lo ha expresado todo con sus movimientos, el conjunto de la acción se evapora y la orquesta tocará, pero no acompañará la imitación de la realidad. La pantomima tiene también sus cores que contribuyen á dar cuerpo á la representación como en la ópera.

Lo que acabamos de esponer nos lleva á la conclusión de que los bailes que no expresan acción, son un conjunto de movimientos convencionales, que se dirigen por el capricho, como todas las danzas de salón, las cuales tienen toda la volubilidad de la moda. Sin embargo, es menester convenir en que estas han perdido paulatinamente, desde mediados del siglo pasado, la poca expresión mímica que se les habia concedido, la cual les daba cierto sosiego de acción que los modernos les han quitado por la fugacidad introducida en los movimientos, los cuales se reducen á saltos y pasos repetidos. Es cierto que el baile, originado tal vez por el amor y la alegría, puede también reducirse en ciertos casos á una serie de movimientos agradables por su simetría, aun cuando no expresen una acción determinada; pero esto mismo tiene sus reglas de proporción, simetría y variedad, cuya carencia le quita todo el mérito. Esto es lo que sucede hoy en todos los países de Europa; así que, los que ejecutan una danza de salón parecen títeres que saltan y giran al rededor, como individuos sobrecojidos de un acceso febril y convulsivo. Los bailes teatrales, que repugnan con sobrada razón á las

y hoy la música está reducida á la escena; la banda militar repite composiciones teatrales, y en las bóvedas sagradas no resuenan mas que instrumentación y arias dramáticas. ¡Qué hermoso campo para el que tenga bastante genio para erigirse en reformador de

conciencias timoratas, tienen mas regularidad y expresan una acción determinada; pero adolecen también de los vicios de la época, porque cuando se separan de la música pierden el prestigio de la acción.

Queremos notar, que el baile como la música y la poesía, aunque con menos intensidad, puede dar fuerza á los efectos del ánimo; y la historia nos brinda con algunos ejemplos sobre el particular. Pirro, rey de Epiro, inventó una especie de baile bélico que llamó *pírrico*, el cual se ejecutaba por hombres armados, era muy apto para excitar el valor, y se hizo célebre en Grecia, por la belleza y armonía del conjunto. Pero el baile merece ser considerado siempre como un objeto de diversion peligrosa para las buenas costumbres, porque está fundado en la voluptuosidad, y no en la inteligencia como la música y la poesía. Estas dos últimas se apoderan del entendimiento y ponen en acción los mas íntimos afectos del alma; pero el baile se refiere directamente á la parte exterior del hombre, y siempre que sus movimientos se escuden, estimulan la imaginación y los deseos propios de nuestra fragilidad. En esta diversion, el entendimiento no puede tener parte sino en la expresión mímica, porque representa un hecho, que á veces es menester estudiarlo, en razón de que los movimientos no tienen la misma claridad que las palabras; pero cuando la acción mímica falta, no queda mas en el baile que la gracia convulsiva de la parte material, la cual excita los placeres corporales, que forman su único objeto, y estos bailes pueden compararse á las danzas que ejecutan en Surat algunas mujeres que se dedican á complacer á los viajeros, escitandoles con sus movimientos corporales. Sin embargo, es menester convenir en que esta diversion bien manejada es una de las que requiere mas arte y hoy á pesar de todos sus vicios, ha llegado á adquirir mucho prestigio y perfección. En tiempos remotos los bailes se reducían á una farsa casi siempre del mal género, y uno de sus principales requisitos eran las máscaras que cubrían el rostro de los actores y ocultaban la expresión significativa de los afectos. Entonces era tambien muy comun que un solo mímico hiciese el papel de tres, cuatro y hasta cinco personajes. En prueba de ello vamos á referir un hecho curioso que nos ha dejado consignado en sus obras Luciano. "Un bárbaro [los griegos antiguos daban este nombre á todos los extranjeros], habiendo visto en Atenas cinco máscaras y otros tantos trajes y uno solo histrión, preguntó en dónde estaban los demas bailarines; pero habiéndosele contestado que todos los cinco papeles se habian confiado á un solo, del bárbaro dijo: "es menester, pues, que un solo cuerpo tenga muchas almas."

Concluiremos finalmente esta nota, con citar una obra enteramente nueva escrita por Mr. Charles Magnin, titulada: "*Histoire des Marion-*

un arte, que invade toda la sociedad con menoscabo de las demas y de alguna cosa que interesa aun mas que ellas! Y ni el sentimiento de los artistas, ni la habilidad de los maestros, y aun menos las virtudes civiles ó públicas, esperen los triunfos que el siglo prodiga exclusivamente á cantantes y bailarines (1). Colmarlos de aplausos, de flores y de oro, está muy bien, porque el siglo sério paga á los que le sirven de diversion, y los taimados recompensan á los que distraen al siglo de sus intereses. Pero cuando se tributan tambien monumentos perennes á un mérito fugaz, hay mucho de que reirse en aquellos países que se enfervorizan con otros entusiasmos, y que á la plenitud de los negocios interponen intervalos de disipación. Los que tan solo sienten que tienen alma en circunstancias teatrales, y para quienes la única ocupación comun y el solo discurso social es el teatro; los á quienes ninguna causa noble ni insigne verdad conmueve, sino tan solo una danza ó un trino; los que pretenden este descanso sin haberse fatigado, esta distracción sin haber pensado, son culpables de insania, de torpeza y hasta de crimen, si pretenden entusiasmarse fijando su atención en otra cosa.

ERUDICION ANTICUARIA.

En el siglo pasado tomaron mejor rumbo las ciencias auxiliares de la historia, y con especialidad en Italia. Los ejercicios vitruvianos de Juan Poleni aclararon la inteligencia del arquitecto latino. Bianconi dictó cartas sobre el Circo Maximo, y otras sobre Celso, siendo mas estravagantes que profundas las razones en que se apoya. pretendiéndolo contemporáneo de Augusto. Monseñor Guarnacci de Volterra, en los *originales itálicos*, se esforzó en probar que Italia ha sido la cuna de la civilización. Pasiandi de Turin, reunió antigüedades cristianas y algunas de Velleja desenterrada á la sazón; promovió la institución de la universidad de Parma y su biblioteca, y escribió la historia de la Orden de Malta. Prestábase merecida atención á las antigüedades sagradas, y publicaban obras sobre este argumento Boldetti,

nettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours." Paris 1852. En este libro de vasta y peregrina erudición, bajo el modesto título que lleva, se encuentran pormenores preciosos sobre los espectáculos públicos y teatrales, y con especialidad sobre la mímica de todas las épocas y de todos los países; en fin, la obra de este erudito francés puede servir de apéndice, ó mas bien de complemento á la historia teatral.

(Nota del traductor.)

(1) No quedarán en el olvido los nombres de Marchesi, Farinelli, Marini, Lablache, Pacchiariotti, Moriani; y la Grassini, la Catalani, la Pasta, la Malibran, la Alboni, la Frezzolini, la Sontah, Jenny Lind, la Bellington, la Cerito, &c.